CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

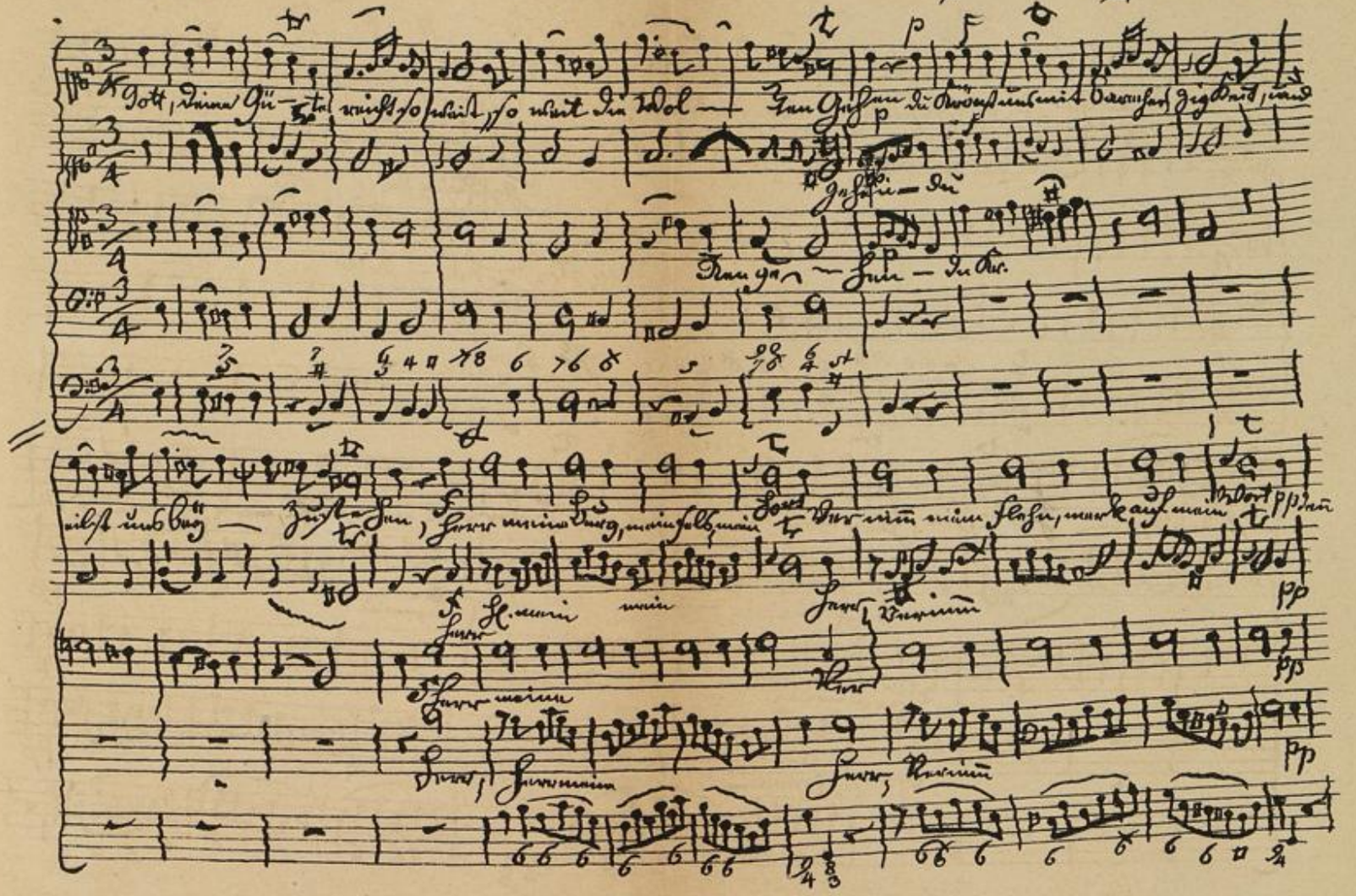
C. H. BITTER.

In zwei Bänden.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON EMANUEL UND FRIEDEMANN BACH,
SOWIE ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.
VERLAG VON WILH. MÜLLER,
ORANIEN-STRASSE 165a.

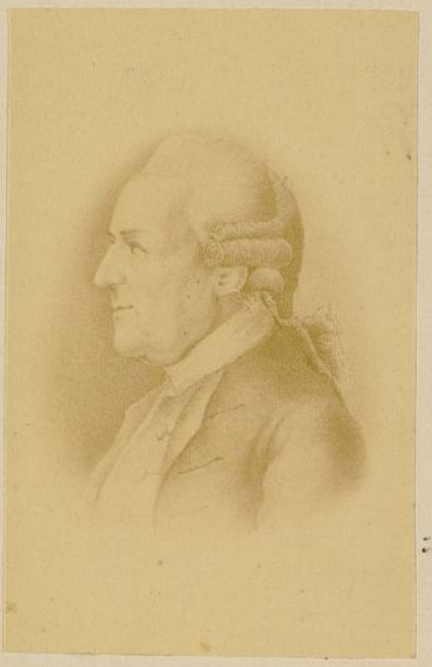
Mit Affect Bitten, alle 4 Verse. Gellert



EMANUEL UND FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

ZWEITER BAND.



WILH. FRIEDEMANN BACH.

Verlag von Wilh. Müller, Berlin.

CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

C. H. BITTER.

ZWEITER BAND.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON FRIEDEMANN BACH, SOWIE MIT ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.
VERLAG VON WILH. MÜLLER,
ORANIEN-STRASSE 165 a.

Inhalt

des zweiten Bandes.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Fortsetzung des ersten Bandes. Cap. V.

II. Abschnitt.

Fortsetzung von Capitel V. des ersten Bandes.

Em. Bach hat

D. Drei Oratorien

geschrieben.

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

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

Bach zeigt sich hier von seinen Aufgaben erfüllt,

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

Die Zeit Bach's nannte das erste seiner Oratorien

Die Israeliten in der Wüste

„ein Sing-Gedicht."

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

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

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

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

---

[1]) Forkel's Leipziger Musik-Almanach v. 1783. S. 199 ff.

[2]) Ob unter diesen Oratorien die von Händel mit verstanden gewesen sein mögen?

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

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

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

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

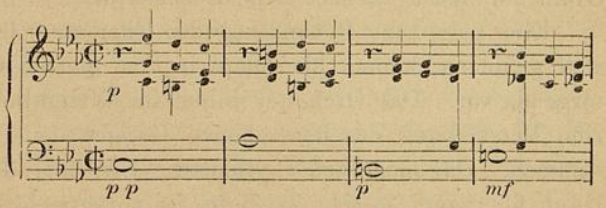
Mit dem ersten Theile hören aber diese Gegensätze auf. Die Handlung wird nirgend mehr durch spannenden Wechsel belebt. Die ganze Dichtung des zweiten Theils ist gegenstandslos. So steigt das Werk von der Höhe herab, auf der es sich bis zum Schluss des ersten Abschnitts erhalten hatte.

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

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

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

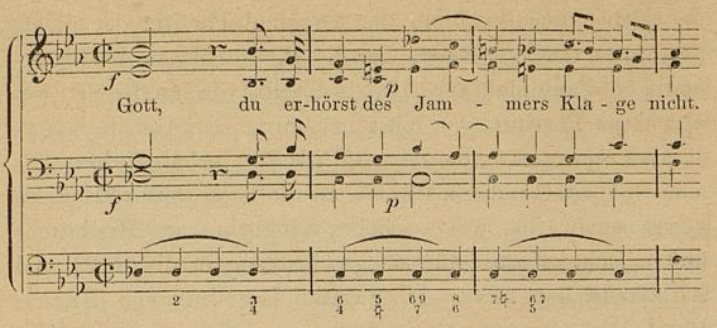
Das Werk beginnt mit einer kurzen Instrumental-Einleitung (C-moll, Allabreve, Adagio, 2 Flöten, Streich-Quartett). Klagende abgerissene Gänge der gedämpften Streich-Instrumente, zuerst über den langgehaltenen Tönen der Bässe,



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

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

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



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

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

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

No. 2. Einem kurzen Recitativ mit ausdrucksvoller Declamation folgt eine Arie der ersten Israelitin (Es-dur $^3/_4$ Allegro, Quartett). „Will er, dass sein Volk verderbe?“ deren erster Satz lebhaft, feurig, in gedrungenem Styl gesetzt, der Form der damaligen Zeit entsprechend gebaut ist. Der Mittelsatz (Andante, C-dur $^3/_4$) bildet nur

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

An sie schliesst sich

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

Es folgt dessen Arie (D-moll $^3/_8$ Andante, Quartett) „Bis hieher hat er euch gebracht," der es an jedem besonderen Interesse erregenden Zuge fehlt.

No. 4. Auf ein kurzes Secco-Recitativ der zweiten Israelitin folgt wiederum eine Arie (F-dur $^4/_4$ Larghetto, Quartett mit Sordinen): „O, bringet uns zu jenen Mauern," von der nur zu wiederholen wäre, was über die beiden vorhergehenden Arien gesagt ist.

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

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

Aaron verkündet in kurzem Recitativ das Nahen des Moses.

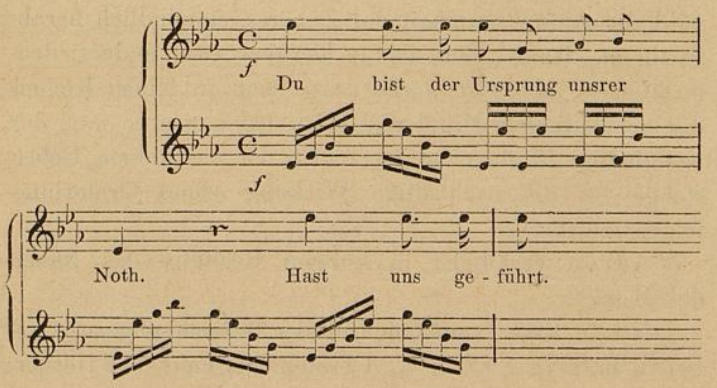
No. 5. Eine Symphonie (mit der Bezeichnung „ouverturen mässig," C-dur $^3/_4$, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner,

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

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

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

No. 6. Mit sämmtlichen Instrumenten setzen die Gesangsstimmen (Allegro, Es-dur $^4/_4$) in kräftigem Unisono ein: „Du bist der Ursprung unsrer Noth!“ Nur die Violinen stürmen in lebhaften Harpeggien (die in tadelloser Reinheit ziemlich schwer auszuführen sind, und die innere Erregung des sich empörenden Volkes malerisch darstellen) neben dem Gesange daher.



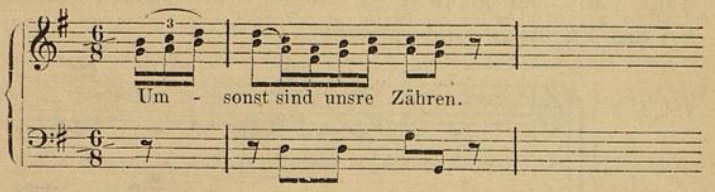
Nach dem 4. Takte schweigen die Bläser, und indem die Streich-Instrumente auf dem tiefen B ruhen, treten Sopran, Alt und Tenor mit den Worten: Gott schlummert durch einen herrlichen Vocal-Effect in den mehrstimmigen Satz über.

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

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

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

No. 8. Duett für 2 Soprane (E-moll $^6/_8$, 2 Flöten, Quartett): „Umsonst sind unsre Zähren,“ das sonst nicht ohne melodische Anmuth im 20. und 21. Takte in ein liedartiges Motiv fällt,



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

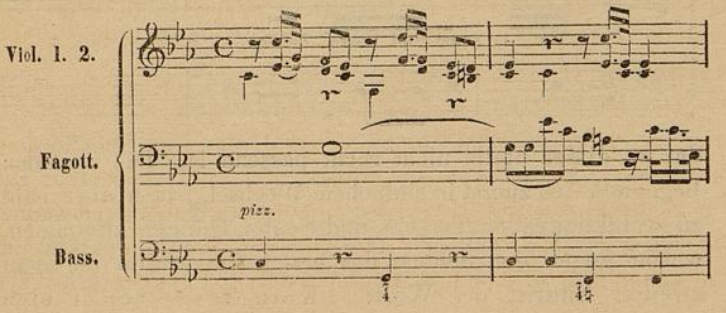
herab," durch eine für den ersten Sopran wenig sangbare contrapunktische Steigerung wohlthätig unterbrochen werden. Flöten und Violinen dienen auch hier fast nur zur Verstärkung der Gesangsstimmen.

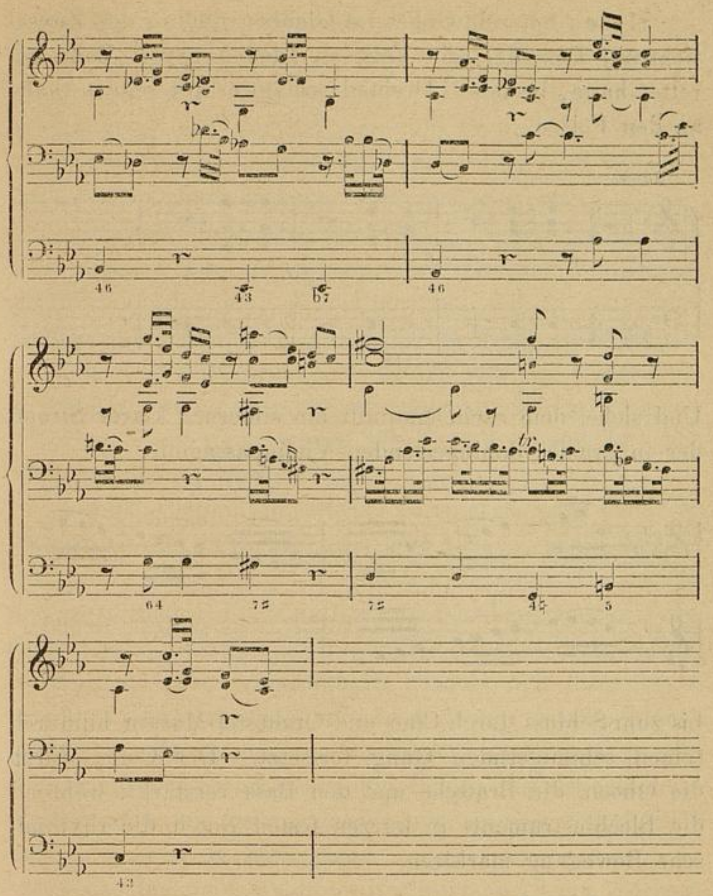
Der Mittelsatz (H-moll $^3/_8$, Vivace) „Uns droht das offene Grab" erhebt sich zu tragischem Pathos. Die drei mit poco Adagio bezeichneten Takte, „Der uns das Dasein gab," von den Violinen und der Bratsche pianissimo begleitet, treten sehr schön hervor.

No. 9. Recitativ Accomp. (C-moll $^4/_4$, Molto Adagio) Moses, von den Leiden seines Volkes überwältigt, das dahinsterbend, mit dazwischen gestreuten kurzen Chorsätzen ihn unterbricht, bereitet sich zum Gebet vor. Der reiche Wechsel lyrischer und dramatischer Stimmung, das in dem Gesange des Moses ausströmende tiefe Gefühl, das schöne, sich den Worten und der Situation so eng anschmiegende Accompagnement, überhaupt die überraschende Combination des ganzen Satzes erheben diesen zu ungewöhnlicher Wirkung.

No. 10. Diese Wirkung steigert sich in der Arie (C-moll $^4/_4$, Quartett, obligates Fagott, Orgel, Adagio), welche in ihrer Würde und edlen Lyrik für den Höhepunkt des Werks gelten kann.

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



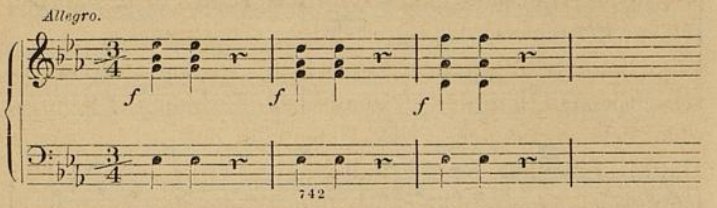


Man gewinnt hier die Ueberzeugung, dass Bach, wo es ihm darauf ankam sich auf die Höhe seiner Aufgabe zu stellen, keineswegs gesonnen war, sich durch den hergebrachten Schematismus binden zu lassen.

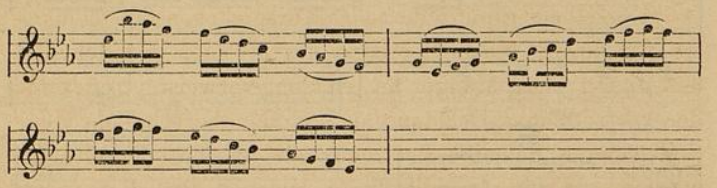
Das flehende Gebet dieses schönen Satzes verleugnet in seiner weichen Grundstimmung doch den priesterlichen Ernst des grossen Propheten keineswegs.

No. 10. Chor. (Es-dur, $^3/_4$ Allegro. 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Oboen, Streich-Quartett. Die 1. und 2. Violine vom 4. Takt an im Unisono.)

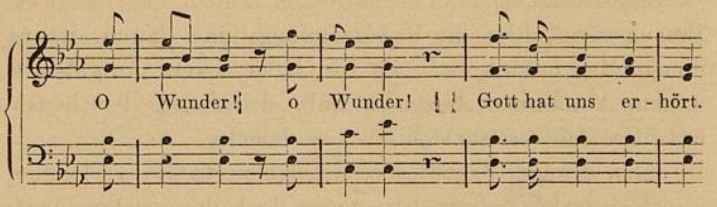
Moses hat sein Gebet im Glauben und in der Zuversicht auf Den, der sein Volk aus der Aegypter Land gerettet hatte, beendet. Dreimal schlägt er mit seinem Stabe an den Felsen.



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



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



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

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

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

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

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

Es schliesst sich an dieses Recitativ No 13 ein Wechselgesang des Moses, der beiden Israelitinnen und des Chors, einem Hymnus ähnlich (Es-dur, $^2/_4$ Allegretto), in dessen erstem Abschnitt: „Gott Israels, empfange,“ der Gesang des Moses nach einem schön melodischen Eingange in einen reichen Figurenschmuck übergeht.

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

In der dritten Strophe nimmt der Chor unter reichem

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

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

No. 14. der ersten Israelitin (B-dur, $^3/_4$ Andantino, Quartett), welche etwas lang, ziemlich figurirt, dabei aber melodisch und dankbar ist: „Vor des Mittags heissen Strahlen". Eine Kritik vom Jahre 1775[1]) sagt von ihr: „Graun und Hasse haben nie schöner gesungen." Wenn diese Annahme billig dahingestellt bleiben kann, so muss doch anerkannt werden, dass diese Arie weitab die schönste des vorliegenden Oratoriums ist.

No. 15. Accompagnirtes Recitativ des Moses: „O Freunde, Kinder, mein Gebet," (F-moll, $^4/_4$ Adagio, Quartett) mit dem verfehlten Hinweis auf die Zukunft Christi ist edel aber ohne Grösse, viel zu lang; nur der Schluss bei den Worten: „das ist der Held," ist von höherem Charakter und von dramatischem Feuer.

No. 16. Arie der zweiten Israelitin (B-dur, $^2/_4$, Andante, Streich-Quartett): „O seelig, wem der Herr gewähret," von Bach in dem Berliner Partitur-Exemplar zur Coloratur-Arie umgestaltet, bei ihrer Gleichartigkeit

---

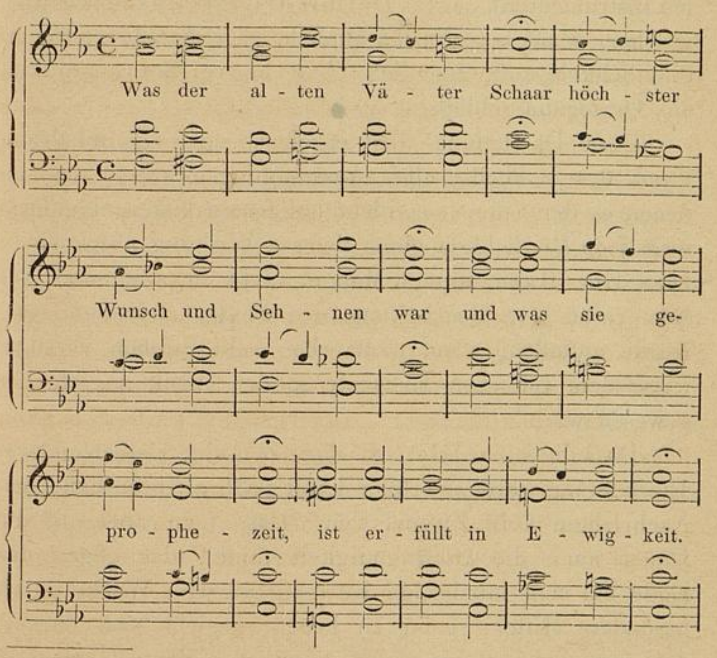
[1]) Hamb. Unparth. Corresp. 1775. No. 200.

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

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

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

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



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

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

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

No. 20. der Schlusschor (Es-Dur $^3/_4$ Larghetto, mit allen Instrumenten), „Lass Dein Wort, das uns erschallt“ welcher, dem Chore No. 17 ähnlich, ohne besondere Eigenthümlichkeit und eigentlich ohne innere Nothwendigkeit das Oratorium schliesst.

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

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

wodurch in jedem Falle nur ein äusseres Correctiv geschaffen wurde.

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

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

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

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

---

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

2) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. P. 14.

Die Passions-Cantate.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

„Der Kapellmeister Bach wird am 6. May mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung in dem neuen Concert-Saale auf dem Kamp ein Concert geben und in selbigem ein vortreffliches Passions-Oratorium von einem berühmten Meister aufführen. Bei dieser Gelegenheit wird Hr. Bach auch ein Clavier-Concert spielen. Der Anfang ist um ½6 Uhr. Für das Entree wird 1 Mark 8 Sh. bezahlt. Die Billets sind sowohl in seinem Hause in der Neustadt, dem Englischen Bastelhofe gegenüber, als auch bei Hrn. Grund am Fischmarkte zu haben."

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

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

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

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

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

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

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

Das Oratorium fängt mit einem accompagnirten Recitativ No. 1 „Du Göttlicher“ (Molto Adagio, Es-dur ¾, Streich-Quartett) an. Ueber den pianissimo auf dem tiefen B ruhenden Violinen beginnt ein sanft bewegter melodischer Gang der Bratschen und Bässe. Nach dem 4. Takte übernehmen die Violinen die Melodie. Das Orchester bewegt sich in wehmüthiger Stimmung bis zum Schlusse des Einleitungssatzes fort. Das darauf eintretende Recitativ zeichnet sich durch eine edle elegische Färbung aus, welche der Orchester-Einleitung entspricht und für den folgenden Chor No. 2, Andantino D-moll ¾, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Quartett) in die geeignete Grundstimmung überführt. In diesem ziemlich ausgedehnten Chorsatze zeigt sich der ganze Umfang der Verschiedenheiten, in denen die Eigenthümlichkeit Bach's von der strengen Schule seines Vaters und der Vorgänger und Zeitgenossen desselben, selbst von dem immer noch den Traditionen der älteren Zeit sich anschliessenden Style der

geistlichen Compositionen Graun's abweicht. Man findet hier nicht mehr jene strenge Polyphonie, welche sich auf die einzelne Stimme und auf die einzelnen Orchester-Instrumente erstreckte, auch nicht jenen herben Charakter der Melodie, welcher ohne Rücksicht auf die sinnlich wahrnehmbare Schönheit nur der Idee folgte, die er darzustellen berufen war. Doch würde grade die Eigenart dieses Chores einen berechtigten Gegensatz gegen die ältere Schreibart darstellen können, wenn sie fortgebildet, vervollkommnet, in ihrer Weise zur Vollendung übergeführt worden wäre. Denn was hier gegeben wird, ist bei aller Weichheit der Formen, bei aller lyrischen Gefühlsstimmung doch durchaus edel, voll von Gedanken und von harmonischem Interesse. Der Chor (vierstimmig) ist melodiös und rhythmisch gehalten, wesentlich in homophonem Styl. Die Instrumente bilden nur die begleitende Verstärkung der Singstimmen, das Quartett führt diese in ⅛ Noten durch.

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

Flauto 1.

Sopr.Solo1.

Wir a - ber hiel - ten ihn für

Flauto 2.
Sopr.Solo2.

Wir a - ber hielten ihn für

Viola.

Alt. Sopr. Coro.

Mei - - - ne

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

den, wir hiel - ten ihn für den,

See - - le er - hebt den

pla - - - - get und

der ge - pla - - get, ge pla -

Her - - - ren.

von Gott ge - schla - - -

- get und von Gott ge - schla - -

- - - gen und ge - mar - tert wäre, und ge-

gen, von Gott ge - schla - - gen und ge-

tr

mar - tert wä - re.

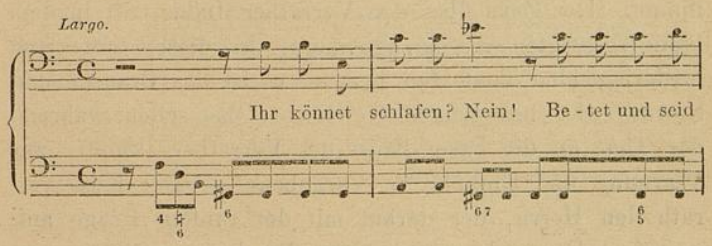
mar - tert wä - re.

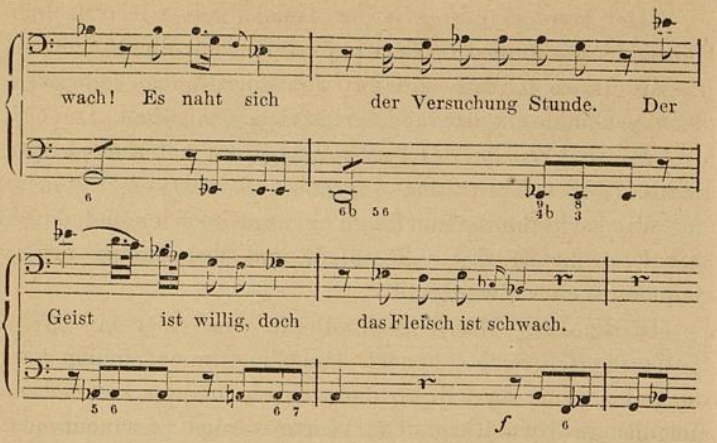
Der Geist des alten Sebastian klingt wie aus einer fernen Urzeit in das wunderbar feine Gewebe dieses schönen Satzes herüber, dem die mit den Solostimmen gehenden beiden Flöten ein überaus zartes Gepräge geben.

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

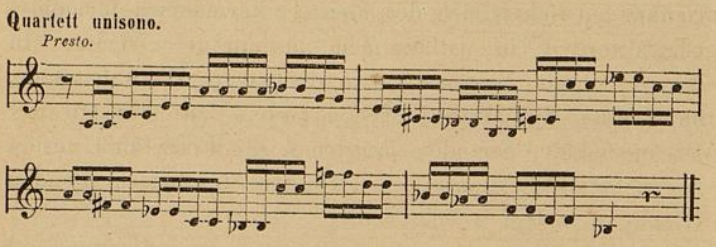
Ein neues Motiv beginnt mit den Worten „Wir gingen alle in die Irre.“ Die Chorstimmen gehen auseinander, ohne dass ihnen dadurch ein malerisches Colorit gegeben worden wäre. Die Worte werden in canonischen Einsätzen wiederholt. Dieser zweite Satz schliesst in polyphonem Gesange den Chor ab, der in der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

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





unterbrochen und führt zu dem accompagnirten Recitativ No. 4 für Bass (Den Menschenfreund willst Du verrathen?) über, das (Presto A-moll $^4/_4$) in einem bezeichnenden Orchestermotiv voll Feuer und Ausdruck



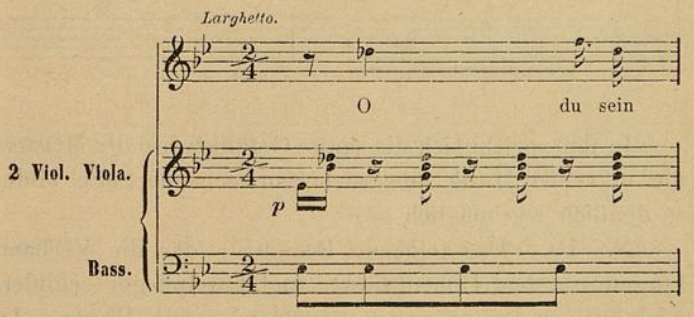
aus dem lyrischen Grundton, der bis dahin vorwiegend war, heraustritt und eine mehr dramatische Färbung annimmt. Der Zorn über den Verräther Judas tritt in dem heftig bewegten Accompagnement, in diesen auf- und niederjagenden Tonfolgen hervor; es ist das Brausen und Stürmen des beängsteten Gewissens,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

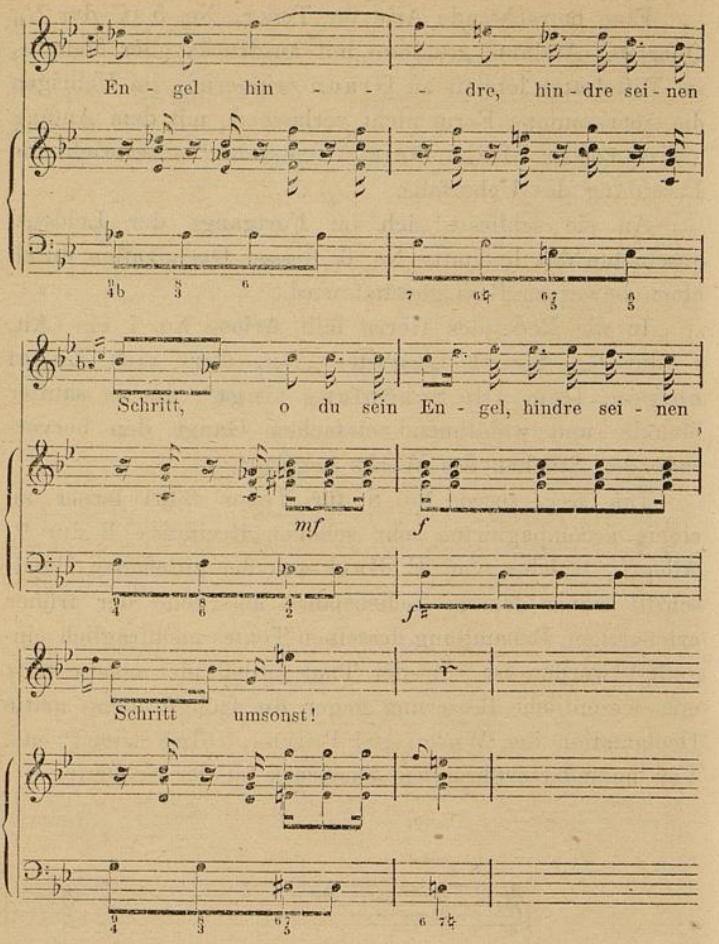
Eine betrachtende Arie für Tenor, No. 5 (C-dur $^2/_4$, Quartett, Andante grazioso) mit ausdrucksvoller Melodie, im Mittelsatze lebhaft an Graun erinnernd, im Uebrigen die überkommne Form nicht verlassend, mit dem Anfang „Wie ruhig bleibt Dein Angesicht“ unterbricht die Erzählung des Ueberfalls.

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

In die Rede des Herrn fällt Arioso No. 7 ein (Alt, F-dur $^4/_4$, Streich-Quartett) „Du, dem sich Engel neigen, Dem alle Schöpfung singt“, das in sanfter Melodie und wohlthuend einfachem Gange den hervorragenden Stücken des Werks angehört.

Ein Rec. secco No. 8 für Tenor führt ferner zu einem accompagnirten sehr schönen Recitative B-dur $^4/_4$ Allegro, welches von E. Bach mit der zitternden Handschrift seiner letzten Lebensjahre an Stelle der früher arienartigen Behandlung desselben Textes nachträglich eingefügt worden ist. In der That enthält der neuere Satz eine wesentliche Besserung gegen die frühere etwas matte Declamation der Worte: „O Petrus, folge nicht“ etc. Von besonders rührendem Ausdruck ist der Schluss:



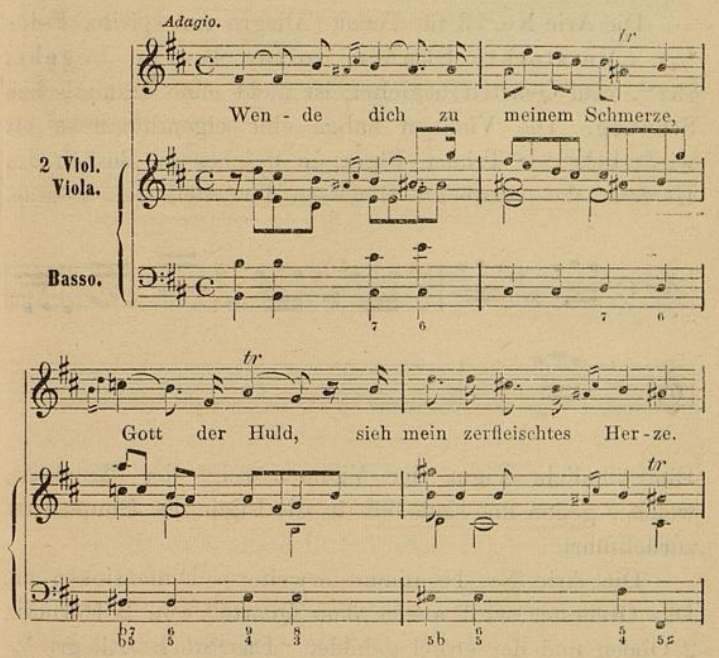


In ihm spricht sich die sanfte Gefühlsweise des Meisters, die in seiner Musik eine so hervorstechende Seite bildet, so deutlich wie möglich aus.

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

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

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



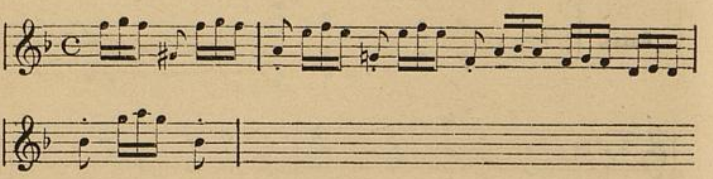
Hier tritt die veraltete Form gegen den gefühlvollen Ausdruck der Cantilene und gegen die edle, sich dem Alt-Bachischen Geiste anschliessende Auffassung der Situation und des Gedichts zurück.

Das Streich-Quartett verlässt die fast durchgehends

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

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

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



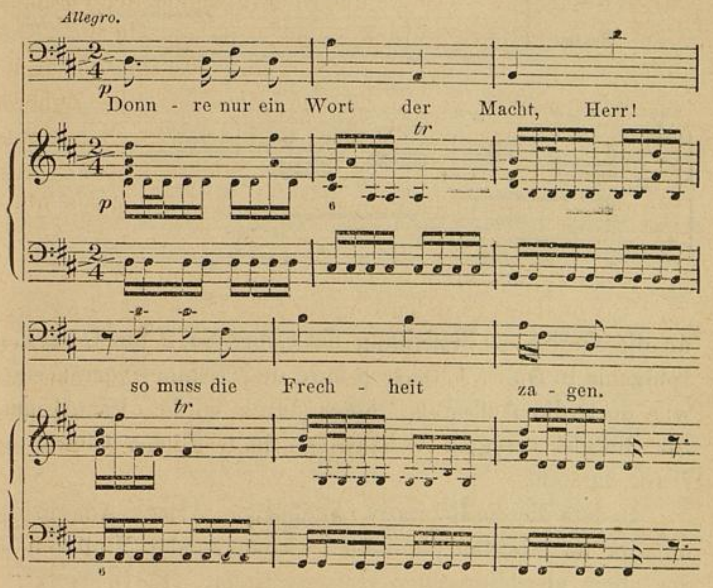
Eine ähnliche Figur der Violinen zeigt der Mittelsatz, welcher gegen das Ende hin in die Figur des Hauptsatzes zurückführt.

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

---

[1]) Musikal. Reise. Th. III. S. 193.

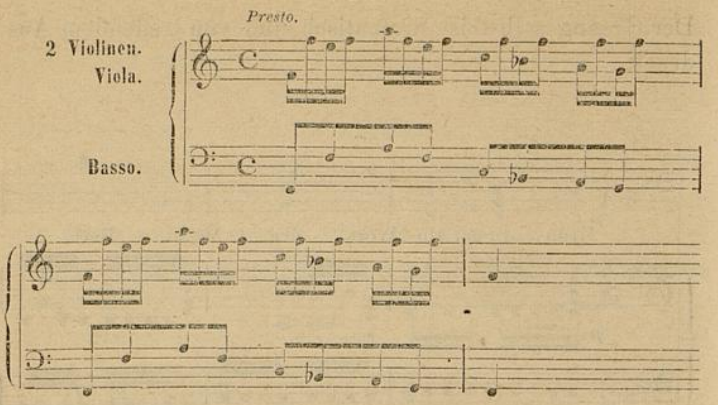
Der Gesang selbst ist dramatisch und von treffendem Ausdruck.



Dieser Satz wiederholt sich dreimal in seiner vollen Ausdehnung und mit breit gehaltnen und glänzend instrumentirten Ritornellen, dazwischen tritt in zweimaliger Wiederholung der Mittelsatz, zuerst in H-moll ¾, dann in A-moll ¾.

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

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



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

In dem diesem Recitativ angehörigen Arioso (Adagio ¾) mit der im leisesten pianissimo verhauchenden Violine und der allein abschliessenden Gesangsstimme „Kein Wort!" steht Bach auf der höchsten Höhe seines Werks. Hier treten Gefühl und künstlerische Disposition des Meisters in entscheidender Weise zu Tage.

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

Bach scheint die Schwäche dieses Stücks wohl erkannt zu haben. Denn er hat für dasselbe eine Variante gesetzt, welche (Andante, A-dur ¾) etwa nur die Hälfte der Länge der ursprünglichen Nummer erreichend, dennoch

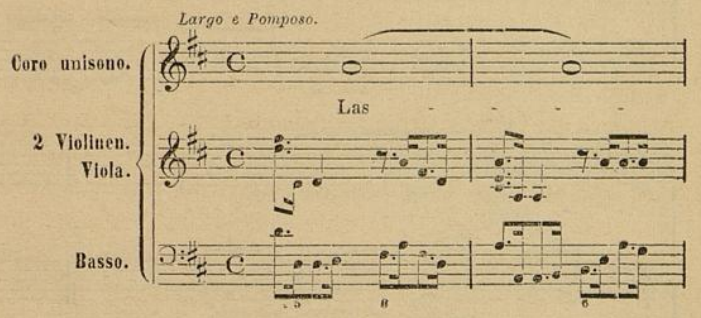
kein höheres Interesse als jene in Anspruch nimmt. Er war eben in der Auffassung und Wiedergabe des allerdings wenig inhaltsvollen Textes nicht glücklich.

Ein kurzes Secco Recitativ, das mit den Worten schliesst:

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

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

Das Orchester beginnt im Ritornell (Largo e pomposo, D-dur $^4/_4$, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen und Quartett) eine lebhaft markirte, streng durchgeführte Figur von feierlich ernstem Charakter. Ihr tritt der Chor unisono in choralartiger Melodie, gleichsam einen cantus firmus darstellend hinzu.



- set uns auf -

- se - hen auf Je - - -

- sum Chri - -

- - stum.

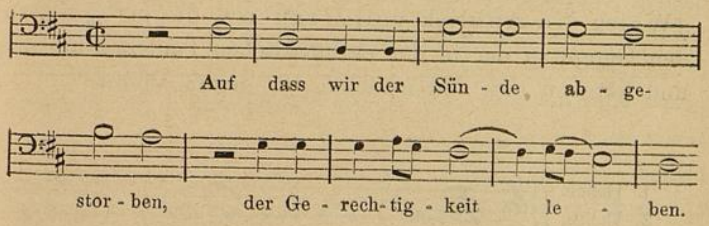
fp.

unisono.

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

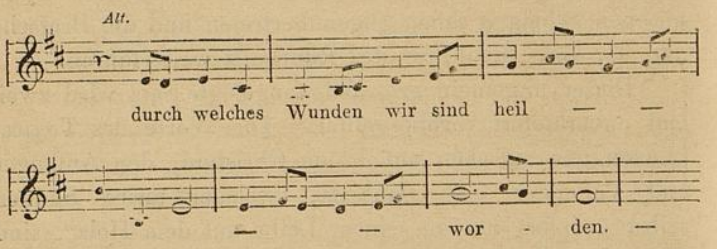
Dieser ungemein grossartig angelegte Satz wird zweimal unverändert vorübergeführt. Die Worte des Textes: „Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum, den Anfänger und Vollender des Glaubens, welcher unsre Sünden selbst geopfert hat zu seinem Leibe auf dem Holz", sind wie zwei Choralverse von gleicher Bedeutung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

Die Fuge mit dem prächtigen Hauptthema



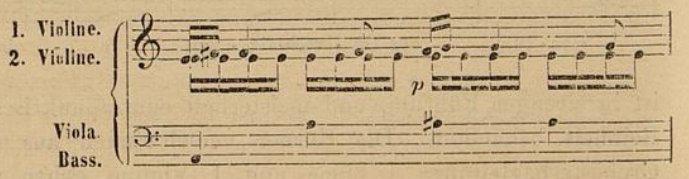
ist in strenger Führung und meisterhaft contrapunktischer Reinheit behandelt. Die Hörner verschwinden aus der Orchesterbegleitung, 1. Oboe und 1. Violine gehen mit dem Sopran, 2. Oboe und 2. Violine mit dem Alt, die

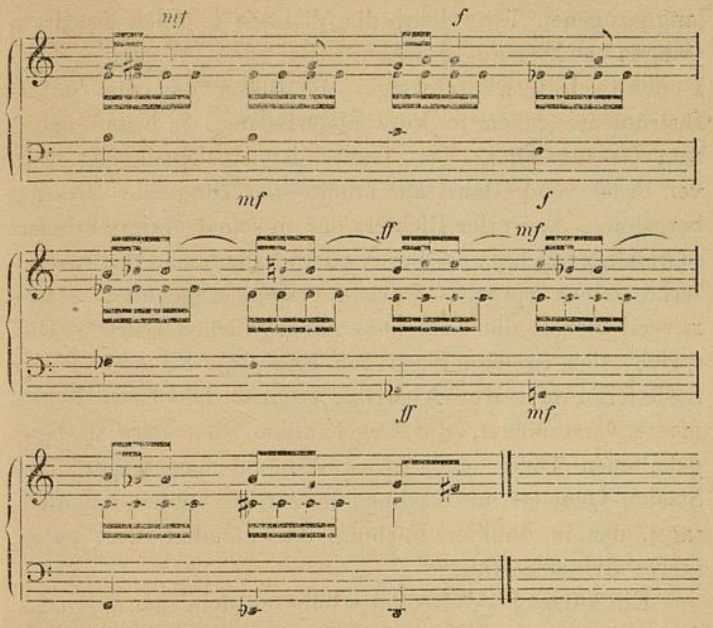
Viola mit dem Tenor. Die Flöten treten theils in selbstständigem Gange, theils als Verstärkung der Oberstimmen auf. Dem ersten Motive tritt ein zweites Thema



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

Das folgende accompagnirte Recitativ No. 20 „O Du, der Gott mit uns versöhnt“ (Adagio $^4/_4$), ist von nicht geringerem Werthe. Die Behandlung der Worte: „Welch ein Anblick voll Grauen“, die in $^1/_{16}$ zitternden Gänge zu der in der chromatischen Tonleiter unruhig und klagend auf- und absteigendeu ersten Violine



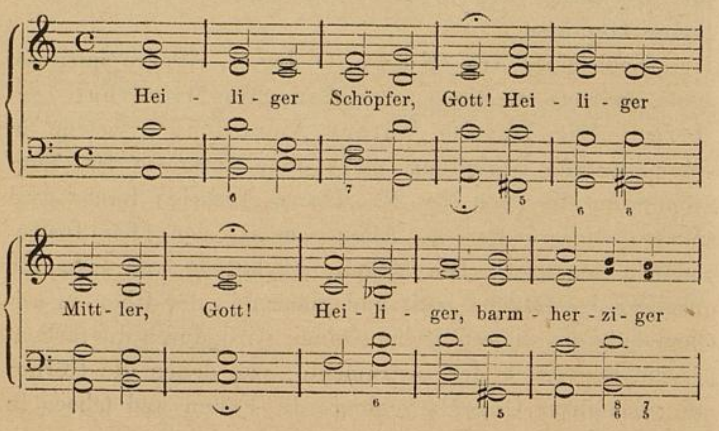


(eine Figur, die sich später bei den Worten „Du zitterst, zagest“ wiederholt) geben in ihrer malerischen Bedeutung diesem Satze, in welchem die von Bach so gern angewendeten ariosen Stellen mehrfach den Gang des Recitativs unterbrechen, ein eigenthümlich schmerzliches Gepräge.

Nach einer Arie (No. 21, G-dur ¾, Allegro spiritoso, vom Quartett begleitet) „der Menschen Missethat verbirget Dir Deines Vaters Angesicht“, welche in Melodie und Begleitung nicht ohne Interesse ist, folgt wiederum ein Chor No. 22 „Dann strahlet Licht und Majestät“, C-dur 4/1, Allegro assai, von allen Instrumenten begleitet. Die Melodie ist kräftig und fest, die Anlage des Ganzen breit und glänzend, der Chor in seinem langsam majestätischen Gange wird durch die farbenreiche Benutzung der Instrumente, von denen die Hörner in syncopirter Gegenbewegung, die Flöten und Oboen in

langgezogenen Tonwellen, die Violinen in reich figurirten Gängen auftreten, gehoben. Bei den Worten „Die Frechen beben“ schweigen die Bläser und die Saiten-Instrumente gehen in kurz abgerissenen ⅛ Noten neben dem Gesange her. Das Ganze ist ein Musikstück voll von Pracht und Glanz, auf unmittelbar zündende Wirkung berechnet. Es ist der Richter, der in seiner Majestät daherschreitet, zu richten die ihn erwürgt haben, und die nun zitternd seines Spruches warten. Ihnen gegenüber harren zuversichtsvoll die Gerechten der göttlichen Gnade. Dies spricht sich in dem Solo für Bass No. 23 aus: „Wie froh wird mir der Anblick sein“. Die Blase-Instrumente verstummen, die Orgel nimmt den Bass in langgehaltenen Tönen auf, zwei Bassons, denen später das Streich-Quartett mit Sordinen hinzutritt, begleiten den Gesang, der in dunkler Färbung das ziemlich weit ausgeführte Arioso ausfüllt.

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



Trö - - ster! Du e - wi - ger Gott!

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

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

un - - - - ser.

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

2 Flöt., 2 Viol.
conc. Viola.

Basso cord.

tr

Er stirbt!

p p

stirbt,

ppp

pizz.

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

No. 27. „Die Allmacht feirt den Tod.“ Ein symphonischer Eingang (F-dur $^4/_4$ poco Adagio) beginnt in einer für die Factur einer geistlichen Musik jener Zeit völlig neuen und gegen die von schmerzlichen Motiven gesättigte lyrische Grundstimmung der vorhergehenden Nummern überraschend feierlichen Weise. Die ernste Todtenfeier, welche die in ihrem Laufe gestörte Natur dem göttlichen Erlöser bereitet, beginnt in wunderbar geformter Gestaltung sich zu entwickeln.

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

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

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

---

[1]) In einem älteren kritischen Aufsatz über Musik (Journal des Luxus und der Moden. Weimar 1793. S. 339) findet sich folgende

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

Mit dem Unisono des Quartetts nach den Worten: „der Sterbende ist Gottes Sohn gewesen“, beginnt die Figur der Eingangssymphonie von Neuem, schwillt auf und schliesst dann leise verhallend, um zu dem Schlusschor (No. 28. Allegro ma non tanto, F-dur $^2/_4$) überzuführen.

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

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

Nach der dritten Wiederholung des Haupt-Satzes be-

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.

---

[1]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 111.

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

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

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

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

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

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

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

---

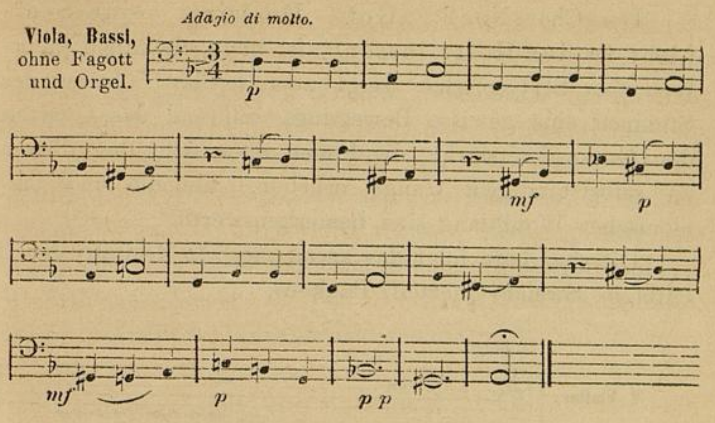
1) In der K. Bibl. zu Berlin.
2) Gedruckt bei Reuss in Hamburg.

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

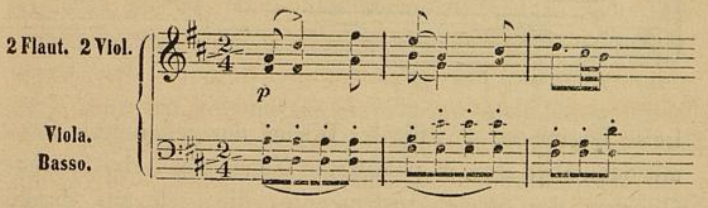
Aus dem Texte wird man ersehen, dass jene Begebenheiten Gegenstand der Dichtung sind, welche in der Schrift dem Tode und der Grablegung Christi unmittelbar folgen: die Auferstehung des Herrn, sein Erscheinen unter den Jüngern und seine Himmelfahrt. So beginnt die epische Darstellung da, wo der Tod Jesu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

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

Dieser kurze symphonische Satz (Adagio di molto, D-moll ¾), in welchem die Bratschen und Bässe unisono 19 Takte lang, ohne jeden anderen Instrumental-Zusatz miteinander fortschreiten, beginnt leise, steigt gegen die Mitte zu und fällt dann wieder in die erste Düsterheit zurück, in der die Töne nach und nach ersterben.



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

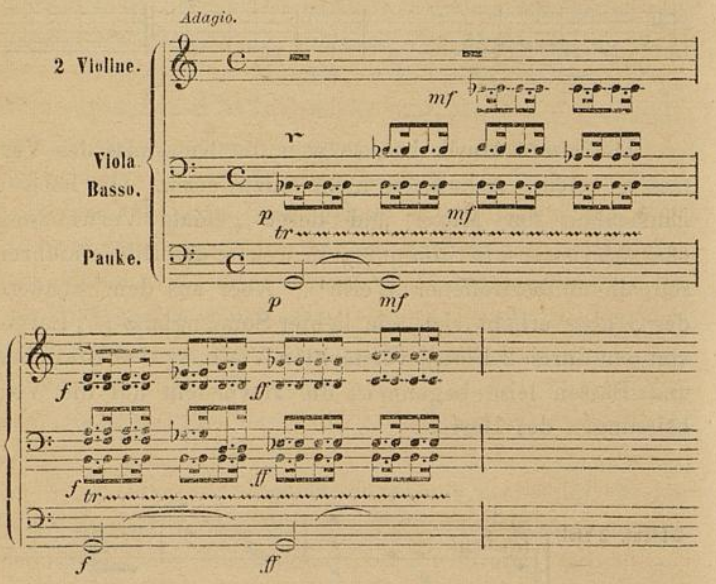


---

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

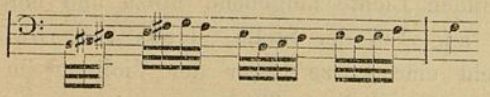
Der Chor No. 2: „Gott, Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen“, ist nicht eigentlich in polyphonem Styl gesetzt, zeigt aber in der Führung der Stimmen eine gewisse Bewegung, während das Quartett den Gesang verstärkt, die Flöten aber sich über diesem zu selbstständigem Gange erheben. Melodie und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

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

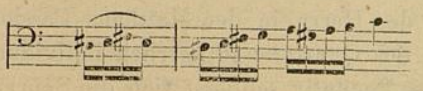


Leise beginnend schwillt der Wirbel der gedämpften Pauke mit dem über ihm in punktirten Noten stark rhythmisirten Quartett der Streich-Instrumente, die sich aus dunkler Tiefe in dissonirender Harmonienfolge in die Höhe erheben, zum lauten Donner auf. „Judäa zittert! Seine Berge beben!“ Die Auferstehung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

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



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



No. 4 Arie für Bass (Allegro, C-moll $^4/_4$, Streich-Quartett, 2 Hörner) ist in dem Em. Bach sehr geläufigen alten Styl gesetzt, aber voll Kühnheit und Feuer. Die Violinen bewegen sich in lebhaften Figuren. Der Gesang, sehr colorirt, erfordert einen Sänger von grossen Stimmmitteln und von vollendeter technischer Ausbildung. Der Mittelsatz (Adagio $^3/_4$, in B-moll beginnend), „Rang Jesus nicht“, ist von weicher Innigkeit, der Ausdruck der Fragen in demselben bewunderungswerth.

Von wohlthuender Wirkung ist der folgende Chor No. 5 (Es-dur $^3/_4$, 8 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, Oboen, Streich-Quartett) ein laut austönender Triumphgesang, den die Engel dem erstandenen Christus jubelnd entgegensingen; der Chor selbst ist homophon. Durch die glänzenden Tonmassen des Orchesters schlingen sich die Harpeg-

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

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

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

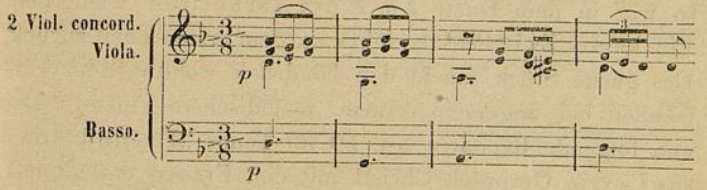
Unzweifelhaft ist Em. Bach in diesem Stücke, so wie bei einem Theile der später folgenden Recitative der schönen Idee seines Vaters gefolgt, vermöge deren dieser die Reden des Herrn in der Matthäus-Passion durch die Begleitung des Quartetts so herrlich individualisirt hat.

An dies Recitativ schliesst sich die Sopran-Arie No. 7 (in G-moll $^4/_4$, Adagio mit Quartett-Begleitung). Die Musik derselben stellt in dem ersten Satze einen rührenden Klagegesang dar. Der zweite Satz (Allegro $^3/_4$) „Heil Dir, Du steigst vom Grab herauf“ tritt als jubelnder Gesang stark colorirt zu jenem in einen scharfen Gegensatz. Die Violinen, in reichen Figuren in concertirender Weise begleitend, drücken in der Em. Bach eigenthümlichen Weise die Freude aus, welche die Seele über die Auferstehung des Herrn empfindet.

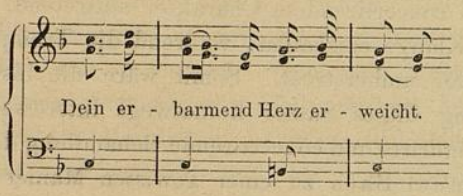
Das folgende Recitativ für Bass „Wer ist die Sionitin?“ No. 8 beginnt wie das vorhergehende ohne Accompagnement. Aber auch hier tritt, wie der Dichter zu den Worten Jesu „O Tochter, warum weinest Du?“ übergeht, das Streich-Quartett ein, diese in langgedehnten Accordfolgen begleitend, hört mit dem Fort-

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

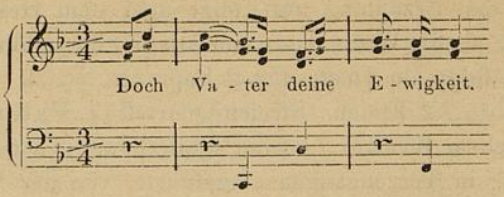
Es folgt ein Duett für 2 Soprane No. 9 (Andante, D-moll 3/8, 2 Flöten, Streich-Quartett) „Vater Deiner schwachen Kinder.“ Eine sanfte, von den gedämpften Violinen in Terzengängen eingeführte, von der Viola und dem Bass begleitete Melodie beginnt:



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



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

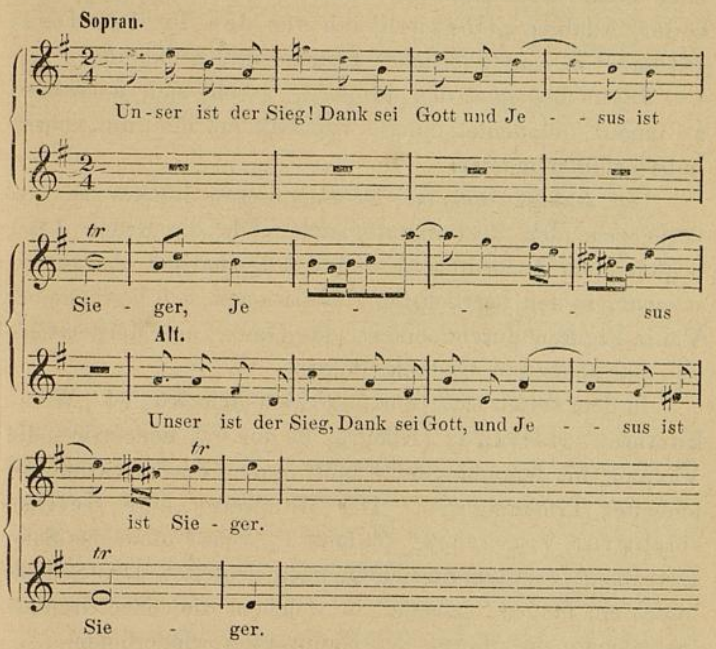


so wie in dem Duett No. 8 der Israeliten wiederholt. Ein kurzer Zwischensatz führt zu dem ersten Theil zurück. Das ganze Stück macht den Eindruck wohlthuender Einfachheit bei ungemein reinem, melodischem Flusse. Das nun folgende Recitativ No. 10 für Tenor „Freundinnen sagt“ (ein Gespräch Christi mit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

Diesem Recitativ schliesst sich No. 11, die Tenor-Arie „Ich folge Dir, verklärter Held,“ (D-dur $^2/_4$, Allegro, 1 Trompete, Streich-Quartett) an. Der erste Satz ist schwungvoll behandelt und reich verziert. Es ist ein triumphirender Gesang voll kräftiger Accente. Die erste Violine in concertirendem Charakter auftretend, lässt helljubelnde Klänge erschallen, während die Trompete kecke Glanzlichter umherstreut. Somit wäre die instrumentale Behandlung dieses Satzes keineswegs interesselos, wenn nicht die figurirte und concertirende Behandlung der Violinen bei Emanuel Bach zu einer gewissen Manier geworden wäre, der man unter bestimmten Verhältnissen fast mit Regelmässigkeit begegnet. Der Mittelsatz (G-dur $^3/_8$) ist einfacher und sanft melodisch.

Den ersten Theil des Oratoriums schliesst No. 12, ein Chor „Tod, wo ist dein Stachel?“ (Andantino, G-dur $^3/_4$, 2 Hörner in G, 2 Oboen, Streich-Quartett), mit einer kurzen und kräftigen Einleitung in vierstimmigem

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



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

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

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

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

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

In dem ersten Satze der folgenden Arie No. 14 „Willkommen, Heiland" (Allegro, Es-dur $^4/_4$), concertiren die Violinen mit dem obligaten Fagott in dem reichen Schmucke lebhafter Triolenfiguren. Der Mittelsatz „Der Heilige stirbt für Verräther" (G-moll $^2|_4$), wird ohne das Solo-Instrument von dem Streich-Quartett begleitet. Den Schluss bildet ein langes Nachspiel, in welchem die concertirenden Instrumente die Motive des Hauptsatzes wiederholen.

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

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

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

Langsam und ausgehalten.

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

Lebhaft und im Tempo.

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

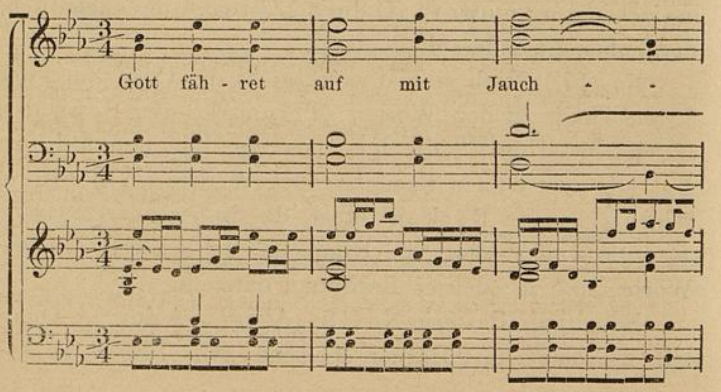
Ohne Vorspiel, sogleich in die Cadenz dieses Recitativs einfallend beginnt No. 17, Arie für Tenor (Vivace $^6/_8$, B-dur, Streich-Quartett), ähnlich jener Arie der Oster-Cantate (siehe S. 135 Th. I.) sehr charakteristisch mit dem vorstehend angegebenen Motive der Worte des Recitativs „Mein Herr, mein Gott," in welcher die Zerknirschung des Jüngers über seinen Mangel an Glauben sehr schön ausgedrückt ist. Erst weiterhin zu den Worten „Versöhnte kommt, ihn anzubeten," wird der Charakter der Musik zuversichtlicher und kräftiger. Der Mittelsatz „Zu Dir steigt mein Gesang empor" (G-dur $^2/_4$), ist sanft und melodisch, doch ohne besondere Bedeutung.

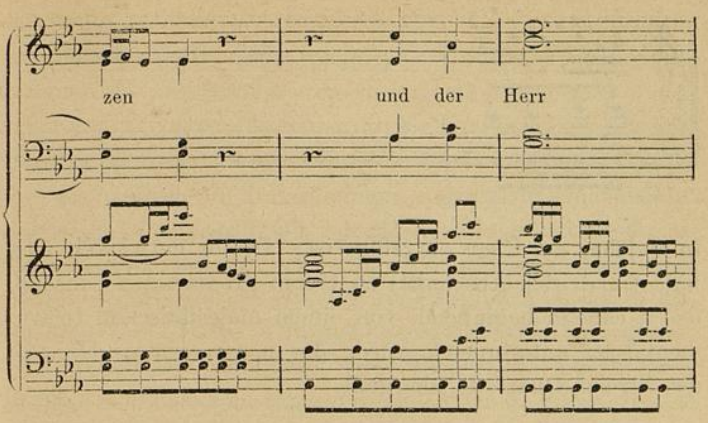
No. 17. Noch einmal unterbricht der Chor No. 5 des ersten Theils zu den Worten „Triumph, der Sohn des Höchsten sieget," die lyrische Stimmung und führt zu No. 18, dem letzten Recitative des Werkes „Auf einem Hügel, dessen Rücken" über, das in besonderem Grade ausdrucksvoll gesetzt, die Himmelfahrt Christi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

So tritt die Bassarie No. 19. (Allegro, A-dur $^4/_4$), Quartett, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Oboen) „Ihr Thore Gottes

öffnet euch," ein, in der man Bach auch in dieser Gesangsform endlich auf der Höhe findet, die seiner würdig ist. Ohne hervortretenden Mittelsatz ist sie ein Meisterstück für den Arienstyl im Oratorio. Es ist der Triumph des Königs, der von den Engeln getragen in sein himmlisches Reich einzieht. Grosse Pracht, Kraft und kühne Charakteristik treten in jeder Zeile der Partitur hervor. Dass die Violine den Jubel der Seele in der Begleitung lebhaft ausdrückt ist selbstverständlich. So erhebt sich Emanuel Bach mit dieser Nummer, dem Schlusse seines Werks entgegeneilend, zu einer in der Arienform bei ihm seltenen Energie und führt uns zu dem grossen Schlusschor No. 20 (Allegro, Es-dur ¾) „Gott fähret auf" über, den man fast einen symphonischen Chorgesang nennen könnte. Denn die Partitur desselben, 67 Seiten füllend, enthält nicht weniger als 91 Takte an Einleitungs- und Zwischenspielen des Orchesters, von denen das 18 Takte lange Vorspiel die Motive des sich öfter wiederholenden ersten Satzes darstellt. Der Bau dieses Chors erscheint auf den ersten Anblick in hohem Grade complicirt. Er zerfällt in nicht weniger als 7 einzelne Sätze.

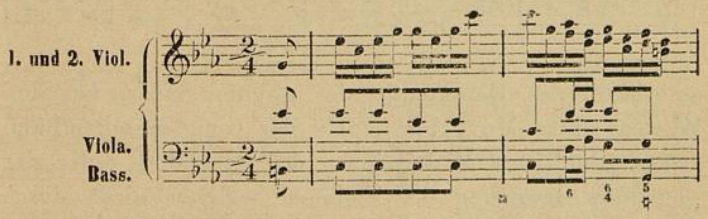
Der erste derselben „Gott fähret auf mit Jauchzen, Und der Herr mit heller Posaune," in dem rhythmisch-homophonen Styl, den Emanuel Bach in seinen kirchlichen Gesangswerken so gern anzuwenden liebte,

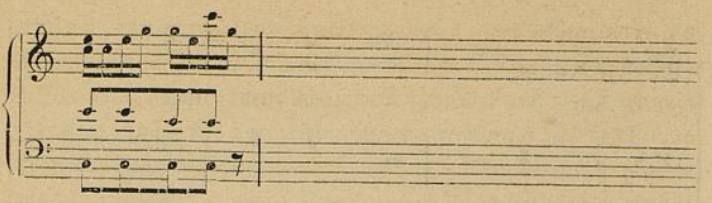




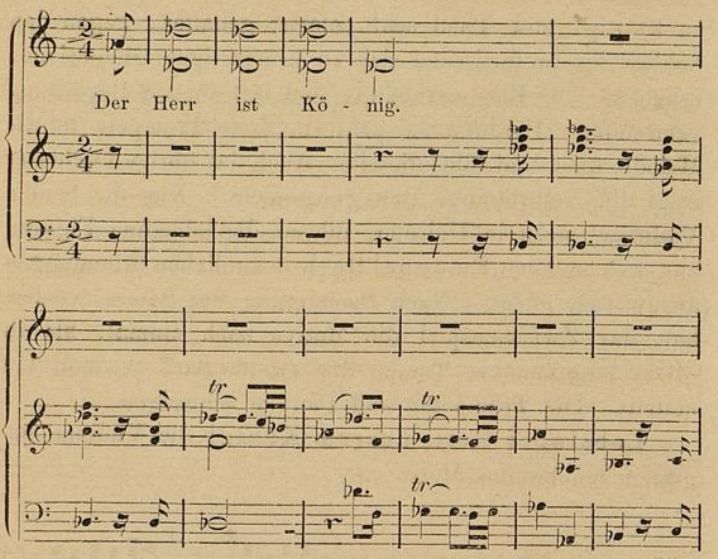
ist kräftig, zum Theil sehr colorirt gehalten, gegen den Schluss hin im fortissimo sich zu grossartigen Dimensionen erhebend. Die Blasinstrumente sind fast nur zur Begleitung verwendet. Hie und da geht die erste Trompete in die Melodie über und führt dieselbe. Auch das übrige Orchester zeigt eine selbständige Bewegung nicht. Nur die beiden Violinen, meist in Unisono, führen die lebhaften Figuren aus, welche ihnen Emanuel Bach in ähnlichen Stimmungen anzuweisen pflegt. Nach Beendigung des Satzes wiederholt das Zwischenspiel die Motive noch einmal, bis in etwas langsamerem Tempo der zweite Satz (C-moll $^2/_4$) eintritt. Die Trompeten und Pauken schweigen.

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





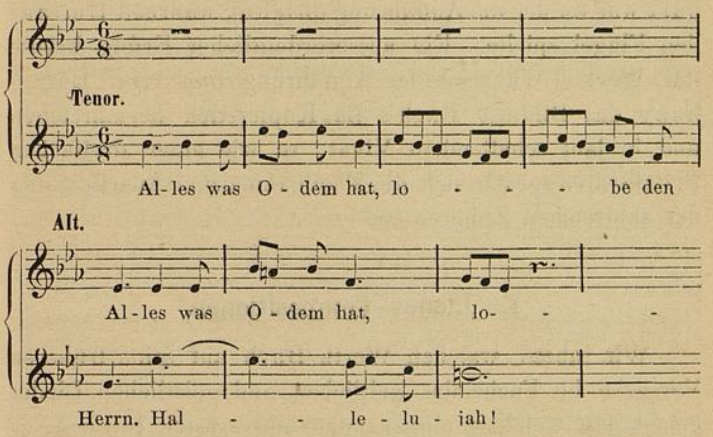
in welches der Chor eingefügt ist. Dieser entwickelt sich bald (im dritten Abschnitt) zu einem grossartigen Unisono, das a capella beginnend, von einem majestätischen Instrumentalsatz unterbrochen wird, der in ein ernstes Unisono des Streich-Quartetts übergeht,



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

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

Ihm folgt als siebenter und letzter Abschnitt die Fuge



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

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

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

Opus artificiosum et divinum [1]).

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

E. Lieder - Compositionen.

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

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

[1]) Mus. Almanach v. 1789. (Schwickert) S. 31.

den Gegenständen und Gedanken kirchlich religiöser Natur zugewendet. Und so sieht man ihn denn auch in Hamburg auf dem Gebiete des deutschen Liedes nach dieser Richtung hin von Neuem seine Kräfte prüfen. In No. 168. des Jahrgangs 1773 veröffentlichte der Hamburger Unpartheiische Correspondent folgende Bakanntmachung:

„Schon damals, als meine Gellert'schen Lieder herausgekommen waren, wünschten meine Freunde, dass ich zu des Herrn Doctor Cramer's Psalmen, zur Privat-Erbauung, ebenfalls Melodien zum Singen bei dem Claviere herausgeben möchte. Dieser Wunsch ist nunmehro in so weit erfüllet, dass eine Auswahl dieser Psalmen, welche an der Stärke meinen Gellert'schen Liedern gleich ist, mit künftiger Ostermesse im Drucke erscheinen wird. Ich habe bei der Ausarbeitung dieser Psalmen an Liebhaber von verschiedenen Fähigkeiten gedacht, und daher sind sie leichter in der Ausführung, als die Gellert'schen Lieder, ohne dass ich glaube, der besondern Pracht dieser Psalmen Eintracht gethan zu haben. Damit dieses Werk vor der Herausgabe desselben für einen viel niedrigern Preis, als nachher, angeschafft werden könne, so nehmen von jetzt an bis zur künftigen Ostermesse, ausser mir, folgende Herren einen Thaler Vorschuss darauf an: In Berlin, der Königl. Kammermusicus, Herr Riedt etc.

Hamburg, den 18. October 1773.

C. P. E. Bach.

Ueber die nächste Veranlassung zur Composition dieser Psalmen findet sich folgende Nachricht[1]):

„Es hat ein Ungenannter den Herrn Musikdirector Bach zu Hamburg schriftlich ersucht, ob er nicht zu den Cramer'schen Psalmen eben solche Melodien setzen wolle, als er zu den Gellert'schen geistlichen Liedern herausgegeben habe, und zugleich verlangt, die Antwort auf diese Anfrage in der allgem. deutschen Bibliothek zu lesen. Herr Bach thut also hiedurch zu wissen, dass, wenn sich ein billiger Verleger fände, er nicht abgeneigt wäre, die Aufforderung zu erfüllen.“

Es scheint, dass ein geeigneter Verleger sich nicht gefunden habe, denn im Laufe des folgenden Frühjahrs

---

1) Allg. deutsche Bibl. B. 6. St. 2. p. 324. 1768.

erschien im Selbstverlage Bach's die vollständige Sammlung.

Das Verzeichniss der Abonnenten erreichte die Zahl von 327, darunter waren an bekannten Namen die von Agricola, Fasch und Kirnberger in Berlin, Bach in Bückeburg, Breitkopf und Sohn in Leipzig, Homilius in Dresden, Eschenburg in Braunschweig, Gerstenberg und Scheibe in Kopenhagen. Die Sammlung führt den Titel:

Herrn Doctor Cramers[1]*) übersetzte Psalmen mit Melodieen zum Singen bey dem Claviere.*

Das Werk war „Dem durchlauchtigsten Herzoge und Herrn Herrn Friedrich, Herzoge zu Mecklenburg, Fürsten zu Wenden, Schwerin und Ratzeburg, auch Grafen zu Schwerin, der Lande Rostock und Stargard etc. etc. Meinem gnädigsten Herzoge und Herrn“

in folgender Zueignung gewidmet:

„Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Herzog und Herr!

Ich unterstehe mich, Ew. Hochfürstl. Durchlaucht gegenwärtige Sammlung von Psalmen des königlichen Dichters, wozu ich Melodieen zum Singen gesetzt habe, desswegen zuzueignen, weil ich weiss, dass Höchstdieselben bey den musikalischen Vergnügungen einen der erhabensten Zwecke der Tonkunst, die Ausbreitung der

---

1) Johann Andreas Cramer war geboren den 29. Januar 1723 im sächsischen Erzgebirge, war 1748 Prediger zu Krellwitz bei Magdeburg, 1750 Oberhofprediger in Quedlinburg, 1754 deutscher Hofprediger in Kopenhagen und Professor der Theologie daselbst. 1771 ging er von dort nach Lübeck, 1774 nach Kiel, wo er Prokanzler und erster Professor der Theologie, später Kanzler und Kurator der Universität ward. Er starb 1788. Er gehörte den ersten Theologen seiner Zeit an und war als Dichter geistlicher Lieder und Oden, durch die poetische Bearbeitung seiner Psalmen, welche 1762 zu Leipzig erschienen, so wie durch zahlreiche andere Werke, zumal auch durch die Biographie Gellert's (1774), für die deutsche Literatur jener Zeit von der hervorragendsten Bedeutung.

Religion und die Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen vorzüglich zu schützen, und die Arbeiten derer Männer, welche ihre Talente zur Erreichung dieses Zweckes angewendet, mit Dero gnädigstem Beyfalle belohnen. Möchte ich so glücklich seyn, dieses Beyfalls in Absicht meiner verfertigten Melodieen von Ew. Hochfürstl. Durchlaucht nicht ganz unwürdig geschätzt zu werden! Erlauben Sie mir, Durchlauchtigster Herzog, die angenehme Ueberzeugung, dass Dero hoher Name, den ich diesem musikalischen Werke vorgesetzt habe, die beste Empfehlung desselben sey, und zugleich die Freiheit, mich mit den Gesinnungen der tiefsten Ehrfurcht unterschreiben zu dürfen,

Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Herzog und Herr,
Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht
unterthänigster Diener
Carl Philipp Emanuel Bach."

Hamburg, den 28. März 1774.

Auch hier wiederum ersieht man, dass Bach sich den Männern hinzurechnet, welche ihre Talente für einen der erhabensten Zwecke der Tonkunst, nämlich für die Ausbreitung der Religion und die Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen anwenden, dass also dem von ihm dem Fürsten überreichten Werke dieselbe Idee zum Grunde lag, welche schon bei den Gellert'schen Liedern für ihn maassgebend gewesen war. Mehr noch ergiebt sich das aus der folgenden langen

Vorrede.

Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden ihrer schon längst an mich gethanen Forderung Genüge zu thun, und ihnen Melodien zu des Herrn Doctor Cramer's Psalmen zu liefern. Bey dem Mangel anderer guter Vorschläge habe ich den Verlag derselben selbst übernommen, und hoffe für sie mit Grunde eben den Beyfall, welchen meine Gellert'schen Lieder zu erhalten so glücklich gewesen sind. Da diese letzten so viel Erbauung veranlasst haben, wie man mich so sehr versichert hat: so glaube ich gewiss,

dass diese Psalmen um so viel mehr Nutzen stiften werden, weil ihr göttlicher Inhalt so voller Majestät ist, dass dahin nichts reicht, was noch je von den grössten Dichtern in dieser Art geschrieben worden ist. Ich bin nicht im Stande von der Uebersetzung dieser Psalmen, der Arbeit eines unsrer grössten Gottesgelehrten, ein solches Urtheil zu fällen, wie sie es verdienen; es würden auch alle meine Lobsprüche hierüber sehr überflüssig seyn. Ich berufe mich bloss auf dasjenige, was ich bey Verfertigung dieser Melodieen empfunden habe. Aus dieser Ursach hätten meine Freunde das grösste Recht, etwas ganz vollkommenes von mir zu erwarten. Ich muss auch bekennen, ohne von der Grösse meiner Kräffe zu sehr eingenommen zu seyn, dass diese Psalmen bey einer weitläufigen Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden, als jetzt, da ich ihnen bloss kurze Melodien zum Singen bey dem Claviere für Liebhaber, die in der Ausführung noch nicht stark sind, angemessen habe. Wer indessen den Zwang kennt, welcher bey Melodieen zu mehr als einer Strophe unvermeidlich ist; wem ferner bekannt ist, wie sehr dieses wegen der Modulation so kurze und eingeschränkte Feld bereits bearbeitet worden: der wird nicht zu viel verlangen, sondern mich vielmehr, wie ich hoffe, mit seiner Zufriedenheit über diese meine Arbeit beehren. Ich habe bloss diejenigen Psalmen gewählt, welche sich noch auf unsre jetzigen Zeiten schicken und zur allgemeinen Erbauung dienen. Ausserdem habe ich auch diejenigen weglassen müssen, welche im Text mehr als ein Metrum haben, welche zum Singen zu lang sind, welche wegen der allzuoft vorkommenden Verschiedenheit ihres Inhalts eine weitläufigere Ausführung erfordern, und welche mit vielen Chören abwechseln, damit ich den Liebhabern kein zu grosses und folglich zu kostspieliges Werk liefern möge. In ein Paar Psalmen ist die Anzahl der Silben nicht immer in allen Stimmen gleich; ein etwas aufmerksamer Ausführer wird alsdann gar leicht in demselben Tone entweder eine Note hinzusetzen oder abkürzen. Bey der grossen Anzahl der Lob-Psalmen und ihres majestätischen Inhalts habe ich auf eine Verschiedenheit des Ausdrucks denken müssen, um nicht immer einerley Gedanken hervorzubringen; einigen meiner Freunde zu gefallen habe ich gewissen Psalmen Choralmelodien gegeben; zuweilen habe ich auch in gebundener Arbeit und in der Ausweichung der Modulation etwas gewagt. Alle diese Umstände geben dieser Sammlung etwas mehr Veränderungen, als man in meinen Gellert'schen Liedern antrifft, und ich hoffe dadurch von dem Beyfalle meiner Freunde nichts verloren zu haben.

Möchten doch diese Melodien so viel Erbauung und Vergnügen erwecken, als ich bey ihrer Ausarbeitung zum Zwecke gehabt und gewünscht habe.

Hamburg, im März Monathe 1774.

C. Ph. E. Bach.

Diese Auslassung zeigt, dass Bach mit der Composition dieser Psalmen gegen die Gellert'schen Lieder einen Fortschritt gemacht zu haben glaubte. Aber auch hier verhehlt er seine schon dort ausgesprochenen Bedenken über die Schwierigkeit nicht, eine Melodie zu mehreren Versen zu schaffen. Und doch hätten gerade die Psalmen, „die im Versmaass oft mehr als ein Metrum haben," ihn darauf hinführen können, dass er durch grössere Ausführung der Compositionen einen Schritt auf seiner Bahn weiter gehen müsse. Er hat offenbar geschwankt, ob er diesen Schritt thun solle, oder ob er „den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht stark sind," die Zumuthung grösserer Schwierigkeiten und complicirterer Formen stellen dürfe. Denn er sagt ausdrücklich, „dass diese Psalmen bei einer weitläufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden." Aber die Rücksicht auf das Publikum, das solchen Aufgaben offenbar nicht gewachsen war und auch, wie es scheint, dies dadurch vertheuerte Werk nicht gekauft haben würde, überwog. Vielleicht war es sehr lebensklug, dass er so handelte. Ob man es vom künstlerischen Standpunkt aus billigen darf, ist eine andere Frage. Nach dem, was diese Psalmen schon in ihrer beschränkten Form bieten, würde eine freiere Behandlung in grösseren Umrissen zu einer ausserordentlichen Leistung geführt haben.

Wie Bach sich mit voller Bewunderung über den Inhalt ausspricht, so hat er sich offenbar mit Vorliebe in ihre Poesie versenkt. Er steht in der That auf einer höheren Stufe als in den Gellert'schen Liedern. Er hatte in dieser neuen Kunstform festen Fuss gefasst und in der beschränkten Weise, die er sich nun einmal auferlegt hatte, eine gewisse Grösse und Vollendung erreicht. So sind die einzelnen Lieder dieser Sammlung noch jetzt von wohlthuender Schönheit. Einzelne sind mehr ausgeführt als andere: z. B. der 8. Psalm, der ganz durchcomponirt, in seinem prachtvollen Schwunge sich als ein wahrhafter

Lobgesang darstellt; ferner der 33. Psalm, der mit seinen schönen Imitationen in der Begleitung zugleich als ein contrapunktisches Meisterwerk betrachtet werden kann; endlich der 67. Psalm mit dem hinzutretenden Chor und der 93. mit der feurigen figurirten Begleitung. In anderen Liedern, wenn auch kleineren Umfangs, sind die Gedanken von besonderer Reinheit. Die Melodie gewinnt dabei oft eine Eigenthümlichkeit, man möchte sagen Intensivität, wie man sie in den besten Liedern der neueren Zeit kaum prägnanter finden kann.

Es möge noch auf den 96. 97. und 110. Psalm hingewiesen werden, von denen dem letzteren eine wahrhaft grossartige, im höchsten Styl concipirte Begleitung gegeben ist.

Nicht weniger sind die choralartig gesetzten Stücke, welche Bach „einigen seiner Freunde zu Gefallen“ so componirt hatte, Meisterwerke in Gesang und Satz. Zwei derselben, der 6. und 130. Psalm, mögen folgen.

No. 6. Choralmässig, sehr langsam.

Füh - re, Herr, mich nicht im Grim - me
Dei - nes Zor - nes Rich - ter - stim - me

in dein hei - li - ges Ge - richt!
scho - ne mich und donn - re nicht.

Ich bin kraft - los, mit Er - bar - men hei - le,

Herr, mich Ar - - men. Noch er - zit - tert

mein Ge - bein vor dei - nem Dräun.

No. 130. Choralmässig.

Aus der Tie - fe ruf ich dir! hö - re,

Gott, in dei - nen Hö - hen, Merk auf mei - ner

Stim - me Flehen! Nei - ge, Herr, dein Ohr zu mir.

Ueber den Eindruck, den diese schönen Lieder, deren die Sammlung 42 enthält, auf das Publikum ihrer Zeit gemacht haben, ist wenig bekannt geworden. Wohl wäre es eine ehrenvolle Aufgabe für die Gegenwart, den reichen Schatz, der in ihnen verborgen ist, durch eine geeignete Auswahl und sachgemässe Behandlung zu heben.

Im Allgemeinen fand Bach auf diesem von ihm mit so viel Glück und Hingebung beschrittenem Gebiete des geistlichen Liedes keine Nachfolger, mindestens keine solche, die eine bleibende Bedeutung gewonnen hätten. Doch hat sein jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich zu Bückeburg in den Münter'schen Liedern gleichfalls Vortreffliches geleistet, und man findet ausser ihm noch Rolle, Hiller, Scheibe, Hertel, Wolf, Kunzen und Benda darin, wenngleich mit geringerem Berufe, thätig.

Noch im Jahre 1782 begegnen wir einer lebhaften Klage darüber[1]), dass die herrlichsten geistlichen Poesien uncomponirt oder so gut als uncomponirt geblieben seien. „Bach's Compositionen zu Gellert's Liedern, die in aller Händen sein sollten, sind ausser dem Lande, wo Bach und Gellert selbst gelebt, wenig gesungen, und seine herrlichen Compositionen zu Cramer's Psalmen haben seit 1774 noch keine zweite Auflage erlebt. Einige der Lieder dieser meisterhaften Sammlungen sind doch gewiss auch allgemeine Erbauungslieder[2]).“

---

[1]) Reichardt, Kunst-Magazin. 1782. I. S. 172.

[2]) Der Hamburg. Unparth. Corresp. (1744. No. 112) enthält eine ausführliche Kritik über diese Sammlung, deren Inhalt für die Beurtheilung der Art, wie Bach's Zeitgenossen seine Werke aufnahmen, bedeutend genug ist, um sie hier folgen zu lassen:

„Die wiederholten Auflagen der von unserm würdigen Herrn Kapellmeister Bach in Musik gesetzten Gellert'schen Lieder beweisen den Beifall, womit die Freunde der Tonkunst diese vortrefflichen Melodien aufgenommen haben. Eben diesen Beifall können wir den gegenwärtigen Melodien der Cramer'schen übersetzten Psalmen versprechen. Die Originalität unsers Bach's, die Stärke

Dem geneigten Leser wird im Anhange II. noch eine Reihe von Briefen Bach's an Forkel mitgetheilt, welche sich auf die Herausgabe und den Vertrieb der Cramer'schen Psalmen beziehen. Man wird aus ihnen ersehen, wie sauer sich der alte Mann sein Geschäft werden

---

seines Ausdrucks, das Neue und Kühne in seinen Gedanken, und der oft ungewöhnliche und überraschende Gang der Harmonie, wodurch sich die musikalischen Compositionen dieses grossen Meisters vor allen andern auszeichnen, herrschen auch in diesen Psalm-Melodien, und besonders wird man den Geist eines jeden Psalms und den darinn herrschenden Affect auf's glücklichste in dem dazu gesetzten Gesange ausgedrückt finden. Man sehe zum Beispiel den 8. Psalm: Wer ist so würdig als du! etc. in welchem die Singstimme eine besondere Begleitung des Claviers hat. Welche Pracht herrscht hier in der Harmonie des Chors, und welcher muntere Ernst in dem Gesange des Propheten: O! welch ein Lob bereitest du! Eben solche Pracht findet man in der Melodie des 19. Psalms: Die Himmel rufen, jeder ehret etc. Der 33. Psalm: Jauchzt ihr Gerechten dem Herrn etc., ist aus As-dur und ein Meisterstück der Kunst. Die gebundene Arbeit in selbigem ist dem Gesange nicht nachtheilig. Der 65ste und 67ste haben sehr sanfte Melodien. Besonders macht in dem letzten die Veränderung des Tactes, da mit dem Chor der 6/8 Tact eintritt, eine vortreffliche Wirkung. Eine unserer Lieblings-Melodien ist der traurig-langsame Gesang des 88. Psalms aus F-moll. Der 93ste hat ebenfalls, wie der 8te eine besondere Begleitungsstimme des Claviers. Der Gesang ist überaus glänzend. Der 96ste: Erhebet Gott durch neue Lieder, voll ungehörter Harmonie! hat im ersten Theil wirklich eine ungewöhnliche Harmonie, die hier am rechten Ort angebracht ist. Im 110ten spielt das Clavier durchaus den Bass mit der rechten Hand in der Octave mit. Der majestätische Gang der Harmonie schickt sich vortrefflich zum Inhalt des Psalms. Der 142ste: Gott! es seufzet meine Stimme etc. hat einen vortrefflich fliessenden Gesang. Wir haben ihn in unserm Exemplar mit 3 Kreuzen bemerkt und er dient uns immer zur Introduction, so oft wir diese Psalmen spielen. Der 145ste und 148ste, letzterer Allabreve, sind ebenfalls von uns angezeichnet. Indessen hat eine jede dieser Melodien ihre eigene Schönheiten und wo wollten wir Raum hernehmen, sie alle zu bemerken. Die Choral-Melodien sind vortrefflich, und die darinn herrschende Harmonie ausdrückend. Die vom 36. Psalm: Lass mich nicht deinen Zorn empfinden etc. gefällt uns vorzüglich. Ausser dem 33. Psalm haben noch ein Paar andere, Melodien mit gebundener Arbeit, die wir den Kennern empfehlen.

Ueberhaupt hat sich Herr Bach durch diese Melodien um vieler

liess. Sie enthalten aber auch Manches von allgemeinerem Interesse.

Dass Emanuel Bach sich überhaupt dem geistlichen Liede mit besonderer Vorliebe hingegeben habe, zeigt seine Theilnahme an der ersten Sammlung der Dr. Balthasar Münter'schen Lieder, welche i. J. 1773, also in demselben Jahre wie die Cramer'schen Psalmen, zu Leipzig herausgekommen ist. Unter den 50 Liedern dieser Sammlung waren die Nummern 19, 21, 24, 25, 44 und 49, sämmtlich im Styl der Gellert'schen und Cramer'schen Lieder, von ihm gesetzt. Einige derselben sind von besonderer Schönheit.

In einem alten, der Becker'chen Sammlung zu Leipzig gehörigen Musikhefte finden sich ferner mit der Bezeichnung: „In Musik gesetzt von Herrn Bach in Hamburg" folgende geistliche Lieder eingeschrieben, die unzweifelhaft von seiner Composition und gleichfalls voll von eigenthümlichen Schönheiten sind und offenbar seiner Hamburger Lebensperiode angehören: „Auf die Auferstehung des Erlösers" (von Schiebler), Triumph! Triumph und Lob und Dank. 3 Verse. „Tag, den mir der Herr gemacht, Sei gesegnet, Tag der Freude. 1 Vers."

---

rechtschaffenen Herzen Erbauung unendlich verdient gemacht; ein Verdienst, das er nun mit dem vortrefflichen Lübeck'schen Gottesgelehrten, dem Herrn Doctor und General-Superintendenten Cramer, dem wir diese schöne Psalmen-Uebersetzung zu danken haben, theilen kann. Gewiss wird dieser würdige Mann mit sel. Gellert in Absicht eines Liedes und der ihm gehörigen Melodie einerlei Meinung sein. Der letzte schrieb an den Herrn Kapellmeister, entzückt über dessen Composition seiner Lieder, folgenden richtigen Gedanken: „Das beste Lied ist ohne die ihm eigene Melodie ein liebendes Herz, „dem seine Gattin mangelt, die seine Empfindnngen beseelt, indem er „die ihrigen erwecket."

Endlich müssen wir doch noch, wiewol mit Leidwesen, melden, dass auch nicht ein einziges Rondeau unter diesen Melodien befindlich ist. Die Liebhaber können indessen ihre Zuflucht zu den neuesten componirten Messen, Passions-Oratorien und Trauer-Musiken einiger Italiener und ihrer blinden Nachahmer nehmen, in welchen sie damit aufgewartet werden."

Doch verging ein Zeitraum von 7 Jahren, bis er wieder mit einer grösseren Sammlung vor die Oeffentlichkeit trat. Es erschienen nämlich im Jahre 1780: „*Herrn Christoph Christian Sturms', Hauptpastors an der Hauptkirche St. Petri und Scholarchen zu Hamburg, Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beym Clavier.*"

Diese Lieder, zu deren musikalischer Behandlung wohl die persönliche Verbindung mit dem seit dem Jahre 1778 im Hamburger Predigeramte befindlichen Dichter derselben Veranlassung gegeben haben mag, erschienen in 2 Sammlungen zu je 30 Liedern. Das reichhaltige Verzeichniss der Subscribenten für die erste Sammlung zeigt 647 Namen. Berlin war darin nur mit deren 5 vertreten. Für die zweite Sammlung, welche 1781 erschien, waren nur 446 Exemplare gezeichnet. Dieser Rückgang war indess in jedem Falle nur durch zufällige Ursachen herbeigeführt worden, da bereits in demselben Jahre eine zweite Auflage erschien, der 1792 die dritte Ausgabe hinzutrat.

Noch hatte das moderne Lied, diese der deutschen Gemüthsart so sehr zusagende Kunstform, in weiteren Kreisen nicht Eingang gefunden. Der Standpunkt des Publikums war noch immer derselbe, der bei Gelegenheit der Besprechung der Berlinischen Oden dargelegt worden ist. Aber auch die Tonsetzer waren in der langen Reihe von Jahren, die seitdem abgelaufen war, nicht fortgeschritten. So blickte noch immer aus der Väter frommer Zeit her die Tradition an die Beschäftigung mit dem Kirchenliede in das Familienleben hinein und mehr als je stützten sich die Gewohnheiten und Lebensanschauungen in den bürgerlichen Kreisen, im Gegensatz zu der sittlichen Zersetzung, durch welche die vornehme Welt bedroht war, auf die ewigen Grundsätze der christlichen Kirche. War es da zu verwundern, wenn Lieder wie diese ein Bedürfniss und eine Wohlthat zugleich waren, wenn sie die halb vergessene Ausübung des religiösen Gesanges, der sich in den Kirchen nicht mehr heimisch fühlte, in die Familien zurückver-

pflanzten, indem sie der häuslichen Andacht den Stempel künstlerischer Schöne aufprägten? Das unbewusste Gefühl, das aus dem Herzen heraus nach Mittheilung und Befriedigung drängte, war noch nicht gewohnt, nach den glänzenderen Gestaltungen der Bühne zu blicken. Mit den vorliegenden Liedern und Compositionen wurde ihm eine Befriedigung geboten, deren reiche Fülle weit über den Drang und das Begehren des Augenblicks hinausreichte und zugleich veredelnd, erhebend wirkte. Wohl kann man den Texten dieser Lieder eine grosse Orthodoxie zum Vorwurf machen; man kann zugeben, dass ihnen nicht jene Kraft innewohnt, die den alten Kirchenliedern so eigenthümlich war. Doch lässt sich ihnen eine gewisse Wärme der Empfindung, eine schöne poetische Form und jener populäre Anstrich nicht absprechen, durch den sich im Allgemeinen Sturm's geistliche Schriften ausgezeichnet haben [1]). In einzelnen dieser Lieder, z. B. im ersten Theil, dem Frühling S. 14, dem Ernteliede S. 15, dem Sommerliede S. 20, dem Lobgesang S. 28, so wie in der zweiten Sammlung, dem Passionsliede S. 8, dem Morgenliede S. 15, Gott der Ernährer der Menschen S. 19, den Empfindungen in einer Sommernacht S. 20, Jesus in Gethsemane S. 31 weht ein Geist edler Poesie und einer reinen Religiösität, der auch über die Grenzen des Pietismus hinaus eine christliche Auffassung zulässt. Für ihre Zeit waren diese Gedichte von grosser Bedeutung, und Bach hat wohlgethan, sie zur Bereicherung des deutschen Liedes zu benutzen. Er hat sie in einer Weise musikalisch behandelt, welche ihm die dankbare Anerkennung der Nachwelt sichert. Keiner vor ihm hat auf diesem Felde versucht oder geleistet, was ihm zu leisten beschieden war; seine eigenen

---

1) Sturm gehörte zu den bedeutenderen Personen Hamburg's aus jener Zeit. Er starb bereits 1778, 46 Jahre alt. Die Hanseatischen Nachrichten (V. 147) bezeichnen ihn „als warmen, herzlichen und durchaus praktischen Kanzelredner, als Liederdichter, Volksschriftsteller und Mensch, ehrenwerth, vielwirkend und unvergesslich.“

Schöpfungen, wie bewunderungswerth viele von ihnen waren, culminiren in diesen Liedern, und der ungeheure Liederschatz, den die spätere Zeit erschlossen hat, ist denselben wenig überlegen.

Die Einfachheit der äusseren Behandlung geht mit der Tiefe und Innigkeit der Gedanken, mit deren zum Theil grossartiger Kühnheit und mit dem vollen Reize der harmonischen Behandlung Hand in Hand. Die Naivetät, die grade in der Liederform des vorigen Jahrhunderts oft so reizlos hervortritt, verschwindet hier fast durchgehends. An ihre Stelle tritt eine Vertiefung in den Inhalt der Gedichte, die von jeder kleinlichen Auffassung weit abweichend, den Anspruch voller Ebenbürtigkeit mit dem Besten erheben darf, was spätere Zeiten geleistet haben.

Lieder, wie aus der ersten Sammlung das Pfingstlied: „Sei, Weltversöhner, sei gepreist," Gottes Grösse in der Natur; der Tag des Weltgerichts „Wenn der Erde Gründe beben;" das Neujahrslied „Schon wieder ist von unsrer Zeit," mit der reizenden Abwechslung der Strophen in Moll und Dur, die Fortdauer des Lebens Jesu: „Umsonst empört die Hölle sich;" aus der zweiten Sammlung: Menschenliebe Jesu „Dich bet' ich an, Herr Jesu;" das Passionslied „In Todes Aengsten hängst Du da;" Empfindungen einer Sommernacht „Der Mond ist aufgegangen;" ein Lied, das eine der Zeit des Tonsetzers sonst ganz fremde Stimmung, die romantische, in sich trägt; ferner Fürbitte des gekreuzigten Jesu „Um Gnade für die Sündenwelt," endlich Jesus in Gethsemane „Schau hin, dort in Gethsemane," sind solche, welche keinem einzigen der so gefeierten modernen Lieder weichen dürfen, vielen unter ihnen aber an innerer Einheit und Gedankentiefe überlegen sind.

Auch hier ist das Accompagnement kein vollständiges. An vielen Stellen bedarf dasselbe der Ausfüllung.

Da die hiezu erforderliche Fertigkeit heut wohl meistens fehlen dürfte, so würde sich eine neue, nach dieser Seite

hin der Jetztzeit Rechnung tragende Ausgabe einer Auswahl derselben, empfehlen[1]).

Neben dem geistlichen Liede beschäftigte sich Em. Bach aber auch, selbst bis in seine letzte Lebenszeit hinein, mit den Liedern, die er in früherer Zeit Lieder für das Herz genannt hatte. Im Jahre 1783 erschien eine Sammlung von solchen meist aus älterer Zeit im 3. Bande der „Polyhymnia.“ „Der dritte Theil der Polyhymnia, von ungefähr einem Alphabete, soll eine Sammlung zerstreuter Flug-Compositionen von Vater Carl Philipp Emanuel Bach enthalten. Ausser den mannigfaltigen grösseren Werken dieses fruchtbaren und einzigen Meisters für Gesang und Instrument sind allmälig gelegentlich von ihm manche Lieder und Singcompositionen in den Unterhaltungen, den Musen-Almanachen und anderen dergleichen Sammlungen bekannt geworden. Seine Freunde haben längst gewünscht, diese, unter denen hervorstechende Meisterstücke sind, nebst seinen übrigen Sachen sich anschaffen zu können. Ich habe die älteren Texte dazu, die zu ihrer Zeit galten, jetzt aber missfallen würden, theils geändert, theils mit besseren vertauscht; alles mit seiner Genehmigung und unter seiner Aufsicht. Seine Freundschaft übrigens, deren ich mich rühme, hat diese Compositionen auch ausserdem noch mit einer Anzahl ganz neuer und Niemandem bekannter vermehrt. Mehr habe ich, da Bach's Namen genug sagt, nicht hinzuzusetzen.“ etc.[2])

Carl Friedrich Cramer,
Professor in Kiel.

Auch diesen kleinen Liedern fehlte es nicht an Geist, Feuer, Adel und melodischem Reiz. Es war unmerklich ein Fortschritt eingetreten, wenn dieser sich auch nicht

---

1) Inzwischen ist eine Auswahl von Bach's geistlichen Liedern in 4 Heften bei Simrock in Berlin erschienen.

2) Magazin für Musik. 1782. Jahrg. I. S. 140. C. F. Cramer war der Sohn des Theologen und Uebersetzers der Psalmen, geb. 1782, † 1807.

bis zu der Vollkommenheit der geistlichen Lieder gesteigert hatte. Könnte man dies dem folgenden (der musikalischen Real-Zeitung von 1788. Speyer, No. 6 der Musik-Beilagen) entnommenen, den in Leipzig herausgegebenen Freimaurer-Gesängen angehörigen Liede gegenüber bezweifeln?

Pathetisch.

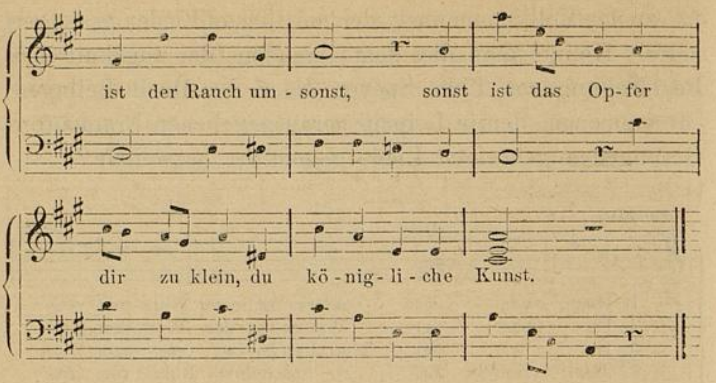
1. Hoch, wie des Adlers kühnster Flug und voll
2. Du hast der Wie-ge vor der Welt dein Klei-
3. Du hast den Thurm zu Si - ne - ar zum Wun-
4. Jetzt rauscht Eu - ro - pa deinem Ruhm, vom Ta-

1. wie Da - vids Ton, stark wie der
2. - nod an - ver - traut, und Ha - nochs
3. - der aus - ge - dacht in dei - nen
4. - jus bis zum Belt, und den-noch

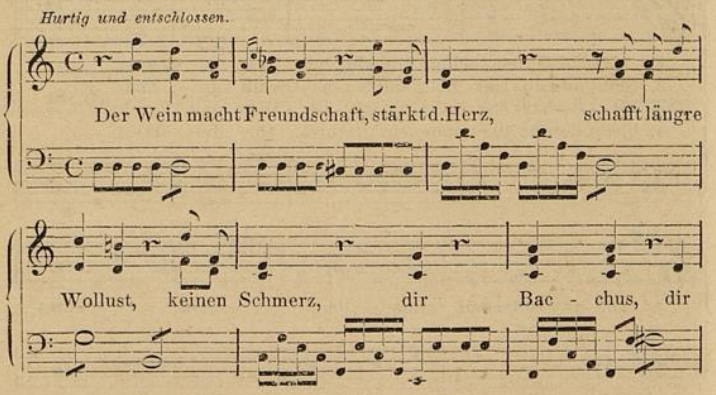
1. Grieche Pindar schlug und klug wie Sa - lo - mon.
2. Stadt und Ju - bals Zelt, und No - ahs Schiff ge - baut.
3. Py - ra - mi - den war am Ni - lus Witz und Pracht.
4. bleibt dein Heilig - thum ein Räthsel für die Welt.

5. So

soll - te stets dein Lob - lied sein, sonst



Im Allgemeinen soll Bach 95 Lieder weltlichen Inhalts geschrieben haben. Ob diese Zahl richtig ist, kann dahingestellt bleiben. Das oben (S. 70) erwähnte Liederheft der Becker'schen Sammlung enthält neben den genannten geistlichen noch 3 vortreffliche weltliche Lieder von Bach, die gleichfalls von dem Fortschritte zeugen, den er auf diesem Gebiete im Laufe der Jahre gemacht hatte. Es sind dies die Lieder: Phillis von Kleist mit dem der Zeit weit vorauseilenden Schlusse:



Langsamer.

Bac - chus, dir weih' ich mei-ne Lie - der doch!

Zärtlich langsam.

Phillis kommt, Phillis kommt, ich

liebe, ich liebe, ich lie - be

wie - der, ich lie - be, ich lie - be wie-

der.

Ferner: An die Liebe, von Hagedorn und eine Ode auf die Gegenwart des Kaisers in Rom, für welche sich das Jahr der Entstehung also genau bestimmen lässt. Dem

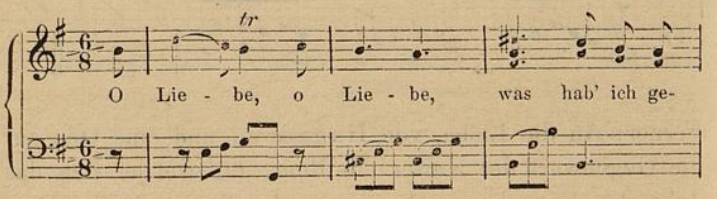
letzten Decennio seines Lebens gehören auch einige der im Jahre 1788 zu Leipzig erschienenen „Freimaurerlieder mit ganz neuen Melodien (von den Herren Kapellmeistern Bach, Neumann und Schulz, 38 Lieder enthaltend) an, von denen eines zweistimmig, mehrere mit untermischtem Chore gesetzt, deren zwölf von Bach waren.

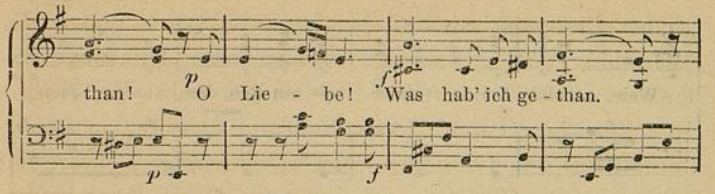
Diese reiche Ausbeute seines langen Lebens und Wirkens nach diesen schönen Seiten der Kunst hin fand ihren Abschluss in einer letzten Sammlung, welche allen vorhergehenden weit überlegen, des greisen Meisters künstlerische Stellung auch für das weltliche Lied fixirt hat. Im Jahre 1789 erschienen zu Lübeck bei Chr. Donatius

Neue Lieder-Melodien

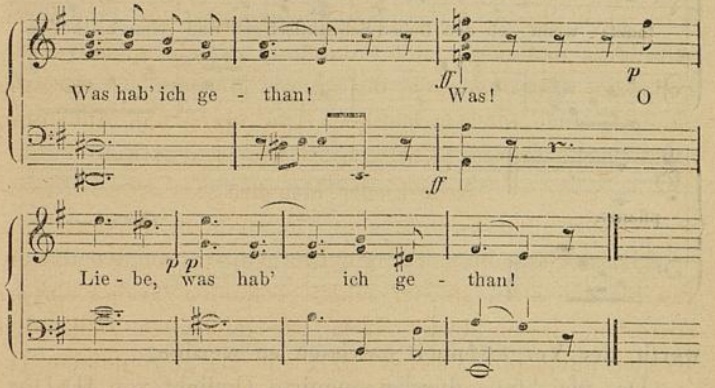
nebst einer Cantate zum Singen beim Clavier.

Diese Sammlung duftiger Blüthen, die an dem Rande des für den alten Meister schon geöffneten Grabes emporsprossten, dessen düstre Tiefe wie mit einem blühenden Kranze umflochten, erregt ein mehr als gewöhnliches Interesse. Sie enthält 21 Gedichte von Hölty, Gleim, Röding, v. Lütkens, Ebeling, Lessing, Haller u. A. Die Lieder sind zum Theil in dem alten Liederstyl gesetzt, kurze Gesänge von einfachem Charakter; aber die Melodien haben sich veredelt, die Gedanken sind vertiefter, inniger ausgedrückt als in den älteren weltlichen Liedern. In einigen derselben tritt Bach über die Schranken, die ihn bis dahin gefesselt hatten hinaus und componirt die Texte ganz durch, so das Nonnenlied No. 5 mit dem reizenden Refrain:



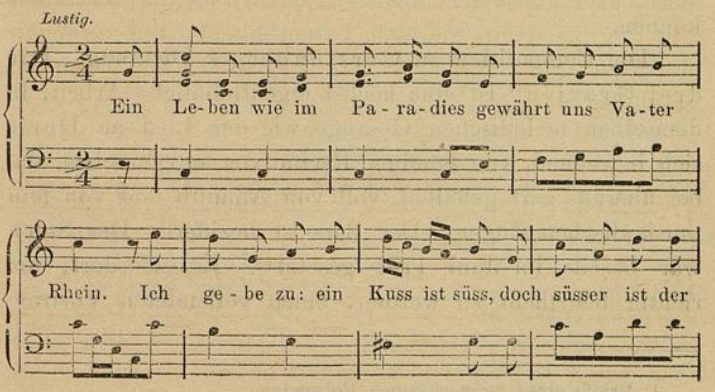


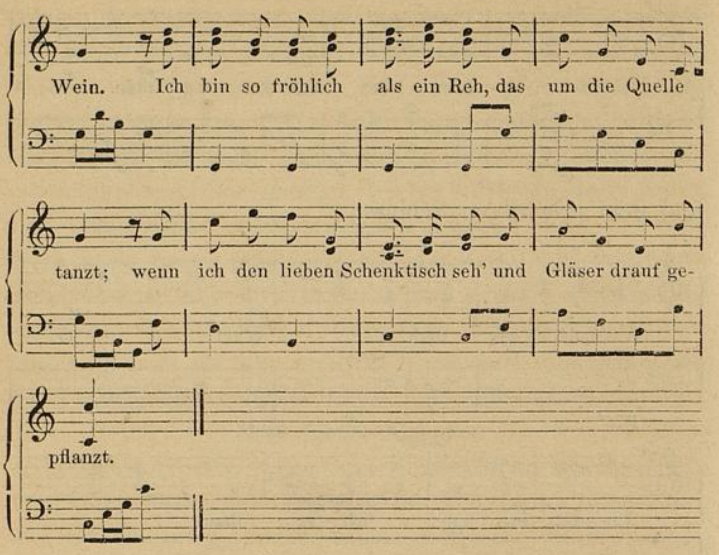
und dem prächtigen Schluss:



so ferner das Lied auf den Geburtstag eines Freundes und das schöne kräftig gebaute: „Ich hoff' auf Gott“.

Wohl wären diese und andre Lieder, wie das von Röding: „An meiner Ruhestätte“, ferner das bei aller einfachen Naivetät in jugendlicher Frische und Lebhaftigkeit vorbeirauschende Hölty'sche Trinklied:





werth, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Das gleichfalls durchcomponirte Gedicht von Haller an Doris zeigt jene durchlaufende declamatorisch melodische Zukunfts-Recitation, die Bach auch sonst liebte, und die, hier in der edelsten und sinnigsten Weise angewendet, sich wohl dem Fantasiestyl des Meisters in Claviersachen vergleichen liesse. Nach damaliger Begriffsbestimmung würde dies Lied als Cantate haben bezeichnet werden können.

Die Composition zu Gerstenberg's Dichtung „Die drei Grazien" ist eine höchst eigenthümliche Arbeit, in demselben melodischen Gesange wie das Lied an Doris sich bewegend, von häufigen Recitativen unterbrochen, dabei überaus zart gehalten, voll von Anmuth und von fein musikalischen Zügen. Der Bass ist beziffert. Das Stück war bereits im Juni 1774 gesetzt[1]). Es erfordert, um richtig beurtheilt zu werden, einen vollendeten Vortrag.

---

1) Briefe eines aufmerksamen Reisenden.

Bach hat in ihm den ersten Schritt zu dem später so beliebten Balladenstyl herüber gethan.

Wie wohlthuend ist es, hart am Schlusse eines so reichen, mühevollen und ruhmerfüllten Lebensganges einer Arbeit zu begegnen, die unter dem Schmucke silberhaariger Locken noch einmal jene jugendliche Empfindung, jenen poetischen Zauber, jene Grazie zeigt, die uns bei so vielen seiner zahlreichen Werke erfreut.

Wohl die letzte Kritik, welche dem dem Verlöschen so nahen Meister während seiner Lebenszeit zu Theil werden sollte, erschien über diese Sammlung, noch ehe die Herausgabe vollendet sein konnte, in dem Hamburger Unpartheiischen Correspondenten vom 18. November 1788 (in No. 185)[1]).

Nach diesen Betrachtungen bleibt nur noch ein Blick auf

F. die weltlichen Cantaten

zu werfen, die Bach während seines Aufenthalts in Hamburg gesetzt hat. Es sind ihrer wenige. Der Katalog seines Nachlasses nennt als solche:

---

1) „Welcher Liebhaber der Musik wird sich nicht freuen, von unserm würdigen Herrn Kapellmeister Bach eine Sammlung Lieder und die Composition einer Cantate wieder zu sehen, nachdem er ihnen seit langer Zeit dergleichen Arbeit nicht geliefert hat. Es wäre unnöthig zu sagen, dass diese Melodien sämmtlich das Gepräge des musikalischen Genies ihres grossen Componisten tragen, da es bekannt ist, dass dieser verehrungswürdige Mann keine seiner Arbeiten öffentlich herausgiebt, die er nicht sorgfältig studirt und geprüft hat. Die Liebhaber werden es auch finden, wenn sie diese Stücke beim Clavier singen, wie sehr der Herr Kapellmeister auf den Inhalt eines jeden Liedes bei der Composition der Melodien, auf die Tonart, auf die Wahl des Tacts, auf den Rhythmus etc. Rücksicht genommen hat. Die componirten Lieder sind von Hölty, Gleim, Röding, Lütkens, Ebeling, Elise Unzerinn, Lessing, von Haller. Das Schweizer Nonnenlied: 'S ist kein verdrüsslicher Lebe, als in das Klösterli gehe etc. hat zu allen Strophen eine Melodie erhalten, die ungemein charakterisch ist. Eben diese Ehre ist dem Liede

1. Vom Jahre 1770: „Der Frühling“, eine Tenor-Cantate „mit den gewöhnlichen Instrumenten.“ Dieses Stücks ist bereits bei Gelegenheit der Berliner Arbeiten gedacht worden.

2. Vom Jahre 1776: „Selma“, eine Discant-Cantate mit dem Texte aus Voss' Musen-Almanach vom Jahre 1776, S. 225: „Sie liebt mich, die Auserwählte“ (F-moll $^2/_4$ Quartett, 2 Flöten). Der erste Satz ist von schöner melodischer Declamation. Die Flöten umspielen die Singstimme in meist selbständigem Gange. Das Quartett begleitet nur. Im zweiten Satz ist der Gesang unbequem in der Lage und für die Aussprache schwer gesetzt.

3. Ohne Jahreszahl: „Der 8. April, besungen von dem Bach'schen Hause.“ Auf den Geburtstag eines Freundes; ein leichter, melodischer Gesang für eine Stimme mit Clavierbegleitung ohne weitere Bedeutung.

Gegen diese kleineren Tonstücke nimmt

4. Klopstock's Morgen-Gesang am Schöpfungstage höhere Aufmerksamkeit in Anspruch. Dies schöne Werk ist im Jahre 1783 entstanden. Bach's freundschaftliches Verhältniss zu Klopstock mag wohl eine wesentliche

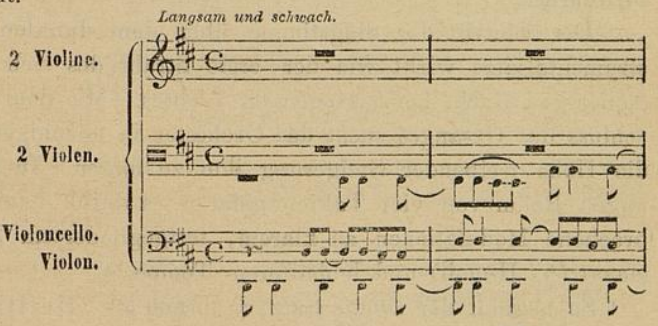
---

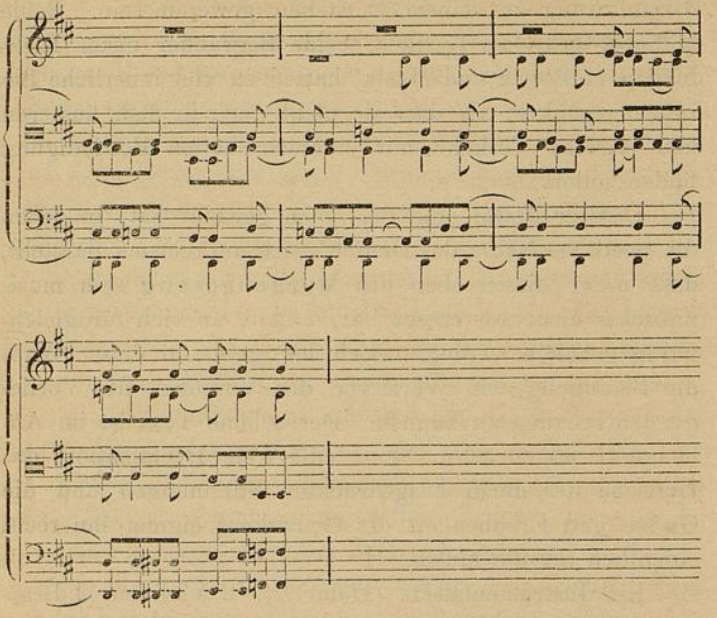
des Hrn. von Haller: „Des Tages Licht hat sich verdunkelt“ widerfahren. Man wird dieses Lied nach dieser neuen Melodie mit neuem Vergnügen singen, da sie den Worten so anpassend und so ausdrucksvoll ist. Besonders schön ist der Schluss der letzten Strophe ausgedrückt. Auch von dem Liede der Elise: „Ich hoff' auf Gott“ etc. sind alle Strophen vortrefflich componirt, die erste aus C-dur, worauf so natürlich die zweite aus C-moll eintritt, und die letzte wieder aus C-dur schliesst. In den Liedern munteren Inhalts herrscht noch ein Geist, der einen Componisten von einigen 20 Jahren vermuthen liesse, wenn man nicht wüsste, dass der Herr Kapellmeister schon älter wäre. Man sehe z. B. Seite 30 u. s. w. Ebeling's Lied auf den Geburtstag eines Freundes ist voller Affect. Hölty's Trinklied: „Ein Leben, wie im Paradies“ wird nun bei jedem frohen Mahle musikalischer Freunde gesungen werden. Doch wir können des eingeschränkten Raums wegen nicht mehr auszeichnen. Finis coronat opus: und so krönt auch hier Gerstenberg's Cantate: „Die Grazien“ diese Sammlung, mit denen Herr Bach, bei der Composition derselben, in dem vertrautesten Umgange gelebt hat.“

Veranlassung zu seinem Entstehen gewesen sein. Beide Männer, gross als Lyriker, beide Begründer neuer Richtungen in Poesie und Musik, hatten zu viel innerliche Berührungspunkte, als dass sie nicht auch in dem äusseren und engeren Verkehr mit einander hätten Befriedigung finden sollen.

Dass er grade eine der Oden gewählt hat, in denen die poetische Natur des Dichters sich am reinsten darstellt, dass unter diesen eben der Morgengesang sein musikalisches Interesse erregt hat, könnte an sich für gleichgültig gehalten werden. Doch lag grade in dieser Wahl die Bedingung, ein Werk von den Vorzügen des Vorliegenden schaffen zu können. Der schöne Text ist im Anhange II. abgedruckt. Seine edle freie Declamation, das Lyrische der darin ausgedrückten Stimmungen und die Grösse und Erhabenheit des Gedankens eignen ihn recht eigentlich für die Musik.

Ein Instrumentalsatz (D-dur $^3/_4$, 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Violon, zunächst ohne Flügel und Fagott) von dunkler Färbung beginnt. Die Celli und Bratschen, in syncopirten Noten und canonisch eng aneinander gelegten Einsätzen steigen über dem auf dem Grundton verbleibenden Bass langsam und leise in die Höhe. Ihnen gesellen sich, das Anfangs-Motiv fortführend, vom 4. Takte ab die Violinen hinzu. Es ist wie das Helldunkel des ersten Morgengrauens, das sich der Nacht zu entringen sucht.





Im 6. Takte beginnen auch die Bässe unruhig in chromatischen Gängen in die Höhe und wieder herabsteigend ihre beharrende Lage zu verlassen. Mit dem 9. Takte tritt das Accompagnement des Flügels hinzu. Der Gesang (Soprano 1) setzt in melodisch declamirender Recitation die erste Strophe ein: „Noch kommt sie nicht, die Sonne“, während die Instrumente ihren syncopirten Gang fortführen.

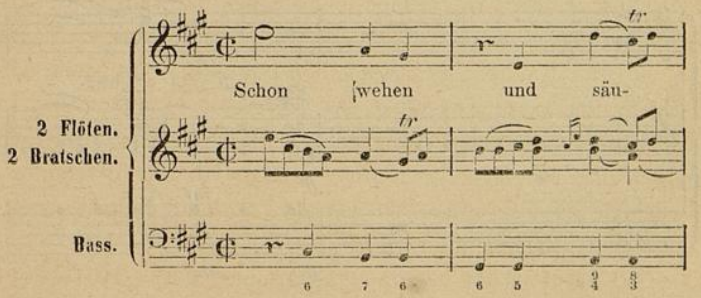
Der Eintritt der Singstimme über dem dunklen Instrumentalsatze wirkt wie der erste Strahl des sich aus Nebel und Nacht hervorringenden Lichtes. Mit dem Abschluss des Gesanges sucht das Orchester in unruhiger, in die Höhe treibender Steigerung ihm zu folgen. In dem engen Raum von vier Takten gelangt es durch ununterbrochene Modulationen zu klarem, festgegliedertem Zeitmaass ($^6/_8$ H-moll) und lebhafterem Tempo.

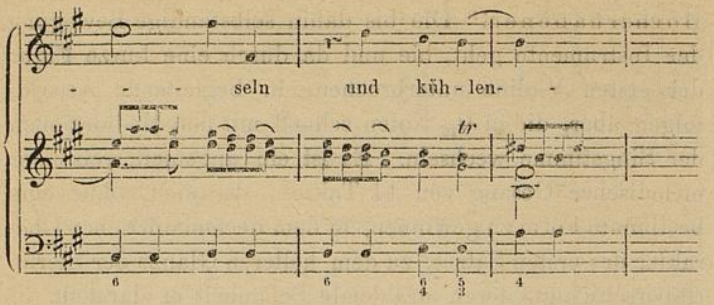
So beginnt der zweite Satz: (Soprano 2) „Heiliger!

Hocherhabener!“ Die bis dahin selbständige Bewegung der Instrumente geht, hie und da durch eine kurze Figur der ersten Violine unterbrochen, in begleitende Accordfolgen über, die in $^1/_{16}$ Noten schnell mit den Modulationen der Singstimme wechseln. Es ist ein ungemein reizender melodischer Gesang von 14 Takten, der sich, ohne eine bestimmte Form zu gewinnen, in dem declamatorischen Charakter des ersten Satzes, zu dem helleren Glanze der Sterne emporschwingt, deren strahlende Schönheit er darstellt.

So ungefähr mag sich R. Wagner die von ihm mit geringerem Glücke ausgebeutete „unendliche Melodie“ gedacht haben.

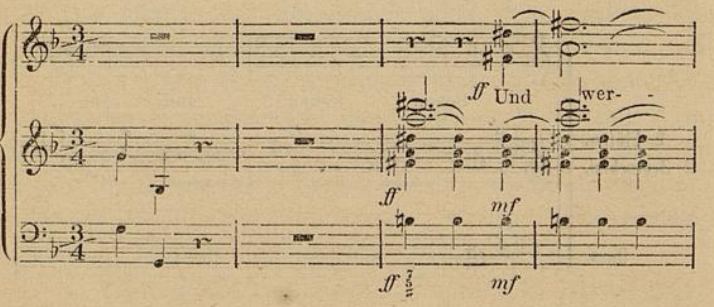
Bach benutzt diese recitativähnliche declamatorische Eingangsform nur, um sich im dritten Satze zur wirklichen Melodie zu erheben (A-dur Allabr.). In langsamem Tempo stimmen zwei Flöten, in der Octave den träumerischen Gang der Bratschen verstärkend, zuerst unisono, dann in sanfte Terzengänge übergehend, einen der wohlthuendsten Zweigesänge an, die je geschaffen worden sind. Der instrumentale Charakter ist von einer Weichheit und Fülle, wie er kaum phantasiereicher gefunden werden könnte. Es spricht aus dieser melodischen Dichtung der blüthenreiche Duft eines rosigen Frühlingsmorgens, das erste Dämmern der unendlichen Schöne, die die Natur über die junge Erde gebreitet hat. Nach dem 4. Takt tritt der Gesang in selbständiger, gleichfalls declamatorischer Führung der Melodie hinzu.

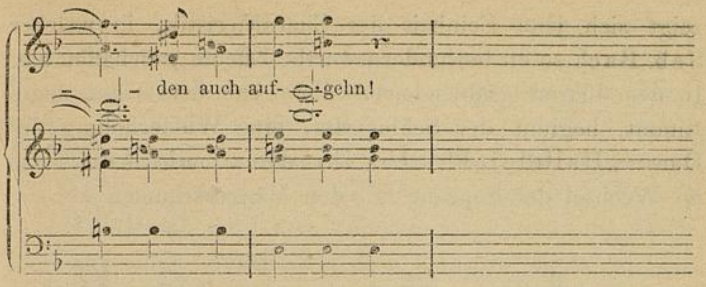




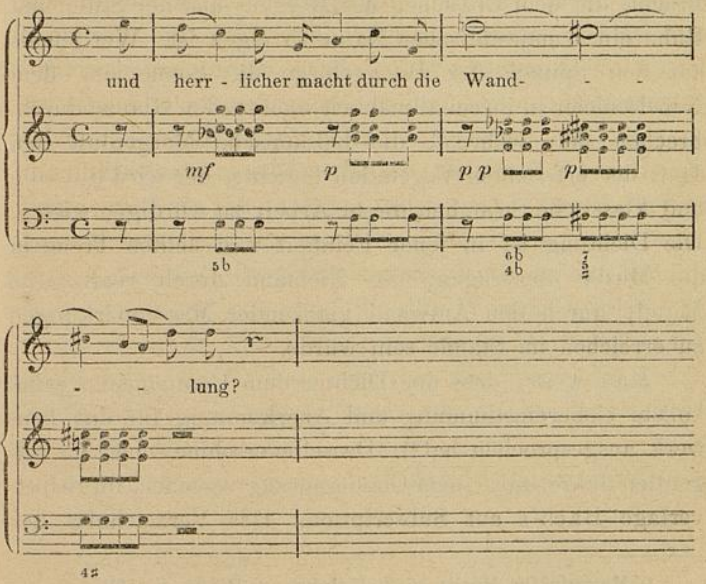
Kaum möchte wohl das Erwachen des Morgens, der erste Purpurschimmer der heraufsteigenden Morgenröthe mit süsseren Tönen, mit einem von reinerem Zauber umwebten Melodienglanze dargestellt worden sein.

Eine etwas lebhaftere Bewegung abgerissener Accorde des Streich-Quartetts führt aus diesem Abschnitt nach F-dur (¾) zu dem Duett „Herr Gott! barmherzig und gnädig“, das, nach festem Einsatz der Stimmen auf den Worten „Herr, Gott!“ sich meist in melodischen Terzen- und Sexten-Gängen bewegend, von dem Chor in vierstimmigem Satze wiederholt wird. Heitere Zuversicht, eine feste und doch milde Stimmung drückt sich in diesem schönen declamatorisch schwungvollen Satze aus. Der Chor ist homophon, die Instrumentalbegleitung (2 Flöten, Streich-Quartett und 2 Bratschen) im Wesentlichen nur begleitend und verstärkend. Sehr schön ist das, auf den Abschluss in G-dur nach der Pause von einem Takt mit dem Quint-Septimen-Accorde in G eintretende:

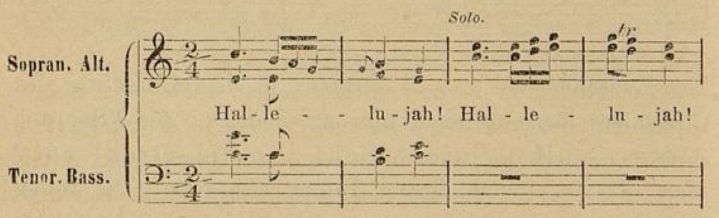




Ein Zwischenspiel von 14 Takten, in dem Charakter des Chorsatzes fortschreitend, führt zu dem Duo für 2 Soprane (C-dur 4/4) „Hallelujah! Seht ihr die Strahlende“ über, das in ein lebhafteres Tempo übergeht. Die Sonne steigt empor. Der Gesang begrüsst die „Strahlende, Göttliche“ in schwungvoller Klarheit und steigert sich in dem anschliessenden Recitativ „O der Sonne Gottes“ zu wahrhaft dramatischer Höhe. In der enharmonischen Modulation am Schluss



zeigt sich jene Feinheit der Charakteristik, in welcher Seb. Bach so oft bewundernswerthe Effecte geschaffen hat. In dem klaren strahlenden C-dur, von dem Chor angestimmt, beginnt der Schlusssatz, eine Wiederholung des Duos: „Hallelujah! Seht ihr die Strahlende,“ das im Wechsel der Soprane mit den Männerstimmen



anhebt und einen glänzenden, reichgeschmückten Abschluss bildet.

Das ganze Werk athmet, der darin verwendeten überaus einfachen Mittel ungeachtet, jene feierliche Würde und Pracht, die dem Erwachen des Morgens aus der Stille und Ruhe einer majestätischen Natur so eigen ist. Wer jemals auf den Spitzen der Hochgebirge die Sonne aus dem Nebelschleier in ihrem allmählich wachsenden Glanze durchbrechen sah, während die balsamische Morgenluft den Duft der erfrischten Vegetation hauchte, der wird die edle und klassische Schönheit dieser Arbeit zu würdigen wissen. Die Dichtung ist in jener Feinheit und ächten Treue in die Musik übertragen, die Niemand durch realistische Mittel, durch den Aufwand glänzender Massenwirkungen zu erreichen im Stande sein würde.

Man weiss, dass der Dichter dem Componisten seine vollste Uebereinstimmung und Anerkennung für das Tonwerk ausgesprochen hat[1]). Dasselbe erschien schon im folgenden Jahre, mit einem Clavierauszug versehen, im Selbstverlage Bach's auf Subscription. Das Verzeichniss der

---

[1]) Magazin für Musik. 1783. 1. Jahrg. 2. Hälfte. S. 1116.

Abonnenten weist 204 Personen nach, darunter die Prinzessin Amalia, Kapellmeister Reichardt, Forkel in Göttingen, Dusseck in Prag und v. Swieten in Wien, letzteren mit 12 Exemplaren.

Eine Kritik aus dem Jahre 1808 über eine Aufführung des Morgengesanges in Dresden sagt über dies Werk[1]):

„Die Musik wird dem Zuhörer gar zu spärlich, gleichsam zugezählt. Ausserdem dass manches darin wie aus dem Clavier in Orchestermusik übersetzt klingt, glaubt man wirklich den Dichter hinter dem Componisten stehen zu sehen, der ihn zwar vor allen und jeden Missgriffen verwahrt, aber ihn auch immer besorgt zurückhält, damit er ja nichts thue, als das Nothwendigste, um seine Verse nur anständig zu begleiten, für nichts Sorge trage, als dass diese recht gut gehört werden.“ Der Referent, der in der Bach'schen Composition zu wenig absolute Musik und zu viel declamatorische Recitation gefunden hatte, konnte freilich keine Ahnung davon haben, dass gerade diese Eigenschaft des Morgengesanges nach einem halben Jahrhundert zu einem neuen Systeme für die dramatische Musik erhoben werden würde. Aber wie weit ist die Musik Em. Bach's, so sehr sie der Zukunft entgegenstrebte, davon entfernt, Zukunfts-Musik zu sein!

Nohl theilt in seinen Künstlerbriefen[2]) zwei Briefe Bach's an Artaria in Wien mit, welche den Morgengesang betreffen. Er setzt der Mittheilung jener Briefe hinzu: „Abschrift des Morgengesangs besitzt G. Nottebohm in Wien mit den Bleistift-Worten Beethovens: „Von meinem theuren Vater geschrieben.“ Er spricht dabei die Meinung aus, dass die Worte des Texts von Beethoven's eigner Hand, aus dessen Bonner Zeit herrühren dürften.

Bach hat noch eine ziemliche Anzahl anderer weltlicher

---

1) Leipz. Mus. Allg. Z. Bd. XI. S. 189.
2) S. 70.

Cantaten geschrieben, die einer näheren Erörterung aus dem einfachen Grunde nicht unterzogen werden, weil sie dem Verfasser nicht zugänglich gewesen sind. Dahin gehören:

a. aus dem Jahre 1769: eine Geburtstags-Cantate mit den gebräuchlichen Trompeten und Pauken.
b. aus dem Jahre 1773: Herrn Dr. Hoeck Jubelmusik. 2 Theile, mit Trompeten, Pauken und Oboen.
c. aus demselben Jahre: Herrn Syndicus Klefecker Jubelmusik, mit Trompeten, Pauken, Hörnern und Oboen.
d. aus dem Jahre 1780: Oratorium zur Feier des Ehrenmahls des Herrn Bürger-Capitains, mit Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Hörnern und Fagott.
e. aus dem Jahre 1783: Ein gleiches Oratorium mit denselben Instrumenten[1]).
f. aus dem Jahre 1785: Dankhymne der Freundschaft. Ein Geburtstagsstück, mit Trompeten, Pauken, Hörnern, Oboen und 1 Fagott.
g. aus demselben Jahre: auf die Wiederkehr des Herrn Dr. . . . . aus dem Bade, 4 Singstimmen, mit gewöhnlichen Instrumenten.

Ob die Partituren dieser Gelegenheitsarbeiten noch vorhanden, event. wohin sie gelangt sind, hat sich für jetzt nicht ermitteln lassen. Dass die Nachwelt ihren etwaigen Verlust sehr zu beklagen haben möchte, würde jedenfalls als zweifelhaft gelten können. Bach war als Gelegenheits-Componist nicht eben gross. Bei der der Nachwelt aufbewahrten grossen Anzahl anderer und werthvoller Arbeiten aus derselben Zeit, welche das Urtheil über seine Thätigkeit in Hamburg hinreichend feststellen, möchte man voraussetzen, dass, welches besondere Interesse

---

1) Telemann hatte seiner Zeit, wie er in seiner Selbstbiographie (Ehrenpforte S. 368) angiebt, nicht weniger als 16 solcher Oratorien componirt.

auch die nähere Kenntnissnahme von jenen Werken haben möchte, doch das Urtheil über Bach's Leistungen im Ganzen wie im Einzelnen dadurch schwerlich modificirt werden würde.

Der geneigte Leser, der den umfangreichen Betrachtungen, mit denen die Tonwerke Bach's vorstehend begleitet worden sind, bis hierher gefolgt ist, wird sich aus denselben über die vielseitige Thätigkeit, den Geist und die künstlerische Stellung, die dieser ausgezeichnete Mann zu seiner Mitwelt und zu den Nachkommen einzunehmen berufen gewesen ist, ein hinreichend deutliches Bild entwerfen können. Wenn derselbe in dem Reichthum und in der Tiefe des Schaffens seinen grossen Vater nicht zu erreichen vermochte, so war er doch der Mehrzahl der übrigen Tonsetzer seiner Zeit weit überlegen, dabei ein Muster von Fleiss und geistvoll liebenswürdiger Behandlung der Kunst.

Gesammt-Uebersicht aller Compositionen.

Emanuel Bach war offenbar ein Mann, in dessen äusseren Lebenseinrichtungen grosse Ordnung und Pünktlichkeit vorherrschten. Dies ergiebt sich aus der Art und Weise, wie er über seine Arbeiten fortwährend gewissermassen Buch und Rechnung geführt, ihnen gewissenhaft Jahreszahl, Namen und Ort der Entstehung vorgesetzt hat. Bald nach seinem Tode konnte ein vollständiger und detaillirter Katalog seines musikalischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Nachlasses erscheinen, welcher den bei Weitem überwiegenden Theil seiner Compositionen von der frühsten Zeit seiner Künstlerlaufbahn an, als vorhanden nachwies. Wenn ein solcher Nachweis, die Frucht und Ernte eines langen und reichen Lebens schon an sich ein bedeutendes Interesse erregt, um wie viel mehr wird dies der Fall sein, wenn man in ihm den wesentlichen Inhalt und das

Haupt-Material für den Gang einer so merkwürdigen Künstler-Laufbahn erkennen muss.

Während von den Werken seines grossen Vaters ein nicht geringer Theil als verloren gegangen zu betrachten ist, während man von einer grossen Menge anderer Arbeiten desselben weder die Zeit noch den Ort ihrer Entstehung kennt, während daher seine Lebens- und künstlerische Entwickelung nach dieser Seite hin selbst der mühsamsten Forschung zahlreiche und schwer auszufüllende Lücken übrig lässt, liegt hier der gesammte künstlerische Inhalt einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit wohlgeordnet, wie ein aufgeschlagenes Buch vor dem betrachtenden Blicke ausgebreitet.

Möge man daher über manche der näheren Lebensumstände C. Ph. Emanuel's wenig unterrichtet sein und mag der persönliche Antheil, den jeder aufrichtige Freund grosser und edler Naturen so gern an deren Schicksalen und Erlebnissen nehmen möchte, hier in geringerem Maasse Befriedigung finden, als bei den grossen Künstlern einer späteren Zeitperiode: so liegt doch Emanuel Bach's künstlerische Entwicklung in einer Klarheit und Abrundung vor, wie dies nur bei wenigen Tonkünstlern aus der älteren Zeit der Fall ist.

Sein Nachlass-Katalog weist fast alle seine Arbeiten in systematischer Ordnung und mit der Jahreszahl ihres Entstehens versehen nach. Was in sorgsamer Besprechung bisher dem geneigten Leser vorübergeführt ist, findet man, mit sehr wenigen Ausnahmen, dort verzeichnet[1]). Dieser Katalog enthält,

I. Die Instrumental-Compositionen.

a) Clavier-Soli,

b) Concerte,

---

[1]) Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, gedruckt 1790, bei G. S. Schreiber.

c) Trio's,
d) Sinfonien,
e) Sonaten,
f) Soli für andere Instrumente,
g) Quartetten,
h) Kleinere Stücke.

2. Die Sing-Compositionen, geordnet in

aa) gedruckte Stücke.
bb) ungedruckte Stücke.

3. Vermischte Compositionen jeder Art.

Ausserdem enthielt Emanuel Bach's Nachlass jene unschätzbar werthvolle Sammlung der Compositionen seines Vaters, welche noch jetzt den Kern und Mittelpunkt der bekannten Werke dieses grossen Meisters bildet, ferner Compositionen von Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich, von dem Londoner und von J. Bernard Bach, endlich das sogenannte altbachische Archiv [1]).

Gerber giebt an, Emanuel Bach habe vom Jahre 1731 bis 1787 folgende Stücke geschrieben [2]):

210 Clavier-Soli,
52 Concerte mit Orchester,
47 Trios für allerlei Instrumente,
18 Sinfonien,
12 Sonaten für Clavier mit Begleitung,
19 Soli für andere Instrumente,
3 Quartetten für Clavier,
1 Magnificat,
22 Passions-Musiken,

384

[1]) Sebastian Bach. Th. I. S. 31.
[2]) Gerber. Neues Tonkünstler-Lexicon. S. 198.

384
4 Oster-
3 Michaelis- } Musiken,
1 Weihnachts-
9 Geistliche Chöre mit Instrumenten,
5 Motetten,
3 Oratorien,
95 Lieder und Choräle.

504 Stück.

Es sei, um den vorstehenden Abschnitt über die Compositionen des Meisters mit einer vollständigen Uebersicht abzuschliessen gestattet, in dem Anhange II. alle seine bekannt gewordenen Arbeiten nach ihrer chronologischen Folgeordnung noch einmal zusammenzustellen, und so das Gesammtbild seiner Thätigkeit als Tonsetzer in einen grossen Rahmen zusammen zu fassen. Der Nachlass-Katalog von 1790 bildet dafür die vorzüglichste Grundlage, ist jedoch durch andere ähnliche Quellen, z. B. den Hamburger Katalog über den Verkauf von Büchern und kostbaren Werken vom 4. März 1805, vervollständigt worden. Diese Nachweisung enthält ausser den weltlichen Liedern und einigen den Schluss bezeichnenden unbedeutenderen Compositionen 650 Nummern. In ihr dürfte ziemlich Alles, was Bach gesetzt hat, seine Stelle gefunden haben. Sie wird ein Zeugniss von seinem Fleisse und seiner Vielseitigkeit ablegen. Der Zahl nach fallen von allen seinen Arbeiten auf die ersten 53 Jahre seines Lebens etwa $^3/_5$, auf die Zeit in Hamburg, 21 Jahre, etwa $^2/_5$.

Capitel VI.

Biographisches.

Ueber Emanuel Bach's Lebensumstände, wie sie sich in Hamburg festgestellt hatten, ist man etwas mehr unterrichtet, als über die in Berlin, wiewohl auch hier noch der meiste Stoff der Betrachtung aus seinen Arbeiten zu schöpfen war.

Man weiss von ihm, dass er mit dem Beginn seiner amtlichen Thätigkeit dort auch angefangen hat, Concerte in bestimmten Cyclen zu geben, dass er in diesen mit Instrumentalsachen seiner Composition, als Clavierspieler und mit seinen Oratorien vor das Publikum trat, und dass er auf diese Weise der Kunst in einer Stadt Eingang zu verschaffen suchte, in der jetzt ausser ihm, obwohl sie lange Zeit hindurch reiche Blüthen für die Musik entfaltet hatte, kein einziger Musiker lebte, „der bemerkt zu werden verdiente[1]).“ Bach selbst sagte zu Burney, als dieser ihn in Hamburg besuchte[2]): „Fünfzig Jahre früher, da hätten Sie kommen sollen.“ Um so bemerkenswerther sind seine Bemühungen in dieser Richtung, wenn sie auch wohl zum Theil aus dem Streben hervorgegangen waren, durch solche Concertcyclen Geld zu verdienen, dessen Bach bei dem theuren Leben in Hamburg und bei seinem immerhin nur mässigen Gehalte wohl bedürfen mochte. Das erste dieser Concerte fand am 28. April 1768[3]) im Drillhause statt, „wobey er (Bach) sich unter ver-

[1]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 40.
[2]) Burney. Musik. Reisen. Th. III. S. 187.
[3]) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. No. 67.

schiedenen Abwechselungen von Singstücken und anderen musikalischen Sachen mit Clavier-Concerten wird hören lassen. Der Anfang wird um halb sechs Uhr seyn. Preis der Billets zwey Mark.“ Mit „Hoher obrigkeitlicher Bewilligung“ fand Bach's zweites und „für diesmal letztes Concert zu mehrerer Bequemlichkeit des Publici in dem neuerbauten Concertsaal auf dem Kamp“ statt[1]), „wobey er sich abermals unter verschiedenen Abwechselungen von musikalischen Stücken auf dem Flügel wird hören lassen. Es wird bey dieser Gelegenheit das so beliebte Singgedicht des berühmten Herrn Professor Rammler, die Ino genannt[2]), aufgeführt werden.“

Nach diesem, wie es scheint, günstigen Anfange findet man schon im Herbst desselben Jahres die Ankündigung zu regelmässigen Concert-Abenden[3]). „Der Herr Kap.-M. Bach wird mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung auf Verlangen vieler Musikliebhaber diesen Herbst und Winter alle Montage von 5 bis 8 Uhr in dem neuen Concertsaale auf dem Kamp ein öffentliches Concert halten, wenn er eine hinlängliche Anzahl von Subscribenten bekommen kann. Die Zahl der Concerte ist auf 20, der Preis der Subscription auf 10 Thaler Courant festgesetzt. Der Anfang dieses Concerts, wenn es zu Stande kommt, ist den 31. October. Nähere Nachricht von der Einrichtung dieses Concerts ist bey dem Herrn Bach in der Böhmerstrasse etc.[4]) zu haben.“ Späterhin kommen ähnliche Ankündigungen vor, so vom Jahre 1769 noch 2 Concerte am 14. und 21 December[5]), „wobey jedesmal ein geistliches Singstück

---

1) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. N. 70.

2) Cantate von Joh. Chr. Friedrich Bach, dem Bückeburger, 1786 im Druck erschienen.

3) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. No. 155.

4) Bach wohnte später in der Fuhlentwiet im Manardi'schen Hause.

5) Hamb. Unparth. Corresp. 1769. No. 185.

aufgeführt werden wird, und er sich auf dem Flügel wird hören lassen."

Diese Concerte scheinen längere Zeit mit Erfolg vorgehalten zu haben. Doch gab der alternde Meister sie späterhin auf. „Die besten und frequentesten Concerte hatte ehemals der grosse Bach und nach ihm Herr M. Ebeling in der Handlungs-Akademie. Aber diese sind aufgegeben, indem man es nachtheilig für das Institut auslegte, dass es seine Eleven in feiner Gesellschaft und mit guter Musik alle Wochen ein paar Stunden unterhielt. Bach giebt sich zur Ruhe und führt längst keine Musiken im Concertsaal mehr auf [1])."

Welche Schwierigkeiten im Ganzen, abgesehen von der vorstehend angedeuteten materiell spiessbürgerlichen und kleinkrämerischen Ansicht die Concert-Aufführungen in Hamburg fanden, sagt dieselbe Correspondenz, indem sie fortfährt: „Dazu kommt, dass im Sommer Alles, was beau monde heisst, auf den Gärten lebt, im Winter aber der Clubs, Assembléen, Lotterien, Pickenicks, Bälle und Schmausereien so viele und festgesetzte sind, dass ein Concert nur mit unsäglicher Mühe einige freie Stunden ausfindig macht, wo es sich einschleichen kann. Am Sonntag dürfen keine sein, das ist wider die Orthodoxie. Drei, vier Tage sind Posttage, wo kein Kaufmann, Commis oder Handlungsbedienter jemals Zeit hat, an Concerte zu denken. Die übrigen Tage sind Comödien; also bleibt nur der Sonnabend, wo Alles sich von grossen Schmausereien, Spielverlusten und Geschäften erholt."

Bei solchen äusseren Schwierigkeiten mag es ihm wohl unter der sich mehr und mehr geltend machenden Last der Jahre nicht auf die Dauer behagt haben, für die künstlerische Unterhaltung des Hamburger Publikums weiter zu sorgen.

In seinen häuslichen Verhältnissen scheint Zufriedenheit und Ordnung geherrscht zu haben. Sein Haus

[1]) Magazin für Musik. Jahrg. II. 1784. S. 3.

war gastfrei und angenehm. Es sind hierüber Zeugnisse der unzweideutigsten Art vorhanden. Zuerst das von Burney, in dem Bach's Compositionen „ein so heftiges Verlangen erzeugt hatten, ihn zu sehen und zu hören," dass es keiner anderen musikalischen Versuchung bedurft habe, ihn nach Hamburg zu locken[1]). Bach empfing ihn „sehr gütig," führte ihn in allen Kirchen umher, spielte ihm die Orgel vor, liess sich vor ihm auf dem Clavier und dem Flügel hören, und lud ihn zu sich in sein Haus ein[2]). „Sein spasshafter Ton entfernte gleich allen Zwang, ohne ihm die Achtung und Ehrerbietung zu benehmen, die ihm seine Werke schon in der Entfernung eingeflösst hatten." „Als ich nach seinem Hause kam, fand ich ihn mit drey oder vier wohlerzogenen und vernünftigen Personen von seinen Freunden (diese waren Doctor Unzer und dessen Frau, beide durch mehrfache Schriften bekannt, und der Bruder der Letzteren, ein Herr Ziegler), ausser seiner Familie, die aus Madame Bach, seinem Sohn, dem Licentiaten, und seiner Tochter bestand. Den Augenblick, den ich in's Haus trat, führte er mich die Treppe hinauf in ein schönes grosses Musikzimmer, welches mit mehr als hundert und funfzig Bildnissen von grossen Tonkünstlern, theils gemalt, theils in Kupfer gestochen, ausgeziert war. Ich fand darunter viele Engländer, und unter andern auch ein Paar Original-Gemälde in Oel von seinem Vater und Grossvater. Nachdem ich solche besehen, war Herr Bach so verbindlich, sich an sein Silbermann'sches Clavier zu setzen, auf welchem er drey oder vier von seinen besten und schwersten Compositionen mit Delicatesse, mit der Präcision und mit dem Feuer spielte, wegen welcher er unter seinen Landsleuten mit Recht so berühmt ist. Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange

---

1) Musik. Reisen. Th. III. S. 187.
2) Ibid. S. 212.

Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur auf dem Clavichord und vielleicht nur ihm möglich ist, hervorzubringen."

„Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ich's von ihm, dass er sich abermals an's Clavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um 11 Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern auch die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur, so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist jetzt 59 Jahr alt, ist eher kurz als lang, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene, und ist dabei munter und von lebhaftem Gemüth."

Diese schöne und ausführliche Erzählung seiner Aufnahme im Hause Bach's hat Burney offenbar unter dem befriedigenden Eindruck geschrieben, welchen eine herzliche und offne Gastlichkeit bietet. Sie hat den Werth, uns Bach in seiner Häuslichkeit und in seiner innersten für die Kunst und ihre Sprache glühenden Charakteristik zu zeigen, indem sie zugleich den Menschen und dessen Umgebung mit einigen festen Zügen klar erkennbar aufzeichnet.

Der zweite Zeuge, der sich über Em. Bach's persönliche Liebenswürdigkeit ausgesprochen hat, ist J. Fr. Reichardt, der, wie er im Juni 1774 von Hamburg aus schreibt[1]), „lange schon vor Begierde gebrannt hatte den

[1]) Briefe eines aufmerks. Reisenden. Th. II. S. 1 u. 15.

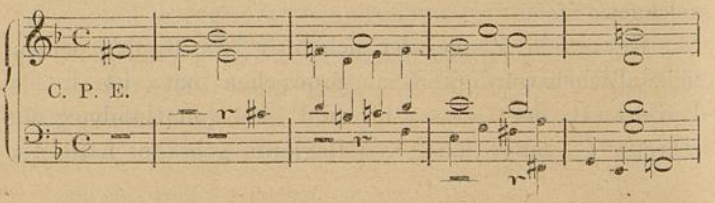
grossen Bach ganz kennen zu lernen". Er erzählt, dass ihn Bach „mit der allerfreundlichsten Aufnahme beehrt und es nicht habe dabei bewenden lassen, so oft er komme, ihm mit unermüdeter Gefälligkeit alle Arten von Sachen seiner Arbeit (drei, vier und auch mehr Sonaten aus verschiedenen Zeiten seines Alters) vorzuspielen, sondern dass er ihm auch helfe, seinen Aufenthalt in Hamburg so angenehm als möglich zu machen, und dieses durch die beste Aufnahme in seinem Hause und durch die angenehmsten Spazierwege nach den schönsten Stellen der Stadt." Auch bestätigt Reichardt, dass beim Phantasiren seine ganze Seele in Arbeit sei, welches die völlige Ruhe und — fast sollte man sagen, Leblosigkeit des Körpers anzeige. „Denn die Stellung und Geberde, die er annimmt, indem er anfängt, behält er bei stundenlangem Phantasiren unbeweglich bei."

Beiden Besuchern schenkte Bach Compositionen von seiner Hand, und an Burney noch dazu seltene alte Musikwerke[1]).

Er war als Mensch, wie Reichardt später von ihm schrieb[2]), „ein heiterer, witziger Geselle; seine Lieblingsart von Witz, die aus Wortspielen bestand, welche Lessing so treffend Nürnberger nannte, erklärt manche Sonder-

---

[1]) Indem Bach an Reichardt ein Exemplar seiner Cramer'schen Psalmen schenkte, unterschrieb er die Worte der Zueignung, die er hineingeschrieben, in der ihm eigenen humoristischen Weise folgender Art:



[2]) Musik. Almanach. 1796.

barkeit und manchen geschmackwidrigen Zug in seinen Werken.“ Auch andere Zeitgenossen bezeugen von ihm, ohne die beissenden Zusätze, welche dem Enthusiasmus Reichardt's vom Jahre 1774 wenig entsprechen, dass er „im Umgange ein aufgeweckter muntrer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde gewesen sei[1]).“

„Er war auch ausser seiner Kunst ein sehr unterrichteter und gebildeter, dabei durchaus ehrenhafter und im Handeln consequenter Mann. Er war Klopstock's Freund — sein Hausfreund, und Klopstock war eigentlich kein Musikliebhaber[2]).“

Musste schon diese übereinstimmende Schilderung eines liebenswürdigen, heiteren, in sich abgestimmten Charakters[3]) dazu beitragen, den Vorwurf der Gewinnsüchtigkeit, den Reichardt 22 Jahre nach seinem Besuche bei Bach und 2 Jahre nach dessen Tode gegen ihn veröffentlicht hat, abzuschwächen: so muss noch dazu bemerkt werden, dass Bach, dem sein Vater keine Schätze hatte hinterlassen

---

1) Musik. Real-Zeitung (Speyer) v. 1789. S. 3.

2) Dialogen über Musik von Rochlitz, Allg. Leipz. Musik-Ztg. Jahrg. 25. S. 90.

3) Von dem liebenswürdigen Interesse, das Bach noch als 72jähriger Greis für Freunde und Bekannte bewährte, giebt der Brief an „Monsieur de Grotthus, Seigneur de Gieddutz, Mietau par Memel,“ vom 4. September 1786 Zeugniss, den Nohl in seinen Künstlerbriefen S. 71 veröffentlicht und den wir hier folgen lassen: „Aller Bester unter den Besten, Theuerster Gönner, Ach, wie lange haben Sie uns an einem langsamen Feuer braten lassen! Ich rechnete wegen Nachrichten auf Hrn. v. Lieber und den Hrn. v. Müller, aber vergebens. Die Freude, die wir durch die Nachricht von Ihnen selbst erhielten, war unbeschreibbar. Genug, wir alle beten, und Gott wird Sie gewiss gesund machen. Bey uns ist es noch immer so, wie es war; ein bisgen krank, dann wieder gesund. Von dem fernern Befinden von Ihnen, der gnädigen Frau, dem jungen Herrn Baron erwarten wir alle Tage die besten Nachrichten. Vermelden Sie unsere Devotion, besonders lebe und sterbe ich ganz der Ihrige Bach.“

In welchem Verhältniss Bach zu diesem Hrn. v. Grotthus gestanden, ist nicht bekannt. Sein Name findet sich 1784 unter den Abonnenten des Klopstock'schen Morgen-Gesanges.

können, der ein, wie es scheint behagliches aber auch eben so geordnetes und mässiges Leben geführt hat, nach allem was man von ihm weiss, mit darauf angewiesen war, von dem Ertrage seiner Arbeit und dem Einkommen vom Unterricht seine Familie zu ernähren und zwei Söhnen eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden zu lassen. Wohl mag es da für ihn geboten gewesen sein, das Seinige, zumal bei dem sehr mässigen festen Einkommen das er bezog, zu Rathe zu halten.

Was bei Reichardt den sehr bemerkbaren Umschlag in seinen Ansichten über Em. Bach herbeigeführt haben mag, ist schwer zu sagen. Das Einzige, dessen seiner Zeit mit bedauerndem Missfallen Erwähnung geschehen musste, war das öffentliche Ausgebot der Kupferplatten über die Kunst der Fuge zum Verkauf um jeden Preis.

Dass Bach bei aller Ordnung und guter äusserer Lage seine Mittel sehr zusammenhalten musste, ergiebt sein Brief an Forkel vom 20. Juni 1777 (Anhang II.). Dieser Ordnung und vernünftigen Sparsamkeit, die freilich genialen Naturen nicht immer eigen ist, mag es wohl auch zuzuschreiben gewesen sein, wenn Kirnberger am 27. Aug. 1774 ihm ohne Anfrage und Erlaubniss eine Odensammlung dediciren wollte, „weil es Ihn kein Geld kostet“. (Siehe weiter unten.)

Reichardt erzählt ebendort auch[1]): „Mit den meisten grossen Künstlern hatte er es gemein, dass er ungerecht gegen seine Nebenkünstler war. Dies ging so weit, dass er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt.“

Auch über diesen erst nach Bach's Tode gegen ihn erhobenen Vorwurf lässt sich nicht rechten. So lange Bach in Berlin war, findet man, obschon der Streit zwischen den dortigen Theoretikern, insbesondere Marpurg und Kirnberger, eine Zeit lang auf höchster Spitze stand, nirgends

[1]) Mus. Alman. v. 1796.

eine Spur von Disharmonie zwischen ihm und seinen Kunstgenossen; im Gegentheil bezeugen die zahlreichen Sammel-Werke jener und späterer Zeit, an welchen er mit ihnen gemeinschaftlich arbeitete, dass er mit allen in dem besten Vernehmen geblieben war. Von Marpurg und dem sonst schwer umgänglichen Kirnberger lässt sich dies bestimmt nachweisen[1]): Ob er über Gluck und Schulz, die füglich nicht neben einander genannt werden können, geringer dachte, als dies ihrem Verdienst nach hätte der Fall sein sollen, darüber ist Authentisches nicht bekannt. Für ihn lag der Zweck der Musik hauptsächlich „in der Ausbreitung der Religion und in der Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen.“ Möglich wäre es daher wohl gewesen, dass er Gluck, der ja Opern-Componist war, eben deshalb nur als einen Tonsetzer zweiten Ranges beurtheilt hätte. Doch führte ihn seine eigne Richtung von dessen erhabenen Bahnen so weit ab, dass man

---

1) Dies wird unter Anderem auch der folgende Brief bezeugen, dessen Original sich in der Decker'schen Verlagshandlung befindet:

„Verehrtester Freund. Endlich bequemt sich der Herr Breitkopf ohne viel Erinnerung die Oden zu drucken; ich vermuthe, dass, wenn es zusammen fertig sein wird, sich die Schrift mit den latainischen Lettern gut ausnehmen; es ist doch zu vermuthen, dass zu dieser Michaelis-Messe es zur Herausgabe fertig seyn wird. Heute vormittag noch oder längstens bis 2 Uhr nach Tisch werde ich die Korektur zur Absendung nach Leipzig Ihnen korigirt überschicken. Eine Frage habe ich zu thun, ob ich zum Titelblatte eine Zeil Noten statt einer Vignette noch beifügen darf, da ohne dem leerer Raum genug wegen des kurzen Titels übrig ist; diese Noten sind eine Anspielung über den Nahmen Bach, weil ich ein Exemplar gleichsam als Dedication an den Hamburger Hr. Bach überschicken will. Ohne Anfrage und Seine Erlaubniss weiss ich, dass ich es thun darf, weil es Ihn kein Geld kostet.

Mein lieber Herr Kunz, ich bitte Sie recht sehr bis diesen kommenden ersten September mir 5 Rthlr. vorzuschiessen, auf den erwähnten 1. künftigen Monaths vormittag noch werde ich Ihnen die 5 Rthlr. mit dem verbindlichsten Dank wieder übersenden.

meine grosse Empfehlung bitte ich an Herrn Deckern zu vermelden.

den 27. August 1774. Kirnberger.“

glauben möchte, hier habe eifersüchtige Verkleinerungssucht auf seiner Seite keine Stätte finden können.

Was Schulz betrifft, so weiss man, dass Bach sich in seiner Jugend für ihn interessirt und ihn aufgemuntert hatte, die Gründlichkeit des Satzes und der Harmonie mit der Gefälligkeit der Melodie zu verbinden. Auch findet man seinen Namen unter den Pränumeranten zu Schulz's religiösen Liedern, „eine Ehre, die der grosse Mann wahrscheinlich keinem zweiten Tonsetzer mehr erwiesen hat[1]).“ Schulz selbst erzählt[2]): „Ich ward nun dreist genug, in meinem 14. Jahre (1763) heimlich an Bach nach Berlin zu schreiben, und ihn um die Anwendung und Ausnahmen gewisser musikalischer Lehrsätze zu befragen, worüber ich von Schmügel (seinem damaligen Lehrer) nach meiner Meinung keine befriedigende Auskunft erhalten hatte. Die herablassende, gütige und präcise Auskunft dieses grossen Mannes brachte mich vor Freuden ausser mir“ etc. Ferner sagt Schulz: „Da ich bei Graun (1765) keinen Unterricht haben konnte, ging ich nicht wieder zu ihm, sondern bearbeitete ein fugirtes Trio für 2 Violinen und Bass, und ging damit grade zu Bach. Dieser grosse Mann gab sich die Mühe, die Partitur mit Aufmerksamkeit durchzusehen und mich dabei genau zu examiniren. Die Folge davon war, dass ich auf seine Empfehlung in Kirnberger's Unterricht kam.“

Schulz hat seine Selbst-Biographie in späteren Jahren aufgesetzt. Klingt dies nun wohl danach, als ob Bach, der inzwischen längst verstorben war, gegen ihn unfreundliche Gesinnungen gehegt oder gezeigt habe? Dass Schulz nicht überall so hoch geschätzt wurde, als er es verdient hat, war in jedem Falle nicht die Schuld Em. Bach's.

Sein Verhältniss zu J. Haydn ist dagegen völlig klar. Ebenso unbegründet, wie der ihm in dieser Beziehung ge-

---

[1]) Allg. Leipz. Mus.-Z. Jahrg. 28. S. 279. 80.

[2]) v. Ledebur, Berliner Tonkünstler-Lexicon. S. 229. 30.

machte Vorwurf, mag auch die Behauptung der Ungerechtigkeit gegen andere Tonsetzer gewesen sein.

Der 2. Jahrgang des Magazins für Musik (1784 S. 588) hatte nämlich aus dem zu London erschienenen European Magazine die Uebersetzung eines Artikels über Haydn gebracht, in welchem folgende Stelle vorkam: „Unter der Zahl von Künstlern, die gegen unsern sich erhebenden Verfasser (J. Haydn) schrieben, befand sich C. Ph. Em. Bach in Hamburg (ehedem in Berlin); allein die einzige Ahndung, die sich Haydn gegen dessen Hohnneckereien erlaubte, war die: musikalische Lectionen bekannt zu machen zur Nachahmung der verschiedenen Schreibarten seiner Feinde, in denen er ihre Sonderbarkeiten so genau copirte, und ihre fremden Passagen, besonders des Hamburgischen Bach's seine, durch Nachäffung burleskirte, dass sie alle das stechende seines Witzes fühlten, der Wahrheit die Ehre gaben und zum Stillschweigen gebracht wurden. Diese Anekdote wird Aufschluss über eine Anzahl seltsamer Passagen geben, welche hie und da durch verschiedene Sonaten verstreut sind. Unter anderen befinden sich solche in der 6. Sonate für Pianoforte oder Flügel, Op. 13 u. 14, die ausdrücklich componirt sind, um den Hamburger Bach lächerlich zu machen. Niemand kann den 2. Theil der 2. Sonate in Op. 13 durchspielen, noch die ganze 3. Sonate in demselben Werk, und dabei glauben, Haydn habe im Ernst aus eignem natürlichem Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertraut. Vielmehr: Bach's Styl ist darin nachcopirt. Diese Passagen, in denen jene grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit Affectation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgehechelt sind, müssten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein.“

Man sieht, der Angriff war plump genug. Es würde eben nicht sehr zu Haydn's Ehre gereicht haben, wenn er auf diese Weise den Mann hätte verhöhnen wollen, von

dem er überall laut und offen erklärt hatte, alles gelernt zu haben was er wisse[1]). Inzwischen war Haydn ein harmloser, wohlwollender, allen Intriguen und Persönlichkeiten fernstehender Mann, „der nie andre Tonkünstler tadelte“[2]). „Niemand war geneigter als er, fremden Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen[3]). In seinen Tonstücken zeigte sich oft Laune und Schalkheit, immer aber in einem liebenswürdigen Gewande. Seine Allegros und Rondos, in denen er oft neckende und frappirende Motive vorbrachte, waren voll von jenem feinen Humor, den Em. Bach der Musik zugänglich gemacht hatte. Oft genug giebt sich in diesen die Schule und das Studium des alten Meisters zu erkennen. So mag es mit den Sonaten gewesen sein, durch die er diesen lächerlich zu machen die Absicht gehabt haben soll.

Bach aber war seinerseits nicht entfernt der Mann, der in öffentlichen Blättern die Rolle eines kritischen Beurtheilers spielte. Hähmisches Wesen lag seinem Charakter durchaus fern. Hätte er zur Kritik auch Lust und Neigung gehabt, so würde es ihm wohl an Zeit dazu gefehlt haben. Auch war er, obgleich der Feder gewachsen und ein Mann von feingebildetem Geiste, doch nicht eigentlich in den literarischen Formen bewandert. Nur einmal, aus dem letzten Jahre seines Lebens, findet sich eine Kritik vor, die offenbar freundschaftlichen Zwecken zu dienen bestimmt war. Hätte er zu solchen Arbeiten Lust in sich verspürt, wohl wäre seiner Zeit Berlin der rechte Ort dafür gewesen, und die Folgen würden dann auch nicht ausgeblieben sein.

Dass Bach grade über Haydn anders dachte, hat er mit Rücksicht auf den mitgetheilten pamphletartigen Artikel authentisch erklärt[4]):

„Hamburg. In der neulichen Anzeige des Cramer'-

---

1) Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn. S. 103.
2) Dies, desgl. S. 210.
3) Griesinger, a. a. O. S. 103.
4) Hamb. Unparth. Corresp. 1785. No. 150.

schen Magazins der Musik erwähnten wir eines Sudlers, der in das zu London herausgekommene European Magazine ein Denkmal seiner Ignoranz und Bosheit, betreffend Bach und Haydn, hat einrücken lassen. Hier folgt die eigene Erklärung unseres würdigen Herrn Kapellmeisters selbst darüber.

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien, und selbst von Personen aus der Esterhazischen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muss ich glauben, dass dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiss mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jederman in seinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Wenn hier der 71jährige Greis unter Zurückweisung jener Anschuldigungen mit Bestimmtheit ausspricht, „dass der brave Haydn, dieser würdige Mann, wie er glaube, ebensowohl sein Freund sei, wie er der seinige," so wird es wohl auch mit der allgemeinen Anschuldigung Reichardt's nicht viel mehr auf sich gehabt haben, selbst wenn Bach, was ihm jedenfalls zustand, eines oder das andere Tonstück seiner Zeitgenossen weniger günstig beurtheilt haben sollte, als man es verlangt oder erwartet hatte. Es findet sich nirgends eine Spur davon, dass er mit irgend einem seiner Zeitgenossen in Streit gerathen

sei oder in Unfrieden und Feindschaft gelebt habe. Wohl aber weiss man, dass er zu vielen derselben in den freundschaftlichsten Beziehungen gestanden hat. Wie herzlich sein Verhältniss zu dem 35 Jahre jüngeren Forkel war (von Fasch, Marpurg, Kirnberger, Klopstock u. A. zu schweigen), ergiebt sich aus der mit ihm geführten Correspondenz zur Genüge. Hier haben offenbar nur aufrichtige Gegenseitigkeit und Freundschaft, nicht Eigennutz die Feder geführt.

Ueber die Art, wie er über den ihm dem äusseren Lebensgange nach fernstehenden Händel geurtheilt habe, findet sich nirgends die leiseste Andeutung. Kann dies als ein Zeichen von Geringschätzung betrachtet werden? Mit Hasse stand er in freundschaftlichem Briefwechsel. Er konnte unter Umständen über die Arbeiten seiner Zeitgenossen allerdings ein bestimmtes Urtheil haben, wie der nachfolgende Brief an Decker beweist[1]):

„Hochedelgeborner, Hochgeehrtester Herr, für Dero sehr angenehmes Präsent danke ich Ihnen ganz ergebenst und ich werde mir ein besonderes Vergnügen daraus machen, dieses respectable und vortreffliche Werk, so viel wie möglich, zu recommandiren. Hätten Ew. Hochedelgeb. gleich anfangs mich wegen dieser Sammlung um Rath gefragt, so würde ich es Ihnen widerrathen haben. Es ist ein Werk für Kenner und Lehrbegierige, diese haben selten 20 Thlr. an ein Werk zu wenden. Die Notenschreiber haben sich bis hierher beynahe krumm und lahm schon an diesen Sachen geschrieben. Es ist ein Werk des Geschmackes; wie oft verändert sich dieser in der Musik, wie verderbt ist er nicht schon jetzt! Alles muss närrisch und komisch seyn. Graun und Hasse sind nicht mehr mode, so spricht der Unverstand um Sie, da die Worte italienisch, so kann auswärts etwas debitirt werden. Auch hier ist nichts zu thun. Ich beharre mit

[1]) Orig. im Archive der Decker'schen Verlagshandlung.

den besten Wünschen und vollkommener Hochachtung Ew. Hochedelgeb. ergebenster Diener Bach."

Hamburg, den 29. Nov. 1774.

So darf bis auf weiteren Nachweis wohl angenommen werden, dass jene ungünstigen Charakterzüge, die Reichardt über den von ihm einst so hochverehrten Todten drucken liess, ihm in Wahrheit nicht eigen gewesen waren.

Alles, was sonst von ihm bekannt geworden, vereinigt sich, Emanuel Bach als eine durchaus ehrenwerthe, liebenswürdige, heitere, der Kunst ergebene und der Freundschaft offene Natur darzustellen.

Nur einmal ist er mit einer kritischen Besprechung von Arbeiten seiner Zeitgenossen vor die Oeffentlichkeit getreten. Es war dies im Jahre 1788, seinem letzten Lebensjahre, bei Gelegenheit des Erscheinens des ersten Bandes von Forkel's Allgemeiner Geschichte der Musik (bei Schwickert in Leipzig). Forkel, obwohl bedeutend jünger, war mit ihm, sowie mit seinem Bruder Friedemann auf das innigste befreundet, ein tiefer und aufrichtiger Verehrer Sebastian Bach's, und ein Mann, dem Emanuel in Bezug auf den Vertrieb seiner Werke vielen Dank schuldete. Dies mag den greisen Künstler bewogen haben, mit der vor Alter zitternden Hand zur Feder zu greifen und das Werk seines Freundes mit einigen warm empfehlenden Worten in die Oeffentlichkeit einzuführen.

„Endlich erscheint hier der erste Theil der von allen Freunden der Tonkunst so sehr erwarteten Geschichte der Musik des Herrn Doctor Forkel, der mit so viel Einsicht, Fleiss und Belesenheit ausgearbeitet ist, dass nicht nur jeder Musikliebhaber, sondern auch jeder Freund von Aufklärung in den menschlichen Kenntnissen dieses Werk mit dem grössten Vergnügen lesen, und die Fortsetzung mit Ungeduld erwarten wird. Es ist in diesem ersten Theile die Geschichte der Musik bei den Egyptiern, Hebräern, Griechen und Römern abgehandelt. Eine vorhergehende Einleitung enthält auf 68

[1]) Hamb. Unparth. Corr. 1788. No. 6 vom 9. Januar.

Seiten eine kurze Metaphysik der Tonkunst, wodurch der Herr Doctor Forkel seine Leser erst mit der inneren Natur und mit der allmähligen Erweiterung seiner Kunst bekannt machen will, ehe er sie zur Geschichte derselben bei verschiedenen Völkern führt. Die Bildung und Zusammensetzung der musikalischen Ausdrücke ist darinn mit der Bildung und Zusammensetzung der Sprachausdrücke verglichen. Man hat die Musik schon lange eine Sprache der Empfindung genannt, folglich die in der Zusammensetzung ihrer und der Zusammensetzung der Sprachausdrücke liegende Aehnlichkeit dunkel gefühlt; aber noch niemand hat sie, so viel Recensent bewusst ist, so deutlich entwickelt und für die Theorie der Kunst nach ihrem ganzen Umfange so wichtige Folgen daraus hergeleitet, als der Herr Verfasser in dieser Einleitung thut. Unter mehrern mag nur der einzige aus dieser Vergleichung entspringende Beweis von der Nothwendigkeit der Harmonie angeführt werden, die selbst von unsern besten Aesthetikern so oft bezweifelt und sogar bestritten wurde, und die sich nach der hier gegebenen Erklärung 1) auf die Vermehrung, 2) auf die genauere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrücke gründet, folglich in einer Musik, die als eine wirklich aneinander hängende Sprache zu unsern Empfindungen reden soll, unentbehrlich und bei weitem nicht die gothische und barbarische Erfindung der neueren Zeiten ist, für welche sie von Philosophen ohne Kunstkenntniss, hauptsächlich aber von dem berühmten J. J. Rousseau so laut erklärt worden ist. Noch manche ganz neue Gesichtspunkte, zu deren Anführung aber der Raum hier mangelt, werden sachkundige Leser leicht selbst bemerken, und sich dadurch diese Einleitung, der eigentlichen Absicht des Verfassers gemäss, zu einem Wegweiser machen können, die Stufen der Vollkommenheit, worauf nach der folgenden Geschichtserzählung die Musik bei verschiedenen Völkern des Alterthums gestanden hat, wenigstens so richtig und sicher, als bei solchen Gegenständen möglich ist, darnach zu bestimmen. Der übrige Inhalt dieses Werkes ist zu reichhaltig, um hier ganz angezeigt werden zu können. Es wird daher genug sein, nur noch einige Endurtheile anzuführen.

Ueberhaupt hält der Herr Doctor Forkel die Musik aller der Völker, von welchen in diesem Bande geredet wird, selbst die der Griechen nicht ganz ausgenommen, mehr für Volkssache und für sehr dürftigen Ausdruck der in den recitirten oder gesungenen Gedichten enthaltenen Empfindungen, als für eigentliche Kunst nach unsern Begriffen. Ohne Harmonie, die keinem alten Volke bekannt war, konnte sie unmöglich aus eigenen Kräften wirken, sondern musste sich eben aus Mangel eigener zusammenhängender Ausdrücke an Poesie, Tanz u. s. w. so fest anschmiegen, dass sie uns fast stets nur in dieser Gesellschaft erscheint. Die so häufig gerühmten Wirkungen der alten Musik liegen daher auf keine Weise in der innern Beschaffenheit derselben, sondern sind nach aller vernünftigen Wahr-

scheinlichkeit entweder für Fabeln zu erklären, oder der Mitwirkung der Poesie und anderer Nebenumstände zuzuschreiben. [Die neuere Musik thut nicht nur ähnliche Wirkungen ganz aus eigenen Kräften, sondern würde ihrer unläugbaren grössern Vollkommenheit wegen noch weit wichtigere thun können, wenn es den neuern Gesetzgebern gefallen hätte, die öffentliche Anwendung derselben einer weisen Aufsicht zu unterwerfen und dadurch ihren Einfluss nicht bloss auf leere Ergötzlichkeit, sondern auf die Bildung des sittlichen Charakters ihrer Unterthanen zu leiten. Bloss dieser Vernachlässigung ist es zuzuschreiben, dass sie in den neuern Zeiten, ihrer Vollkommenheit ungeachtet, doch ihre wohlthätigen Wirkungen nicht allgemein verbreiten kann, sondern sich begnügen muss, nur das Glück und Vergnügen einzelner Menschen zu befördern.] Die Beweise dieser und ähnlicher Meinungen müssen sich die Leser im Werke selbst aufsuchen, wo sie an ihren Orten ausführlich angezeigt sind. 1788

Carl Philipp Emanuel Bach".

Gegen kritische Aeusserungen scheint Bach empfindlich gewesen zu sein. Es fehlt nicht an Andeutungen, dass, so hoch die Beurtheilung der Zeitgenossen ihn im Allgemeinen erhob, er doch auch scharfem Tadel unterzogen wurde. Was ihm vorgeworfen wurde, ist zumeist in dem mitgetheilten Aufsatze aus dem European Magazine zusammengelesen. Von Burney erfährt man, dass seine Klavierstücke zu lang, von Reichardt, dass sie zu schwer gefunden wurden, Vorwürfe, die nach jetziger Auffassung nicht mehr gerechtfertigt erscheinen.

Er selbst benutzt die Gelegenheit zur Abfassung seiner biographischen Lebensskizze zu folgenden Bemerkungen: „Bey dieser Gelegenheit muss ich anführen, dass die Herrn Kritiker, wenn sie auch ohne Passionen, wie es doch selten geschieht, schreiben, sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen. Wie gar selten trifft man bey einem Kritiker Empfindung, Wissenschaft, Ehrlichkeit und Muth in gehörigem Grade an. Vier Eigenschaften, die in hinlänglichem Maasse bei jedem Kritiker schlechterdings vorhanden sein müssen. Es ist daher sehr traurig für das Reich der Musik, dass die sonst sehr nützliche Kritik oft

eine Beschäftigung solcher Köpfe ist, die nicht mit allen diesen Eigenschaften begabt sind.“[1])

Das letzte wird man füglich zugeben können, ohne deshalb über die schlechte Kritik, die immer den weit überwiegenden Antheil an der Beurtheilung aller Künste haben wird, so bedenkliche Ansichten hegen zu dürfen. Es ist dies ein Uebel, das man ebenso mit in den Kauf nehmen muss als das Anhören schlechter Musik oder das Reisen durch öde und flache Gegenden. Dagegen muss doch bemerkt werden, dass der Kritiker auf „Umstände, Vorschriften und Veranlassungen“ bei der Beurtheilung von Kunstwerken in der That keine Rücksicht zu nehmen hat, und dass Bach, indem er dies verlangte, jedenfalls im Unrecht gewesen ist. Wie er sehr richtig sagte: Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, so hätte er auch alle Veranlassung gehabt hinzuzusetzen, dass die beste Kritik durch Berücksichtigung der Umstände, Vorschriften und Veranlassungen ein mittelmässiges Kunstwerk nicht heben, die schlechteste Kritik ein wirklich gutes Werk nicht herabsetzen könne[2]).

Bach hatte 3 Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Von diesen war der älteste, Johann August am 30. November 1745 zu Berlin geboren. Er war Licentiatus juris

---

[1]) Zelter sagt hierüber in seinen nachgelassenen Notizen:

Da Bach zugleich fleissig war und seine trefflichen Stücke gern drucken liess, so mochte ihm die Verbreitung und Empfehlung derselben durch anerkannte Künstler lieber seyn als ihre Kritik, welche wenigstens ihm nichts mehr helfen konnte.

So hatte Marpurg Bach's zweistimmige Fuge aus D-moll scharf kritisirt. Darauf sagte Bach zu einem seiner ehemaligen Schüler:

„Schade, schade! Warum hat Marpurg seine schöne Kritik nicht eher gemacht, als ich meine Fuge? Nun weiss ich auch was ihr fehlt. Wenn ich lebe, denke ich noch manche Fuge zu machen, doch keine besser als — ich kann!“

[2]) Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 117.) schreibt, dass an den Bach gemachten Vorwürfen, an die er selbst später freilich herangestreift ist, nichts so viel Schuld habe,

und prakticirte zur Zeit als Burney in Hamburg war, dort in der Eigenschaft eines Rechts-Licentiaten[1]).

Er hatte 1769 im Juni zu Rinteln promovirt[2]) und ist am 24. April 1789, 44 Jahre alt, wenige Monate nach seinem Vater zu Hamburg gestorben. Der andere, nach seinem Grossvater Johann Sebastian genannt, war im September des Jahres 1748 geboren, widmete sich der Malerkunst und studirte auf den Malerakademien zu Leipzig und Dresden „sein Haupt-Metier". Er war „ein reiner, edler Mensch, Künstler von Gedanken und Talent[3]),“ dem ein frühes Grab beschieden war. Im Jahre 1777 sahen wir Em. Bach in der Lage, so viel Geld als ihm möglich war, zusammenraffen zu müssen. Dies besagen die Briefe an Forkel aus jener Zeit. Am 20. Juni schreibt er: „Mein armer Sohn in Rom liegt seit 5 Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit darnieder und ist noch nicht aus aller Gefahr. O Gott, was leidet mein Herz! Vor 3 Monaten habe ich ihm 50 Ducaten geschickt, und in 14 Tagen muss ich wieder 200 Rthlr. für Doctors und Wundärzte auszahlen. Ich kann nicht mehr schreiben, als zu bitten mit mir Mitleyden zu haben und mir womöglich beyzustehen.“ Doch besserte sich das Befinden des Sohnes und am 11. August desselben Jahres

---

als „die Bosheit und der Neid vieler Musiker, die die Verdienste dieses grossen Mannes einzusehen wohl im Stande seien, die aber, weil sie sich unfähig fühlten seinen Ruf zu schmälern, sich bemühten, ihn wenigstens in den Augen der Unwissenden herabzusetzen.“

So freilich dachte die musikalische Societät zu Güstrau nicht, als sie am 4. März 1783 ein „dem Vater der deutschen Musiker“ an dem vor kurzem neuerbauten Orchester errichtetes Denkmal einweihte, durch dessen Anblick das zu einem Concert eingeladene Publikum nicht wenig überrascht worden sein soll. (Magazin für Musik. Jahrg. I. 1783. S. 557.)

1) Burney, Musik. Reise. Th. III. S. 203.

2) Dissertatio inauguralis ad jus aggratiandi, Praeside Carolo Guilielmo Wippermann. Rinteln 1769 in quarto. 30 Seiten.

3) Leipz. Allg. Mus. Z. II. S. 829.

konnte Bach an Professor Oeser in Leipzig über ihn Folgendes berichten[1]):

„Hamburg, d. 11. Aug. 77.

„Lieber, liebster Freund und verehrungswürdiger Herr Professor, ist Alles wahr, was man Ihnen von meinem armen Hans erzählt hat. Doch gottlob! jetzt (so schreibt man) ist meist alles Vorbey und er hat an seiner Gesundheit nichts verlohren. Ich kann Ihnen unser Wehklagen nicht genug beschreiben, als wir eine ausführliche Nachricht von seinen Umständen kriegten. Sie war so, dass es einen Stein in der Erde erbarmen musste. Denken Sie, in 5 Monaten 3 der erschrecklichsten Operationen auf Tod und Leben. Mein Medicus hier, der seine gute Seele kannte, weinte wie ein Kind und staunte darüber, was er ausgestanden hat. Selbst in Rom schreibt man seine Genesung, nächst Gott, lediglich seiner eisernen Natur, seinem gesunden Blute und seiner Folgsamkeit bey. Der ehrliche Riefenstein hat wie ein Vater an ihm gehandelt. Das Schlimmste für sein Studium sind 5 verlohrne Monate, und für meinen Beutel bezahlte 30 Ducaten und für diese verlohrene 5 Monate a part Pension. Ich danke nebst den Meinigen von Herzen für das bezeigte Mitleiden. Gott erhalte Sie nebst den geehrten Ihrigen. Nebst 1000 Complimenten beharre ich auf ewig und von Herzen

ganz der Ihrige Bach.

An den Herrn Professor Oeser in Leipzig."

Doch scheint die Besserung keine nachhaltige gewesen zu sein. Er starb im folgenden Jahre (1778) zu Rom. Es existirt von ihm ein in Kupfer gestochnes Portrait aus der Zeit seiner jugendlichen Studien zu Leipzig. Der Verlust dieses talentvollen und vortrefflichen Sohnes, von dem sich in Em. Bach's Nachlass eine grosse Menge von Zeichnungen und Studien vorgefunden haben, die später zum

---

1) Original in den Händen des Herrn Direct. Knaukling in Dresden.

öffentlichen Verkauf gekommen sind, war für den alten Vater ein ungemein harter Schlag.

Wie sich im Laufe der Zeit Bach's Verhältniss zu seinen 3 Brüdern gestaltet habe, darüber giebt es, wie über so vieles in seinem und seiner Brüder Leben, wenig positive Nachrichten. Dass er mit Friedemann auf die Dauer der Zeit nicht harmoniren konnte, ist klar. Friedemann hat ihn öfter gesehen. Er war im Jahre 1747 bei ihm in Potsdam, als sein Vater dort Friedrich den Grossen besuchte, und auch 1750, muthmasslich nach des Vaters Tode war er in Berlin und Potsdam bei ihm zum Besuch[1]).

Friedemann, der nie einen Schritt von dem strengen contrapunktischen Wesen der alten Schule abgewichen war, der in seinen Arbeiten und beim Fantasiren und Fugiren sich bis zur Ermüdung in seine Probleme und Combinationen vertiefte, pflegte von den Arbeiten Emanuels nur mit mitleidiger Herablassung zu sprechen. „Er hat einige artige Sächelchen gemacht", wie Sebastian Bach die Dresdener Opern-Musik „artige Liederchen" genannt hatte. Aus späterer Zeit findet sich keine Spur eines Zusammenhangs zwischen beiden Brüdern mehr vor, die zusammen erzogen waren, zusammen gelernt hatten, und deren Wege späterhin so weit auseinander gingen. In einem Punkte nur blieben sie einig. „Die Welt weiss, dass beide grosse Künstler waren; aber sie weiss vielleicht nicht, dass sie von der Kunst ihres Vaters bis an ihr Ende nie anders als mit Begeisterung und Ehrfurcht sprachen."[2])

Was den Londoner Bach, Johann Christian, anbetrifft, so hatte Emanuel ihn nach dem Tode seines Vaters zu sich nach Berlin genommen, dort erzogen und unterrichtet. Aber auch dessen Weg führte weit ab von den Bahnen seines Lehrers und Erziehers, freilich in entgegengesetzter Weise als der Friedemanns. Denn während

---

1) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. S. 185.
2) Forkel. J. Seb. Bach. Vorrede. S. X.

dieser durch eigensinniges Beharren auf einer durch die überragende Grösse seines Vaters abgeschlossenen Bahn in einsam abstossender Versunkenheit mehr und mehr dem Leben, der Ausübung und dem Dienste der Kunst entfremdet wurde, stieg Johann Christian zu hoher Stellung empor, um im äusserlichen Wesen völlig zu verflachen. „Werde kein Kind!“ schrieb ihm Emanuel nach London[1]) und er antwortete: „Ich muss stammeln, damit mich die Kinder verstehen.“ So trennten innere Verschiedenheit und äussere Entfernung beide Brüder von einander.

Ebenso wenig ist von seinem Verhältniss zu Johann Christoph Friedrich, dem Bückeburger bekannt, der, 3 Jahre älter als der Londoner Bruder, Emanuel näher geblieben war. Was er von ihm in die Familien-Genealogie geschrieben hatte: „hat eine musikalische Frau und Kinder, welche musikalisch sind“, ist dürftig genug. Doch haben wir gesehen, dass er in einem Concerte zu Hamburg (1768) dessen Jno-Cantate hatte aufführen lassen. Wenn man ferner auf dem Titelblatte der Partitur von der Auferstehung Jesu aus Johann Christoph Friedrichs Feder die Worte liest: „Von meinem lieben Bruder zum Geschenk erhalten“, und beachtet, dass dieser sich auch an dem Musik. Vielerlei betheiligt hatte, das Emanuel in Hamburg herausgegeben hat, so ist hierdurch das Vorhandensein eines künstlerisch freundschaftlichen wie brüderlichen Verkehrs festgestellt, der nicht wie bei den anderen Brüdern unter entgegengesetzten Strömungen des äusserlichen Lebens und der Charaktere zu leiden hatte. Dies wird auch dadurch bestätigt, dass, als Christ. Friedrich Bach etwa im Jahre 1774 seinen Sohn Wilhelm nach London brachte, um ihn dort bei seinem Bruder Christian die Musik studiren zu lassen, er den Weg über Hamburg nahm, wo

---

[1]) Schubarth. Aesthetik der Tonkunst.

er seinen Bruder Emanuel besuchte und wo Wilhelm Bach sich auch in einem Concerte öffentlich hören liess[1]).

Ein anderer Punkt in dem Leben Emanuels, der wenig genug aufgeklärt ist, beruht in seiner Eigenschaft als Lehrer. Dass er durch Unterricht und Erziehung wie wenige zur Verbreitung der Kenntnisse und Fertigkeiten seiner Kunst geeignet gewesen sei, wird als zweifellos angenommen werden können. Man weiss auch, und es ist gelegentlich angeführt worden, dass er in Frankfurt a. O. und Berlin Unterricht in der Musik und auf dem Clavier gegeben hat. Eine nicht geringe Zahl seiner Clavier-Compositionen ist auf Unterrichtszwecke basirt gewesen. Sein grosses theoretisches Werk „Der Versuch über die wahre Art des Clavierspiels", das als eine Clavierschule ächter Art bezeichnet werden kann, war dem Unterricht gewidmet, und bei der Herausgabe der 4stimmigen Choräle seines Vaters und der beiden Litaneien hat er ausdrücklich des Nutzens gedacht, den Lehrbegierige daraus schöpfen möchten.

Aber so viel Schüler er auch gehabt haben mag, Emanuel Bach hat seine Methode nicht durch eine Schule in dem Sinne, wie beispielsweise Sebastian Bach Schüler und Zöglinge gebildet hatte, fortgepflanzt. Dazu trug zunächst der Umstand bei, dass seine Hauptzeit in die Umbildung der Instrumental-Technik aus den alten in die neueren Clavier-Constructionen fiel. Er selbst hielt sich mit Vorliebe an das Clavichord. Wer bei ihm lernte, war gewiss im Stande auch die Pianos und die Flügel der neueren Construction mit Auszeichnung zu spielen. Aber man wollte die schwierigere Technik, die für das alte Clavier den mehrstimmigen Satz möglich und mit Vollkommenheit ausführbar machte, nicht mehr studiren und mit dem Abkommen der älteren Instrumente hörte sie von selbst auf.

---

1) v. Ledebur. Berliner Tonkünstler-Lexicon. S. 25.

Wohl versichert Schubarth[1]), dass er eben so gross als Lehrer wie als Clavierspieler gewesen sei. „Niemand versteht die Kunst Meister zu bilden besser als Er. Sein grosser Geist hat eine eigne Schule gebildet, die Bachische. Wer aus dieser Schule ist, wird in ganz Europa mit Vergnügen aufgenommen.“

Aber Namen von einiger Bedeutung hat er nicht genannt. Auch war es ja eben nicht seine, sondern die Schule seines Vaters, die er fortführte und der seine Unterrichtswerke gewidmet waren.

Dazu kam, dass sein Clavierspiel selbst ein, wenn man es so nennen kann, vorzugsweise persönliches war.

Burney hat dasselbe geschildert (v. S. 98). Reichardt[2]) sagt von ihm: „Hr. B. spielt Dir nicht nur ein recht langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendsten Ausdrucke, zur Beschämung vieler Instrumentalisten, die auf ihrem Instrumente mit weit weniger Mühe den Singstimmen nahe kommen könnten; er hält Dir auch in diesem langsamen Satze eine sechsachtellange Note mit allen verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche aus und das sowohl im Bass als Discant. Dieses ist aber auch wohl nur auf seinem sehr schönen Silbermannischen Clavier möglich, für welches er sich auch besonders einige[3]) Sonaten geschrieben, in welchen das lange Aushalten eines Tones nur vorkommt[4]). Ebenso ist es mit der ausser-

---

1) Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

2) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 16, 17.

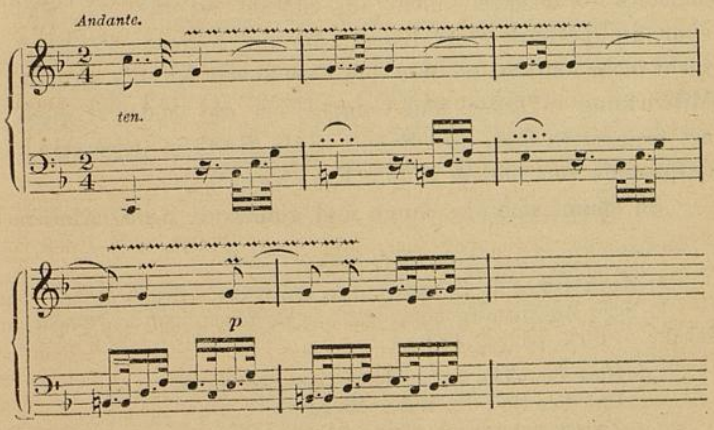
3) Doch schätzte er die Friedericischen Clavichorde, deren auch Reichardt Erwähnung thut, sehr hoch. (Siehe den Brief vom 10. November 1773 an Forkel, Anhang I.).

In seinem Nachlasse fanden sich 4 Clavier-Instrumente vor, darunter zwei von Friederici, ein grosser Flügel und ein Piano von Jung. Des Silbermann'schen Claviers, von dem oben die Rede ist, scheint Bach sich in dem Jahre entäussert zu haben, in welchem er den „Abschied von meinem Silbermann'schen Clavier“ in einem Rondo componirt hat, nämlich im Jahre 1781.

4) Beispielsweise die zweite Sonate der ersten Sammlung für Kenner etc. mit der im ersten Satze zweimal vorkommenden Stelle:

ordentlichen Stärke beschaffen, die Hr. B. zuweilen einer Stelle giebt: es ist das höchste fortissimo: ein anderes Clavier würde in Stücke darüber gehen; und ebenso mit dem allerfeinsten pianissimo, welches ein anderes Clavier gar nicht anspricht."

In noch prägnanterer Weise drückt sich Schubarth aus[1]): „Niemand hat jemahls die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavichords mit so tiefem Blick durchdrungen, wie dieser unsterbliche Mann. Sonderlich war er der erste, der Colorit in das Clavichord brachte, der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Formen, die Prelltriller, auch den Doppeltriller, nebst unzähligen anderen Verzierungen des Clavichords erfand. Er spielte äusserst schwer und ebenso schön. Sein gebundener Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe sind unerreichbar. So gross er als Solospieler ist, so schöpferisch seine Phantasien sind, so gross und erhaben seine Einbildungskraft, so gross ist er in der Begleitung. Wer begleitet wie Bach? Niemand! — wird ganz Europa antworten!"



1) Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

Sind diese Urtheile schon überzeugend genug, so tritt ihnen das Zeugniss eines jüngeren Zeitgenossen hinzu, das jene alle weithin überwiegt.

Mozart hatte Em. Bach einige Jahre vor seinem Tode in Hamburg besucht und ihn auch auf seinem Silbermann'schen Instrumente phantasiren hören.

Als er bald darauf nach Leipzig kam, fragte ihn Doles über Bach's Spiel und Mozart antwortete ihm: „Er ist der Vater; wir sind die Buben. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein Lump. Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt schwerlich aus. Aber wie er's macht, — da steht ihm Keiner gleich. Mich hat er darum auch am liebsten auf der Orgel gehört, obschon ich langher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal über's andere an sich gedrückt, dass ich hätte schreien mögen[1]."

Muss es nicht, wenn man diese übereinstimmenden Schilderungen dessen, was Bach auf dem Claviere leistete liest, ganz natürlich erscheinen, dass seine Spielart als eine verloren gegangene betrachtet werden muss und dass die Schüler, die er ausgebildet hat, die Kunst ihres Meisters fortzusetzen nicht im Stande waren? Es war eben die Technik einer Kunst, die das folgende Zeitalter nicht mehr kannte, aus der sich aber durch Bach's geniale Mitwirkung in Lehre und Composition die moderne Spielart festgestellt hat, die Schule Seb. Bach's, theoretisch dargestellt von seinem Sohne Emanuel[2]).

So spann sich dies lange und glänzende Künstlerleben

---

[1]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. 4. S. 308.

[2]) Neue Miscellanea, historischen, politischen und moralischen Inhalts. 7. Stck. Leipzig 1779.

Hört Ihr nicht der goldnen Töne Schwirren?
Ha! dies sind der Musen Melodeyn.
Zwischen Lorbeern glaubt ich hinzuirren,
Durch den heilgen Hain.

bis zu den Grenzen des hohen Greisenalters ab, ein Leben, dessen phantasiereiche innere Bewegung, dessen geniales Wirken und Schaffen von keiner romantischen Begebenheit, von keinem Einflusse dramatischen Charakters zu einer, äusserliche Interessen erregenden Erscheinung gestaltet worden ist. Em. Bach, der Künstler und Mensch, lebte in dem ruhigen Gleichmaass, das den Weisen von dem Drängen und Treiben der fortwirbelnden Strömungen des Tages abschliesst, ein Leben voller Ehrenhaftigkeit, voller Thätigkeit, Arbeit und mühevollem Fleiss, aber auch reich an Ehren, an Befriedigung und am Gelingen seines Tagewerks.

Was seinem Andenken einen besonders ehrenden Schimmer verleiht, ist die Pietät, mit der er, abweichend von seinem Verfahren hinsichtlich der Kunst der Fuge (siehe Th. I. S. 171 ff.), die Traditionen der Familie, der er entsprossen war, ehrte und zusammenhielt. Das Alt-Bachische Archiv, zur Zeit in Berlin, giebt davon Zeugniss. Wie wäre man jezt im Stande, den Künstlergeist der Vorfahren Emanuel's wie Sebastian Bach's mit so bestimmter Charakteristik zu erkennen, hätte er deren Arbeiten nicht gesammelt, deren Bildnisse aufbewahrt, deren Lebensumstände aufgezeichnet.

Dass er überhaupt ein Mann von allgemeinerer Auffassung der Kunst war, stellt sein gesammtes Leben, wie man es vor sich sieht, dar. Welches Interesse er für die Künstler seiner eignen Lebensperiode hatte, zeigte uns sein Nachlass, in welchem sich eine Sammlung von 376

Süsser Trug! Ein mächtger Saitenspieler
Hat durch Zaubertöne mich bethört.
Ha, nun kenn' ich Dich, Apollo's Schüler,
Seines Lobes werth!

Der nicht süsse Reizung bloss den Ohren,
Auch im Herzen wärmern Schlag erregt,
Wenn, im Wonnetaumel selbst verloren,
Er die Saiten schlägt.

Portraits vorfand, unter denen die Bildnisse von Abel, Agricola, F. Benda, G. Benda, Conciliani, der Cuzzoni, von Ebeling, Farinelli, Fasch, Friedrich dem Grossen, Gellert, Gerstenberg, Gessner, Gluck, den beiden Graun, Hagedorn, Händel, Hasse, der Faustina, von J. Haydn, Hiller, Hölty, Kirnberger (in Oel), Klopstock, Kuhnau, Lessing, der Mara, Marchand, Marpurg, Mattheson, Mos. Mendelssohn, Leop. Mozart (mit seiner Familie), Neefe, Pepusch, Pisendel, Quantz, Ramler, Reichardt, Rolle, Salimbeni, Schiörring, Schubarth, Senesino, Sturm, Sulzer, Telemann und die Silhouetten von Duscheck, Naumann und Wanhall befindlich waren[1]).

Aus seiner Familie besass er die Bildnisse seines Vaters und der Anna Magdalena, seiner Stiefmutter, desgl. das seines Grossvaters Ambrosius in Oel, ferner die Bilder von W. Friedemann, seiner Brüder in Bückeburg und London, und das des Hans Bach, des „Geigers mit der Narrenkappe und der Schelle auf der Schulter".

Mit Em. Bach starb die Schule seines Vaters aus, wenn auch hie und da noch ein Nachkomme derselben fortlebte. Aber mit ihm beginnt deren reiche Saat ihre Früchte zu bilden, deren die kommende Zeit sich erfreuen sollte. Mit ihm reicht die alte Schule der Polyphonie dem modernen Zeitalter die helfende leitende Hand in unser Jahrhundert hinein.

Von seinen letzten Tagen wissen wir nichts. „Ein bischen krank, dann wieder gesund", wie er an Grotthus geschrieben, so wird es wohl bis in seine letzten Tage ergangen sein. Im 74. Jahre des Lebens mögen wohl nur wenige besonders beglückte Naturen, wie er es zu thun vermochte, im Grossen und Kleinen künstlerisch fortzuwirken im Stande sein.

---

1) Nachlass-Katalog von 1790. S. 92 ff.

Aus seinem im Anhange abgedruckten Briefe an Westphal in Schwerin vom 20. November 1788 ersieht man, dass er in diesem seinem letzten Lebensjahre sehr leidend gewesen ist. Seine alte Krankheit, das Podagra, hatte ihm stark zugesetzt. Sein Leben erlosch naturgemäss und naturnothwendig durch das hohe Alter, das er erreicht hatte, in Folge einer Brustkrankheit.

Am 16. December 1788 wurde das Publikum von Hamburg durch folgende Bekanntmachung von dem Hinscheiden des greisen Meisters in Kenntniss gesetzt[1]):

„Hamburg, den 15. Dezember.

„Gestern hat unser Publikum einen sehr merkwürdigen und berühmten Mann verloren. Es starb Abends 10 Uhr, Herr Carl Philipp Emanuel Bach, Kapellmeister und seit dem 3. November 1767 hiesiger Musik-Director, im 75. Jahre seines Alters. Er war einer der grössten theoretischen und practischen Tonkünstler, der Schöpfer der wahren Art das Clavier zu spielen, der einsichtsvollste Kenner der Regeln der Harmonie oder des reinen Satzes; der genaueste Beobachter derselben, und ein Clavierspieler, der seines Gleichen in seiner Art wohl nie gehabt hat. Seine Compositionen sind Meisterstücke und werden vortrefflich bleiben, wenn der Wust von modernem Klingklang längst vergessen sein wird. Die Tonkunst verliert an ihm eine ihrer grössten Zierden, und der Name eines Carl Philipp Emanuel wird ihr auf immer heilig sein. Im Umgange war er ein aufgeweckter munterer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde, in deren Klagen über seinen Verlust sich auch die Thränen des Verfassers dieses Aufsatzes mischen, der das Glück hatte, mit der zärtlichsten Freundschaft des Wohlseligen beehrt zu werden.“

---

1) Hamburger Unparth. Corresp. 1788. No. 201. Vermuthlich aus Cramer's Feder. Wörtlich dieselbe Bekanntmachung findet sich S. 3 der Mus. Real-Zeitung. (Speyer) 1789.

Dieser Bekanntmachung folgten verschiedene Gedichte:

„Als Zeus zur Götterlust jüngst ein Concert erwählte,
Und viele von Gefühl zu diesem Fest berief,
Fiel schnell ihm ein, dass zur Vollkommenheit noch eines fehlte.
Er sprach — und Bach entschlief.“

Ferner:

„Sein Geist lauscht nun der Engel Harfentönen,
Und an dem Thron des Ewigen
Hört er sein Heilig nun vom Chor der Seraphinen
Und fällt anbetend hin.“

Auch Vater Gleim, nur 5 Jahre jünger als Bach, der seit mehr als 30 Jahren seine Lieder durch Melodien geschmückt hatte, widmete ihm einen Nachruf[1]):

„Aus unsrer kleinen Welt voll, ach! so grosser Mängel
Ging in die grosse Welt und in's Concert der Engel
Nun auch der Eine Bach!
Sah seinen Einzigen schon wieder,
Und sang ihm seine deutschen Lieder!
Ha! Wann folg' ich ihm nach?

Gleim.“

Zwei Denkmäler sollten ihm gesetzt werden, das eine in der Michaeliskirche zu Hamburg, für welches der Sänger des Messias, Klopstock, des Verewigten Freund, folgende Grabschrift gefertigt hatte:

---

[1]) Hamburger Unparth. Corresp. 1788. No. 210. Reichardt besang den Tod des grossen Künstlers in seinem Musik. Kunstmagazin von 1791 (VIII) S. 93 wie folgt:

Es bildete die leise schaffende Natur
Jahrhunderte an diesem Manne:
In Kunstvollkommenheit erschien er uns.
Sie blickte tief ihm in die Seele,
Und sah . . . Schweig tief verehrend, Muse! . . .
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

und fügte diesen Versen sonderbarer Weise folgenden Zusatz bei:

„Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe, in denen sich die schöne Fluth unwiederbringlich verliert.“

„Steh' nicht still, Nachahmer,
Denn Du musst erröthen, wenn du bleibst.
Carl Philipp Emanuel Bach,
Der tiefsinnigste Harmonist,
Vereinte die Neuheit mit der Schönheit,
War gross
In der vom Worte geleiteten,
Noch grösser
In der kühnen sprachlosen Musik;
Uebertraf den Erfinder des Claviers,
Denn er erhob die Kunst des Spiels
Durch Lehre
Und Ausübung,
Bis zu dem Vollendeten.
Gebohren 1714, gestorben 1788."

Der Plan ist nicht zur Ausführung gekommen. Sobald über dem Grabhügel der Rasen zu sprossen beginnt, pflegt die Erinnerung der überlebenden Generation zu dunkeln, und was der Augenblick der Erregung und des Schmerzes nicht vollendet, beginnt meist einzuschlummern.

Auch das für seine Vaterstadt Weimar bestimmte Denkmal, für welches folgende Inschrift gleichfalls von Klopstock bestimmt war:

„Carl Philipp Emanuel Bach,
Sebastian's Sohn,
Wurde in Weimar geboren
Zur Freude der Einwohner;
Denn sie wussten,
Dass diesem Geschlechte
Die Musik erblich sei.
Wie die gute Vorbedeutung eintraf,
Höret ihr überall,
Und leset es auch
An seiner Urne in Hamburg,
Wo er starb."

ist nicht ausgeführt worden.

Die Zeichnungen zu beiden Denkmalen hatte der Baurath Ahrens in Hamburg gefertigt.

Von Bach waren verschiedene Portraits gezeichnet worden. Mit Forkel's Nachlass wurden die Silhouetten von ihm, seiner Gattin und seinen drei Kindern versteigert. Ein gestochnes Portrait von J. C. Krüger, in der Zeit seines hohen Alters gefertigt, zeigt Aehnlichkeit mit den Zügen Seb. Bach's, dabei eine angenehme, wohlwollende, edle Gesichtsbildung. Dem Kopfe fehlen die Symbole des Costüms der Zeit, Perücke und Zopf nicht. Das Ganze deutet darauf hin, dass Bach eher stark als mager gewesen sein müsse. Das Auge ist geistvoll, die stark gebogene Nase und die vorstehende Unterlippe geben dem Kopfe einen besonders charakteristischen Ausdruck. Dasselbe Portrait findet sich auf der Vignette zu dem Titel der Passionscantaten-Ausgabe von 1789 als Büste dargestellt, die von einem Engel, der eine Posaune in der Hand hält, mit dem Lorbeer gekrönt wird, während ein anderer Engel klagend am Fusse des mit dem Namen Bach bezeichneten Postamentes sitzt, vor ihm auf der Erde Flöte und Leier.

Ein anderes Bild, „aus Hochachtung gezeichnet" von A. Stöttrup, sollte nach Versicherung von Zeitgenossen ähnlicher als das vorige sein. Dasselbe ist von Skerl gestochen, „zur Schadloshaltung für die unglückliche Krüger'sche Verunstaltung". Im Ganzen finden sich auf ihm jedoch die Züge des Krüger'schen Portraits wieder, so dass beider Aehnlichkeit als feststehend angenommen werden darf. Auch einige Oelbilder existiren von ihm. Nach einem derselben, auf dem Kupferstich-Cabinet des K. Museums zu Berlin befindlich, ist das dem ersten Bande vorgestellte Portrait gefertigt.

Eine Büste Em. Bach's ist in dem Concertsaale des K. Schauspielhauses zu Berlin aufgestellt.

Als Haydn bei seiner zweiten Londoner Reise im Jahre 1795[1]) nach Hamburg kam, um Bach, von dessen Tode ihm nichts bekannt geworden war, persönlich kennen zu lernen, fand er von der ganzen Familie, deren Haus einst den Kunstfreunden so gastlich offen gestanden hatte, nur noch die Tochter am Leben[2]).

---

1) Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn. P. 157.

2) „In der Nacht vom 19. auf den 20. dieses Monats entriss mir Gott meine geliebte Mutter, die Wittwe des sel. Kapellmeisters C. P. E. Bach, Johanna Maria, geb. Danneman, an den Folgen eines Schlagflusses im 71. Jahre ihres Alters. Diesen für mich höchst schmerzlichen Verlust mache ich hiedurch allen meinen auswärtigen Freunden bekannt.

Der bisher von meiner sel. Mutter geführte Handel mit den Musikalien meines sel. Vaters und Grossvaters wird inskünftige von mir mit der äussersten Aufmerksamkeit fortgesetzt werden.

Hamburg, den 29. Juli 1795.

Anna Carolina Philippina Bach."

Hamb. Corresp. 1795. No. 122.

Abschnitt II.

Wilhelm Friedemann Bach,

der Hallische,

und seine Brüder Johann Christoph Friedrich

und Johann Christian Bach.

Emanuel Bach's thätiges Wirken und Schaffen, das eine so umfangreiche Betrachtung in Anspruch genommen hat, sein ganzes Leben, wie es in treuem Bilde vor uns steht, war für die Kunst von der höchsten Bedeutung gewesen.

Was die Nachwelt von seinen Brüdern erfahren, die mit ihm den Sarg des Vaters umstanden hatten, stellt diese nicht auf die gleiche Höhe.

Indem der Verfasser sich anschickt, deren Lebensgang in skizzirter Weise zusammenzufassen, mag es ihm gestattet sein, hiebei von der chronologischen Reihefolge ihres Alters abzusehen. Er wird, nachdem er zusammengestellt haben wird, was von den weniger bedeutenden unter ihnen, Joh. Christoph Friedrich, dem Bückeburger, und Joh. Christian, dem Londoner, bekannt geworden, sein Werk mit Wilhelm Friedemann schliessen, der nach seinen Gaben und seiner Erziehung für die Kunst dem grossen Vater hätte am nächsten stehen sollen, und der sich, während er an dessen künstlerischer Art mit starrem Geiste festhielt, im äusseren Wesen am meisten von ihm entfernt hat.

Capitel VII.

Johann Christoph Friedrich Bach,
der Bückeburger.

Johann Christoph Friedrich Bach war am 21. Juni 1732 geboren, 18 Jahre jünger als Emanuel. So viel man von ihm weiss, hat er, wie jener, zuerst die Rechte studirt und sich dann der Musik gewidmet.

Er dürfte kaum je eine andere Stelle inne gehabt haben als die eines Concertmeisters am Hofe des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe, in dessen Diensten er bis zu seinem am 26. Januar 1795 erfolgten Tode verblieben ist.

Vor ihm war in Bückeburg ein Concertmeister Colonna mit 600 Rthlr. angestellt gewesen, der nebst dem mit 480 Rthlr. salarirten Compositeur Serini am 14. April 1756 entlassen worden war. Muthmasslich ist der damals 24jährige Johann Christoph Friedrich unmittelbar in deren Stelle getreten.

Die Genealogie der Bach'schen Familie weiss von ihm nichts zu sagen, als dass er eine musikalische Frau und Kinder gehabt habe, die musikalisch gewesen seien. Von seiner Frau weiss man, dass sie eine vorzügliche Sängerin war. Er selbst war ein fleissiger, frommer Mann, der ausser vielen Instrumentalsachen besonders auch Oratorien und Passionsmusiken componirt haben soll[1]), von denen aber nichts zurückgeblieben ist.

Sein Gehalt soll 1000 Rthlr. betragen haben, was für jene Zeit sehr viel gewesen sein würde. Man darf annehmen, dass Bach nur das Gehalt Colonna's von 600 Rthlrn. bezogen habe, dem später noch einige Zulagen hinzugetreten sind (siehe die amtlichen Schriften Anhang II.). Mit diesem Gehalte, dem Ertrage seines Unterrichts und dem Erlöse seiner Compositionen lebte er am Hofe des ausgezeichneten und geistvollen Herrn, dem er diente, hochgeehrt und voll Zufriedenheit. Wohl konnte seine Lebensstellung einem einfachen Sinne genügen, zumal wenn sie durch den Trieb zu treuer und gewissenhafter Pflichterfüllung und durch aufrichtige Hingabe an die Kunst getragen wurde. Denn jenes reizende Fleckchen deutschen Landes, mit seinen dunklen laubumkränzten Waldgebirgen und seinen lachen-

---

[1]) Hilgenfeld, Seb. Bach. S. 13.

den fruchtbaren Thalgründen ladet wie wenige zur Zufriedenheit, zu stillem Nachdenken und zu fröhlicher Arbeit ein.

Friedrich Bach's tiefe Einsichten in das Wesen der Harmonie und sein ungemein fertiges und geschmackvolles Clavierspiel, in dem er fast keine Schwierigkeiten mehr kannte[1]), haben ihn als ausübenden Künstler bemerkenswerth gemacht. Die Instrumente seiner Familie, Clavichord, Flügel, Fortepiano und Orgel waren auch die seinen.

Er hat viel geschrieben, sowohl für Gesang als für Instrumente und Clavier. Quartette, Concerte, Sonaten, Trios, Sinfonien und Cantaten sind von ihm bekannt. Auch geschieht einer angeblich von ihm gesetzten Oper „Pygmalion" Erwähnung. Das Musikalische Vielerlei (Th. I. S. 202) enthält allein 16 Stücke von seiner Composition. Em. Bach liess seiner Zeit in einem seiner Concerte zu Hamburg die Solocantate Ino (von Ramler gedichtet, 1786 im Clavierauszug erschienen) aufführen, und die Amerikanerin (von Gerstenberg, 1787 in Rinteln gedruckt) hatte sich einen gewissen Ruf erworben. Beide Arbeiten aber sind längst überlebt, und es würde schwer sein, ihnen das geringste Interesse abzugewinnen.

Denselben Charakter verhältnissmässiger Unbedeutendheit zeigen seine weltlichen Lieder sowie seine Clavier- und Instrumental-Compositionen. Sie gehen nicht über das Niveau des Mittelmässigen hinaus und erreichen kaum die schwächeren Arbeiten Emanuel's, an dessen Styl sie sich im Ganzen anschliessen.

Das Beste, was Chr. Friedrich geschrieben hat, ist in den Melodien der ersten und zweiten Sammlung von D. Balthasar Münter's geistlichen Liedern enthalten, die in den Jahren 1773 und 1774, das erste Heft kurz

---

[1]) Mus. Almanach für Deutschland (Schwickert). 1782. S. 114. 1784. S. 151.

vor, das zweite kurz nach den Cramer'schen Psalmen erschienen waren. In dem ersten Hefte sind nur die Lieder No. 1. 2. 9. 11. und 20. von seiner Composition. Die zweite Sammlung ist ganz von ihm.

Es sind 51 Lieder in der Art der Gellert'schen Melodien seines Bruders, einfach, edel, zum Theil sehr schön, wie jene über die damals gewöhnliche Liederform weit hinausreichend, mit harmonisirter Begleitung, freilich von geringerer Tiefe als die geistlichen Lieder Emanuels. Dennoch zeigt sich in ihnen der Tonsetzer als der Sohn des alten Bach. Die Lieder: No. 3. Heiligkeit Gottes, No. 23. Dem Schöpfer, No. 26. Demuth, No. 33. Busslied, No. 40. Neujahrslied, No. 43. Herbstlied, No. 44. Lied im Winter, No. 47. Kraft des Gebets, No. 48. Gebet für Zweifler, wären werth gewesen, in den erschienenen Versuchen und Schriften über die Geschichte des deutschen Liedes Erwähnung zu finden. Sie vervollständigen das System, in welchem Emanuel Bach begonnen hatte dem Liede die bestimmte Form, dessen Inhalte geistige Tiefe zu geben. Da sie so gut als verschollen sind, so mag es gestattet sein einige von ihnen hier folgen zu lassen, zunächst:

Heiligkeit Gottes.

Mässig langsam.

Tag, der den Ue - ber - win - der des
Als er die Welt voll Sün - - der er-

To - des ster - ben sah,
löst auf Gol - ga - - - - - tha!

wie zür - nend auf die Sünde zeigst du den

Rich - ter mir, wie gü - tig, wie ge-

lin - - de er - wies sich Gott an dir.

Dann No. 23. „Dem Schöpfer.“

Kräftig.

Von dem Staub, den ich be - woh - ne, blick' ich

auf zu dei - nem Throne, uner - mess - lich grosser

Gott. Du ge - botst der Welt, zu wer - den, und sie

ward auf dein Ge - bot. Gross und viel sind dei - ne

Werke, wunder - bar und schön sind sie! Dei - ne

Gü - te, dei - ne Stärke, deine Weis - heit preist der

Er - den und der Himmel Har - mo - nie.

Endlich No. 44. „Lied im Winter.“

Langsam.

Gott winkt, so stürzen Re - gen - güs - se sich
der Sturm, die aus - ge - tretnen Flüs - se, die

täglich auf die Felder hin, Die Sonn' in
trüben Nebel preisen ihn.

ih - rer weitsten Fer - ne am kur - zen Ta - ge, Mond und

Sterne in langer, heller Winternacht. Die wilden,

un - ge - stü - men Mee - re ver - kündigen des Schöpfers

Eh - re, lob - sin - gen sei - ner Güt' und Macht.

Chr. Friedrich Bach, der vorzugsweise den Bahnen seines Bruders Emanuel gefolgt ist, hat auch wie dieser ein Sammelwerk von verschiedenen Musikstücken herausgegeben, die unter dem Namen der „musikalischen Ne-

benstunden" bekannte Sammlung, welche im Jahre 1786 angekündigt und in 2 Heften erschienen ist. Nicht nur die Art des Unternehmens, auch die Bekanntmachung desselben im Publikum erinnert durchaus an die Weise, wie der ältere Bruder solche Dinge zu behandeln pflegte.

Nachricht an's Publikum[1]).

Noch immer ist sowohl in den Händen der Anfänger, als der Geübtern ein Mangel solcher Sammlungen von Clavierstücken, die sich durch Geschmack und angenehme Mannigfaltigkeit empfehlen. Daher glaub' ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich eine solche Sammlung dem Publico, besonders dem schöneren Theile desselben zu liefern mich erbiete. Sie dürfte in der Hoffnung einer hinlänglichen Anzahl Abonnenten unter dem Titel: Musikalische Nebenstunden, an's Licht treten. Adagios, Allegros, Menuetten, Arien, Prestos, Ariosos u. s. w. werden mit einander abwechseln; dann und wann sollen auch Auszüge aus ungedruckten, und folglich dem Publico noch unbekannten Cantaten geliefert werden. Das ganze Werk wird aber grösstentheils für Anfänger eingerichtet werden; Geübtere verlieren dabei nichts, indem ich versichere, dass alles neu und bis jetzt unbekannt sein soll. Alle Vierteljahr wird ein Heft von 12 Bogen in Folioformat erscheinen, worauf Jeder, dem zu abonniren beliebt, 16 Ggr. subscribirt, welche beim Empfang des Exemplars ausbezahlt werden. In Hamburg nimmt etc. . . . . Diejenigen Herren, die mich mit ihren Beiträgen gütigst beehren, werden eben so uneigennützig, als ich, bloss den Beifall des Publikums zum Augenmerk haben.

Bückeburg, den letzten May 1786.

J. Chr. Fr. Bach.

Das erste Heft dieser Sammlung hat der Verfasser, aller angewandten Mühe ungeachtet, wie so manches Andere, was zur Charakterisirung der Nachkommen des grossen Sebastian beizutragen geeignet wäre, nicht erlangen können.

Das zweite Heft enthält ausser dem Clavierauszuge der Amerikanerin eine Sonate für Clavier und Violine, G-dur $^2/_4$, 2 Märsche, ein Trinklied im May, zwei Rheinweinlieder („Ein Leben wie im Paradies" und „Bekränzt mit Laub") und ein Lied „Unser süssester Beruf", 1 Villanella, 2 Anglaisen, ein Presto, Allegro

[1]) Hamb. Unparth. Corresp. 1786. No. 101.

und Adagio (das leztere den besseren Stücken angehörig, obwohl ohne besondere Tiefe), 2 Menuetten, Polonaisen und noch ein Allegro, ferner 1 Sonate aus 2 Sätzen bestehend (Allegro und Andantino), wohl das beste Stück der Sammlung, endlich 1 Rondo, sämmtlich von der Composition Friedrich Bach's.

Weiteren Fortgang scheint die Sache nicht gehabt zu haben, denn ein drittes Heft ist nicht erschienen.

Christoph Friedrich bietet als Mensch seinen Brüdern Christian und Friedemann gegenüber das wohlthuende Bild einer in sich zufriedenen, liebenswürdigen Natur, in der er Emanuel Bach nahe kam, mit dem er auch in brüderlich freundschaftlichem Verkehr geblieben ist.

Doch war in ihm das Talent offenbar geringer. Der göttliche Funke, der in seinen Brüdern lag, von zweien unter ihnen in niedrigen Leidenschaften erstickt wurde, glühte nur in geringerem Grade in ihm.

Er hatte ausser anderen Kindern einen Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, geb. am 27. Mai 1759, der sich gleichfalls der Musik widmete, die er zum Theil bei seinem Vater, zum Theil bei seinem Oheim in London erlernt hatte, bei dem er bis zu dessen Tode verblieben war. Er ist eine Zeit lang als Claviervirtuose mit grossem Beifall durch verschiedene Länder (Holland, Frankreich) gereist, und liess sich schliesslich in dem, dem Wohnsitz seines Vaters nahen Minden nieder. Als Friedrich Wilhelm II., Friedrich's des Grossen Nachfolger, nach seiner Thronbesteigung zum ersten Male dorthin kam, führte Wilhelm Bach ihm zu Ehren eine Cantate: „Westphalen's Freude, ihren viel geliebten König zu sehen", auf, welche den vollen Beifall des Königs erhielt, der bekanntlich ein besonderer Liebhaber und feiner Kenner der Musik war. Wilhelm Bach wurde nach Berlin berufen[1]), wo er lange Zeit als Kapellmeister zuerst bei der regie-

[1]) Musik. Corresp. (Speyer) 1791. S. 223.

renden, dann bei der nachmaligen, in Preussen so hochverehrten Königin Louise angestellt war. Er ist der Lehrer Friedrich Wilhelm's III. gewesen und hat auch die Brüder desselben, die Prinzen Wilhelm und Heinrich von Preussen unterrichtet. Letzterer, der sich später nach Rom zurückzog, hat ihm noch von dort aus eine Pension von 300 Rthlrn. ausgesetzt.

Er war ein Anhänger des strengen Styls und der alten Musik, dabei schüchtern und dem öffentlichen Auftreten abgeneigt. Deshalb ist auch von seinen Compositionen wenig gedruckt worden. Söhne hat er nicht gehabt. Er hatte die Freude, als der letzte welke Spross der einst so zahlreichen Familie der Bach an der Erinnerungsfeier Theil zu nehmen, welche Felix Mendelssohn 93 Jahre nach dem Tode Sebastian Bach's (am 23. April 1843) zu Leipzig veranstaltete. In seiner Gegenwart fand die Enthüllung des in der Nähe der Thomasschule zum Gedächtniss Sebastian's errichteten Denkmals statt.

Zwei Jahre später (am 22. December 1845) ist mit dem 86jährigen Greise der letzte Spross der Familie des grossen Cantors aus Leipzig zu Berlin zu Grabe getragen worden.

Seinem Vater sowenig als ihm war es vergönnt gewesen, den alten Ruhm ihres Geschlechts in die kommende Zeit hinüberzutragen. Aber Beide haben den Namen, der ihnen in gutem Klange überkommen war, mit Ehren geführt und in Ehren erhalten.

Capitel VIII.

Johann Christian Bach,
der Londoner.

Anders stand es mit den Brüdern Christian, dem Londoner, und Friedemann, dem Halleschen Bach. Beide sind eminente Künstler und grosse Tonsetzer gewesen. Aber

während der eine sein Talent vergeudet, der andere dasselbe unfruchtbar hat verkommen lassen, haben beide dem ehrlichen Namen ihrer Familie einen, ihm bis dahin unbekannten Makel aufgedrückt.

Obschon von beiden, insbesondere von Friedemann Bach sehr ausgezeichnete Arbeiten auf die Nachwelt gekommen sind, so zählen beide doch nicht zu denen, deren Wesen und Arbeit neue Bahnen eröffnet, neue Kunstzweige belebt, die vorhandenen höherer Vollendung, grösserer Vollkommenheit entgegengeführt hätte. Ihre Berechtigung für die Kunstgeschichte beruht vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Söhne eines grossen Vaters.

Doch ist das Absterben der Familie desselben ein so bedeutungsvolles Ereigniss, dass es selbst in seinen unwürdigen Sprossen ein Recht auf Beobachtung in Anspruch nehmen darf. Zweihundert Jahre hindurch hatte das Geschlecht der Bach seit dem Urvater Veit Thüringen und Sachsen mit zahlreichen Musikern versehen, die zum überwiegenden Theile zugleich Künstler gewesen waren. Aus ihm vor allen hatte sich die contrapunktische Schule recrutirt, deren glänzendster Schlussstein Sebastian Bach gewesen ist. Seine Schüler waren es, die zu Berlin in gemeinschaftlichem Wirken jene neue Schule gebildet hatten, durch welche die altklassische Musik im Gegensatz zu der von der Opernbühne her mehr und mehr um sich greifenden italienischen Geschmacksrichtung gepflegt und fortentwickelt wurde, und die in Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Quantz, Agricola, den Benda's und selbst in Graun und seinem Bruder ihre Vertreter gefunden hatte.

Nun sollte das Geschlecht von der Welt abtreten.

Johann Christian, genannt der Mailänder oder der Londoner Bach, war im Jahre 1735 zu Leipzig geboren, der elfte Sohn Sebastian's. Bei seiner Geburt lebten ausser Wilhelm Friedemann, Emanuel und Christoph Friedrich noch drei andere Söhne desselben, von

denen Johann Gottfried Bernhard (Organist zu Mühlhausen) früh genug starb, David, der jüngste, blödsinnige, diesem bald folgte, und Gottfried Heinrich noch längere Zeit, bis 1761, ein unbekanntes Dasein geführt hat.

Als Sebastian Bach das müde Haupt zur ewigen Ruhe neigte, war Johann Christian 15 Jahre alt.

Der grosse Künstler hatte seine Familie in sorgenvoller Lage zurückgelassen. Anna Magdalena, die treue Gefährtin seines Lebens und seiner künstlerischen Grösse wie seiner Sorgen und Leiden vermochte nicht, den jüngsten der ihr gebliebenen Söhne, deren sie sieben geboren hatte, zu erziehen. Philipp Emanuel, auf den vor allen die Sorge für die Seinen gefallen war, nahm ihn zu sich nach Berlin, erzog und unterrichtete ihn dort[1]). Doch scheint das Künstlerblut bei ihm früh in Wallung gerathen zu sein. Die Bekanntschaft mit den italienischen Sängerinnen der Berliner Oper wirkte nicht eben vortheilhaft auf ihn ein, und vier Jahre später (1754) verliess er 19 Jahre alt seines Bruders Haus und Schule, wie die Heimath, um mit einer dieser Sängerinnen nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, nach kurzem Aufenthalt zum Kapellmeister an einer der dortigen Kirchen bestellt. Da blieb er, bis im Jahre 1759 Händel sein ruhmvolles Leben zu London geendigt hatte. Sofort eilte er dorthin und erhielt, etwa 24 Jahre alt, dessen Stelle als Musikmeister der Königin, ein Dienst, in welchem er bis zu seinem im 47. Lebensjahre erfolgten Tode (er starb Anfangs Januar 1782) verblieben ist[2]). So war der jüngste Sohn Sebastian Bach's an die Stelle jenes grossen Tonsetzers getreten, der, als er auf der Höhe seines Glanzes stand, es nicht hatte über sich gewinnen können, mit dem

---

1) Genealogie der Bach'schen Familie in der K. Bibl. zu Berlin.

2) Nach Pohl (Mozart und Haydn in London) hatte J. C. Bach dort am 2. Juni 1768 im Saale des Thatch d'House zum ersten Male öffentlich auf dem Pianoforte gespielt. Doch ist es kaum denkbar, dass er hiemit 9 Jahre nach seiner Anstellung gewartet haben sollte.

einfachen Cantor der Thomasschule in persönlichen Verkehr zu treten. Wohl hätte dieser Sohn im Hinblick hierauf sich gedrungen fühlen sollen, den Manen des Vaters in grossen Tonwerken sühnende Opfer zu bringen!

Aber was war ihm der Gedanke an den Vater, den er nur als Knabe gekannt, dessen Wirken und Streben er nie schätzen gelernt hatte! Leben wollte er und geniessen. Und so schlürfte er in dem berauschenden Tranke sinnlicher Lust das Vergessen seiner grossen Stellung und Aufgabe mit durstigen Zügen ein.

Sein Einkommen wurde auf 1500 Pfd. Sterling (gegen 10,000 Rthlr.) geschätzt[1]). Als er starb, hinterliess er gegen 30,000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grassi, einer seit 1767 bei der grossen Oper zu London sehr beliebten Sängerin verheirathet. Nach seinem Tode ging diese, durch eine Pension, welche die Königin ihr zahlen liess, vor Noth und Sorgen geschützt, nach Italien zurück[2]).

Kinder hat Christian Bach nicht gehabt.

Rochlitz sagt sehr treffend von ihm[3]): „So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Säculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne gross sein und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volkes bequemen. Der Erfolg bewies, dass er Unrecht hatte, denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accommodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines grossen Vaters anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks, — eine Riesin in Filet gehüllt. — Er war Meister in allen musikalischen Stylen. Buchstäblich war es wahr, was ein

---

1) Mus. Almanach. 1783. S. 142.
2) Hilgenfeld, J. S. Bach. S. 14.
3) Allg. Leipz. Mus.-Zeit., Jahrg. 8. S. 811.

englischer Dichter von ihm sang: „Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete die Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist Du mein!“

„Seine Kirchenstücke haben viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst. Dieser Bach konnte sein was er wollte, und man verglich ihn mit Recht mit dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch. — Sein Bruder in Hamburg schrieb ihm öfters: „Werde kein Kind!“ Er aber antwortete immer: „Ich muss stammeln, damit mich die Kinder verstehen.“

„Dass aber dieser ausserordentliche Mann auch in dem tiefsinnigen Style seines Bruders und Vaters arbeiten konnte, beweisen verschiedene Claviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich ist eine Sonate von ihm aus F-moll bekannt, die mit den gründlichsten und besten Stücken dieser Art wetteifert.“

„Bach hat sich in allen Arten des musikalischen Styls fast mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, für's Theater, für die Kammer. Er verfertigte tragische und komische Opern, ernste und scherzhafte Ballete. Natürlicher Fluss der Gedanken, liebliche Melodieen, reiche Instrumentkenntniss, überraschende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des Duetts, festliche Chöre nnd meisterhafter Recitativstil — charakterisiren seine ernsten Opern. Er schrieb deren sehr viele in Italien, England und Deutschland; und noch heute werden sie mit dem entschiedensten Beifall aufgeführt. Jomelli'sches Feuer, und den harmonischen Tiefsinn seines Bruders, in Hamburg — sucht man freilich in diesen seinen Opern

vergebens; aber Natur und Einfalt ersetzen diesen Mangel desto reichlicher. Das Zärtliche und Verliebte gelang ihm besser als das hohe Tragische. Seine scherzhafte Muse hat viel glückliche Einfälle: sie ist mehr witzig als launig, daher wurden seine komischen Opern in London nie lange goutirt. Seine Ballete in beiden Arten sind vortrefflich und dollmetschen den ganzen Sinn der Geberdensprache. — Seinen Kirchenstücken fehlt es nicht an Würde und Andacht. Er hat für Rom und Neapel einige Messen gesetzt, welche daselbst allgemeine Bewunderung erregten. Auch für London schrieb er einige Psalmen in wahrem antiken Geschmacke. Sein Te Deum laudamus ist eins der schönsten, die wir in Europa besitzen. Die Fugen und Chöre bearbeitete er mit grosser Kunst, ohne in Pedantismus zu fallen. — Seine Clavierconcerte, Sonaten u. s. w. mit und ohne Begleitung, gehören noch immer unter die Lieblingsstücke des Publikums. Bach spielte das Clavier selbst als Meister, zwar nicht mit der magischen Kraft seines Vaters oder Bruders in Hamburg, aber doch so, dass ihn Niemand in England übertraf. Weil er verliebter Komplexion war, so strebte er sehr nach dem Beifall der Damen. Dieser Umstand klärt vieles von seinem musikalischen Charakter auf. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, seine oft zu grosse Nachgiebigkeit, seine gefällige Condescendenz, da wo der Wohlgeschmack sank; das seinem grossen Geiste so wenig passende Tändeln; die oft wässerige Leichtigkeit in seinem Satze, da wo er von Natur zur Schwere geneigt war — all dies rührte von seiner allzu grossen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. Seine Sinfonien sind gross und prächtig, dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatconcerte weit schicklicher, als die Jomelli'schen."

„Bach war einer der fleissigsten Tonsetzer, die jemals gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd

ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein Anderer schrieb als er selbst, so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war deshalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte, so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schliessen, und am Ende zu sagen: So würde Bach spielen, wenn er dürfte[1])!"

Dies eine Wort bezeichnet seine Stellung zur Kunst nicht minder wie das Andere, das er, als ihm einst einer seiner Freunde über sein leichtsinniges Leben und Componiren Vorwürfe machte und ihm das Beispiel seines Bruders und

---

1) Forkel hatte irgendwo gesagt, dass Christian Bach ein Volks-Componist gewesen sei.

Hierauf fragt Zelter in seinen nachgelassenen Notizen: „Was ist ein Volks-Componist?

Dieser Bach war ein ehrlicher Deutscher, der in England italienische Opern geschrieben hat, und das soll ein Volks-Componist seyn? Denn wenn er's nicht noch ist, so ist er es auch zu seiner Zeit nicht gewesen.

Wer ist denn das Volk, dessen Componist Bach war? Doch nicht die Damen und Herren, die seine italienische Arie nachseufzten?

Se cerca se dice
l'Amica dov'è?
l'Amica infelice
Rispondi: mori!
Ah nò si gran duolo
Non darle per me
Rispondi, ma solo
Piangendo, parti!

Dies ist eine von den Arien, welche gern gesungen wurden, weil man sie schön fand, aber noch einmal: Wer ist das Volk?

Was Hr. Forkel hier aber sagen zu wollen scheint, ist: der Londoner Bach sei ein gemeiner Componist für den Pöbel, und etwa deswegen allgemein beliebt gewesen. Doch ist er deswegen eben so wenig ein Volks-Componist, als das Volk von ihm (Hrn. Forkel ausgenommen) weiss. Er verzeihe es aber, wenn wir hiemit bemerken, dass ein Volks-Componist ein grosses und edles Genie sein kann, wie das Volk selbst in seiner wahren Bedeutung nichts anderes ist."

Erziehers Emanuel vorhielt, diesem antwortete[1]): „Mein Bruder lebt, um zu componiren, ich componire, um zu leben.“

So durfte Emanuel von ihm sagen[2]): „Inter nos, machte es anders, als der ehrliche Veit.“

Man kann von Niemandem, der das Leben im Taumel des Genusses auskosten will, verlangen, dass er ein grosser Künstler sein solle. So ist des jüngsten Bach's Künstlerthum und Künstlerruhm zu Grunde gegangen. Wie ein mächtiger Strom nicht selten im Sande verläuft, so verlor sich der edle Geist seines Vaters in der Verflachung und der sinnlichen Genusssucht dieses Sohnes, der, wie sein stets durstiger College Abel dem Wein, seinerseits den Frauen ergeben war, ohne dass er deshalb den Wein verschmäht hätte.

Nach einem von ihm vorhandenen Portrait war er ein schöner Mann von feurig edler vornehmer Gesichtsbildung, wie sie wohl den Damen seiner Zeit gefallen konnte.

An sich fehlte ihm auch ein edlerer Sinn nicht. Dies zeigt beispielsweise der kurze Brief, den er (leider ohne Datum und Jahreszahl) an einen Clavierspieler, Namens Krenschel in Dresden in französicher Sprache geschrieben hat. (Siehe Anhang II.)

Cramer's Magazin für Musik[3]) enthält eine Nachweisung seiner öffentlich bekannt gewordenen Werke, welche hier zu wiederholen nicht erforderlich sein dürfte. Sie bestanden in Clavier-Concerten mit und ohne Instrumental-Begleitung, in Trios, Sonaten, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, verschiedenen Opern ernsten und komischen Inhalts, Ballets und einzelnen Gesangssachen in den damals gebräuchlichen verschiedenen Stylen, das Meiste in jener

---

1) Allg. Leipz. Mus. Ztg. Jahrg. 29. S. 876.
2) Genealogie der Familie Bach. (K. Bibl. zu Berlin.)
3) 1783. Th. I. S. 194.

oberflächlich melodiösen Manier, die eine Zeit lang für die musterhafteste Schreibart in der Musik galt.

In den von ihm und Abel dirigirten Concerten zu London und auch später noch wurde öfter eine von ihm componirte Sinfonie für 2 Orchester aufgeführt. Eine seiner Opern: la Clemenza di Scipione ist noch im Jahre 1805, durch Elisabeth Billington, eine berühmte Sängerin aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, die eine Zeit lang (etwa um 1775) seine Schülerin gewesen war, auf die Bühne gebracht worden[1]). Zu den sonst von ihm componirten Opern gehörten[2]): Orféo, Catone, Especie di tormanto, Demofonte, Gioas Re di Guida, La confusa smaritata.

Nach Junker[3]) wäre J. Chr. Bach auch von dem Kurfürsten Carl Theodor zur Schöpfung einer Oper nach Mannheim berufen worden, wovon dort freilich nichts bekannt ist.

Nicht alle seine musikalischen Sünden, die der Oeffentlichkeit anheimgefallen, sind ihm voll anzurechnen. In einem Briefe vom Jahre 1783 aus London[4]) heisst es: „Sie müssen sich nicht wundern, wenn man so oft Werke von Bach und Abel im Stiche sieht, die man in Deutschland für mittelmässig oder unter der Würde dieser beiden berühmten Männer gehalten hat. Dies verhielt sich so: Beider Werke, die sie für's Publikum bestimmt hatten, gaben sie an Brenner und Walker zu stechen, die dafür reichlich bezahlten. Alles Andere ist ganz wider Wissen und Willen derselben entwandt und ohne Erlaubniss, ja sogar Einiges falsch unter J. C. Bach's Namen gestochen worden. Die Entwendung ist folgendermassen geschehen. Da man von denselben selbst nichts erhalten

---

1) Pohl. Mozart und Haydn in London. S. 15 u. 326.

2) Katalog von Musikalien von Westphal in Hamburg. 1782 und Nachlass-Katalog von Paul Scheel in Itzehoe.

3) Skizzen. (Bern) 1776. S. 15.

4) Cramer's Magazin f. Musik. 1783. Th. I. S. 553.

können und nicht hinlänglich bezahlen wollen, so hat man gesucht, Abschriften von den kleinen Aufsätzen, so sie für Scholaren an Quartetten, Trio's etc. für verschiedene Häuser gemacht, zu erhalten, diese zusammengesetzt, so gestochen und in der Stille verkauft. Kaum hatten nun andere neue Werke von diesen Autoren, besonders mit Bach's Namen gesehen, so wurden sie wieder nachgestochen und so als ächte Werke dieser so beliebten und grossen Männer verbreitet, und dadurch ward zugleich die Ehre und der gute Name dieser Verfasser gekränkt."

Mag hienach manche seiner Arbeiten nicht zur Veröffentlichung bestimmt gewesen sein, in jedem Falle war J. C. Bach, der sein Talent, die Genialität, die den Stempel ihres Ursprungs nicht verläugnen konnte, mit Leichtsinn vergeudete, das grelle Gegenbild seines ernsten, frommen, vom Dienste seines Gottes und von der Verehrung seiner heiligen Kunst so tief durchdrungenen Vaters. Er war aber auch zugleich ein merkwürdiges Seitenstück zu seinem ältesten Bruder Friedemann, der bei gleichen Gaben mit tieferem Wissen und mit weit überlegenen Kräften, wie er an den Klippen strandete, an denen das Leben grade die bevorzugten Geister so gern vorüberführt, um ihre Aechtheit im Kampfe zu prüfen und — wenn sie sich nicht bewährt, sie an ihnen zerschellen zu lassen.

Würde es sich lohnen mit mühsamer Sorgfalt herauszusuchen und der jetzt lebenden Generation darzulegen, was etwa an Körnern edlen Goldes in seinen Arbeiten verstreut gefunden werden könnte? Joh. Christian Bach hat seine Zeit und in ihr seine Kunst nicht gefördert. Nur dass er der Sohn des grossen Sebastian war, rettet den Namen des einst Vielbewunderten vor Vergessenheit.

Capitel IX.

Wilhelm Friedemann Bach,

der Hallische.

Wird dies traurige Schlussurtheil über ein verfehltes Leben nicht auch auf Wilhelm Friedemann Anwendung finden, der, Sebastian Bach's Erstgeborener, vor allem die Aufgabe zu erfüllen gehabt hätte, den Namen, den ihm ein seltenes Geschick in so reinem edlen Glanze überwiesen hatte, fleckenlos zu erhalten, des Vaters künstlerische Thätigkeit im Sinn des Fortschritts weiter zu führen, die Kunst selbst als ein heiliges Vermächtniss zu betrachten, das ihm jener, von unendlich höherm Werthe als Reichthum und Schätze dieser Erde, hinterlassen hatte? Mit schmerzlichem Zweifel weilt der Blick der Nachwelt auf diesem Lieblingssohne des grossen Tonsetzers, in dessem Geiste die seltenen Gaben des Vaters neu verjüngt emporzublühen schienen.

Wilhelm Friedemann war im Jahre 1710 zu Weimar geboren, der erste von den 21 Kindern Seb. Bach's, der älteste seiner 12 Söhne.

Mit welcher Liebe hatte der Vater diesen Sohn empfangen, gehegt, unterrichtet, erzogen!

Von seiner Jugend ist kaum mehr bekannt als von der Emanuel's. Man weiss nur, dass sich in ihm sehr früh die seltenste Befähigung für die Musik zeigte, dass er im Clavier- und Orgelspiel bald Meister war und der verwickeltsten Aufgaben im Contrapunkt mit spielender Leichtigkeit Herr wurde.

Als Sebastian Bach im Jahre 1722 von Cöthen nach Leipzig zog, war Friedemann 12 Jahr alt. Damals bereits hatte der Vater für ihn seine 6 Sonaten oder Trios

für 2 Claviere mit obligatem Pedal geschrieben, um ihn für das Orgelspiel vorzubereiten[1]). Wer diese wunderbaren Stücke kennt, der wird erstaunt sein zu erfahren, dass sie für einen 12jährigen Knaben gesetzt waren. Nicht weniger aber wird es ihn mit ehrerbietiger Bewunderung erfüllen, dass es dem Vater vergönnt gewesen war, in diese Knaben-Sonaten einen solchen Schatz harmonischer Tiefe und Kunst, eine so eigenthümliche Besonderheit der Gedanken niederlegen zu dürfen. Friedemann's Auffassungsfähigkeit war eben seinem grossen Gedankenfluge bereits gewachsen.

Aber er sollte nicht bloss Clavier- und Orgelspieler werden. Aus eigner Erfahrung hatte Sebastian gelernt, dass ein Tonsetzer, der über die Gewöhnlichkeit hinaus will, vor allem der Violine als des Hauptinstruments für Orchester- und Kammermusik Herr sein müsse. So liess er ihm von seinem 15. Jahre ab durch den damaligen Herzogl. Merseburg'schen Concertmeister J. J. Graun, der später in die Kapelle Friedrich's des Grossen getreten ist, Unterricht auf der Violine geben, damit er nach der Natur dieses Instruments setzen lerne. Durch diesen Unterricht ist Friedemann ein vorzüglicher Violinspieler geworden.

Dass er zugleich die Thomasschule besuchte, ist selbstverständlich. „Nach öffentlicher Valediction von derselben schritt er zu den höheren[2]) Wissenschaften auf der Universität Leipzig, allwo er unter den Professoribus Jöches und Ernesti die Philosophie und insbesondere unter Dr. Rüdiger die Vernunftlehre studirte. Ueber die Institutiones hörte er die Herren Dr. Köstner und Dr. Joachim und bey diesem letzterm besonders die Pandecten, bey dem Herrn Dr. Stieglitz Wechselrecht, und bey den Herren Professoribus Haussen und Richter die Mathe-

---

1) Forkel, Seb. Bach's Leben und Werke. S. 60.
2) Marpurg's histor. krit. Beiträge. Bd. I. S. 431.

matik.“ Diese authentischen Mittheilungen zeigen, dass die Studien, denen Friedemann in Leipzig oblag, keineswegs bloss formeller Natur gewesen sind. Die Mathematik, eine Wissenschaft, die im vorigen Jahrhundert vielfach auf die Theorie der Musik und die Ausmessungen der Töne angewendet wurde, hat er später noch, als er in Dresden Organist an der Sophienkirche geworden war, bei dem „sehr geschickten Commissions-Rath und Hofmathematikus Walz“ fortgesetzt und „dabei noch die Algebra fleissig geübt.“

So hätte, wenn schon seine Schulzeit in jene Epoche der Thomasschule gefallen war, in der sich unter dem altgewordenen Rector J. H. Ernesti eine gewisse Auflösung der Disciplin und inneren Ordnung eingeschleppt hatte, doch seine wissenschaftliche Bildung eine sorgfältige und gründliche sein müssen. Mindestens hat es ihm an der Gelegenheit, solche zu erwerben, nicht gefehlt. Gleichzeitig war er zum vollendeten Musiker herangereift, der seinerseits den Schülern seines Vaters Unterricht zu ertheilen vermochte. Unter Anderen gab er im Jahre 1730, also da er 20 Jahr alt war, an Nichelmann Clavier-Unterricht[1]), während dieser bei seinem Vater die Theorie der Musik studirte. Und dass dieser Unterricht kein geringer gewesen sein kann, ist daraus ersichtlich, dass Nichelmann später gleichzeitig mit Em. Bach in der Kapelle Friedrich's des Grossen als Cembalist fungiren konnte.

Seb. Bach's Liebe war vorzugsweise diesem seinem Erstgebornen zugewendet, der, wie er glaubte, ihn selbst weit übertreffen würde. Er trennte sich nur ungern von ihm und nahm ihn, wenn er auf Reisen ging, mit sich. „Friedemann,“ pflegte er zu sagen, wenn es nach Dresden gehen sollte, wohin ihn die berühmte Oper unter Hasse's Leitung und mit dem Wundergesange der Faustina zog

---

[1]) Marpurg's histor. krit. Beiträge. Bd. I. S. 433.

— „wollen wir nicht einmal wieder die schönen Dresdner Liederchen hören?“ Die Vorliebe für die Begleitung dieses Sohnes auf Reisen hielt bis in seine späteste Lebenszeit an. Es ist bekannt, dass er ihn noch im Jahre 1747 auf der Reise nach Potsdam zu dem grossen Könige mit sich genommen hat.

Ueberhaupt scheint Friedemann mit seinem sinnigen träumerischen Wesen und seinem in musikalischer Beziehung sich ganz und gar in die contrapunktischen Tiefen der Kunst versenkenden Streben eine Vertrauensperson für den Vater gewesen zu sein, der wohl kaum ahnen konnte, zu welchen Folgen bei der besonderen Richtung seiner musikalischen Anlagen dieses starre Anklammern an den formellen Theil der Kunst, dieses einseitige Erfassen derselben führen werde. So beauftragte er, der damals krank war, im Jahre 1729, als Händel von Italien aus vor seiner Rückkehr nach London seinen zweiten Besuch in Halle machte, den 19jährigen Sohn, dorthin zu fahren und den berühmten Kunstgefährten zu ihm nach Leipzig einzuladen. Es ist bekannt, dass diese Sendung keinen Erfolg hatte, da Händel das Zusammentreffen mit Seb. Bach zu vermeiden suchte[1]).

In jedem Falle hätten diese Reisen, der bevorzugte Verkehr mit dem Vater und die Bekanntschaft mit den vielen grossen Künstlern, die dessen Haus besuchten, dazu beitragen können, Friedemann's Gesichtskreise zu erweitern, seine Ansichten und das Verständniss für die Aufgabe seines Lebens abzuklären, seiner Bildung einen universellen Charakter zu geben. Wohl kaum konnten alle Bedingungen hiefür in höherem Grade vereinigt werden, als wie sie sich eben ihm darboten.

Mehr und mehr suchte der Vater sich ihm geistig mitzutheilen, die ganze Kraft und Fülle seines gewaltigen Wissens und Erkennens auf ihn zu übertragen. Sein

---

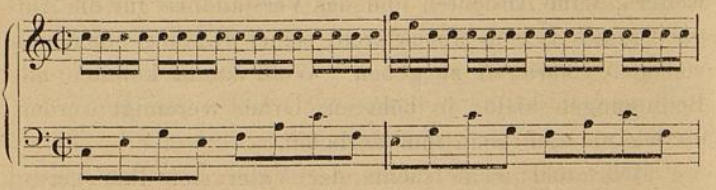
[1]) Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 5.

Bruder Philipp Emanuel durfte daher auch mit Recht von ihm sagen[1]): „Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir alle zusammengenommen.“

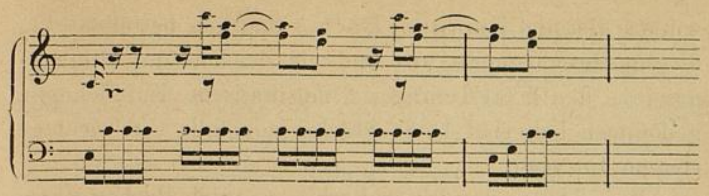
Er war nach Allem, was von ihm bekannt geworden, der stärkste Orgelspieler seiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf diesem Instrumente waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem wunderbaren Gange seines Spiels folgte, seinen Augen und Ohren nicht[2]). Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich, neu und fremdartig überraschend, dass öfters selbst der geübteste Harmonist Mühe hatte seinem Schwunge zu folgen[3]). Forkel sagt von ihm[4]): „Wenn ich ihn auf dem Klaviere hörte, war alles zierlich, fein. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfielen mich heilige Schauer. Hier war alles gross und feierlich.“

Von Friedemann's älteren Compositionen ist ausser einzelnen kleinen Studienstücken so gut als Nichts bekannt. Es ist daher auch sehr schwer zu sagen, wann und wie sich sein Compositionstalent entwickelt habe. Seinen frühesten Arbeiten gehören offenbar die dem Genre der damals beliebten Charakterstücke beizuzählenden 1. La Reveille und 2. L'imitation de la chasse an, von denen sich Abschriften auf der K. Bibliothek zu Berlin befinden. Beides sind kleine Salonstücke in dem heutigen Sinne des Worts, nicht ohne eine gewisse Eleganz gesetzt.

Das erstere, in C-dur Allabreve,

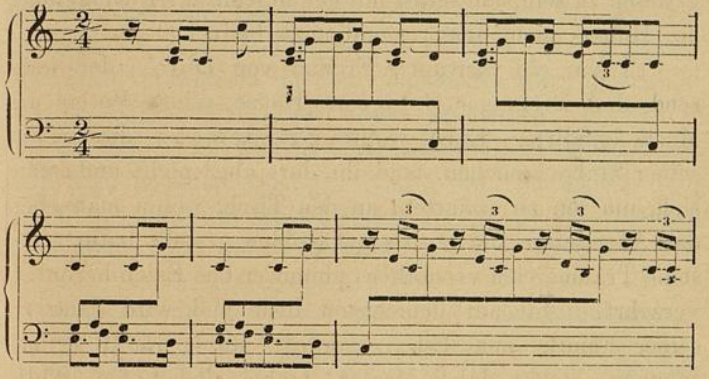


1) Leipz. Allg. Mus.-Z. II. S. 829.
2) Reichardt, Mus. Almanach. 1796.
3) Mus. Almanach (Schwickert). 1782. S. 120.
4) Leben und Werke Seb. Bach's. S. 18.



ist leicht dahinspielend, sehr gefällig, voll von Leben, vielfach modulirend und ohne Ansprüche an besondere techni sche Fertigkeit.

Das zweite, C-dur $^2/_4$,



ist höchst charakteristisch, vielleicht nicht durchweg als jagdmässig zu betrachten, obschon es offenbar eine über Stock und Stein dahineilende Parforcejagd darstellen soll. Es erfordert wegen des fortwährend nothwendigen Ueberschlagens der Hände eine gewisse Uebung und vorgeschrittenere Technik.

Die Art, wie dieses Stück gesetzt ist, und der Charakter der Reveille, welche offenbar den Stücken von Couperin und Muffat nachgebildet ist, zeigen eben, dass diese Compositionen der Jugendzeit Friedemann's angehören müssen. Dies darf um so mehr als wahrscheinlich angenommen werden, als bekanntlich Seb. Bach eine grosse Verehrung für Couperin und die französische Spielart hatte; dies musste sich auf seine Schüler übertragen,

wie das Beispiel Emanuel Bach's deutlich beweisst. Von diesem Gesichtspunkt aus und als Zeichen des Bildungsganges, den Friedemann's musikalische Entwickelung genommen hat, sind beide Stücke jedenfalls von nicht geringem Interesse.

Friedemann, der weiterhin so viel Proben eigenthümlicher Lebensfremdheit gegeben hat, dass von ihm allein mehr Anekdoten aufbewahrt sind, als von seinem Vater und seinen Brüdern zusammengenommen, scheint schon als junger Mensch zerstreut und sonderbar genug gewesen zu sein, um selbst mit der beschränkten Umgebung des Hauses nicht ausser Conflict zu bleiben.

Er war ein vertrauter Freund von Doles, der während der Dreissiger Jahre im Hause seines Vaters die Musik studirte. Einst wollte Friedemann diesen auf seiner Stube besuchen, fand ihn dort aber nicht und setzte sich, um ihn zu erwarten, an den Tisch, wohin man eben das Abendessen für Doles auf Kohlen gestellt hatte[1]). In seine Träumereien versunken, nimmt er das Essen herunter, verzehrt es bis auf den lezten Rest und wird dann zu seiner Familie zum Essen gerufen. Ruhig räumt er zusammen, steckt dabei Messer, Gabel und Löffel in die Tasche, setzt sich mit den Seinen wieder zu Tisch und speist ohne Weiteres noch einmal. Doles kommt nach Haus, findet das leere Geschirr, vermisst sein Besteck, fragt, wer auf seinem Zimmer gewesen, hört, dass Friedemann dort war, geht zu ihm und macht ihm Vorhaltungen darüber, dass er sein Abendessen verzehrt und sein Besteck mitgenommen habe. Dieser sehr erstaunt weist die Zumuthung des Freundes ab, und wird, als dieser sein Besteck von ihm zurückfordert, im höchsten Grade aufgebracht. Er springt auf und droht Doles, dass er ihn zum Diebe machen wolle. Dieser, dem starken und faustrechten Gegner nicht gewachsen, flieht; Friedemann will

---

[1]) Allg. Leipz. Mus.-Zeit. II. (1800) S. 830.

ihm nach, seine Geschwister halten ihn, man hört das Klappern in seiner Rocktasche und zieht das Besteck heraus. Friedemann stutzt. Er ruft den Freund zurück und bittet ihn um Vergebung. Während aber die Anderen über seine Verkehrtheit lachen, weiss er nichts zu sagen, als: „Wo ich nur all den Appetit herbekommen haben mag!“

Unter solchen äusseren und inneren Verhältnissen war Friedemann zum Jüngling herangereift und hatte endlich ein Alter erreicht, in welchem er nach der Sitte der Vorfahren und dem Gebrauche der Zeit seine Kräfte prüfen, sich Haus und Herd selbst gründen sollte. Die Studienzeit war mit dem 23. Lebensjahre vorüber. Nichts konnte ihn mehr veranlassen, in dem von Geschwistern und Schülern überfüllten Hause des Vaters zu bleiben.

Im Jahre 1733 war die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden erledigt. Am 7. Juni meldete er sich von Leipzig aus mittelst folgenden dort am 12. Juni präsentirten Schreibens um die Stelle [1]):

„Magnifice!
Hochedelgeborne, Hoch- und Wohledle, Hoch- und Wohlgelahrte, auch Hoch- und Wohlweise Herren, Hochgeneigteste Gönner.

Eu. Hochedelgeb. Herrlichk. sonderbare Güte und Sorgfalt, mit welcher Dieselben jedermann, so nur Dero hülfreiche Hand verlanget, zugethan, kan voritzo genug seyn, mich in meiner Hoffnung zu unterstützen; Massen überdiess Eu. Magnific. u. Hochedelgeb. Herrlichk. angebohrne Leutseeligkeit mich fast zwingen solte zu glauben, es werde auch vor diessmahl meine unterthänige Bitte einigermassen statt finden. Es wird nehmlich Eu. Magnific. und Hochedelgeb. Herrlichk. nicht unbewust seyn, Was massen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der Sophien-Kirche dieses Zeitliche gesegnet, und also dessen vacante station mit einem subjecto wieder zu ersetzen; Wenn demnach bey Eu. Magnific. und Hochedelgeb. Herrlichkeit als einen competenten mich gehorsamst melden wolte (obgleich Derer kein Mangel seyn dörffte). Als ergeht an Eu. Magnific. und Hochedelgeb. Herrlichk. meine unterthänige Bitte, dass dieselben gnädig geruhen wollen, bey dieser Vacance meine Wenigkeit in hohe Consideration zu ziehen, und nebst anderen Competenten mich zur Probe gnädig zu admittiren.

---

[1]) Acta des Stadt-Raths zu Dresden, den Organistendienst an der Sophienkirche betr. 1733—1842. Sect. III. Cop. VII. No. 67. Fol. 10.

Vor diese hohe Gnade verharre Zeit Lebens in devotesten respect
Eu. Magnificence und Hochedelgeb. Herrlichk.
gantz unterthäniger gehorsamster Diener
Leipzig d. 7. Juny ao. 1733.
Wilhelm Friedemann Bach."

Eigenthümlich genug nimmt sich dies Schreiben aus, wenn man daran denkt, dass dasselbe von einem jungen Manne herrührte, der nach erlangter wissenschaftlicher Vorbildung auf der Thomasschule 4 Jahre lang zu Leipzig die Rechte und die Philosophie als sein Hauptstudium getrieben hatte.

Der Brief ist übrigens ganz von seiner Hand, in sehr ausgeschriebener, fester, an Sebastian Bach erinnernder Handschrift geschrieben[1]) und mit den eigenthümlichen Redewendungen jener Zeit, wie man sieht, reichlich durchflochten.

An demselben Tage ging ein zweites Schreiben in sehr ähnlichen Ausdrücken (siehe Anhang II.) an den Apellationsgerichtsrath und Stadtsyndicus Schröter, damals Consul regens (dirigirender Bürgermeister) zu Dresden ab, in welchem die gleiche Bitte vorgetragen wurde, und welches sich gleichfalls in eigenhändiger Schrift Wilhelm Friedemann's durch eine in sonderbarem Französisch geschriebene Adresse auszeichnet. Der genannte Bürgermeister scheint ein persönlicher Gönner der Familie Bach gewesen zu sein. Denn nachdem bereits im Monat May verschiedene andere Gesuche um dieselbe Stelle ein-

---

[1]) Auch Friedemann's Notenschrift war der des Vaters nicht unähnlich, zumeist fest und bestimmt. Correcturen finden sich bei ihm nicht häufig. Dagegen benutzte auch er die leeren Systeme seiner Partituren in den Cantaten, um diese mit Arien und Recitativen zu füllen. Am Anfange der Cantaten findet sich nicht selten das von Sebastian Bach her bekannte J. J. (Jesu juva) und am Schluss das S. D. G. (Soli Deo Gloria).

Wäre er weniger diesen Aeusserlichkeiten des Vaters gefolgt, als dessen grossem Streben, seiner klaren Gewissenhaftigkeit gegen die Kunst und die Menschen, seinem Fleiss und der Treue des Handelns gegen seine Familie!

gegangen waren, wurde auf dieses persönliche Schreiben sofort unterm 9. Juni verfügt[1]): „dass auf nechstkommenden 22. Juni Nachmittags umb 3 Uhr in der Sophien-Kirchen auff dasiger Orgel von Wilhelm Friedemann Bachen, Christoph Schaffrathen, und Johann Christian Stoyen eine Probe gerichtet und sodann einer unter ihnen, der am besten bestünde, zum Organisten in bemeldter Kirchen erwehlet werden sollte.“

Das Protokoll über diese Probe ist im Anhange abgedruckt. Weshalb andre Competenten, als Christian Heinrich Gräbner, der in seiner Eingabe vom 28. May[2]) sagt, dass er „durch geschickte Anführung des berühmten Organisten in Leipzig, Herrn Kapellmeisters Bach, qualificirt gemacht sei,“ ferner Johann Samuel Kayser, Königl. Kammermusikus zu Dresden, Johann Gottfried Stübner, Organist zu St. Annen, und Carl Hartwig, Theol. und Mus. studiosus, der sich, wie er anführt, „von Jugend auff zum Clavier appliciret, wie er dann vom Capellmeister Bach in Leipzig profitiret[3]),“ warum diese Personen zur Orgelprobe nicht zugelassen worden sind, obschon sie sich rechtzeitig gemeldet hatten, das ergiebt sich aus den Acten nicht.

Die Probe fand in Gegenwart des Kapellmeisters Hebenstreit statt. Dieser erklärte sich für Friedemann Bach, der denn auch am 23. Juni, da er „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret, wegen seiner Geschicklichkeit“ einstimmig zum Organisten der Sophienkirche erwählt und ihm folgende Instruction ertheilt wurde[4]):

---

1) Acta des Stadt-Raths. Fol. 12.
2) Ibid. Fol. 1.
3) Ibid. Fol. 9.
4) Ibid. Fol. 15. 16.

„Instruction
vor Herrn Wilhelm Friedemann Bach,
Organisten bey der Sophien-Kirche.

Demnach nach Herrrn Christian Pezold's gewesenen Organisten in der Sophien-Kirche allhier erfolgtem Ableben, unter anderen Competenten sich Herr Wilhelm Friedemann Bach zu solchem vacanten Dienst angemeldet, er auch bey gehaltner Probe seine Geschicklichkeit auf der Orgel in besagter Kirche dergestallt erwiesen, dass er zu solchem Dienste genugsam qualificiret erfunden worden, Und wie denn seinem Suchen statt gegeben; Als wird gedachtem Herrn Bach sothaner Organisten-Dienst in der Sophien-Kirche dergestalt hiemit conferiret, dass er solchen mit allem Fleisse verwalten, den Gottesdienst, so offt er ihn durch Spielen auf der Orgel zu versehen hat, ohne Noth und ohne erhaltene Erlaubniss nicht versäumen oder doch ein solches subjectum, welches auf der Orgel zu spielen geschickt ist, vor sich bestellen, nicht weniger auch sich der gleichen Art, so sich zur Andacht schicket und dem Gehör annehmlich ist, zu spielen befleissigen, das Orgelwerk gebührend in Acht nehmen, und damit kein unnöthiger Bau daran verursacht werde, verhüthen, auch solches alle Sonnabend gehörig stimmen, mit dem Cantore und denjenigen Schul-Collegen, die in solcher Kirche das Musiciren und Singen verrichten, sich friedlich vernehmen, übrigens aber alles dasjenige, was die Ehre Gottes befördert, wohl in Acht nehmen und allenthalben und wie einem gottesfürchtigen geschickten und treuen Organisten geziemt und zukömmet, sich verhalten solle. Dagegen soll ihm dasjenige, was zur Besoldung und anderen Emolumenten geordnet und der vorige Organist genossen, willig gereichet werden. Urkundlich ist diese Bestallung und Instruction unter unsrer und Gemeinde Stadt-Insiegel, auch gewöhnlicher Unterschrift ausgestellet worden.

So geschehen Dresden den 23. Juny 1733."

„Diese Instruction ist Hr. Bachen, wie vormahls gewöhnlich, von dem Rathe allein unterschrieben, gegeben und eben so zur confirmation beym Ober-Consistorio präsentirt worden, welches nachrichtlich anher angemerket worden, den 30. Jun. 1733.

D. Schröter."

Diese Bestallung und Instruction zeigt, dass Friedemann bei der eigentlichen Kirchenmusik nicht anders als behufs der Begleitung an der Orgel zugezogen und lediglich und ausschliesslich als Organist betrachtet wurde. Es ist von Bedeutung, dass dies hier angemerkt werde, weil es anderen Voraussetzungen gegenüber dazu beiträgt, seinen späteren Abgang von Dresden und die Annahme der Stelle an der Liebfrauenkirche zu Halle zu erklären.

Sein Gehalt betrug jährlich 79 Rthlr. 19 Ggr. 6 Pf., ferner 80 Thaler Zulage und 3 Fass Bier oder 5 Thaler Tranksteuer-Benefiz[1]). Dasselbe war nicht von Bedeutung. Wie bei allen solchen Stellen musste der Nebenverdienst durch Unterricht und Composition das Meiste thun. Ob und welche sonstigen Emolumente hinzugetreten, ist nicht bekannt.

Die Uebergabe der Orgel fand (siehe Anhang I.) am 1. August desselben Jahres statt, nachdem Friedemann bereits am 11. Juli die Schlüssel zu derselben erhalten hatte. So war er sein eigner Herr geworden und unter verhältnissmässig günstigen Umständen in die Laufbahn eingetreten, in der so viele seiner Vorfahren in bescheidenen, oft sehr ärmlichen Verhältnissen zur Ehre Gottes gelebt, gewirkt und gedarbt hatten und in der sein Vater zu einem grossen Manne geworden war. Losgelöst aus dem Kreise der Familie, der ihn bisher umgeben, fand er doch noch immer seinen Haltpunkt in seinem Vater, der öfters Dresden besuchte, dort Concerte, zumal auf der schönen Silbermann'schen Orgel der Frauenkirche gab und ihm wohl nach wie vor mit Rath und That zur Seite stand.

Ueber seine äusseren Lebensverhältnisse in dem neuen Dienste ist so gut als nichts bekannt. Wenn, wie weiterhin bemerkt werden wird, sein Lebenswandel anstössig gewesen sein soll, so sind für eine solche Annahme Beweismittel nach keiner Seite hin vorhanden. Im Gegentheil scheint es, als ob er still und anständig gelebt, Unterricht ertheilt, hie und da einiges componirt habe. Aus dem weiter unten angeführten Briefe vom 1767 an die Churfürstin Marie Antonie ersieht man, dass er während seines Dresdner Aufenthalts Goldberg's Lehrer war, der

---

[1]) Das jetzige feste Einkommen der fr. Stelle ist in den mehrgenannten Acten Fol. 127 verso durch die dem letzten Erwerber derselben i. J. 1858 ertheilte Instruction auf nicht mehr als 124 Rthlr. 3 Gr. 3 Pf. festgesetzt worden, also auf circa 40 Rthlr. geringer als zu jener Zeit.

damals im Dienste des Grafen v. Kayserling stand und ein tüchtiger Clavierspieler gewesen sein muss, da Seb. Bach im Jahre 1742 für ihn seine berühmte Arie mit den 30 Variationen geschrieben hat.

Friedemann's schlimme Charakterseiten sind offenbar erst später, zumal nach seines Vaters Tode, zum Vorschein gekommen.

Wie sehr er für seine Kunst und alles was ihr angehörte Interesse hatte, zeigt unter Anderen ein Gedicht, das er nach der Einweihung der oben erwähnten Silbermann'schen Orgel verfertigt hat[1]):

„Kann was natürlicher als vox Humana klingen?
Und besser als Cornet mit Anmuth scharf durchdringen?
Die Gravität, die nur in dem Fagotto liegt,
Macht, dass Hr. Silbermann Natur und Kunst besiegt."

In Dresden hat Friedemann einige Instrumentalsachen gesetzt. Kirchenmusiken scheint er hier nicht verfasst zu haben, zumal ihn sein Amt zu deren Composition nicht unmittelbar veranlasste. Zu andauerndem Fleisse kann er es nicht gebracht haben, da sonst mehr Spuren von demselben sichtbar sein müssten.

Sein grosses und phantasievolles Spiel auf der Orgel und die ausserordentliche Schwierigkeit der Aufgaben, die er in seinen öffentlichen Kunstleistungen zu lösen unternahm, scheinen schon damals im Publikum die Ansicht verbreitet zu haben, dass er nicht anders als sehr schwer schreiben könne. Dies zeigte sich zuerst bei der von ihm beabsichtigten Herausgabe von 6 Clavier-Sonaten. Er mochte eine Ahnung davon haben, dass seine Compositionen

---

1) Alte und neue Curiosa Saxonica. 1737. S. 54. „Ueber die Silbermann'sche Orgel."

Es heisst dort: „Von dieser Orgel hat der Organist zur Lieben Frauen in Dresden, Herr Christian Gräbner, in seinem carmine gratulatorio an Hrn. Silbermann noch angemerket, dass sie beinahe 6000 Pfeifen habe, und Hr. Wilhelm Friedemann Bach, Organist zu St. Sophien, rühmt von solcher Orgel folgendes: (Siehe oben.)

kein grosses Publikum finden würden, und so liess er, gewissermassen als Probe, zuerst eine derselben unter dem Titel: „Sei Sonate per il Cembalo, dedicate al Sign. G. Ernesto Stahl, Consigliere della Corte di S. M. il Re di Prussia, Ellettore di Brandenburgo, e composte da Guiglielmo Friedemanno Bach (in Verlag zu haben 1. bey dem Autore in Dresden, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig und 3. dessen Bruder in Berlin)", erscheinen. Aber Niemand wollte sie kaufen, angeblich „weil Niemand sie spielen konnte." Hinter einem in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplare findet sich deshalb die Bemerkung eingeschrieben: „die dem Titel nach fehlenden 3 Sonaten sind nicht erschienen, weil das Publikum es dem Verfasser an der zur Herausgabe nöthigen Unterstützung fehlen liess."

Es ist aus dieser Sammlung überhaupt nur eine Sonate erschienen, welcher folgende Widmung vorgedruckt war:

Illustrmo Signore e Padrone Colendmo

Non havendo mai havuto l'occasione di far vedere publicamente la riconnoscenza, allaquale l'honore della Sua amicizia, e Sua bonta molto particolare verso di me m'obligano: Oso di valermi della presente, dedicando a V. S. Illustrma. qualche prove del mio studio in musica, e supplicandola di ricevere la buona volontà come un pegno della mia grandissimo divoziòne. Se il prezo del mio lavoro non conviene al Suo gran nome, io so almeno per certo, che mai una dedicazione, sia fatta con una venerazione uguale à quella, che mi-fà sottoscrivere

de V. J. Illustrissima
osservandissimo devotissimo
servo [1])
Guiglielmo Friedemanno Bach.

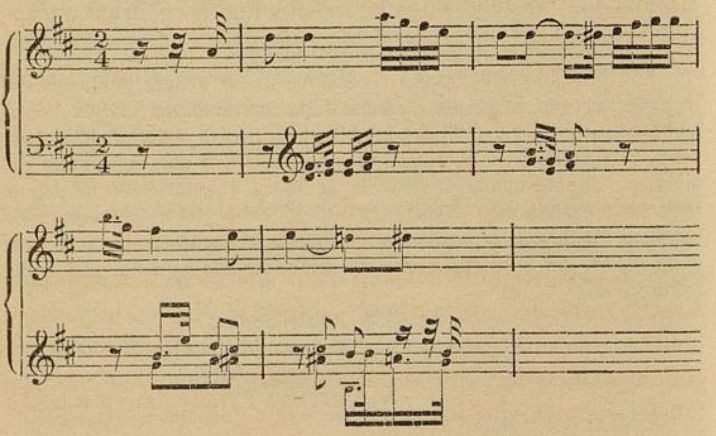
Dresda, il 16. Marzo 1744.

---

[1]) Auf deutsch: Da ich nie Gelegenheit gefunden habe, öffentlich von der Erkenntlichkeit Zeugniss abzulegen, zu der mich die Ehre Ihrer Freundschaft und ganz besonderen Güte verpflichten: so wage ich es, diese durch Gegenwärtiges geltend zu machen, indem ich Ew. Herrlichkeit einige Ergebnisse meiner musikalischen Thätigkeit widme und Sie bitte, den guten Willen als ein Pfand meiner grössesten Ergebenheit anzunehmen. Wenn auch der Werth meiner Arbeit Ihrem

Man sieht, dass dergleichen Phrasen auch von Dresden aus in italienischer Sprache in die Welt geschickt werden mussten. Welcher Art das von dem angesehenen Künstler so gepriesene Verhältniss des preussischen Hofraths zur Kunst und zu Friedemann Bach gewesen, hat sich nicht ermitteln lassen. Man begegnet dem Namen la Stahl auch bei Emanuel Bach in dessen kleinen Musikstücken.

Die Sonate selbst ist in dem Styl geschrieben, in welchem die demselben Jahre angehörigen Würtembergischen Sonaten Emanuel Bach's gesetzt sind, der damals zu einer Badekur nach Teplitz gegangen war, bei dieser Gelegenheit Dresden berühren musste und sich ohne Zweifel bei seinem Bruder aufgehalten hat. Die Sonate besteht aus 3 Theilen und ist in allen Sätzen streng dreistimmig durchgeführt. Sie beginnt mit einem Un poco Allegro, D-dur $^2/_4$,

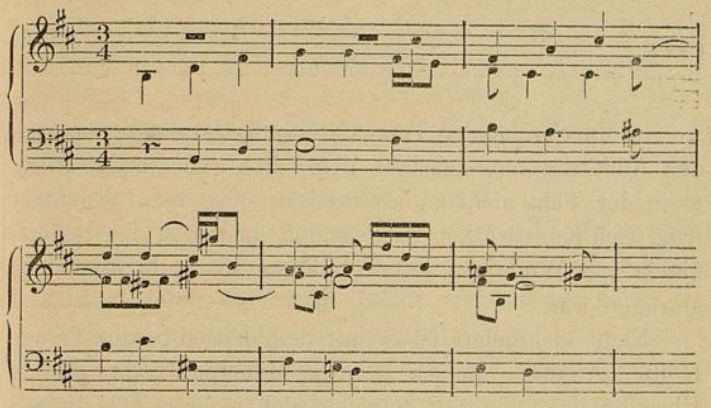


das zweimal von kurzen, wie schmerzliche Seufzer wirkenden Adagio's unterbrochen, allerdings hie und da in den Gedanken und ihrer Verwendung complicirt und auch

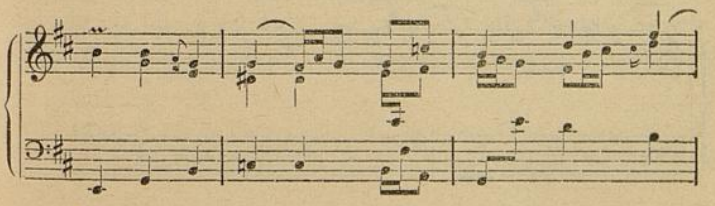
grossen Namen nicht entspricht, so bin ich mindestens dessen gewiss, dass nie eine Widmung mit einer gleichen Verehrung wie diese erfolgt ist, in der ich mich unterzeichne etc.

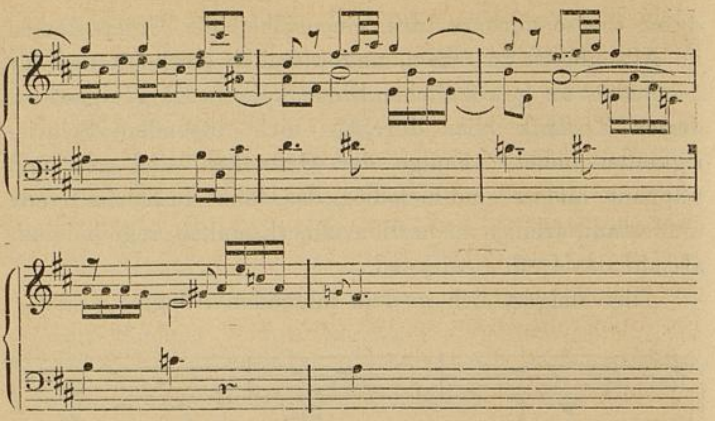
durch die sonderbare Idee, einen Theil der Unterstimmen im Altschlüssel zu setzen, ungewöhnlich erscheint und für Liebhaber im gewöhnlichen Sinne keineswegs geeignet ist, dessen Technik aber durchaus nicht besondere Schwierigkeiten bietet. Einige der Gedanken sind neu und frappant, andere sind melodiös, das Ganze in hohem Grade interessant, freilich mehr die Aufmerksamkeit rege haltend, als auf das Gefühl wirkend.

Dies steigert sich in dem folgenden Adagio:



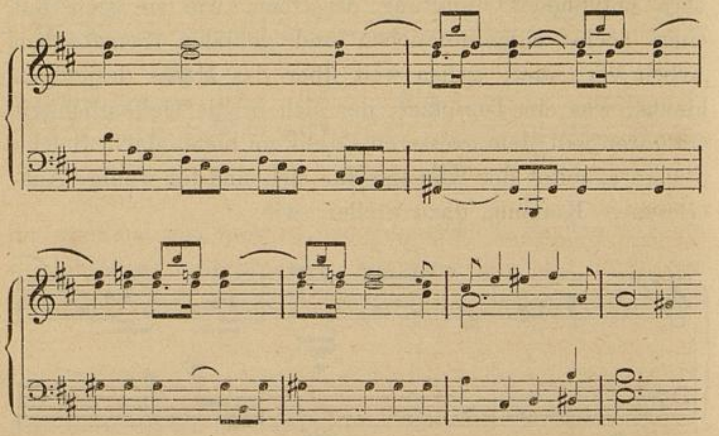
Der tiefe Ernst, der in diesem Satze liegt, und die wunderbare polyphone Gestaltung desselben, wie sie sich mit einer höchst eigenthümlichen und genialen thematischen Arbeit verbindet, gehen weit über das Maass desjenigen hinaus, was ein Tonsetzer, der sich in die Oeffentlichkeit einführen will, dem grösseren Publikum bieten darf. Solche Stücke arbeitet der Künstler für sich und für wenige Auserlesene. Kommen dazu Stellen, wie:





wo die durchgehenden Töne mit ihren Härten, der folgenden Auflösungen ungeachtet, dem Ohre wehe thun, so war es in der That nicht zu verwundern, dass man Bedenken trug, sich Kunstwerken zuzuwenden, in denen den Bedürfnissen und Wünschen des Publikums so wenig Rechnung getragen war.

Nicht viel anders ist es mit dem dritten Satze (Vivace D-dur, Allabr.), dessen für die damalige Zeit geniale Einzelnheiten, wie z. B. folgende sich mehreremale in verschiedenen Modulationen wiederholende Stellen



nicht über die Abstractheit der ganzen Composition fort-helfen. Es fehlte ihr der Gesang Emanuel Bach's und der immer frisch ausströmende, nie in kleinliche Spielerei oder Gedankenleere abweichende Geist des Vaters.

War bei der obigen Sonate der Vorwurf, dass sie Niemand spielen könne, in jedem Falle unbegründet, so war im Ganzen doch das Publikum ihr gegenüber in seinem Rechte. Die weitere Herausgabe der anderen Sonaten unterblieb.

Späterhin, noch in Dresden, gewann Friedemann es über sich, dem Geschmacke des Publikums näher treten zu wollen. Er kündigte ein Dutzend Polonaisen für das Clavier an. Aber man war der Ansicht, dass, weil sie von ihm kämen, sie nothwendiger Weise zu schwer sein müssten und abermals wollte Niemand sie kaufen[1]). Und doch sind diese Polonaisen Meisterstücke ihrer Art[2]). Es sind nicht Polonaisen im engeren Sinne des Worts, sondern Musikstücke im $^3/_4$ Takt, in denen das tanzartige Element vor dem edlen und tiefen Inhalt, der in sie gelegt ist, vollständig und der Art zurücktritt, dass keine einzige der Nummern überhaupt im Tanztempo gespielt werden kann, und nur wenige annähernd daran heranstreifen. Es sind Stücke von verschiedener, theils ernster, theils heiterer und graziöser Charakteristik, etwa in die Kathegorie der „petites pièces" Emanuel Bach's fallend. Einige davon sind von ausnehmender Schönheit, so No. 3. D-dur $^3/_4$ Allegretto, No. 5. Es-dur $^3/_4$ Allo. moderato, in der sich die Melodie in völliger Freiheit entwickelt, No. 6. Adagio Es-moll, mit tief gefühlten, in der edelsten Weise sich entfaltenden Modulirungen, No. 7. A-dur, Andantino, mit seinem graziösen, fast modern zu nennenden Charakter, No. 9. F-dur, Allo. moderato, und No. 10. F-moll Adagio.

Alle zeugen laut von der eminenten Künstlernatur

---

1) Mus. Almanach für Deutschland. 1783. S. 201.

2) Erschienen zu Leipzig im Bureau de Musique von Peters. 1819.

Friedemann's, der, wenn er wollte, auch gefällig und schönklingend schreiben konnte, ohne der Strenge des Satzes und den Bedingungen eines ernsten festen Styls im Geringsten zu entsagen. Denn alle 12 Polonaisen bewegen sich durchweg in dem der Bach'schen Schule eigenen mehrstimmigen Satze.

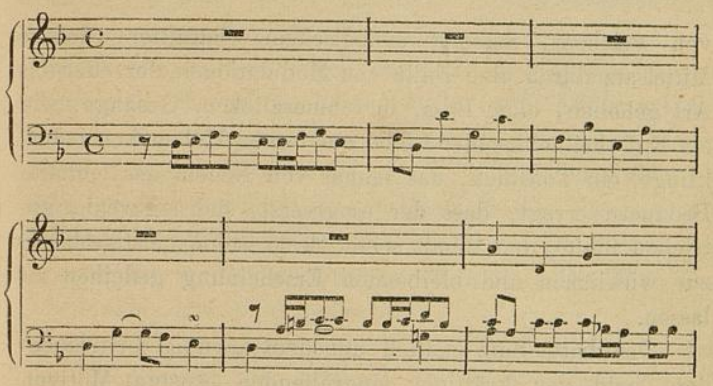
Wohl ist es zu bedauern, dass er für solche Arbeiten keine Abnahme finden konnte. Noch mehr zu beklagen ist es, dass er die Elemente des Fortschritts, die in diesen kleinen Tonstücken ganz unverkennbar niedergelegt sind, nicht gepflegt und entwickelt hat. Wäre dies geschehen, er würde unzweifelhaft ein Meister ersten Ranges für die damals moderne Richtung der Musik geworden sein. Aber es blieb auch hier, wie so oft in seinem Leben bei dem Anlauf. Vielleicht dass ihn die ablehnende Haltung des Publikums verstimmt und von ähnlichen Arbeiten zurückgehalten hat.

Dem Aufenthalt in Dresden wird noch eine andere sehr merkwürdige Arbeit Friedemann's zugeschrieben, nämlich ein Concert für die Orgel mit zwei Manualen und dem Pedal, eine Arbeit, die Sebastian Bach, wie der Augenschein des in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Autographs bezeugt und Friedemann's eigenhändige Aufschrift: „Manu mei patris descriptum" bestätigt, für würdig gehalten hat, ganz vollständig abzuschreiben.

von J. S. Bach

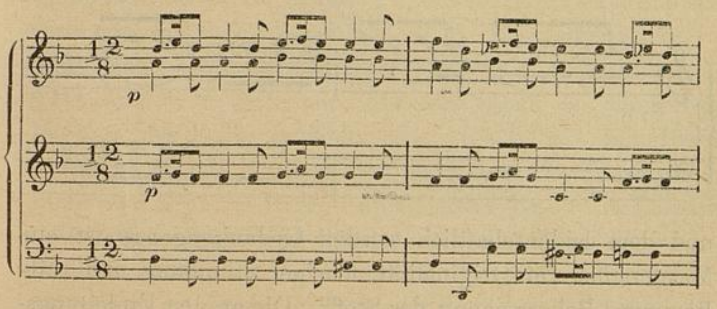
Dass dies Concert einer späteren Zeit als der Dresdner nicht angehört, darüber wird kein Zweifel obwalten, wenn man erwägt, dass der alternde Vater nach dem Jahre 1746 wohl schwerlich sich mit dem Abschreiben eines solchen Werks werde beschäftigt haben. Indess könnte es auch den Studentenjahren Friedemann's entsprungen sein, einer Zeit, in der Seb. Bach noch häufig fremde Arbeiten, die ihm gefielen, copirt hat. Vielleicht hat er es bei einem seiner Besuche in Dresden bei seinem Sohne Friedemann gesehen und dort abgeschrieben. Das Concert beginnt mit einer ernsten Einleitung (D-moll ¾), in der über dem

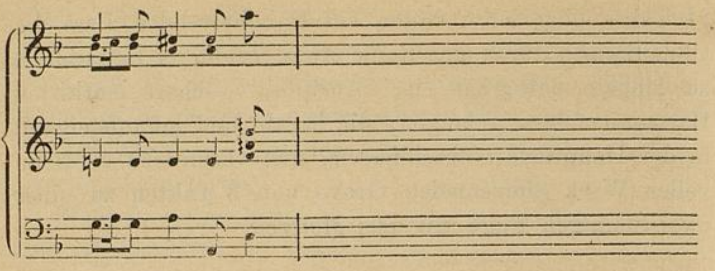
21 Takte lang in 1/8 Noten auf D beharrenden Bass die Oberstimmen durch eine Reihe etwas eintöniger Imitationen zu lebhaft bewegten, im Brustpositiv scharf markirten Harmonienfolgen gelangen, die herab- und heraufsteigend in der Haupttonart abschliessen, und vermittelst eines im vollen Werk eintretenden Grave von 3 Takten zu einer zweistimmigen Fuge mit drei Motiven



überführen, welche in durchsichtiger Klarheit gearbeitet, zum Schluss über einem 14 Takte lang anhaltenden Orgelpunkt einen höchst glänzenden Charakter annimmt, sich übrigens in ihrem ganzen Bau, so wie in der einfacheren Technik, in der sie sich bewegt, wesentlich von den Fugen des Vaters unterscheidet.

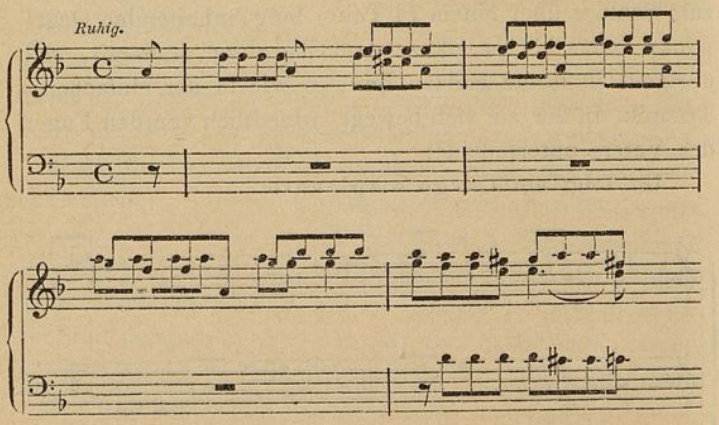
Ihr folgt ein Largo e spiccato





von weichem, äusserst melodischem Charakter, dessen Mittelsatz durch eine Fülle von Modulationen der edelsten Art gehoben, ohne Bass, in schmerzlichem Gesange, wie ein Ruf theilnehmender Liebe aus fernen Höhen herniederklingt, ein Tonstück, das immer von Neuem das lebhafte Bedauern erregt, dass der es gesetzt, sich so wenig getrieben fühlte, den Inhalt seiner Seele, seine geistige Tiefe zur wirklichen und bleibenden Erscheinung gedeihen zu lassen.

Der dritte Satz endlich mit dem unruhig forttreibenden, bald von kräftiger eingreifenden ernsten Motiven unterbrochene Anfang



und dem leidenschaftlich ernsten Gedankengange ist ein Meisterstück von Originalität, feuriger Stimmung und vollkommner Beherrschung des Stoffs. Die an den Einleitungs-

satz erinnernden Wendungen am Schlusse geben dem Ganzen ein Gepräge jener Einheit und Grösse, die in den Arbeiten Seb. Bach's so wohlthätig berührt.

Durch dieses Concert und die 12 Polonaisen hatte sich Friedemann als ein Tonsetzer von höchstem Range bewährt. Dass das Publikum in Dresden, das ihn in seinem Orgelspiel zu bewundern Gelegenheit genug gehabt, ihn als solchen anerkannt hätte, davon ist freilich nirgends eine Spur zu entdecken. Es hatte sich nun einmal eine vorurtheilsvolle Ansicht gegen ihn und seine Compositionen festgesetzt. Sie zu beseitigen hat er später wenig gethan. Sie hat ihn daher bis in seine letzten Lebensjahre hinein verfolgt, und ihm selbst da, wo er in der That nicht zu schwer gearbeitet hatte, wie in einem grossen Theile seiner Sonaten und Clavier-Concerte, so wie in den Fugen die er späterhin zu Berlin herausgeben wollte, die öffentliche Theilnahme abwendig gemacht.

Freilich trat auch bald genug die Zeit ein, in der das Interesse für den strengen Styl in der Musik erlosch und diejenigen, die sich von ihm nicht abwenden mochten, mehr und mehr vereinsamt dastanden.

So blieb er 13 Jahre lang in Dresden, bis in der Nähe seiner Vaterstadt Leipzig, zu Halle, eine Stelle erledigt wurde, deren Vorzüge ihn veranlassten, seinen dortigen Dienst aufzugeben. Das im Anhange abgedruckte Schreiben vom 16. April 1746 sagt mit Bestimmtheit, „dass er seine Verbesserung ausserhalb Dresden anderweitig gefunden.“ Als Nachfolger schlug er dem Rathe seinen zukünftigen Schwager, den studiosum Altnicol zu Leipzig vor, der sich auch an demselben Tage zu der Stelle gemeldet hat. „Ich habe,“ sagt dieser in seinem Gesuch[1]), „von Jugend auf in der Music mich geübt und bey dem Herrn Capellmeister Bache in Leipzig verschiedne Jahre das Clavier und die Composition ge-

[1]) Ibid. Fol. 21/22.

lernt, auch bei Ihm so viel provitiret, dass ich dieser Function und Organistendienste, ohne eitlen Ruhm wohl fürzustehen mir getraue.“ Indess erhielt so wenig er als ein durch hohe Protection empfohlener Musiker, Namens Fittich, die Stelle, sondern J. Chr. Gössel, der bei abgehaltener Probe seine Geschicklichkeit auf der Orgel erwiesen hatte.

Friedemann Bach's vorbemerktes Entlassungsgesuch ist in so fern von Interesse, als er darin, abweichend von seiner späteren Handlungsweise zu Halle, Vorkehrungen für den Orgeldienst in Antrag bringt und als der Inhalt von einer gewissen dankbaren und anhänglichen Gesinnung gegen seine vorgesetzte Behörde zeugt, die nicht bloss in Phrasen und Worten besteht, sondern eine gewisse Innerlichkeit in sich trägt. Merkwürdig genug ist dieses sonst unbedeutende Schriftstück von Friedemann Bach nicht selbst geschrieben, sondern nur von ihm unterzeichnet worden. Es scheint sich also schon zu jener Zeit, wo er erst 36 Jahre alt war, die später bei ihm so hervortretende Neigung zur Trägheit und zu vornehmer Unthätigkeit in ihrem ersten Stadium bemerkbar gemacht zu haben.

In Halle war am 21. Januar des gedachten Jahres der Organist an der Liebfrauenkirche, Namens Kirchhof, gestorben, ein Schüler Zachau's, derselbe, der im Jahre 1714 diese Stelle erhalten, nachdem Seb. Bach ihre Annahme abgelehnt hatte. Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass, während Friedemann hier der Kirche zu dienen berufen wurde, deren Dienst seinem Vater angetragen worden war und diesem so viel Unannehmlichkeiten bereitete[1]), Emanuel zu Hamburg später in der Kirche als Musikdirector zu fungiren bestimmt war, deren Orgelwerk Seb. Bach, als er in der Blüthe und Kraft seiner Jahre stand, dorthin gezogen hatte[2]), ohne dass es ihm gelingen sollte, diese Stelle zu erhalten.

[1]) Bitter, J. Seb. Bach. Th. I. S. 84 ff.
[2]) Ibid. Th. I. S. 135.

Der Mitconcurrent Friedemann's zu Halle war der Organist J. G. Ziegler zu St. Ulrich. Bach siegte über ihn und es ward ihm am 16. April, demselben Tage, an dem er sein Entlassungsgesuch zu Dresden eingereicht hatte, die Vocation ausgefertigt, in der er fälschlich als wohlbestallter Organist an der St. Katharinenkirche daselbst bezeichnet worden ist. (Siehe Anhang.) Die Form der Vocation war im Uebrigen genau dieselbe, welche ehedem seinem Vater ausgestellt und von diesem zurückgesendet worden war.

Das Diensteinkommen war darin auf

140	Rthlr.	—	Ggr.	Besoldung, ingleichen
24	„	—	„	zur Wohnung,
17	„	12	„	zu Holz,

zusammen 181 Rthlr. 12 Ggr. festgesetzt. Ferner sollte dem Organisten „vor die Composition der Catechismus-Musique jedesmal 1 Rthlr. und von jeglicher Brautmess 1 Rthlr.“ gegeben werden. Nach dem weiterhin mitzutheilenden Protokoll scheint der Organist auch einen gewissen Antheil an dem Klingebeutelgelde gehabt zu haben.

Somit war dies Amt dem zu Dresden hinsichtlich der Einkünfte überlegen. In jedem Falle bot die Universität mit den Professoren und den dort studirenden jungen Leuten einem Musiker von strebsamem Geiste nicht allein manche Gelegenheit zur Ertheilung von Unterricht, sondern auch eine Fülle geistiger Anregungen, deren er in Dresden wohl zu entbehren gehabt haben mochte. Ein sehr wesentlicher Vorzug seiner neuen Stellung lag aber in dem vocationsmässig ausgesprochenen Berufe (Art. 2), dass er „ordinarie bey hohen und anderen Festen, ingleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt-Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinaire aber die zwey letzteren hohen Feyertage nebst dem Cantore und Schü-

lern, auch zuweilen mit einigen Violinen und andern Instrumenten kurze Figural-Stücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren habe, dass dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttlichen Worts desto mehr ermuntert und angefrischet werde.“ Diese Bestimmung, für welche ihm in den Studirenden der Universität noch ein gewisses Personal zu Hilfe kam, dessen vortheilhafte Mitwirkung er von Leipzig her wohl kennen konnte, enthielt gegen seine untergeordnete musikalische Stellung zu Dresden einen so ausserordentlichen Fortschritt, dass er auch ohne die materielle Verbesserung diese Stelle zu erlangen hätte suchen müssen.

Wenn man dies alles berücksichtigt, so lässt sich Friedemann's Wechsel im Dienst wohl ohne die von Ledebur[1]) ausgesprochene Vermuthung erklären, dass sein Lebenswandel ihn gezwungen habe, Dresden zu verlassen. Dies wird, abgesehen von seiner eigenen oben angeführten und authentischen Erklärung um so mehr anzuerkennen sein, als er in Halle seinem Vater und seiner Familie so viel näher war als dort, wohin dieser bei zunehmendem Alter seltener und schwerer kommen mochte.

In Halle hatte er auch jenes schöne Orgelwerk unter sich, das im Jahre 1716 von Cuntzius erbaut und von seinem Vater in Gemeinschaft mit Rolle und Kuhnau abgenommen worden war[2]).

---

[1]) Berliner Tonkünstler-L. S. 23.

[2]) Bitter, J. Seb. Bach. Th. I. S. 99 ff.

Eigenthümlich genug nimmt es sich aus, wenn dem Organisten zu St. Marien in Art. 4 seiner Vocation wörtlich Folgendes vorgeschrieben wird: „Ferner wird er sich befleissigen, sowohl die ordentlichen, als auch von denen Herrn Ministerialibus vorgeschriebenen Choral-Gesänge vor und nach denen Sonn- und Festtags-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper- und Vigilien-Zeit langsam ohne sonderbares Coloriren mit vier und fünf Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen und mit jedem Versical die anderen Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur Quintaden und Schnarrwerke, das Gedacke wie auch die Syncopationes und Bindungen der-

Sein wirklicher Eintritt in das neue Amt fand erst im July desselben Jahres statt. Denn das Uebergabe-Verzeichniss der dem „neuen Organisten daselbst“ überwiesenen, der Kirche gehörigen Instrumente ist vom 28. July datirt. (Siehe Anhang.)

Friedemann Bach, der nach seinem gegenwärtigen Wohnort den Namen des Halle'schen erhielt, hatte gemäss des erwähnten Artikels seiner Vocation im Laufe des Jahres für ungefähr 26 bis 30 Fest- und Sonntagsmusiken zu sorgen und es fehlte ihm also an Veranlassung nicht, dem Beispiele seines Vaters folgend, sich eine bedeutende Stellung als Kirchencomponist zu schaffen. Dem gegenüber hat er aus seiner dortigen 18jährigen Thätigkeit eine verhältnissmässig nur unbedeutende Anzahl von Kirchenwerken hinterlassen. Nur auf wenigen derselben ist der Ort oder das Jahr der Entstehung verzeichnet, namentlich bei:

1. der Pfingst-Cantate „Wer mich liebt“ mit Trompeten und Pauken (1746), muthmasslich eine Art von Einführungsmusik, die Friedemann, der zu Pfingsten sein neues Amt angetreten hatte, hiefür componirt haben wird,
2. der Cantate zum 1. Advent „Lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss“, gleichfalls mit Trompeten und Pauken (1749),
3. einer Cantate zur Geburtstagsfeier Friedrich's des Grossen, der die Bezeichnung „Halle“ beigefügt ist, und
4. einer Cantate auf den Hubertsburger Frieden: (1763) „Auf, Christen, posaunt.“

Doch unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, dass

---

gestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmigen Thones setzen, darinnen andächtig singen und dem Allerhöchsten danken und loben möge.“

die von ihm ausserdem bekannten Kirchencantaten sämmtlich seinem Aufenthalt in Halle ihr Entstehen verdanken.

Zu diesen gehören:

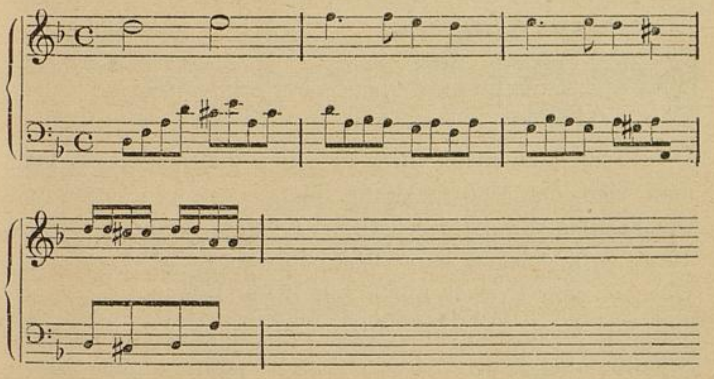
5. Cantata festo nativ. Christi „Ach dass du den Himmel zerrissest.“ D-dur, 2 Hörner, Quartett.
6. Weihnachts-Cantate „O Wunder!“ D-dur, 2 Hörner, 2 Hautbois. Quartett.
7. Fer. 1. Paschalis „Erzittert und fallet.“ D-dur, 1 Trompete, Pauken, Quartett.
8. Aria mit Begleitung der Orgel und eines Hornes, „Zerbrecht, zerreisst, ihr schnöden Bande.“ C-dur.
9. „Heilig“ / „Lobet Gott“ — D-dur, Trompeten, Pauken, Quartett.
10. Festo circumcisionis „Der Herr zu Deiner Rechten.“ F-dur, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett.
11. Arie. „Erzittert, ihr brausenden Schaaren.“ 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
12. Dom. 2. post. Epiph. Parodie alla Dom. Palm.: „Wir sind Gottes Werke.“ F-dur, Quartett.
13. Festo Joannis e adv. Christi „Es ist eine Stimme.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Quartett.
14. Dom. 10. post. trinit. „Heraus, verblendeter Hochmuth!“ F-dur, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett.
15. Festo visitationis Mariae „Der Herr wird mit Gerechtigkeit.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
16. Festo ascensionis Christi „Gott fähret auf mit Jauchzen.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
17. Festo ascensionis „Wo geht die Lebensreise hin?“ D-dur, Quartett.
18. Dom. 6. p. Epiph. „Ihr Lichter jener schönen Höhen.“ D-dur, Quartett.

19. Kyrie und Gloria. D-moll, Quartett.
20. „Dienet dem Herrn mit Freuden“ [1]). Es-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
21. „Verhängniss dein Wüthen.“ / „Der Höchste erhöret.“ — Es-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
22. Introduzione della predicazione del catechismo. „Wohl dem, der den Herren fürchtet.“ A-dur, Quartett. (Muthmasslich eine jener vocationsmässig mit 1 Rthlr. zu honorirenden Katechismus-Musiken.)

Ausser diesen Cantaten [1]) sollen noch vorhanden sein:

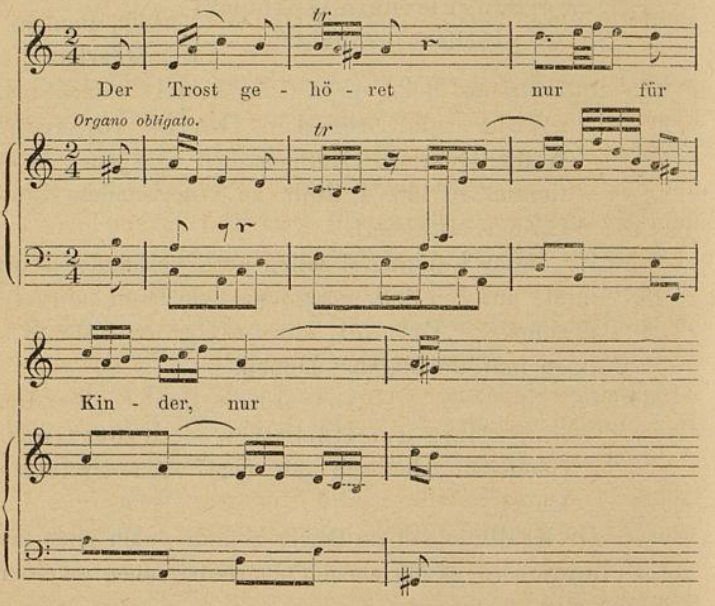
23. Cantate auf den 6. Sonntag nach dem Dreikönigsfest.
24. Pfingstmusik „Ertönet, ihr heiligen.“ F-dur.
25. „Amen und Hallelujah.“ D-moll.
26. Drei Motetten: a. „Aus tiefer Noth.“ b. „Du bist allein der Höchste.“ c. „Lobet Gott“ (vielleicht identisch mit dem oben erwähnten Chor).

In der K. Bibliothek zu Berlin befinden sich noch die von Friedemann geschriebenen Quartettstimmen zu einer Arie mit dem Anfange

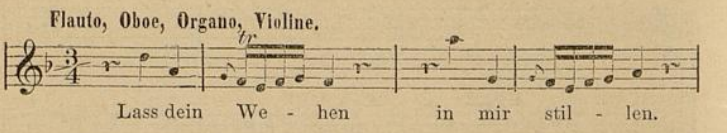


[1]) Im Original, mit Ausnahme von No. 4, sämmtlich in der K. Bibl. zu Berlin.

zu der die Worte und der Gesang fehlen. Die Bibliothek des K. Joachimsthal'schen Gymnasiums besitzt ferner von ihm aus dem Nachlass der Prinzessin Amalie 2 Arien; nämlich



und



Wenn man diese Musiken näher betrachtet, so kann man sich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass ihre Composition völlig ausserhalb der Schaffungsfähigkeit Friedemann's gelegen hat. Wohl konnte v. Winterfeld[1]), wenn er sein Urtheil allein auf diese Arbeiten begründet hat, mit Recht sagen: „Liess sein inneres ungeordnetes Schalten ihm keine Zeit zur Arbeit, fehlte es dem Eigensinnigen und Launenhaften an Lust dazu, so raffte er aller-

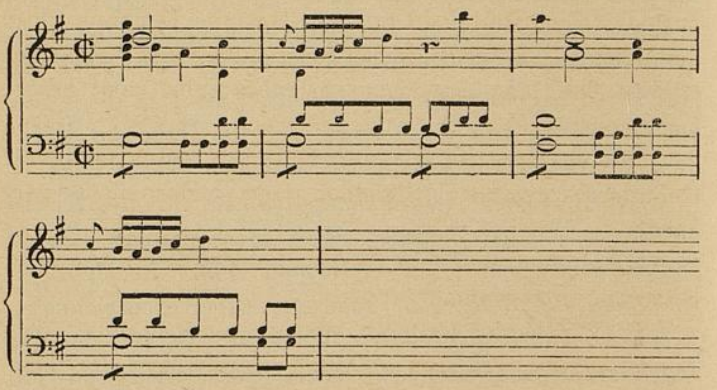
1) Evangel. Kirchengesang. Th. III.

hand gangbare musikalische Floskeln seiner Zeit, nach seiner Art sie aufputzend, für ein befremdliches Ganze zusammen. Trat der seltene Fall guter Laune ein und angenehmer Anregung, so zeigte er sich erfinderisch und sinnreich in allerhand unerwarteten Verknüpfungen der Stimmen und Instrumente, ohne auf die Ausführbarkeit je Rücksicht zu nehmen.“ Er hätte eben gradezu beifügen können, dass es Friedemann Bach an Talent für die Kirchen- und Gesangsmusik gefehlt, dass ihm die Natur nur das grosse ausübende Genie und die Gabe der Erfindung für die Instrumentalmusik verliehen gehabt habe.

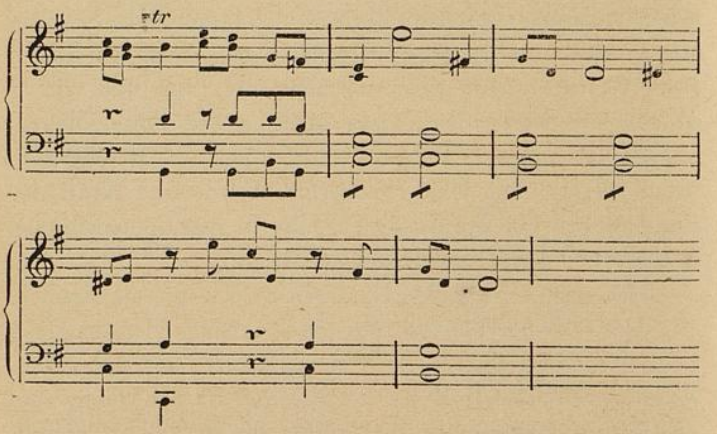
Als die älteste seiner Compositionen für die Kirche dürfte die Pfingst-Cantate „Wer mich liebt“ (No. 1. obiger Nachweisung) zu betrachten sein. Im Uebrigen wird man nicht fehlgehen, wenn man alle vorbezeichneten Arbeiten, etwa mit Ausnahme des Kyrie (No. 19), das eine Jugendarbeit zu scheint, der Halle'schen Periode von 1746 bis 1764 zuschreibt. In allen ist derselbe Geist der Schwerfälligkeit und Mühsamkeit, des Ungesanglichen, des oft kleinlich Gekünstelten erkennbar, keine zeichnet sich durch neue Auffassung, durch wohlklingende eingängliche Schreibart, wenige durch grössere Klarheit des polyphonen Satzes aus. Friedemann giebt durchaus nur, was und wie er es aus der Schule des Vaters überkommen hatte, unverändert, ohne Neues, Eigenes hinzuzuthun, meist ohne den tiefen Inhalt, ohne jene grossartige Würde und Kraft der Empfindung und des Ausdrucks, die in den Compositionen Sebastian Bach's niedergelegt war.

Die Anordnung seiner Cantaten ist fast überall dieselbe. Ein im streng-polyphonen Styl geschriebener vierstimmiger Chor, einige Recitative und Arien, letztere meist unter Verwendung obligater Instrumente, hie und da ein Duett, zum Schluss ein einfach gesetzter Choral, das ist die fast überall in gleicher Weise wiederkehrende, nur selten modificirte äussere Form. Wo der Text der Cantaten mit einer Arie oder einem Recitativ begann, setzte er eine Sinfonie für

Streich-Quartett und einige Instrumente als Anfang, so beispielsweise in der Weihnachts-Cantate mit dem Recitativ-Anfange: „O Wunder! Wer kann dieses fassen! Gott selbst hat sich im Fleische sehen lassen,“ deren Instrumental-Einleitung



mit dem diesem Eingangs-Motive gegenüber tretenden zweiten Thema



einen lebhaften festlichen Charakter bei trefflicher Verwendung der Instrumente (2 Corni, 2 Hautb., Quartett) zeigt, weit ab als das beste Stück der Cantate betrachtet

werden darf und Friedemann's besondere Gabe für Instrumental-Compositionen deutlich erweist.

Auch die Cantate „Festo ascensionis, Wo geht die Lebensreise hin?“ beginnt mit einer Sinfonie (D-dur $^2/_4$), welche mit 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und dem Quartett feurig und glänzend dahinbraust. Auch hier findet man den Componisten in seinem Element. Der freie Fluss der Melodie, der harmonischen Entwicklung und Steigerung ergiesst sich lang ausgedehnt in ächte Jubel- und Feiertagsklänge.

Die zu der Cantate auf Friedrich des Grossen Geburtstag gesetzten Sinfonien sind leider nicht vorhanden.

Mit diesen Sinfonien ist das Beste, was die Cantaten enthalten, angedeutet.

Die Texte der letzteren stehen durchweg unter dem Niveau dessen, was man als das geringste Mass der musikalischen Gestaltungsfähigkeit betrachten kann. In ihnen spricht sich der ultrapietistische Geist jener Geistlichen zu Halle aus, die sich den Namen der Halle'schen Pietisten erworben haben.

Aehnliches als hier in hausbackener prosaischer Form gegeben wird, wie z. B. der Eingang der oben bezeichneten Weihnachts-Cantate:

Wo geht die Lebensreise hin?
Zum Himmel, oder zu der Höllen?
Das soll der Geist und Sinn
Ihm ängstlich suchen fürzustellen.
Dies soll allein
Die beste Frage sein
In Deinem ganzen Leben,
Soll Jesus Dir dereinst den Himmel geben.
Wie aber sind die Wege wohl zu unterscheiden?
etc. etc.

ist in den Texten der Sebastian Bach'schen Cantaten kaum zu finden. So weit diese hinter den Forderungen

zurückgeblieben sind, die man im Vergleich mit der herrlichen Musik der grossen Mehrzahl von ihnen zu stellen bereit sein möchte, so waren sie doch viel allgemeiner im Inhalt und in den einzelnen Stücken nicht ohne lyrische Gedanken. Dergleichen würde man hier vergeblich suchen.

In den polyphonen Eingangs-Chören der Cantaten ist Friedemann Bach am wenigsten glücklich. Zwar fehlt es ihm nicht immer an feurigen und feierlichen Motiven. Aber in der Regel sind diese klein, abgerissen und unzusammenhängend behandelt. So der Eingangs-Chor der Cantate „Fer. Paschalis (No. 7.) Erzittert und fallet," in dem die einzelnen Stimmen nach und nach ohne Instrumente einsetzen. Der Chor, der zunächst in abgerissenem Gange von der brausenden Tonmasse der Instrumente begleitet und durchbrochen fortschreitet, wird erst weiterhin in glänzende Passagen übergeführt, zwischen denen der auf langgezogenen Accorden gesungene Satz „Den ihr geschlagen" mächtig hervortritt, ohne dass darum eine Totalwirkung erreicht wäre.

Nicht glücklicher ist der Eingangs-Chor der Cantate Festo circumcisionis „Der Herr zu Deiner Rechten" behandelt, der sehr breit ausgeführt, mit vieler künstlicher Detail-Arbeit versehen, voll abgerissenen Wesens ist, ohne dass auch selbst nur vorübergehend Stimmen und Instrumente zu einer grossen Gesammtwirkung zusammengefasst würden.

Der Anfang des Chors der Cantate „Gott fähret auf mit Jauchzen" ist ein Muster dieser Art von unzureichender Behandlung. Was bei Sebastian Bach Charakter war, wird hier zur Manier.

Was kann man über eine Compositions-Weise sagen, die wie in dem Chor der Cantate „Ihr Lichter jener schönen Höhen" neben den unsangbarsten Schwierigkeiten

Die Leh - rer a-ber werden

Him - mels Glanz — — des Himmels Glanz

Glanz — — —

Die

leuchten wie des Him - mels Glanz — —

— des Him - mels Glanz — —

— — — — —

Leh - rer hoch! — — —

— — — —

— — Him - mels Glanz.

— — des Himmels Glanz.

die Lehrer, Lehrer a - ber, die Lehrer

zu den complicirtesten contrapunktischen Arbeiten gehört, die die Schule geliefert hat[1]):

Alt.
Die Leh - rer,
Tenor.
Die Lehrer a-ber werden leuchten wie des
Leh - - - rer a - ber,
Him - mels Glanz — —
Die Leh - rer a - ber

Kaum weniger schwierig ist die Ausführung des Chors in der Cantate „Wir sind Gottes Werke," der ausserordentlich künstlich gesetzt ist.

Wohl kann man aus diesen Stücken die besondere contrapunktische Fertigkeit erkennen, die Friedemann

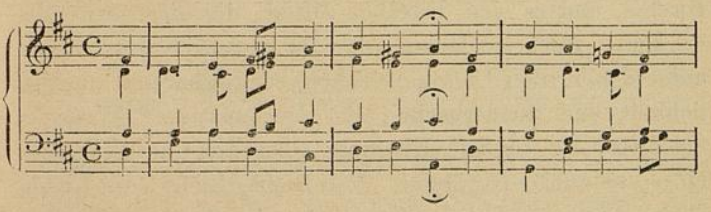
---

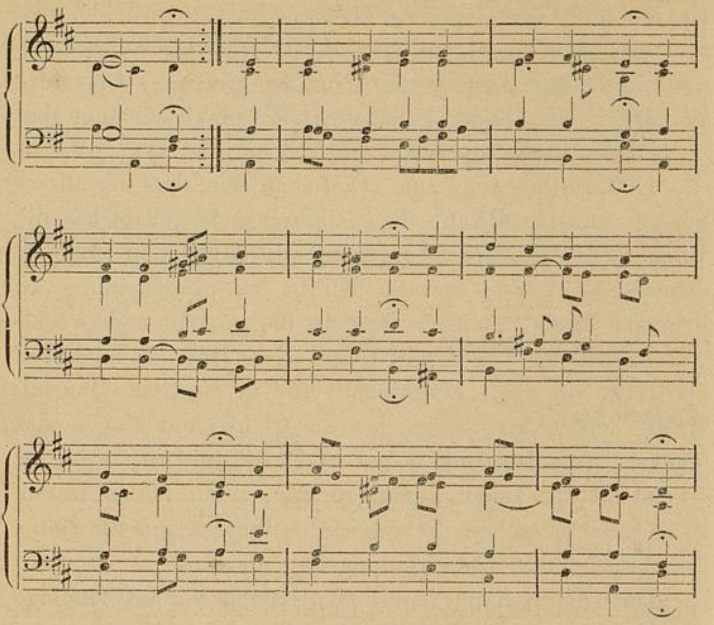
[1]) Das Unsangbare ist hier natürlich erklärt. Friedemann Bach hat die Motive dieses Chors aus dem zweiten Satze seiner Ricercata für 5 Saiten-Instrumente entnommen.

zu Gebote stand. Aber sie erscheint fast überall kleinlich und gesucht. Zu eigentlich künstlerischer Grösse weiss er sie nur selten zu steigern. Nur der Eingangs-Chor der Cantate Festo Joannis advent. Christi zeichnet sich nach dieser Seite hin aus.

Es kann hienach kaum zweifelhaft sein, dass der älteste Sohn Sebastian Bach's die Fähigkeit nicht gehabt hat, die Wirkungen, die der Chorgesang im polyphonen Style zu erreichen vermag, für die Kirche zur Erscheinung zu bringen. Kein einziger reicht an die grossen und prachtvoll gestalteten Fugen und Chöre Em. Bach's, in dessen „Heilig," in dem „Magnificat" und in der Oster-Quartal-Musik heran, geschweige an die Chöre und Fugen des Vaters. An Mühsamkeit hat es Friedemann, wenn er einmal an die Arbeit gegangen war, nicht fehlen lassen. Aber ihm mangelten die grossen Gedanken und die Gabe, der Arbeit klare Entwickelung zu geben.

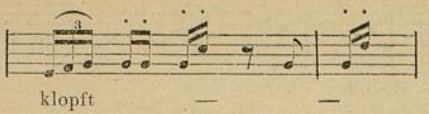
Den Choral hat er nirgend als thematische Grundlage für den Chor oder Einzel-Gesang benutzt. Er verwendet ihn fast nur als Schluss der Cantaten-Musik im einfach vierstimmigen Satze. Einige Male lässt er seine Cantaten mit solchen einfachen Choral-Gesängen beginnen. Nur einmal findet sich in der Cantate Festo ascensionis (No. 16) eine eingehendere, Seb. Bach's vierstimmigen Choral-Arbeiten ähnliche Behandlung, nämlich die des Kirchen-Liedes „Herr Jesu, ziehe bei uns ein,"



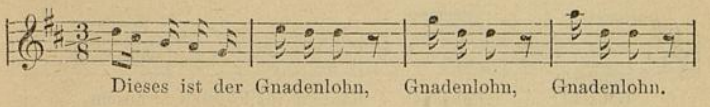


Diese zeigt, was er für die Bearbeitung des Chorals hätte leisten können. Aber er ist über diesen einen Versuch nicht fortgekommen. In der Weihnachts-Cantate (No. 6) wird derselbe Choral in derselben Bearbeitung nur in G-dur wiederholt.

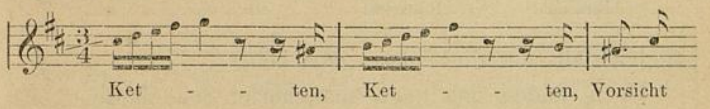
Das Beste, was die Cantaten enthalten, liegt in den Arien. Aber auch in diesen sind neue Formen, neue Wege nirgends bemerkbar. Es ist der unveränderte Styl Seb. Bach's, und es sind dieselben Mittel, die hier verwendet werden. Auch sie leiden unter zu grosser Künstelei und unter der in den Chören vielfach bemerkbaren Unbehilflichkeit und Sonderbarkeit der Declamation. Wenn es beispielsweise in dem Eingangs-Chor der Cantate „Der Höchste erhöret“ lautet: „voll Liebe, Liebe, voll Liebe, Liebe, Liebe für Lehrer, Lehrer,“ so ist dies nicht weniger sonderbar, als wenn in der diesem Chore folgenden Arie für Alt declamirt wird: „Mein Hertze, Hertze, Hertze klopft, klopft, klopft;“ und später:



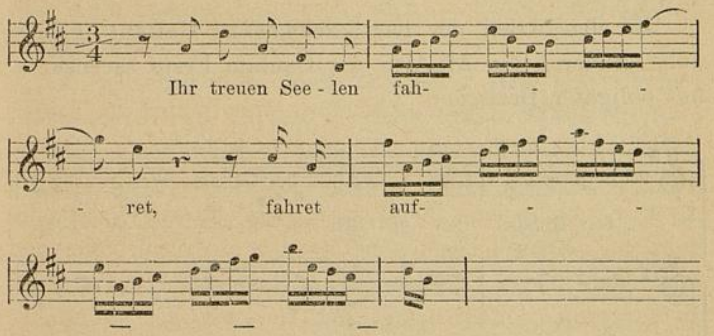
oder wenn es in der Tenor-Arie der Cantate „Ihr Lichter jener schönen Höhen“ lautet:



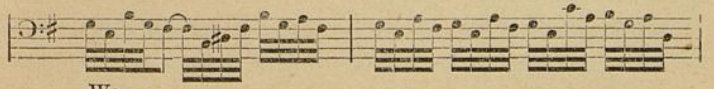
oder wenn in einer Tenor-Arie der Cantate zum Geburtstag Friedrich's II. das Wort „Ketten“ wie folgt behandelt wird:

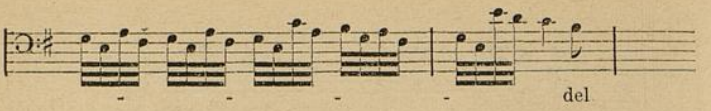


Auch sonst finden sich in seinen Arien Sonderbarkeiten und Uebertreibungen des Ausdrucks aller Art; so in der sehr langen, von der Trompete begleiteten Arie der Cantate „Wo geht die Lebensreise hin?“

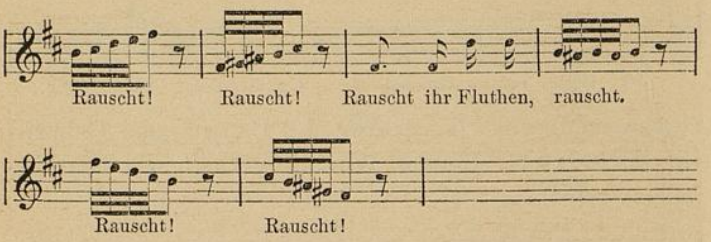


In der Bass-Arie der Cantate „O Wunder“ kommt folgende, in der That kaum erträgliche Stelle vor:





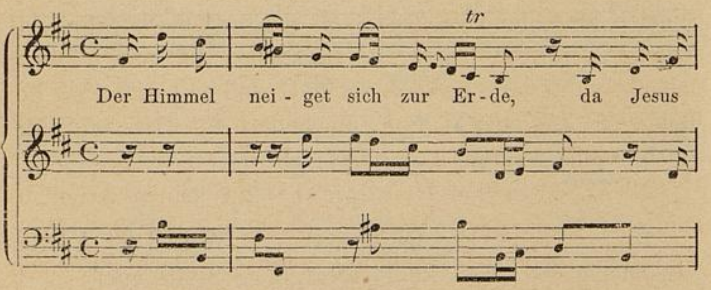
Die Darstellung der Worte in der Arie „Erzittert, ihr brausenden Schaaren“

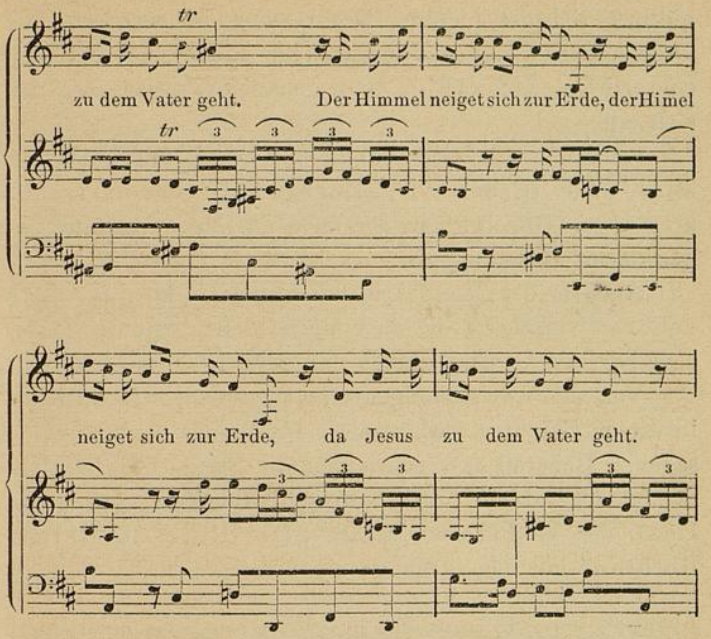


ist gleichfalls auf die Spitze getrieben.

Doch finden sich auch mancherlei Schönheiten. Er ist insbesondere in der Verwendung der instrumentalen Mittel oft sinnreich und poetisch, mitunter selbst in der Melodie über sein gewöhnliches Mass hinaus gehend, den zerrissenen Charakter seiner meisten Gesangssachen verleugnend.

Zu den Arien der letztbezeichneten Gattung gehört unter Anderen die Alt-Arie der Cantate Festo ascensionis mit obligater Bratsche:





die durch Melodie, feine Instrumental-Wirkung, Gefühl und Adel den besten Arien Sebastian Bach's gleichkommt.

In gleicher Höhe steht die Tenor-Arie der Cantate „Erzittert und fallet," welche mit 2 Flöten in dem reinsten vierstimmigen Satz, voll von melodischen und instrumentalen Schönheiten ist. Ihr stehen die beiden Arien derselben Cantate, deren eine in H-moll mit glänzend behandelter obligater Violine, die andere für Bass mit obligatem Cello gesetzt ist, wenig nach.

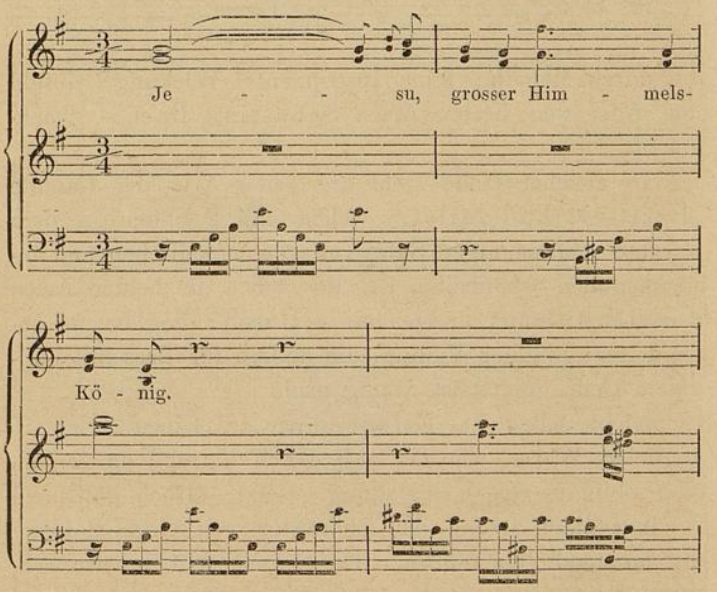
Nicht selten hat Friedemann zu seinen Arien in ähnlicher Weise, wie das Seb. Bach hie und da gethan, eine obligate Orgel-Begleitung gesetzt. Doch gewinnen bei ihm diese Stücke den Charakter von Orgel-Sonaten mit hinzugefügten Worten. Der Gesang tritt dabei durchaus in die zweite Reihe. Die Tenor-Arie der Cantate „Heraus, verblendeter Hochmuth" giebt ein voll-

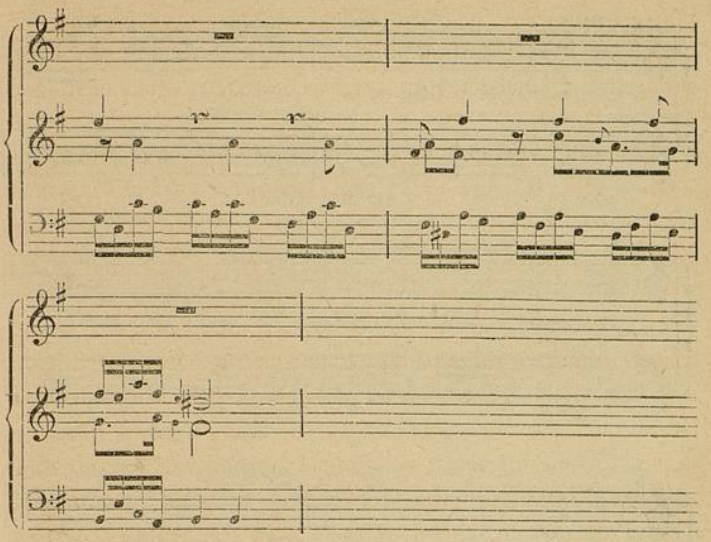
gültiges Beispiel hiefür. Der Gesang ist zerrissen, die Orgel äusserst glänzend gesetzt, hie und da mit 2 Flöten concertirend, mehrfach in breit gehaltenen Zwischenspielen sich ergehend.

Aehnlich behandelt ist die für Orgel und Horn gesetzte Arie (C-dur $^4/_4$) „Zerbrecht, zerreisst, ihr schnöden Bande!“ in der auch das Horn von nur ungeordneter Bedeutung ist.

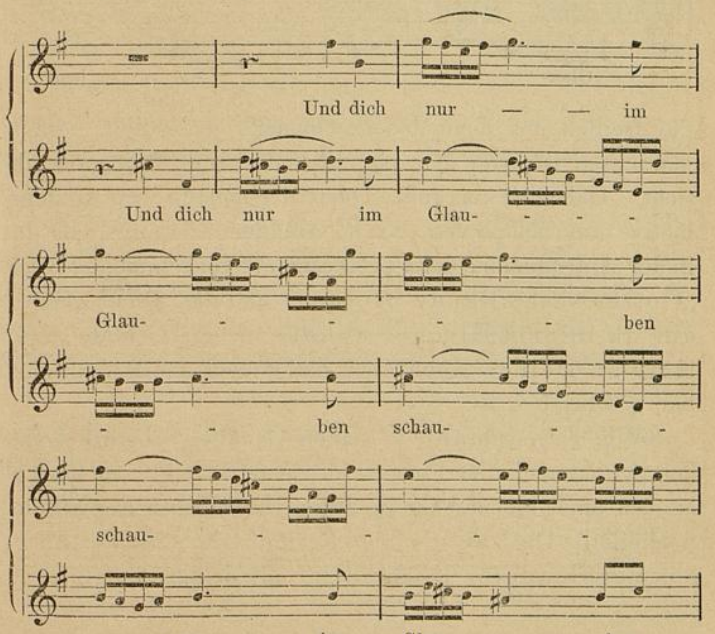
Auch in der Tenor-Arie der Cantate „Der Höchste erhöret“ erscheint die an einigen Stellen mit der Orgel concertirende Gesangsstimme nur ganz nebensächlich.

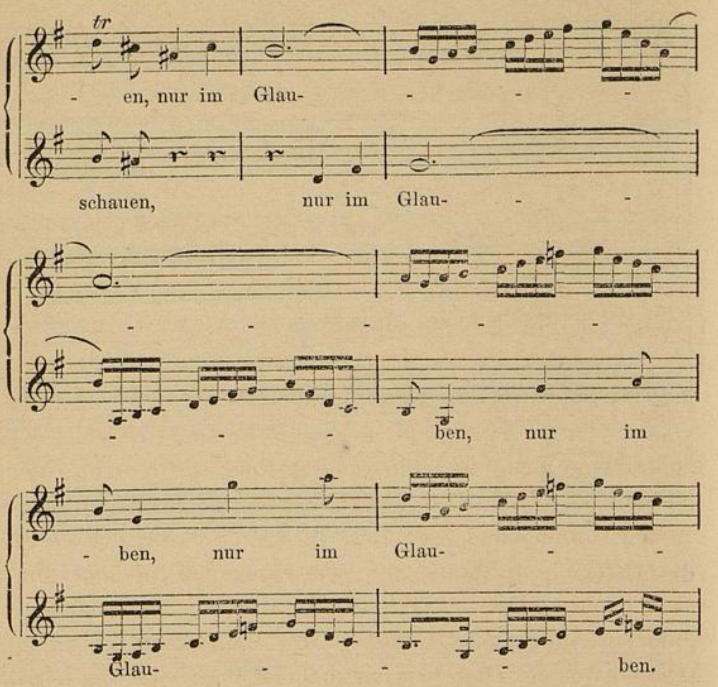
Von den zweistimmigen Gesangssätzen, die mitunter in diesen Cantaten vorkommen, liesse sich etwa dasselbe sagen. Ueberall fast erscheinen die Stimmen im Instrumental-Charakter. Zu derartigen Stücken gehört das Duett der Weihnachts-Cantate „Der Herr zu Deiner Rechten“ mit dem Anfange:





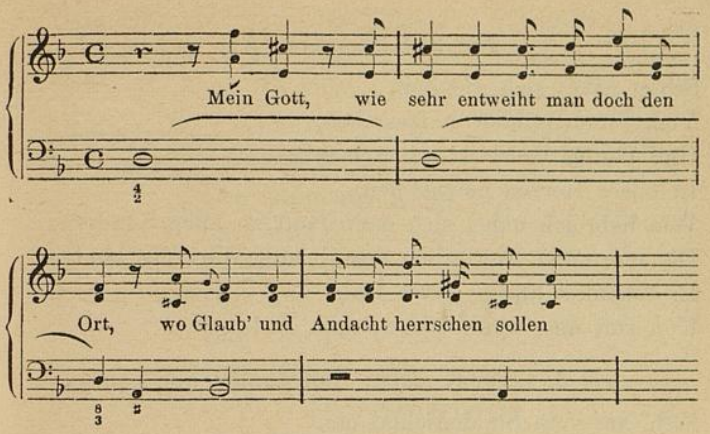
das weiterhin in der Stelle:





die freilich aus dem Modegeschmacke jener Zeit herausgewachsen ist, von dem eigentlich Gesanglichen ganz absieht. Dabei ist das ganze Duett der melodischen Anfangsmotive ungeachtet von eben so ermüdender Länge, als das in der „Introduzione della predicazioni“ vorkommende Duett „Gottes süsse Bande brechen“ und das Duett „Gott, der da in dem Himmel wohnt,“ in der Cantate „Der Herr zu Deiner Rechten,“ das zudem äusserst unsangbar geschrieben ist.

Wie Friedemann in seinen Cantaten überall streng der Schule und den Formen des Vaters folgt, so bewegt er sich auch hie und da in dessen besonderen Eigenthümlichkeiten. Das zweistimmige Recitativ der Cantate „Heraus verblendeter Hochmuth“ mit dem Anfange:



giebt davon Zeugniss, ebenso das Recitativ e Arioso der Cantate „O Wunder,“ dessen Gesang (Sopran) zunächst mit der Violine und dem Bass in äusserst trockner Weise concertirend, ein Stück von rein contrapunktischem Charakter, ohne Innerlichkeit und Wärme ist, und das sich weiterhin durch den Hinzutritt der Bassstimme zu einem Arioso a due entfaltet, wie dergleichen auch bei Sebastian Bach vorkommen, ohne dass es an die Grösse und Innerlichkeit der gleichartigen Stücke dieses grossen Meisters heranreichte.

Friedemann's beste Cantate ist offenbar die Advents-Cantate „Lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss,“ deren Original sich zu Berlin befindet. In der zu Wien (in der Bibl. des Conservatoriums) befindlichen Abschrift ist sie als Pfingst-Cantate bezeichnet, und dazu die Bemerkung eingetragen: „C. Ph. Em. Bach hat dieses Stück in den Jahren 1772 bis 1779 in den Hamburgischen Kirchen aufgeführt.“

Der Text lautet:

No. 1. Chor (4st. D-dur $^3/_4$).

Lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss und anlegen die Waffen des Lichts.

No. 2. Recitativ, Alt.

Schon nahet sich die Zeit,
Vom Sündenschlafe aufzustehen,
Und Gottes Geist ist schon bereit
In unsre Herzen einzugehen.
Wie liebreich nahet sich mein Gott zu allen Sündern,
Die nur nicht freventlich des Geistes Wirkung hindern.
Er schenket unsrer Seele Ruh',
Und ruft uns, wenn wir wanken, zu!

No. 3. Choral (Mel.: Nun danket alle Gott).

Steh' auf vom Sündenschlaf etc.

No. 4. Recit. Sopr.

D'rum, Vater, wollest Du auf mich
Den Geist der Jünger senden,
Und mich nach Deinem Rathe lenken.

No. 5. Arie. (H-moll $^3/_8$, Sopr.)

Höre, Vater, mit Erbarmen
Meinem matten Seufzen zu.
Hab' ich mich von Dir entrissen,
So lass meine Seele wissen,
Dass in Dir sei wahre Ruh'.

No. 6. Recit. mit Accomp. Bass.

Ich weiss, die Nacht ist schon dahin,
Und durch das Licht die Finsterniss vertrieben.
D'rum muss ich auch des Lichtes Werke üben.
Dazu wirst Du, Geist Gottes, mich bereiten
Nach Deinem Sinn. Mit Dir will ich
Der Sünden Reiz bestreiten.

No. 7. Arie. (D-dur $^2/_4$, Bass).

Ich ziehe Jesum an im Glauben,
Damit will ich vor Gott bestehn,

Er lasse mich im Thun und Wandeln
Nach seinem heil'gen Willen handeln,
So kann ich nicht verloren gehn.

No. 8. Choral.

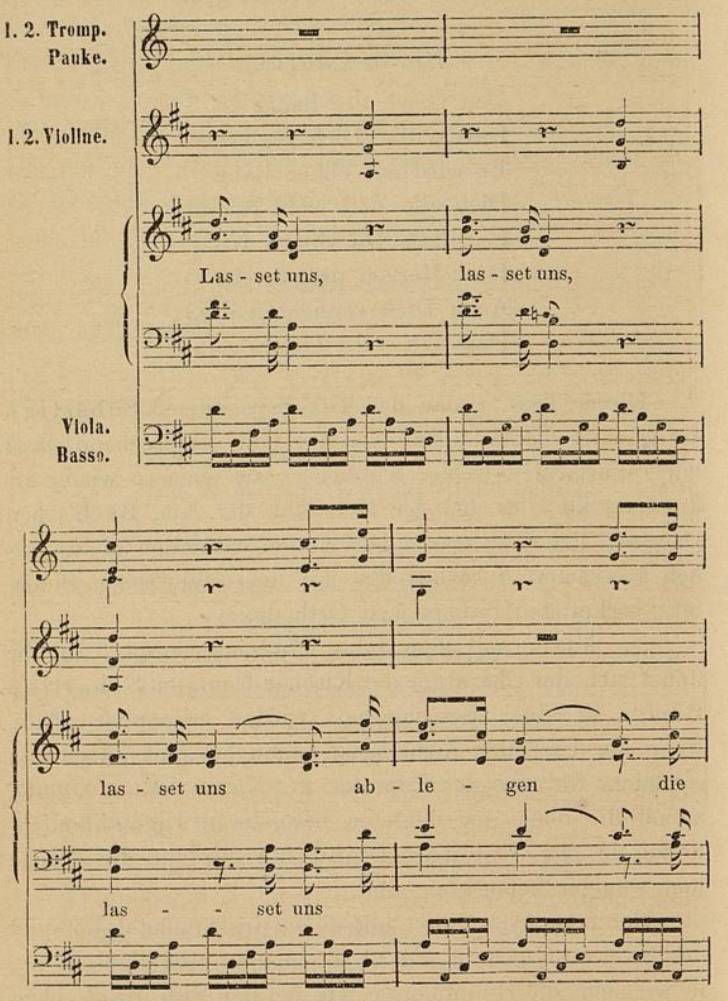
Den Geist, der heilig ist,
Lass willig Dich regieren.
Er wird auf ebner Bahn
Dich alle Zeit wohl führen.
Und dass Du Gottes Kind
Dem Herzen prägen ein.
Auch Dich versichern des,
Dass Du sollst Gottes sein.

Dieser Text, genau den Textdispositionen Sebastian Bach'scher Cantaten und deren Inhalt entsprechend, lässt einen Fortschritt in der Kirchen-Poesie eben so wenig erkennen, als dies bei der Mehrzahl der Em. Bach'schen Cantaten der Fall war. Die Texte enthielten nichts als den abstracten Ausdruck der mit dem Halle'schen Pietismus verketteten lutherischen Orthodoxie.

Die Musik soll dem Jahre 1749 angehören. In ihr findet sich der Charakter der Kirchen-Cantaten Sebastian Bach's in einer Bestimmtheit wieder erkennbar, dass, wenn der Ursprung nicht sonst genau bekannt wäre, man sie leicht für eine der Cantaten des Vaters halten könnte, zumal die oben angedeuteten besonderen Eigenthümlichkeiten in der Schreibart Friedemann's für die Kirche hier weniger bemerkbar sind.

Der erste Chor fängt mit einem Instrumental-Vorspiel des Streich-Quartetts mit 2 Trompeten und Pauken an, in welchem die Hauptmotive wie bei den Seb. Bach'schen Instrumental-Einleitungen an dem Zuhörer vorbereitend vorübergeführt werden. Die Bässe beginnen mit einer Orchester-Figur in $^1/_{16}$, welche weiterhin von den Violinen

übernommen und concertirend neben dem Chorgesange durchgeführt wird. Im 19. Takt setzt der Chor ein[1]):

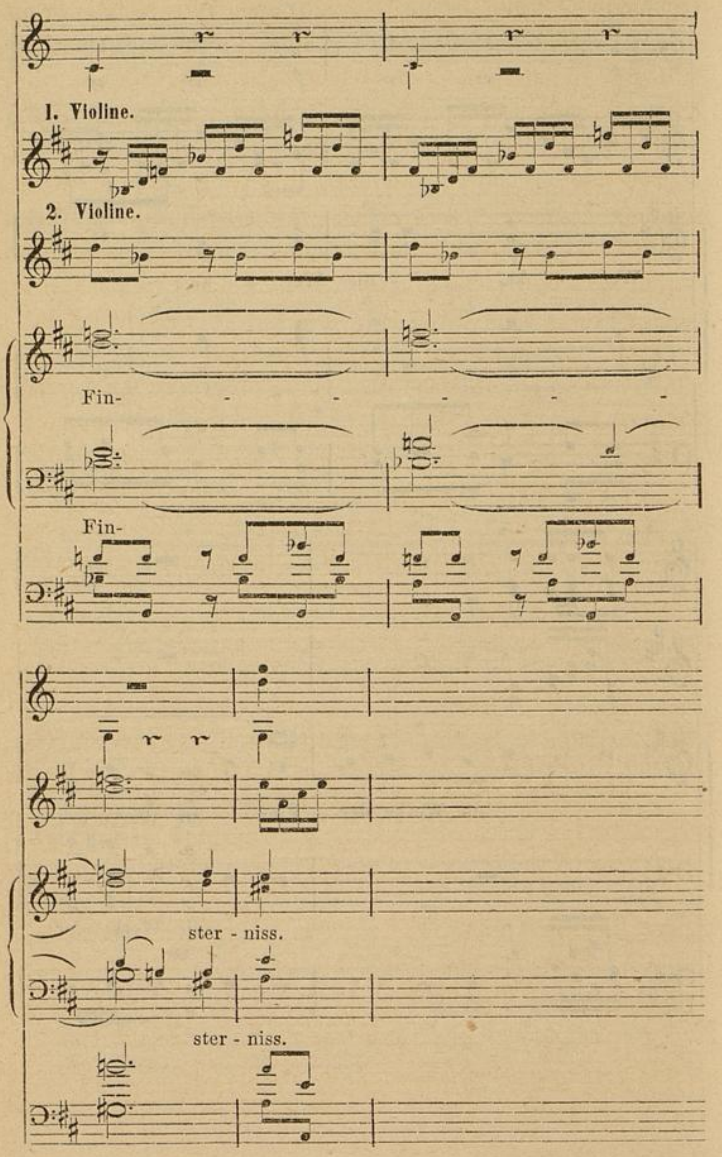


1) Man bemerke wohl die Declamation der Worte, das Dreifache „Lasset uns“ und das Zerreissen „Las-set uns“ im 3. Takt des Tenor und Bass.

Wer - ke, die Wer - ke

die Werke der Fin- die Werke der

die Werke der

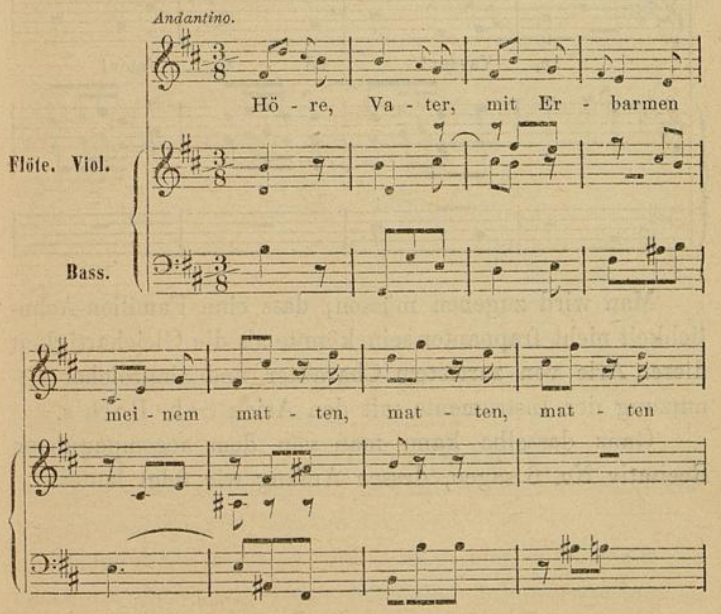


Nach diesem homophonen Anfange und der sehr frappanten Wirkung des Eintritts der B-dur-Tonart mit der

folgenden Modulation nach a auf dem Worte „Finsterniss“ beginnt eine völlig polyphone bis zum Schluss anhaltende Behandlung, zu welcher die erste Violine ihre harpeggirende Form, hie und da mit dem Bass wechselnd fortführt, und deren im Wesentlichen sich gleich bleibende Motive mehreremal von anderen durch alle Stimmen wechselnden Themen unterbrochen werden. In dieser Weise ist der Chor zu einem ausgedehnten, in strengster Form durchgearbeiteten Satze geworden, welcher allen Forderungen des ernsten Styls und der Polyphonie entspricht.

Das nur vom Bass begleitete Recitativ des Alt könnte, genau wie es geschrieben ist, einer Sebastian Bach'schen Cantate angehören. Es zeigt insbesondere die diesem so sehr eigenthümliche Declamation.

Ganz dasselbe lässt sich von der Sopran-Arie No. 5 sagen, welche für 1 Flöte, 1 Violine (oder 2 Violinen) und einen fast obligat behandelten Bass im reinsten 4stimmigen Satz geschrieben ist:



Seuf - zen zu.

Hö- - -

re, Va-ter! hö - re, Vater!

Man wird zugeben müssen, dass eine Familien-Aehnlichkeit nicht frappanter sein könnte als die Gleichartigkeit dieser Arie von zartestem Charakter und sinnreicher Benutzung der Instrumente mit den Arien Seb. Bach's.

Ganz dasselbe kann man von dem accompagnirten Recitativ No. 6 sagen, dessen Anfang wie folgt lautet:

Ich weiss, die Nacht ist nun dahin,

Viol. I. u. 2

Viola.

Basso.

und durch das Licht die Finsterniss vertrieben,

Drum muss ich auch des Lich - tes Werke ü - ben.

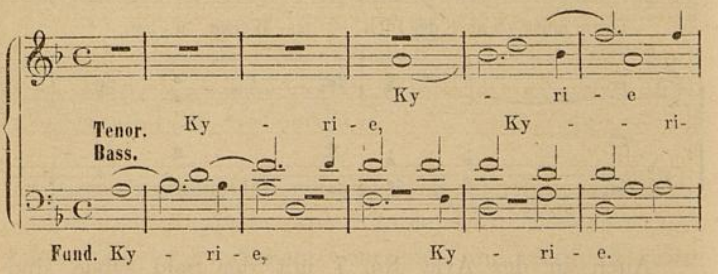
Auch in der Arie No. 7 mit der Solo-Oboe sind Instrumentation wie Gesang durchaus in der Weise des alten Meisters geführt. Der Schluss-Choral ist kirchenmässig gesetzt und wird von den Streich-Instrumenten und den Trompeten und Pauken begleitet.

Unmöglich wäre es nicht, dass hier mindestens die theilweise Benutzung einer unbekannt gebliebenen Cantate

Sebastian Bach's vorläge[1]). Wäre dies nicht der Fall, so würde jedenfalls anerkannt werden müssen, dass der Sohn es verstanden habe den Vater auf das getreueste nachzuahmen, und dass er dabei jedem selbstständigen Schaffen und jeder eigenen Besonderheit entsagt habe.

Den interessanteren Kirchen-Compositionen Friedemann Bach's gehört das Kyrie an, welches sich in einer von Häseler in Erfurt gefertigten Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet. Es ist oben die Vermuthung ausgesprochen worden, dass dies Stück eine Jugendarbeit sein möge. Die weniger complicirten, kleineren Formen aller Theile desselben mit alleiniger Ausnahme der Schlussfuge, die melodiöse Behandlung und die grössere Sangbarkeit in den Stimmen schliessen die Wahrscheinlichkeit aus, dass die Composition in Halle gefertigt sei. Von den in jener Periode gesetzten Sachen unterscheidet sie sich durchaus. Muthmaasslich gehört sie einer Zeit an, wo Friedemann noch unter der Aufsicht des Vaters arbeitete.

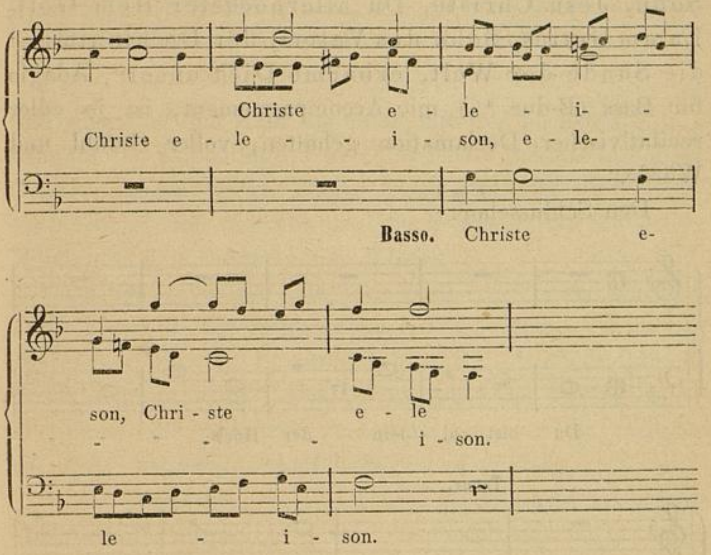
Der erste Satz beginnt mit einem ernsten fugirten Einleitungs-Satz von 25 Takten, in dem die Instrumente (Quartett) mit den Stimmen gehen



---

1) Man lasse hierbei die weiterhin folgende Erzählung von der Art, wie er die Passions-Musik des Vaters in demselben Jahre 1749 zur Anwendung gebracht haben soll, nicht aus den Augen. Gegen die Vermuthung des Verfassers könnte die mehrfache Aufführung dieser Cantate durch Em. Bach in den Kirchen zu Hamburg geltend gemacht werden, vorausgesetzt dass Emanuel dieselbe als eine

Im 15. Takt tritt der deutsche Text „Herr erbarme Dich“ ein und der Chor geht dann in einen zweiten fugirten Satz über,



der kurz gefasst ist und in dessen letzten Takten plötzlich wieder das deutsche „Herr erbarme Dich“ zum Vorschein kommt, worauf der erste Chor „Kyrie eleison“ wiederholt wird. In beiden Sätzen sind eigentlich nur die Anläufe zu fugirter Arbeit zu finden, doch ist deren Inhalt würdig und in der harmonischen Haltung nicht ohne Interesse.

Dieser ersten Nummer folgt ein Duo für Sopran und Alt (F-dur $^3/_4$) „Und auf Erden Friede“, melodisch, etwas figurirt, nur von dem Continuo begleitet, für den eine Bezifferung nicht angegeben ist. Nach 45 Takten geht dasselbe in einen kurzen mit lebhafter Instrumental-

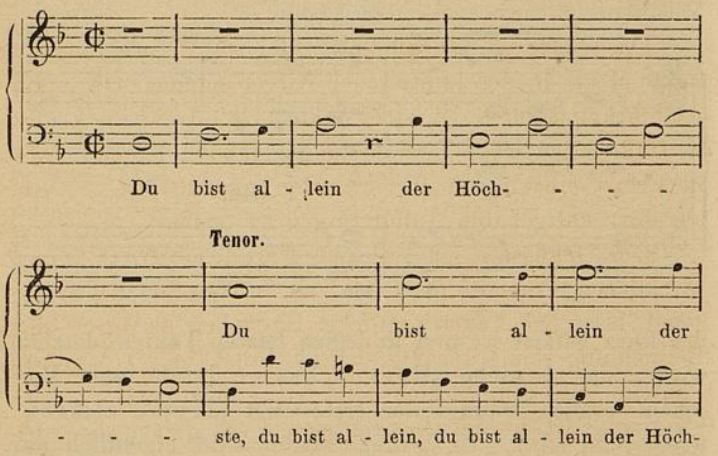
---

Arbeit Friedemann's betrachtet habe. Doch ist nicht zu vergessen, dass jener seit 14 Jahren vom Hause abwesend den grösseren Theil der seit 1735 componirten Kirchenstücke des Vaters schwerlich kennen konnte.

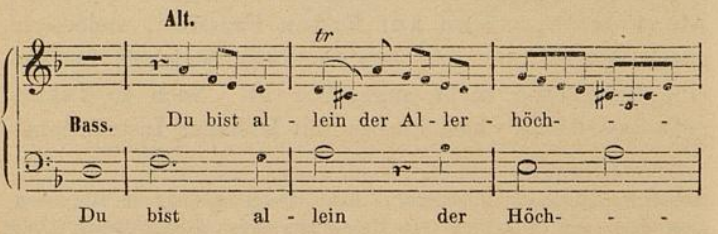
Begleitung schnell vorüberrauschenden Chor „Wir loben Dich, wir beten Dich an“ über.

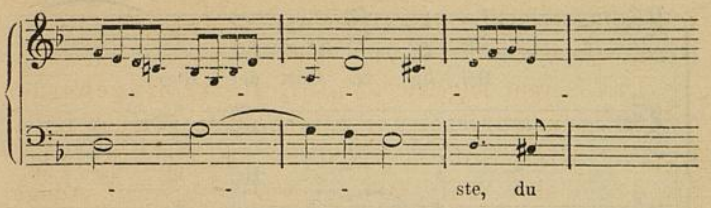
Das hierauf folgende „Vater, Herr, eingeborner Sohn, Jesu Christe, Du allerhöchster Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der Du hinnimmst die Sünde der Welt, erbarme Dich unser“, Adagio für Bass (B-dur $^4/_4$) mit Accompagnement, ist in edler recitativischer Declamation gehalten, voller Gefühl und Würde.

Den Schlusschor:



bildet eine Fuge von sorgfältiger und breiter Ausführung. Nach dem 44. Takte tritt dem vorstehenden Thema ein zweites Hauptmotiv hinzu:





und gestaltet den Satz zu einer mit der höchsten Kunst behandelten Doppelfuge, deren glänzender Schluss in hohem Grade imposant wirkt. Dieser letzte Abschnitt des Schlusschors ist an sich der Taktzahl nach länger, als die ganze Musik der 6 vorhergehenden Theile.

Das Ganze würde sich sehr wohl zur Verwendung als kurze Messe in der lutherischen Kirche eignen. Ob es zur Aufführung gelangt ist, steht dahin; Friedemann könnte in Halle hiezu wohl Veranlassung gefunden haben. Dass in Erfurt eine Abschrift vorhanden gewesen ist, scheint auf dort stattgehabte Aufführungen zu deuten.

Der Gegensatz, in welchem Friedemann in seinen kirchlichen Compositionen zu seinem Bruder Emanuel stand, lässt sich kaum deutlicher darstellen als durch eine Betrachtung seines Heilig. Dieses Stück, mit Trompeten, Pauken und dem Streich-Quartett gesetzt und auf der Original-Partitur mit den Initialen J. N. J. versehen, beginnt sogleich mit dem Chor, der unter sehr bewegten Violinfiguren mit kräftigen Accorden einsetzt, bald aber in einen anfangs wunderlich figurirten, späterhin eigenthümlich declamirten Satz:

Hei - lig ist Gott der Herr!

Hei - lig ist

Hei - - lig,

Cont.

Hei - lig!

Gott der Herr Ze-ba-oth

Gott der Herr, Gott der Herr Zeba-oth.

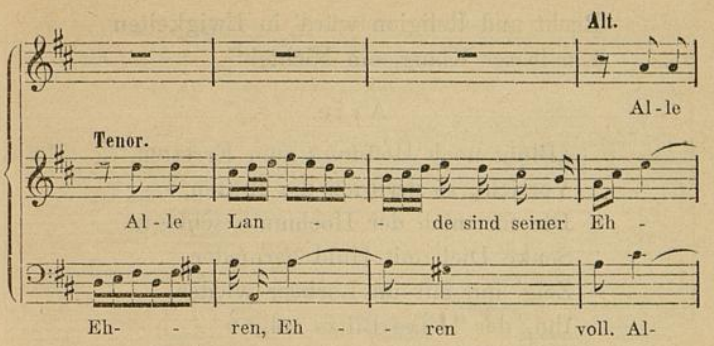
hei - lig ist Gott der Herr — Zeba - oth.

Hei - lig ist Gott der Herr Ze - ba - oth.

übergeht, dem sich die Fuge

Bass.

Al - le Lan - - - de sind sei - ner



von meisterhafter und glänzender Technik anschliesst. Ohne Zweifel übt dieser letzte Satz nach der unruhigen Bewegung des Heilig eine edle und feierliche Wirkung aus. Wenn man das ganze Werk aber der idealen Hoheit und dem grossartigen Schwunge der Emanuel Bach'schen Composition gegenüberstellt, so muss es in den Hintergrund zurücktreten. Die grossen Mittel an der rechten Stelle zu verwenden, das lag einmal eben so wenig in Friedemann's Natur, als die freie Entwickelung einfacher Gedanken und die Verwerthung melodischer Sätze.

Vielleicht möchte es noch von Interesse sein, einen Blick auf die Cantate „zum Geburtstage Friedrichs des Grossen" zu werfen, deren Text, offenbar unter den Eindrücken der Wechselfälle des siebenjährigen Krieges geschrieben, im Anhange II. beigefügt, zwar herzlich schlecht ist, doch aber gegenüber den Ereignissen des Jahres 1866 auf unzweifelhafte Weise erkennen lässt, wie sehr in Schlesien schon zu jener Zeit die Besorgniss vorgewaltet hat, dass dies Land wieder von Preussen getrennt werden könnte.

Nachdem der Feind ausgerufen:

„Er müsse seine Länder flieh'n,
Und Schlesien sei unser Raub!"

tritt Schlesien mit den Worten ein:

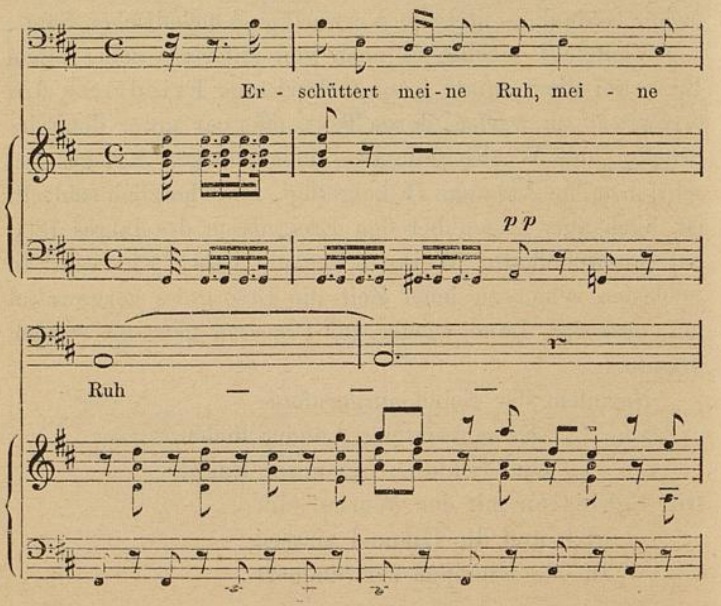
„Ich und die Himmel müssen
In öde Klumpen zertrümmern!

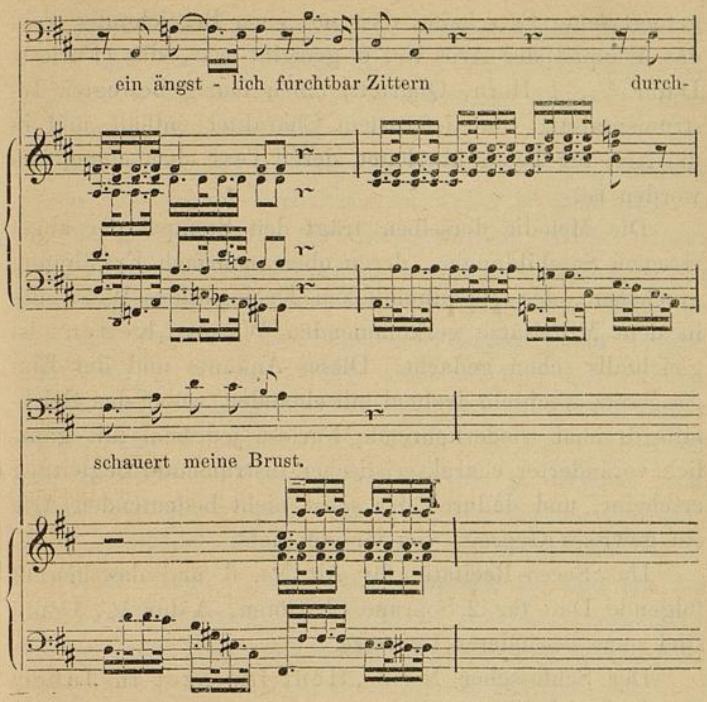
Recht und Religion würd' in Ewigkeiten
Ein leerer Klang, ein Nichts!"

Arie.

„Blüht noch Hoffnung zum Erretten,
Vorsicht, so zerbrich die Ketten,
Die für mich der Hochmuth schlägt.
Senke Dich mit Huld hernieder,
Zeig' ihn mir im Lorbeer wieder,
Ihn, der Deine Blitze trägt."

Die Cantate beginnt mit einer Sinfonie, deren Partitur leider nicht vorhanden ist, wenn man nicht etwa annehmen möchte, dass die von Friedemann nachgelassene Sinfonie von einem Satze in D-moll (Siehe weiter unten), was ihrem Charakter nach sehr wohl möglich ist, die Bestimmung gehabt habe als Einleitung zu dienen. Dieser Sinfonie folgte das in ausdrucksvoller Instrumental-Begleitung gesetzte accompagnirte Recit. No. 1, welches eine bei ihm selten vortreffliche Declamation





und eine bis zu einem gewissen Grade dramatisch heroische Färbung zeigt.

Die Arie No. 2 (2 Hörner, Pauken, Continuo, D-dur $^3/_8$) ist der Cantate „Gott fähret auf mit Jauchzen“ entlehnt. Sie gehört mit ihren schmetternden Fanfarenklängen und ihrem figurirten Gesange denjenigen Arien Bach's an, die am meisten einen bestimmten Charakter an sich tragen. Doch sind die Blech-Instrumente an einzelnen Stellen kaum spielbar gesetzt und der Gesang für die Bassstimme mit dem öfter vorkommenden Fis und G über der Linie im höchsten Grade unbequem. Dem mit ungemein lebhafter und in dem grossen Styl des ersten Recitativs gesetzten Recitativ No. 4 „Der Waffen rauschendes Getöse“ soll nach der Bemerkung der Original-Partitur „segue sinfonia“ wiederum ein Instrumentalstück

gefolgt sein. Es scheint, dass mit jener Bezeichnung wohl das Vorspiel der Arie No. 5 gemeint war, das (Furioso, D-dur $^3/_4$, 1 Horn, Quartett) einen feurig bewegten Instrumentalsatz von tiefernstem Charakter enthält und in die Arie für Tenor überleitet, deren Text oben angegeben worden ist.

Die Melodie derselben trägt den Stempel der abgerissenen Satzbildungen, deren oben mehrfach Erwähnung geschehen; der eigenthümlichen Declamations-Weise des in dem Mittelsatze vorkommenden Wortes „Ketten“ ist gleichfalls schon gedacht. Dieses Andante und der Eingangssatz wechseln dreimal mit einander, wobei das gleichfalls dreimal wiederkehrende Furioso jedesmal mit gänzlich veränderter charakteristischer Instrumental-Begleitung erscheint, und dadurch der sonst nicht bedeutenden Arie ein gewisses Gepräge von Grösse giebt.

Das Secco-Recitativ für Alt No. 6 und das hierauf folgende Duo für 2 Soprane (2 Flöten, A-dur $^3/_8$, Cont.) sind ohne besonderes Interesse.

Der Schlusschor No. 9 „Heut jauchzet in Jubel“ (Trompete, Quartett, D-dur $^3/_8$) ist in dem Haupt-Motive etwas gekünstelt. Sopran und Alt setzen in canonischen Gängen nach einander ein. Bass und Tenor folgen in gleicher Weise. Ab und zu vereinigen die Stimmen sich zu homophonen Gängen, die aus dem Gewirr der polyphonen und contrapunktischen Combinationen wirkungsvoll hervortreten. Nach einem kurzen Mittelsatz von sehr ähnlichem Charakter nehmen Tenor und Bass das Anfangsthema wieder auf und Sopran und Alt folgen. Nachdem der Satz in gleicher Weise wie der erste zu Ende geführt ist, tritt ein neues Motiv hinzu, das den Chor in sorgfältiger Arbeit zum Schlusse führt, ohne dass derselbe, wie es den Worten entsprechend gewesen wäre, sich zu höherem Schwunge emporhebt. Ein Instrumental-Nachspiel von 26 Takten schliesst das Werk, dessen Bedeutung mehr in der historischen Thatsache seiner Existenz, als in seinem

speciellen Inhalt zu suchen ist. Friedemann Bach hat es in der Fortschreitung dieser Composition nicht vermocht sich auf der Höhe zu erhalten, auf der man ihn in den ersten Nummern findet.

Es ist der Betrachtung der kirchlichen Compositionen dieses Meisters im Verhältniss zu ihrem Werthe vielleicht ein zu grosser Raum gewidmet worden. Bisher waren diese Arbeiten Friedemann's so gut wie unbekannt. Es kam darauf an zu zeigen, dass das romanhafte Bild, das man sich früher von diesem genialen Musiker gemacht hatte, mindestens in diesem Punkte nicht auf seinem Verdienste als Tonsetzer beruht hat. Es erschien nothwendig festzustellen, dass Friedemann's Kirchen-Arbeiten die Kunst um keinen Schritt vorwärts gebracht, ja dieselbe nicht einmal bereichert haben. Die Kunst-Geschichte kann über sie ohne Bedenken zur Tages-Ordnung übergehen.

Auch einige Instrumental-Compostionen sind aus der Zeit Friedemann Bach's in Halle bekannt. Doch dürfte die im Jahe 1748 erschienene „Sonate pour le Clavecin, dédiée à Son Excellence, Monseigneur Happe, etc. etc.“ mit der Zueignung:

„Monseigneur!

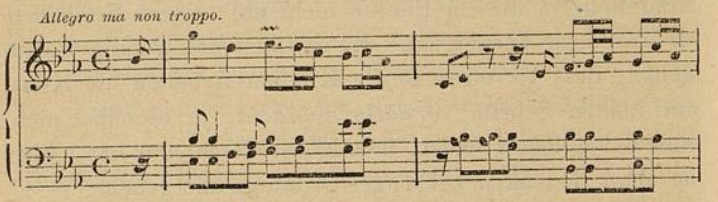
Le gout, que Votre Excellence a pour la Musique, et les marques de bonté, que j'ai reçu d'elle, me font espérer, qu'elle agréera de même manière ce petit essai, que je prens la libertè de Lui dédier. Mon bût ne tend, que de Lui faire connaître l'empressement, que j'ai de m'aquiter par la du plus sacré de mes devoirs, comme une vive reconnaisance, qui n'en cedera jamais au profond respêt, avec lequel je me fais gloire d'être toute ma vie, Monseigneur! De Votre Excellence Le très Humble et le très obéissant Serviteur Friedemann Bach.“

Halle ce 8 Jen. 1745.

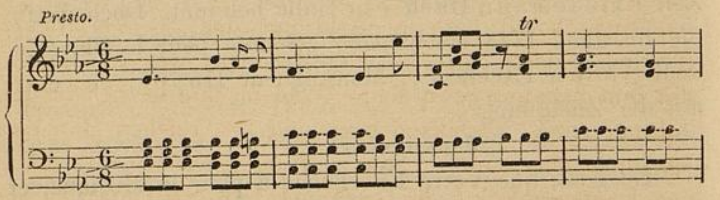
wohl ursprünglich den oben erwähnten in Dresden componirten 6 Sonaten angehört haben, von denen 5 noch nicht publicirt waren. Mindestens sind Styl und Inhalt

derselben der im Jahre 1745 veröffentlichten Sonate so nahe verwandt, dass es schwer wird zu glauben, dass hier eine neue Composition vorliege.

Auch hier ist die Form derjenigen der Em. Bach'schen Sonaten gleich und eine grosse innere Aehnlichkeit mit den Würtembergischen Sonaten bemerkbar. Die Musik ist im Ganzen eingänglicher, weniger fremdartig als die der ersten Sonate; hin und wieder zeigen sich melodische Formen, die eine weitere Ausnutzung verdient hätten, so der Anfang des ersten Satzes:



ebenso das erste Thema des 3. Theils:



in welchem auch einige bravourmässig gesetzte Stellen vorkommen.

Das zwischen beiden Theilen liegende Largo dagegen ist matt, schwunglos und, einige Takte in der Mitte und am Schluss ausgenommen, kaum noch als interessant zu bezeichnen. Keinenfalls würde in dieser Sonate ein irgend erheblicher Fortschritt gegen die von 1745 zu erkennen sein. Dennoch scheint es, als ob Friedemann einen gewissen Werth auf sie gelegt habe. Denn 23 Jahre später, im Jahre 1768, erscheint plötzlich dasselbe Stück noch einmal in der Oeffentlichkeit, und zwar mit dem Titel:

„Sonate pour le Clavecin dédiée à Son Excellence Monseigneur de Kaiserling, Comte du St. Empire, Am-

bassadeur et Conseiller privé de S. M. L'Impératrice de toutes les Russies, Chevalier de l'Aigle blanc, Membre de la Société des sciences à Berlin, Seigneur etc. etc. composée par W. Fr. Bach", mit genau derselben Vorrede, mit welcher Friedemann Seiner Excellenz Herrn von Happe gehuldigt hatte, sogar unter demselben Datum des 8. Jan., im Uebrigen auch mit demselben Druck, demselben Papier und in derselben Ausstattung wie die Ausgabe von 1745. Ja sogar die auf dem Titel der letzteren befindliche Bemerkung: „In Verlag zu haben 1. bey dem Autore in Halle, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig" etc., war beibehalten worden, obschon der alte Bach bereits seit 18 Jahren im Grabe ruhte.

Graf Kaiserling war ein Mann von feingebildetem Geiste, der sich lebhaft für Musik, insbesondere für Clavier-Musik interessirte, ein Freund und Verehrer des grossen Cantors zu Leipzig, der, wie man sich erinnern wird, einst, als er noch K. Russischer Gesandter in Dresden war, die bei Seb. Bach bestellte Arie mit den 30 Variationen fürstlich bezahlt hatte[1]). Friedemann war in Dresden mit ihm bekannt geworden. Wohl mochte er sich in den Jahren seines Verfalls dessen und des reichen Honorars entsinnen, das seinem Vater zu Theil geworden. Er hatte dem Kammermusikus des Grafen, Goldberg, Unterricht im Clavierspiel gegeben und dieser hatte sich einst in seiner Gegenwart mit Beifall vor dem Hofe hören lassen. Alles dies war dem nach augenblicklicher Hilfe in der Noth Haschenden offenbar in das Gedächtniss zurückgetreten. Hätte er in der Hoffnung einer angemessenen Bezahlung dem Grafen ein neu componirtes Werk zugesandt, wer hätte etwas dagegen einwenden wollen? Es war einmal so der Brauch der Zeit. Dass er aber zu einer alten, nicht abgesetzten Arbeit griff, und deren vergilbte Exemplare mit neuem

---

1) Bitter. Seb. Bach. Th. II. S. 268.

Titel herausputzte, ohne selbst einmal eine Veränderung der alten Dedication für nöthig zu halten, dies zeigt mehr als manches Andere, wie unwürdig Friedemann schon damals von der Kunst und seiner Stellung zu ihr dachte.

Es ist eine leider nur zu bekannte Thatsache, dass Friedemann Bach's Genie in Trunksucht und mürrischem Wesen untergegangen ist[1]). Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass es in Halle war, wo die unglückliche geistige Disposition dieses grossen Künstlers, welche ihn nach und nach dem Leben mit edlen Menschen entfremdet und seinen Mitbürgern und Kunstgenossen feindlich und abstossend gegenüber gestellt hat, zuerst in ihrer ganzen Schroffheit hervortrat. Ihr gesellte sich noch jene übergrosse Zerstreutheit hinzu, die ihn für jede Art von Geschäften unfähig machte. Dies Alles trieb ihn in ein ungeordnetes Leben und nach und nach in völlige Zerrüttung nach Aussen und Innen. Doch ist es wahrscheinlich, dass das Unheil in voller Schärfe erst über ihn gekommen ist, nachdem sein ehrwürdiger Vater die Augen geschlossen hatte. So lange dieser lebte, war ein gewisser Halt in ihm, der ihn mindestens das Schlimmste vermeiden liess.

Wenn ihn nach dessen Tode etwas vor den Verirrungen eines in sich grübelnden, der Aussenwelt abgekehrten, zur Zänkerei geneigten schroffen Wesens hätte retten können, so wäre es sicherlich die Ehe gewesen. Friedemann scheint dies gefühlt und nach dem Tode des Vaters einen anderen Stütz- und Haltpunkt für sein mehr und mehr der Verworrenheit entgegentreibendes Leben gesucht zu haben. Er war 41 Jahre alt, als er zu Halle, 8 Monat nach seines Vaters Tode, am 25. Februar 1751 durch Diaconus Litzmann mit „Jungfer Dorothea Elisabeth, Herrn Johann Gotthilf Georgi, Königl. Einnehmers bey der Accise-Kasse zu Halle ältesten eheleiblichen Tochter“

---

1) von Ledebur. Berliner Tonkünstler. S. 24.

copulirt wurde[1]). Nichts erinnert daran, dass dies Eheband jene zarten Wechselbeziehungen unterhalten habe, die aus der Tiefe der Seele heraus Herz und Gemüth zu Leid und Glück vereinigen und von denen sich in dem Verhältniss seines Vaters zu Anna Magdalena Wülkens so rührende Zeichen finden.

Ihm wurden 3 Kinder geboren[2]):

1. Wilhelm Adolph, den 10. Januar 1752, getauft am 13. Januar. Taufpathen waren: a. „Ihro Excellenz der Oberhof-Marschall Herr Graf Johann Georg von Einsiedel in Dresden; b. Die Frau Geheim-Räthin von Dieskau; c. Ihro Excellenz Hr. Franz Wilhelm von Happe, Wirkl. Geh. Etats- und Kriegs-Rath in Berlin". Diese Pathen sind bei der Taufe nicht anwesend gewesen, sondern von Einwohnern der Stadt Halle vertreten worden.
2. Wilhelm Friedrich, geboren den 30. Juli 1754. Pathen waren: a. „Herr Christian Friedrich Georgi, Ober-Bornmeister und Renthey-Controlleur; b. Frau Katharina Elisabeth Becker, Licent.-Wittwe; c. Herr Johann Gotthilf Georgi, Königl. Accise-Einnehmer".
3. Friederike Sophie, geb. den 7. Februar 1757. Pathen sind gewesen: a. „Ihro Hochfürstl. Durchl. Fr. Bernhardine Christiane, Fürstin von Schwarzburg und Rudolstadt; b. Ihro Hochfürstl. Durchl. Hr. Carl Georg Lebrecht, Fürst von Anhalt-Cöthen; c. Ihro Hochfürstl. Durchl. Prinzessin Marie Magdalena Benedictine von Anhalt-Cöthen", welche gleichfalls durch Personen aus der Stadt Halle vertreten gewesen sind.

Von diesen Kindern starb zuerst Wilhelm Adolph am 20. November 1752, zehn Monate alt „am Jammern",

---

1) Copulations-Register der Kirche zu Unserer lieben Frauen.
2) Kirchenbücher und Tauf-Register daselbst.

dann Gotthilf Wilhelm, am 16. Januar 1756, 1½ Jahre alt, am Stickfluss. Nur Friederike Sophie blieb am Leben, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit ihr unter des Vaters mehr und mehr sich steigender Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden.

Wohl erinnern die hochgestellten und fürstlichen Tauf-Pathen der Kinder Friedemann Bach's daran, dass er der Sohn seines Vaters war, bei dessen Kindtaufen Aehnliches bemerkt worden ist. Doch wie ganz anders hatte dieser gehandelt, als er im Jahre 1718 seinen fürstlichen Freund Leopold zu Anhalt-Cöthen und dessen Verwandte zur Taufe seines ihm damals gebornen Söhnchens geladen hatte! Wäre Friedemann in höheren Dingen seinem Beispiel gefolgt!

Ob und welchen Einfluss Bach's Gattin, die nicht ganz unvermögend war, im Anfang der Ehe auf ihn ausgeübt habe, davon weiss man nichts. Gewiss ist, dass bald genug seine Sonderbarkeiten weiter gingen, als dies mit geordneten Verhältnissen verträglich ist. Nach dem späteren Verlauf dieses unglücklichen Familienlebens möchte man glauben, dass die Frau es nicht vermocht habe, mildernd, veredelnd, sittlich reinigend auf das Gemüth ihres Gatten einzuwirken.

Dass dieser selbst im gewöhnlichen Verkehr oft genug von seltener Schroffheit war, hatte er schon früher vielfach gezeigt. Als er im Jahre 1750 von Halle aus, muthmasslich nach seines Vaters Tode, bei seinem Bruder Emanuel in Potsdam zum Besuche war, traf er dort in der Wohnung von Marpurg[1]) mit dem Violinisten Giordano, einem Künstler von bedeutendem Rufe, zusammen. Marpurg bat diesen, etwas auf der Geige zu spielen, was auch mit bereitwilligster Liebenswürdigkeit geschah. Dagegen war Friedemann durch keine Bitten an das Clavier zu bringen.

---

[1]) Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 185.

Erst als Giordano sich entfernt hatte, setzte er sich an das Instrument nnd begann zu phantasiren. Marpurg ging Geschäfte halber fort. Als er nach einer Stunde nach Haus zurückkam, fand er Friedemann noch immer am Flügel in seine Phantasien versunken. Zelter freilich schrieb über ihn an Göthe[1]): „Friedemann Bach wurde für eigensinnig gehalten, wenn er nicht Jedem aufspielen wollte, für uns junge Leute war er es nicht, und spielte stundenlang.“ Aber dies zeigt eben, dass er launisch war. Dieses schroffe Wesen offenbarte sich auch in seinen dienstlichen Verhältnissen. Oft präludirte er in einer Breite und Ausführlichkeit, welche die Kirchengemeinde zu nichts weniger als zur Andacht stimmen konnte. Als ihm einst der Geistliche, der auf der Kanzel den Beginn des Liedes erwartete, bedeuten liess, dass es Zeit sei zu enden, rief er dem Kirchendiener überlaut zu: „Der Herr Pfarrer versteht den Teufel, was zu einer guten Fuge nöthig ist. Ich werde spielen und schliessen, wie sich's gehört[2]).“ Ueberwog in ihm in solchen Fällen der contrapunktisch gebildete Künstler den Kirchendiener, so konnte er mitunter auch, wenn es ihm an Lust fehlte, so spielen, dass es nicht zum Anhören war. In solchen Fällen begleitete er nicht selten den Gesang der Gemeinde in der Weise, dass er die Melodie des Chorals nur ganz einfach mit einem Finger ohne alle begleitende Harmonie und mit Weglassung der Zwischenspiele auf der Orgel angab, und dadurch grossen Anstoss und Aergerniss hervorrief.

Er pflegte sich selten sogleich beim Anfang des Gottesdienstes auf der Orgel einzufinden, übertrug vielmehr in der Regel die ersten Stücke einem Studenten. Da aber auch dieser, wie man leicht denken kann, oft genug ausblieb, so veranlassten die hiedurch bewirkten Störungen das Kirchen-Collegium zu tadelnden Erinnerungen. Statt

---

1) Briefwechsel mit Göthe. Bd. 5. S. 203.
2) Reichardt's Musik-Almanach. 1796.

nun sein Amt mit grösserer Pünktlichkeit zu versehen, schritt er, der immer im Recht zu sein glaubte, zur Beschwerde und verlangte, dass der Kirchenvorstand angehalten werde, den Gottesdienst eine Stunde später anfangen zu lassen. Es schien ihm durchaus nicht in der Ordnung, dass dieser Antrag zurückgewiesen wurde[1]).

Sein Fleiss liess überhaupt viel zu wünschen übrig. An sich war freilich die Haltung des Publikums seinen Compositionen gegenüber wenig ermunternd, und dies mag bei seinem scharf ausgeprägten Künstlerstolze nicht wenig zur Verbitterung seines Gemüths beigetragen haben. Aber er, der von seinem Bruder Emanuel nichts zu sagen wusste als: „Er hat einige artige Sächelchen gemacht", konnte es nur schwer über sich gewinnen, seine eigenen Arbeiten zu Papiere zu bringen.

Als er im Jahre 1749 von den Studenten in Halle ersucht worden war, ihnen für ein Honorar von 100 Rthlr. eine Abendmusik für den Prorector der Universität zu componiren, war er viel zu bequem und lässig, um eine neue Musik zu schreiben. Er zwängte vielmehr den ihm gegebenen Text in einige Stücke aus der grossen Passionsmusik seines Vaters ein und schickte die Arbeit so den Bestellern zu, die sie auch wirklich aufführten. Aber die Sache kam durch einen zufälligerweise unter den Zuhörern anwesenden Cantor aus der Nähe von Leipzig heraus, der seine Entrüstung über die Entstellung jenes grossen Meisterwerks nicht hatte zurückhalten können, und das Honorar wurde ihm nicht ausgezahlt[2]).

In ihm stritten gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergrösse und ungeheure Virtuosität mit der Zerfahrenheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Eigensinn, Laune und rücksichtslosem Wesen. Und wohl ihm, wenn es hiebei geblieben, wenn er nicht

---

[1]) Marpurg. Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 26.
[2]) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 60. 61.

in der traurigen Leidenschaft des Trunks tiefer gesunken wäre. Leider hatten das Studium der höheren Wissenschaften, die sorgsame Erziehung, die ihm zu Theil geworden, die künstlerische Umgebung, in der er aufgewachsen war, einen anderen Erfolg gehabt als bei Emanuel Bach, der vermöge der ihm hiedurch gewordenen trefflichen Eigenschaften nicht allein ein grosser Künstler, sondern auch ein liebenswürdiger Mann und feingebildeter Gesellschafter geworden war.

Jenes Ungeordnete in Friedemann's Wesen drückte sich selbst in seinen Briefen aus, deren Styl und Schreibart, wie die im Anhange abgedruckte Correspondence mit einem Mitgliede des Kirchenvorstandes zu Halle erweist[1]), von nichts weniger als von einer sorgfältigen wissenschaftlichen Bildung zeugt.

Zu verwundern wäre es gewesen, wenn seine Unfügsamkeit für äussere gegebene Verhältnisse nicht Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten herbeigeführt hätte. Dass diese von wenig freundlicher Gesinnung gegen ihn erfüllt waren, ersieht man daraus, dass, obgleich das Kirchen-Collegium vocationsmässig die Reparatur der Orchesterinstrumente zu bestreiten hatte, dasselbe doch Friedemann Bach gegenüber darin Schwierigkeiten machte. Als dieser nämlich im Jahre 1760 einmal die Pauke von einem Studenten hatte schlagen lassen, der im Uebermaass des Eifers ein Loch in dieselbe gehauen, dessen Ausbesserung 1 Rthlr. 8 Ggr. gekostet hatte, wurde er deshalb zur Verantwortung gezogen und ihm ein Verweis darüber ertheilt, dass er nicht „die gewöhnlichen Kirchen-Musikanten“ bei den Instrumenten verwendet habe[2]).

Deutlicher als hierin spricht sich die Unzufriedenheit seiner Dienstvorgesetzten in einem ihm im Jahre 1761 ertheilten verweisenden Bescheide aus, der in den Acten der

---

1) Origin. in den Acten der Liebfrauen Kirche.

2) Chrysander, Zeitschr. für musikal. Wissenschaft. II. 1867. S. 244.

Liebfrauenkirche aufbewahrt ist. Es war nämlich in diesem Jahre der Stadt Halle von feindlicher österreichischer Invasion eine Contribution auferlegt und diese auf alle Einwohner vertheilt worden. Auch Bach war davon um so mehr betroffen, als seine Frau dort mit Grund und Boden ansässig war. Hierüber beschwerte er sich, indem er zugleich den Antrag an das Kirchencollegium richtete, ihm eine, wie er behauptete bei Antritt seines Amts versprochene Zulage zu seinem Gehalte zu gewähren. (Siehe Anhang II.) Die hierauf ergangene Resolution vom 22. November desselben Jahres lässt die tiefe Kluft, die sich zwischen ihm und seiner vorgesetzten Behörde gebildet hatte, deutlich erkennen. Indem seine Beschwerde wegen der Kriegscontribution als unbegründet zurückgewiesen wird, wobei man ihm vorhält, dass er weit geringer als der schlechteste Handwerksmann herangezogen worden sei, wird ihm hinsichtlich der Gehaltszulage eröffnet, dass „bei seinem öfters ungebührlichen Betragen, bei seiner Vergessenheit der schuldigen Subordination, da er erhaltenen Verweises ungeachtet öfters ohne Permission verreiset und die ihm gegebne Weisung zu seiner Besserung nichts habe nutzen lassen, sein Gesuch zurückgewiesen, er aber dabei erinnert werden müsse, sich besser wie zeither der seinem Officio obliegenden Subordination gegen das Kirchen-Collegium zu befleissigen, damit man nicht genöthigt werde, andere Verfügung zu treffen.“

Auch hier sind Familienzüge erkennbar, die an das Verhältniss seines Vaters zu dem Consistorio in Arnstadt und zu dem Rathe zu Leipzig erinnern. Auch dieser war von dem Vorwurfe zu grosser Selbständigkeit in seinem dienstlichen Verhalten und eines nicht selten schroffen Wesens gegen seine Vorgesetzten nicht freizusprechen gewesen. Aber was dort aus einem edlen und grossen Kunststreben hervorgegangen war, jeden Falls durch andere treffliche Eigenschaften in und ausser dem Dienste weithin

überwogen wurde, erscheint hier als Eigenwille, Starrsinn, Ungebührlichkeit, Charakterfehler.

Wohl mag es schwer gewesen sein, mit einem Organisten in geordnetem Dienstverkehr zu bleiben, der neben seinen sonstigen Widerwilligkeiten einst, statt auf dem Orgelchor seinen Dienst zu verrichten, ruhig in der Kirche unter der Gemeinde sitzend den Anfang des Gottesdienstes abwartete, und auf die an ihn gerichtete Frage, wer denn heut die Orgel spielen werde, ganz einfach die Antwort gab: „Ja, ich bin auch recht neugierig.“

Vielfache Verdriesslichkeiten mit dem Kirchencollegio und den Predigern führten endlich zum Bruch. Der Kirchenvorstand mochte keineswegs unangenehm überrascht sein, als er am 12. Mai 1764 folgendes Schreiben erhielt:

„An
Wohllöbliches Kirchen-Collegium
zu U. L. Frauen
gehorsamst
Pro Memoria.
HochWohl- Wohl- und HochEdelGebohrne
Hoch- und Wohlgelahrte
Zum Wohllöbl. Kirchen-Collegio zu U. L. Frauen
Wohlverordnete Herren Vorsteher und
Achtmänner
Insonders HochgeEhrteste Herren.

Ew. HochWohl- Wohl- und HochEdelGebohren habe ich hiermit tempestive zu notificiren meiner Schuldigkeit gemäss erachtet was massen ich gesonnen mein hiesiges Organisten-Amt zu resigniren. Alle mir erwiesene Liebe und Wohlgewogenheit werde ich Zeit Lebens mit schuldigsten Dank zu erkennen geflissen seyn und verharre

Ew. HochWohl- Wohl- und HochEdelGebohren

Halle
den 12. May
1764.

gehorsamster Diener,
Wilhelm Friedemann Bach.“

Von diesem Tage an stellte Friedemann seine Funktionen bei der Kirche ein, war aber unbillig genug, die Fortzahlung seines Gehalts und der Emolumente bis zu Trinitatis desselben Jahres, also noch für 2 Monate weiter, in Anspruch zu nehmen, was ihm natürlicherweise abgeschlagen wurde (cf. Protokoll vom 5. Juli 1764. Anhang).

Da er die der Kirche gehörigen musikalischen Instrumente, die ihm seiner Zeit übergeben worden waren, unter Verschluss hatte, so war von einem der Kirchenvorsteher behufs ihrer Rückgabe nach dem Inventario mit ihm ein Termin auf den 5. Juli Nachmittags 3 Uhr verabredet worden. Wer nicht erschien war Friedemann Bach. Als nach langem Warten zu ihm geschickt wurde, liess er sagen, er sei nicht zu Hause. Auf eine schriftliche Aufforderung des Kirchenvorstehers lieferte er die Schlüssel zu dem Instrumentenschranke nicht aus. Erst als der Consistorialrath Rambach ihm dieselben durch den Kirchendiener abfordern liess, gab er sie ab, ohne übrigens selbst zu erscheinen. So musste die Inventarisirung ohne ihn vorgenommen werden. Dass hiebei eine Zinke, eine Posaune, eine Flöte und der Bogen zu einer Bratsche fehlten, zeigt, dass Bach nicht bloss hochmüthig und ungezogen, sondern auch unordentlich gewesen war.

Man hat nicht unterlassen, die Missverhältnisse, in die Friedemann zu Halle in seinem kirchlichen Amte gerieth, mit der pietistischen Richtung in Verbindung zu bringen, in der sich bekanntlich die dortige Geistlichkeit und besonders der Consistorialrath Rambach bewegte, und die kurz vor seinem Diensteintritt daselbst Friedrich den Grossen zu sehr energischen Bemerkungen veranlasst hatte[1]). Es findet sich indess nirgends die geringste

[1]) Auf Anstiften der Geistlichen, insbesondere Franke's, war eine Schauspieler-Gesellschaft, die zu Halle Vorstellungen gegeben hatte, von dort fortgewiesen worden. Auf den hierüber erstatteten Bericht bezeichnete der König in eigenhändigem Decret vom 14. Febr.

Spur, die zu einer solchen Voraussetzung berechtigen könnte. Im Gegentheil könnte man aus den Texten, die er zu seinen Kirchencantaten verwendet hat eher schliessen, dass er sich jener Richtung damals gleichfalls angeschlossen gehabt habe, obwohl im Uebrigen sein Leben grade nicht für einen besonders kirchlichen Sinn spricht. Jene Missverhältnisse waren offenbar nur ein Ausfluss seines Wesens und seiner persönlichen Unverträglichkeit.

Sein Nachfolger war ein gewisser A. F. Roth. Es wirft ein wahrlich wenig erfreuliches Licht auf den Ruf, in dem Friedemann stand als er sein Amt verliess, dass dieser Roth in seiner Meldung sich nicht scheuen durfte auszusprechen: „er werde nicht zugeben, dass man von ihm sage, „der Organist kann mit seiner Orgel gross thun; schade, dass sie nicht mit ihm brilliren kann".

Aber diesem Roth sowenig als dessen Nachfolger war eine lange Amtsdauer vergönnt, und Friedemann Bach war es nicht gelungen eine andere Stelle zu erhalten.

So findet man nach dem was voraufgegangen war, nicht ohne Erstaunen folgendes Gesuch um erneute Anstellung an derselben Kirche:

„Hochwohl, Wohl und Hochedel Geboren,
Insonders hoch zu Ehrende Herren,
Hochgeneigte Gönner!

Dass ich mich erkühne Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelGebohren gegenwärtige Bittschrift mit schuldigster Ehrfurcht zu überreichen, dazu veranlasst mich die Organisten-Stelle an der Hauptkirche zu U. L. Frauen allhier, welche durch den neulich erfolgten Tod des seel. Herrn Rühlemann's erledigt worden ist. Ich wünsche an des Verstorbenen Stelle gedachter Kirche meine Dienste zu leisten, und habe daher nicht ermangeln wollen, meinen

1745 die Urheber dieser Unterbrechung der Vorstellungen als „geistliches Muckerpack"; indem er hinzusetzte: „Sie sollen spielen, und Herr Franke oder wie der Schurke heisst, soll dabei sein." Schneider, Gesch. der Berliner Oper. S. 111.

durch diesen Vorfall erzeugten Wunsch, und auf die Erledigung dieses Posten gerichtete Absicht Ew. Hochwohl-Wohl- und HochEdelGebohr mit dem gehorsamsten Ersuchen dahin an den Tag zu legen, dass dieselben auf diese meine Bitte vornehmlich reflectiren, und mir obenberührte Organisten-Stelle bey gedachter Haupt-Kirche zu ertheilen, die hohe Gewogenheit haben mögen. Sollte ich durch Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb. vorzügliche Begünstigung meines geziemend angezeigten Gesuchs theilhaftig werden; so werde ich nicht unterlassen, meine hierdurch entstehende Obliegenheit nicht nur aufs pünktlichste zu erfüllen, sondern auch bey jeder Gelegenheit die Pflichten meiner Dankbarkeit mit den aufrichtigsten Gesinnungen an den Tag legen, und lebenslang in tiefster Ehrfurcht zu verharren

Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb.

Halle
den 22. Febr. 1768. — gehorsamster Diener.
Wilhelm Friedemann Bach."

An
Ein Wohllöbliches zur Haupt-Kirche
unserer lieben Frauen alhier
wohlverordnetes Kirchen-
Collegium.

Diese, übrigens weder von seiner Hand geschriebene, noch von ihm selbst unterzeichnete Eingabe, in welcher merkwürdigerweise seiner früheren 18jährigen Dienstzeit an derselben Kirche mit keiner Silbe gedacht war, hatte wie man sich denken kann keinen Erfolg. Ein anderer Dienst war fortan für ihn nicht mehr zu finden. So begann er ein wüst unstätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung seines Unterhalts und der Existenz seiner unglücklichen Familie von einem Tage zum andern suchen musste. Zunächst wird wohl der Grundbesitz seiner Frau haben veräussert werden müssen. Mindestens findet sich weiterhin keine Spur mehr davon, dass er solche Ver-

mögensobjecte besessen habe. Im Uebrigen lebte er von dem jedenfalls geringen Ertrage seiner Compositionen, die er auch in der äussersten Noth nur dann aufzuschreiben sich entschliessen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Der allmälige Verkauf des ihm zugefallenen Antheils an dem musikalischen Nachlasse seines Vaters, hauptsächlich aber die Unterstützung seiner Freunde aus der Schul- und Studienzeit her mussten mithelfen, ihn zu erhalten. Eine Zeitlang soll er sein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorfschänken verdient haben, der älteste Sohn Sebastian Bach's, als Dorffiedler, den Bauern zum Tanze aufspielend!

Wenn es ihm passte und er grade in der Stimmung und Lage war, anständig auftreten zu können, gab er auch Clavier- oder Orgelconcerte. Doch wird dies wohl nur selten geschehen sein. Tiefer und tiefer sank er herab, bis er in dem Schmuz und Ekel der Gassenrinnen gefunden wurde.

Früher hatte der grosse Ruf seiner Künstlernatur hie und da noch einen Lichtschimmer in dies zerrüttete Dasein fallen lassen. Der Landgraf von Hessen hatte ihm den Titel eines Hessen-Darmstädtischen Kapellmeisters verliehen, und während seines Aufenthalts in Halle hatte er einen vortheilhaften Ruf als Hof-Kapellmeister nach Rudolstadt erhalten, den er auch hatte annehmen wollen, nur dass er es nicht für nöthig gehalten hatte, auf das ihm darüber zugestellte Schreiben zu antworten [1]).

Weiterhin aber verliert sich jede Spur davon, dass ihm irgend ein Antrag für eine ähnliche Stellung zu Theil geworden wäre. Man hütete sich eben, mit einem Manne wie er war in Verkehr zu treten.

Das Jahr 1767 hatte ihn wieder nach Leipzig und Halle gebracht. Wir haben hierüber, ausser seiner vorgedachten Bewerbung um die Organistenstelle in der

---

1) Reichardt, Musik. Almanach v. 1796.

Marienkirche, noch das Zeugniss eines Schreibens, welches er am 29. Juli 1767 von Halle aus an die Churfürstin von Sachsen (Marie Antonie)[1]) gerichtet und mit dem er dieser ein Concert für deren Sohn überreicht. Dies in dem K. Archiv zu Dresden aufbewahrte Schreiben, von ihm nicht einmal unterschrieben, aber mit dem eigenhändigen Zusatze:

„von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstadt ohnlängst Berufener Capell-Meister“

ist im Anhange II. mitgetheilt.

Das Concert, um welches es sich hier handelte, war in E-moll gesetzt. Es wird von ihm weiterhin die Rede sein.

Von 1771 ab lebte er in Braunschweig, wo er sich zwei Jahre später um eine „freilich nicht wichtige Organistenstelle bewarb, die er in seiner Situation zu suchen Ursach fand[2]).“ Es ward ihm aber ein anderer Bewerber vorgezogen. Dies veranlasste ihn, noch in demselben Jahre seinen Wohnsitz von dort nach Göttingen zu verlegen, weil er dort Forkel fand, der, ein begeisterter Anhänger seines grossen Vaters, zugleich ein genauer Freund seines Bruders Emanuel war. Doch auch hier hielt er es nicht lange aus, sondern zog 1774 nach Berlin, wo er mit einem Orgelconcert in der Marienkirche (das Billet zu 1 Rthlr.) auftrat.

Wie gross noch zu dieser Zeit, in dem 64jährigen, durch die Stürme und Wechselfälle des Lebens so vielfach hin- und hergeworfenen Manne die Gewalt des künstlerischen Genius war, der sein Inneres von Jugend auf

---

[1]) Es kann sich bei der Ueberreichung dieses Concerts und seiner Bestimmung für den Sohn der Churfürstin nur um den nachmaligen König Friedrich August I. von Sachsen gehandelt haben, der seit seiner Jugend der Musik sehr ergeben, 1750 geboren, 1763 zum Throne gelangt, damals 17 Jahre alt war und 1768 die Regierung selbständig antrat. Die Churfürstin selbst, welche u. a. 1770 in Berlin bei Friedrich dem Grossen zum Besuche war, hat verschiedene Opern in Musik gesetzt und unter den Buchstaben E. I. P. A. drucken lassen.

[1]) Burney, Musik. Reise. Th. III. S. 259. (Anmerkung.)

erfüllt hatte, und dessen Flammen von Zeit zu Zeit immer wieder aus der Aschenhülle hervorbrachen, die ihn umdüsterte, zeigt ein Gedicht, das nach diesem Concert erschien: „bey der Gelegenheit, als er sich 1774 in Berlin öffentlich auf der Orgel hören liess [1]).“

„Die Orgel.

An Herrn Wilhelm Friedemann Bach.

Wer eingeweyht, Gefühl und Ohr zu werden,
O Bach, in Deinen Tönen schwimmt:
Sieht unter sich den Tand der Erden,
Den Ruhm, der sich im Staube krümmt.

Vom Fluge Deiner Tonkunst fortgetragen,
Rauscht unter ihm der Ocean,
Ein Tropfen, — und den Sonnenwagen
Sieht er für einen Funken an.

Du spieltest — Wer vermag dein Lob zu währen?
Stand nicht verklärt Dein Vater da, —
Der sich (im Auge Salem's Zähren)
Ihm ähnlich — vor der Orgel sah?

O wer erzählt der Töne Myriaden,
Die Deine Schöpfung kommen hiess:
Und dann mit Lorbeer überladen
Zur Ewigkeit ersterben liess — —

Doch schweig, Calliope — — der mein Jahrhundert
Staunt den Verdiensten in Berlin — —
Und Bach wird vom Olymp bewundert:
Amalia bewundert ihn!“

Solche Worte, wenn auch nicht durchweg verständlich, zeugen von dem gewaltigen Eindruck, den das Orgelspiel Friedemann's noch damals hervorzurufen vermochte.

Wohl leuchtete auch jetzt noch hie und da in ihm

1) Schriftlicher Nachtrag zu dem in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplare der Ehrenpforte von Mattheson.

der Trieb auf, als Künstler zu leben und zu wirken. Aber sein Fleiss war nicht gesegnet. Niemand mochte Arbeiten von ihm kaufen und seine weitergreifenden Plane waren nicht praktisch.

Schon in seiner besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem harmonischen Dreiklange, geschrieben. Marpurg verkündete davon, „dass es der Welt unstreitig neue Entdeckungen über diese wichtige Materie mittheilen werde.“ Es warte nur auf einen annehmlichen Verleger, an dem es dem berühmten Autor nicht fehlen werde[1]).

Aber der Verleger hat sich nicht gefunden, und die Musik ist ohne jene wichtigen Entdeckungen normalmässig zu ihrem Höhepunkt emporgelangt.

In den Jahren 1778/79 beschäftigte er sich sogar mit der Composition einer Oper, deren Text: Lausus und Lydia, nach Marmontel von Plümicke, dem Verfasser der Theatergeschichte von Berlin und zu jener Zeit Theaterdichter und Mitglied der dortigen Döbbelin'schen Gesellschaft, für ihn gefertigt war. Er wollte darin besonders versuchen, die Theaterchöre der Alten so viel als möglich wieder auf die Bühne zu bringen. Doch blieb die Composition „kränklicher Umstände des durch sein grosses musikalisches Genie berühmten Componisten wegen“ unbeendigt[2]).

Wäre dies Werk, von dem nach jener positiven Mittheilung des Textverfassers ein Theil fertig gewesen zu sein scheint, und dessen Tendenz dem idealen Künstlergeiste Friedrich Wilhelm's IV. und dem grossen Talente Felix Mendelssohn-Bartholdy's um 50 Jahre vorauseilen zu wollen schien, zur Ausführung gebracht worden, vielleicht dass Friedemann Bach's Name dadurch der Kunstgeschichte von wirklicher und dauernder Bedeutung hätte werden können. Aber es ist offenbar bei dem Anlauf geblieben.

---

1) Marpurg, Histor. krit. Beitr. Bd. I. S. 430 ff.
2) Plümicke, Theatergeschichte v. Berlin. S. 338.

In Berlin hat sich sein Schicksal nicht gebessert. Auch hier schlossen ihn alle jene Eigenschaften, die ihn bis dahin in so unglücklicher Weise beherrscht hatten, von der Möglichkeit besserer Verhältnisse aus.

Die besten Häuser der Stadt, in denen man seinen Genius zu schätzen wusste, hatten sich beeifert, ihm jede Aufmerksamkeit zu erzeigen[1]). Eine Schülerin nach der anderen bot sich ihm an, und es hing nur von ihm ab, so viele Stunden als er wollte zu geben, ohne dass er seiner Bequemlichkeit den geringsten Zwang anzuthun nöthig gehabt hätte. Man überliess ihm sogar, das Honorar selbst zu bestimmen. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künstlerwürde nicht mehr erfüllt, hielt es für schicklicher, zu darben, als sich etwas zu erwerben. Wenigstens glaubte er, besser zu thun, wenn er von einigen monatlichen Beiträgen guter Freunde kümmerlich lebte, als wenn er sich entschloss, drei oder vier Stunden täglich zu geben, um auf eine anständige Weise leben zu können.

Doch ist eine Schülerin von ihm bekannt, die wie es scheint bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein von ihm Unterricht empfangen hat und zu einer bedeutenden Klavierspielerin ausgebildet worden ist. Es war dies Frau Sara Levy, geborne Itzig, die Grossmutter Felix Mendelssohn-Bartholdy's, aus deren Nachlass noch einige Friedemann Bach'sche Compositionen auf uns gekommen sind, die sich sonst nirgends vorfinden.

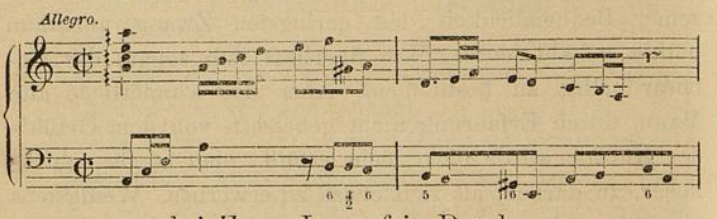
Mitunter arbeitete er Instrumental-Sachen aus, wie sich dies beispielsweise aus den im Anhange abgedruckten Briefen an Forkel ergiebt, in denen er, neben dem Verlangen nach Göttinger Mettwürsten, die Bekanntmachung einer von ihm zu veröffentlichenden Composition bespricht. Aber im Ganzen entstand nur wenig.

---

1) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 36.

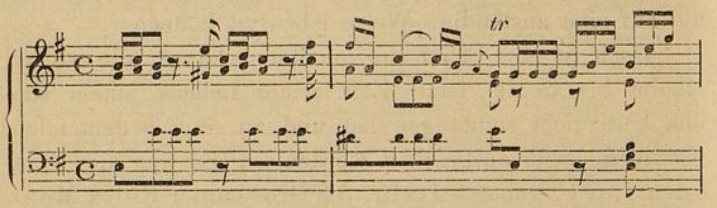
Seine gesammten Instrumental-Compositionen, so weit sie der Nachwelt überliefert und zur Zeit bekannt sind, sind folgende:

1. Orgel-Concert für 2 Claviere und Pedal, D-moll, gedr.
2. 1 Sonate für 2 Claviere, concert., F-dur.
3. 8 Fugen, der Prinzessin Amalia gewidmet, gedr.
4. 2 Fugen in C-moll $^3/_4$ 3st., und in C-dur $^4/_4$ 3st.
5. 12 Polonaisen für Clavier, gedr.
6. 1 Concert mit Quartett-Begl. in A-moll Allabr.

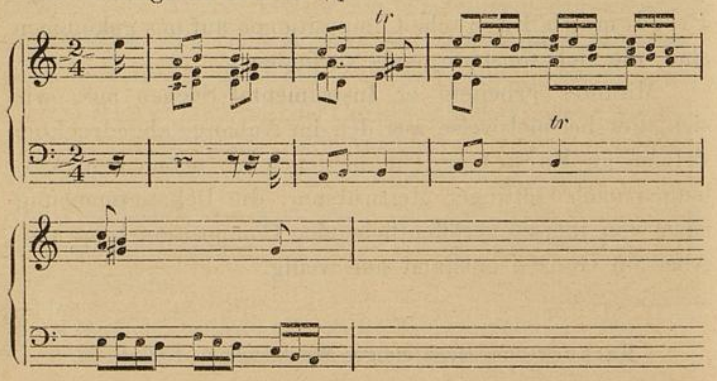


bei Herrn Lecerf in Dresden.

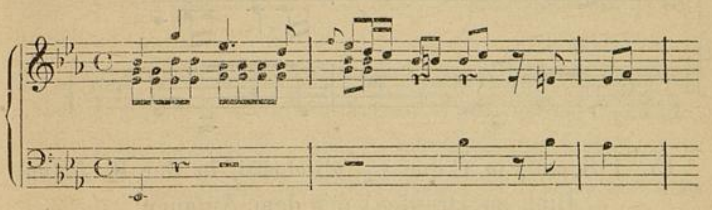
7. 1 desgl. in E-moll $^4/_4$, der Churfürstin von Sachsen dedicirt:



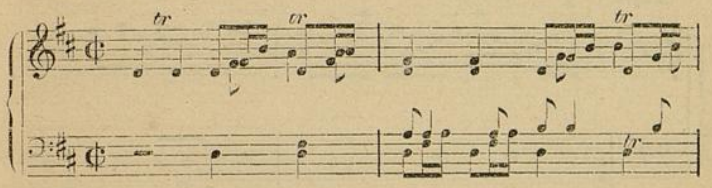
8. 1 desgl. in A-moll $^2/_4$.



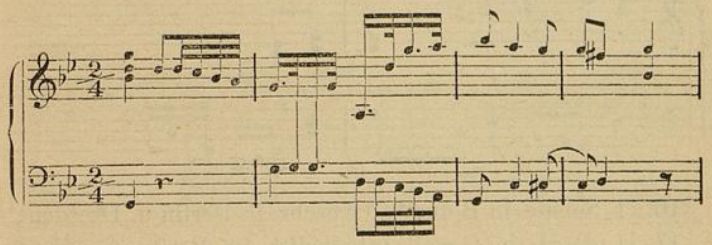
9. 1 desgl. in Es-dur $^4/_4$, welches nur bis zum 16. Takte des zweiten Satzes im Adagio vollendet ist,



10. 1 desgl. in D-dur Allabr.

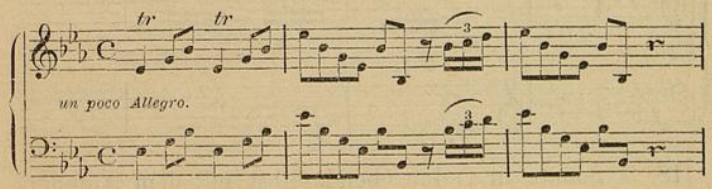


11. 1 desgl. in G-moll $^2/_4$.

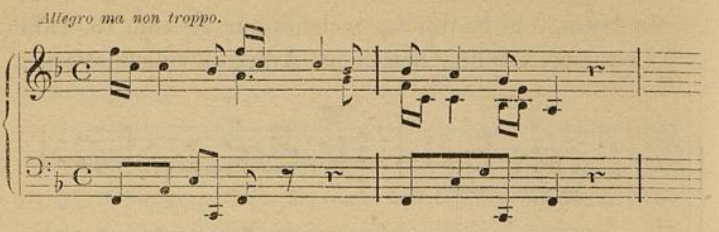


12. 1 desgl. A-dur $^3/_8$, Bruchstück.

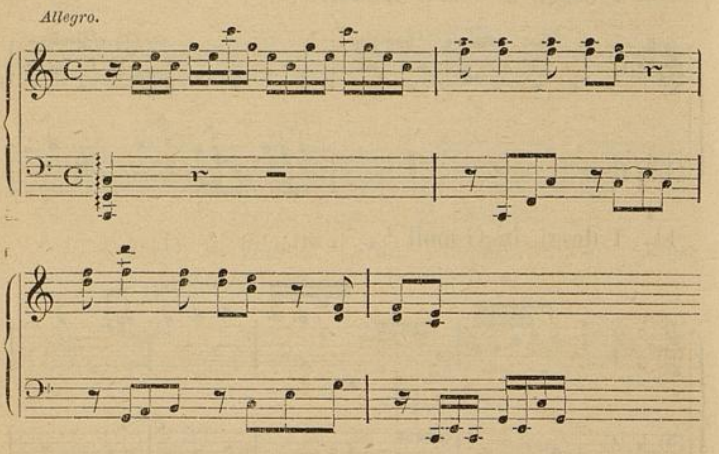
13. 1 desgl. für 2 Claviere, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Quartett:



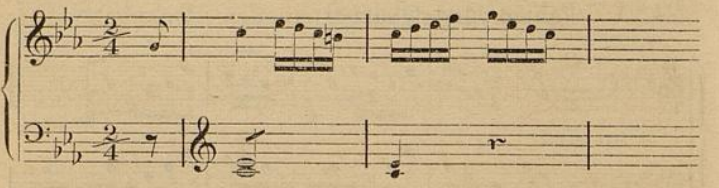
14. 1 Concert in F-dur (in der Bibl. des K. Joachimsthalschen Gymnasiums):



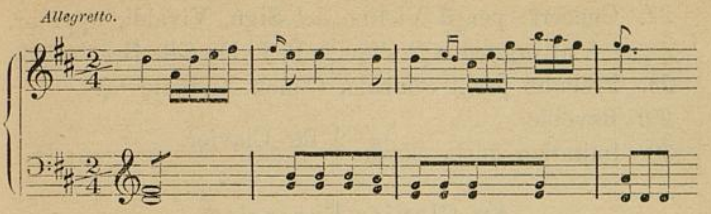
15. 1 Sonate in C-dur $^4/_4$ (abschriftl. in der K. Privat-Bibl. zu Dresden) mit dem Anfange:



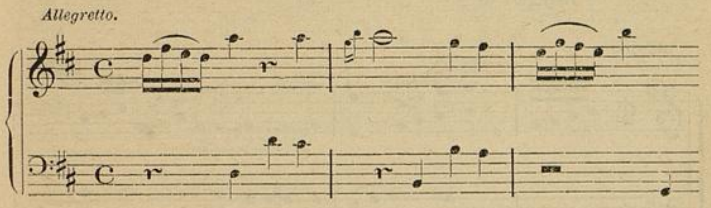
16. 1 Sonate in B-dur $^2/_4$ (Abschr. in Berlin u. Dresden).
17. 1 desgl. in C-moll (abschriftl. im Besitz des Mus.-Dir. Lecerf in Dresden) mit dem Anfange:



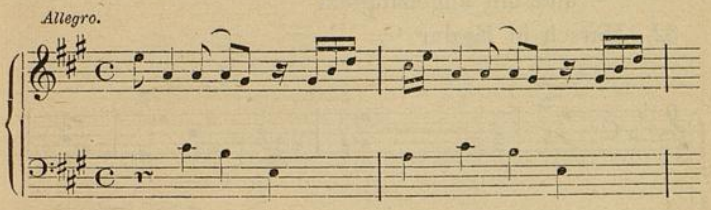
18. 1 Sonate in D-dur ebendaselbst mit dem Anfange:



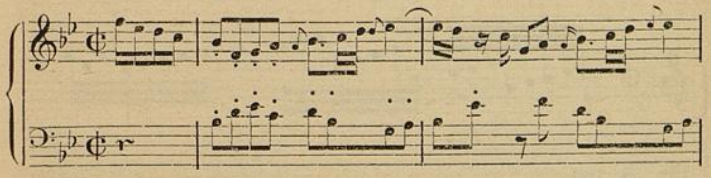
19. 1 Sonata per il cembalo, dedicata a Sua Altezza la Principessa da Prussia (Berlin) D-dur, mit dem Anfange:



20. 1 Sonate in G-dur $^4/_4$, in Berlin in Abschr.
21. 1 desgl. in A-dur $^4/_4$, mit dem Anfange:



22. 1 Sonate in D-dur $^2/_4$, gedr. 1745.
23. 1 desgl. in Es-dur $^4/_4$, gedr. 1745.
24. 1 desgl. in B-dur Allabr. mit dem Anfange:



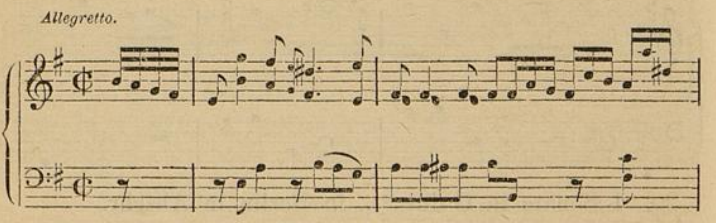
25. 1 Sonate in F-dur $^2/_4$.
26. 1 zweite Sonate in G-dur $^4/_4$.

Die K. Bibl. zu Berlin besitzt ferner ein

27. Concert: per il Violino del Sign. Vivaldi, appropr. al organo a 2 Clav. e Ped. D-moll, Bruchstück.
28. Preludio per-il cembalo, C-moll Andante $^2/_4$.
29. Reveille } für Clavier.
30. Imitation de la chasse }

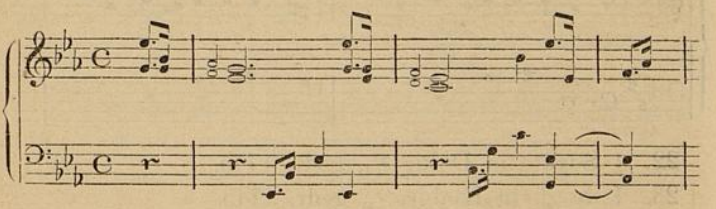
An Clavier-Fantasien:

31. Fantasia in E-moll Allabr. (Orig. in Berlin mit der Bemerkung: fatto Octob. 1770) mit dem Anfange:

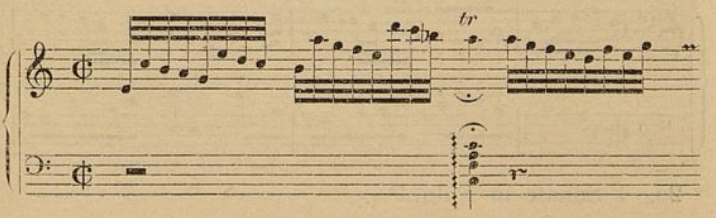


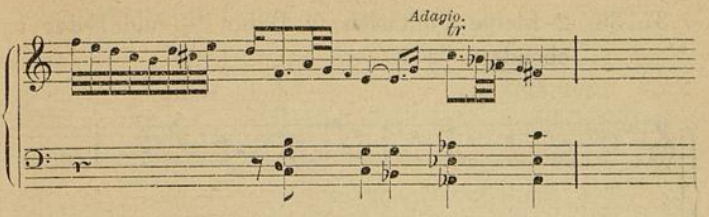
und mit angehängtem

32. Marsch in Es-dur $^4/_4$:

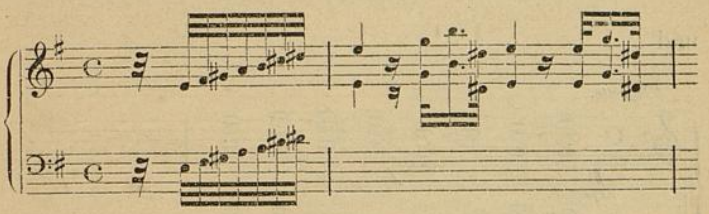


33. Fantasia C-dur Allabr. (Berlin).

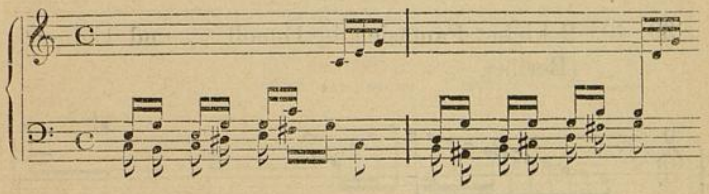




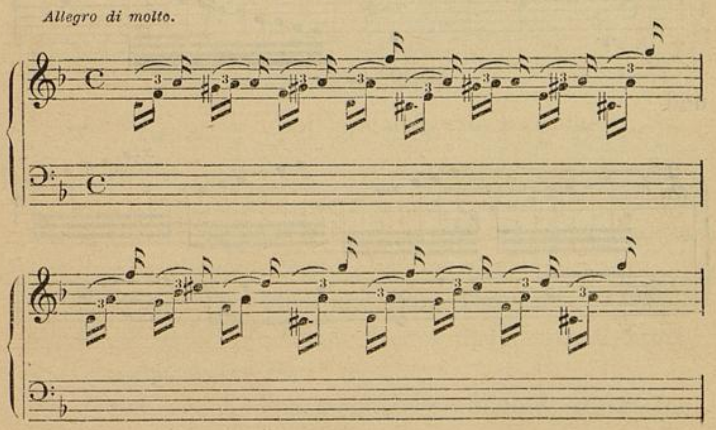
34. Fantasia E-moll $^4/_4$ (Berlin).



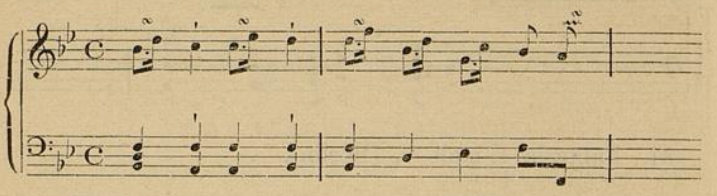
35. Fantasia in C-dur $^4/_4$ (Berlin).



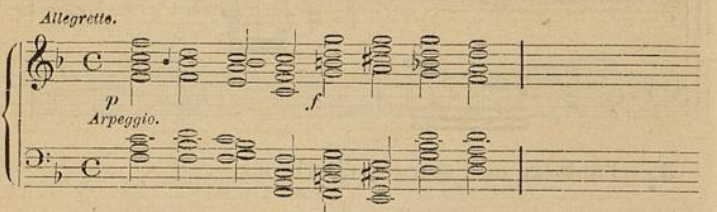
36. Fant. in D-moll $^4/_4$ (in Dresden bei Hrn. Lecerf).



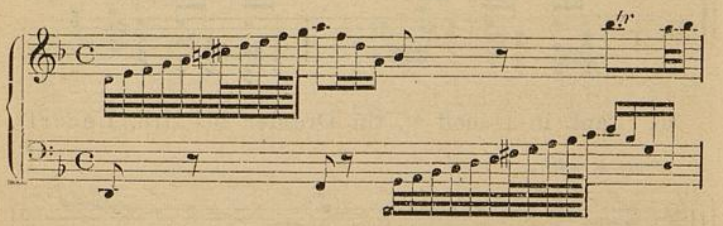
37. 38. 2 kleine Fantasien in B-dur $^4/_4$ und F-dur $^4/_4$ ebendort.



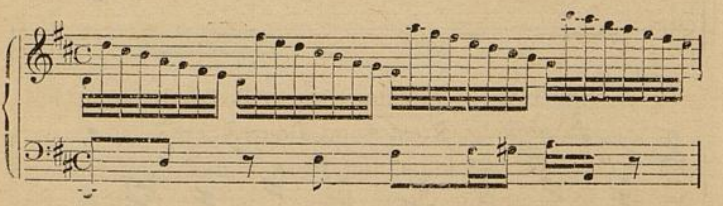
und



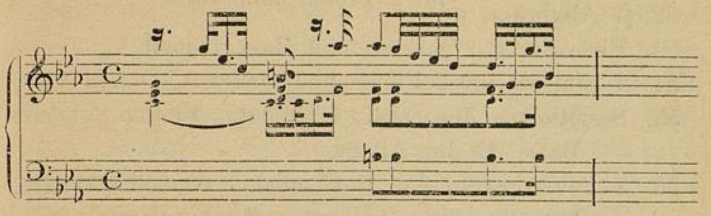
39. 40. 2 kleine Fantasien in D-moll $^4/_4$ und D-dur $^4/_4$ (Berlin).



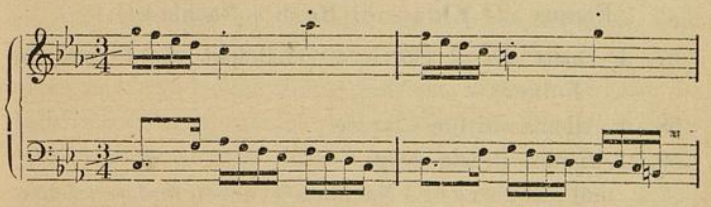
und



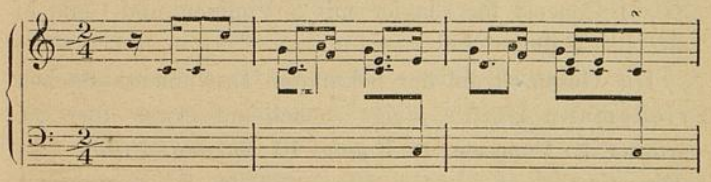
41. Fantasie in C-moll $^4/_4$ (Berlin).



42. Desgl. in C-moll $^3/_4$ (Berlin).

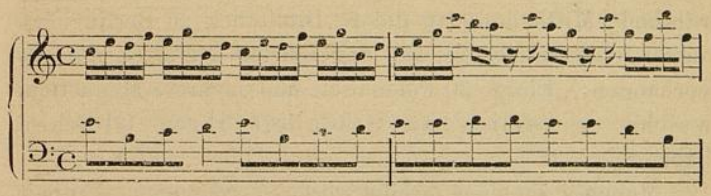


43. Das Fragment einer Burleske (Berlin).



44. 1 Gique, G-dur $^6/_8$.

45. 1 Etüde (Solfeggio) (bei Hrn. Lecerf in Dresden).



46. 1 Suite G-moll, bestehend aus Allemande, Courante, Sarabande, Presto und Bourrèe.

47. 1 Trio für 2 Flöten und Bass, D-dur $^4/_4$.

48. 49. 2 desgl. für Oboe, Fagott und Cont., C-dur $^6/_8$ und A-dur $^4/_4$.

50. Desgl. per Violino e Cembalo obligato, H-dur $^3/_8$.

51. 4 Duette } für 2 Flöten ohne Bass.
52. 1 Allabreve }
53. Ricercata für Quartett und Bass, D-moll $^4/_4$.
54. 1 Sinfonie für 2 Flöten und Quartett, D-moll $^3/_4$.
55. Sestetto per due corni, Clarinetto, Violino, Viola e Basso, Es-dur Allabr.
56. 1 Divertimento per il Cembalo, A-moll (Allegro, Minuetto, Trio, Polonaise, Rondo, Presto).

Ferner aus Emanuel Bach's Nachlass[1]):

57. 1 Duett für 2 Claviere (vielleicht die Sonate in F-dur?).
58. 1 Allemande für Clavier.
59. 1 kleines Presto desgl.

und aus Forkel's Nachlass[2]) (neben anderen schon genannten Sachen):

60. 1 Concert für Clavier mit 2 Violinen und Cello in F-dur.

Die Gesammtzahl der bekannten Instrumental-Sachen Friedemann Bach's steigt sonach auf etwas über 80, worunter 10 Concerte, 10 Fugen, 10 Sonaten, 1 Suite und 1 Divertimento, 6 kleinere Clavierstücke, 7 grössere und 4 kleinere Fantasien.

Ausserdem bezeichnet eine von Chrysander herrührende Mittheilung an die K. Bibliothek zu Berlin noch ausser dem unter No. 56 angeführten Divertimento als vorhanden: „Einige 30 Polonaisen und mehrere Menuetten, welche schwerlich an Schönheit ihres Gleichen haben.“

Manches ist ohne Zweifel verloren gegangen. Enthält der vorstehende Nachweis nun auch bedeutend mehr, als man bisher von Friedemann als bekannt vorausgesetzt hat, so ist diese Ausbeute eines 74jährigen Künstlerlebens

---

[1]) Nachlass-Katalog von 1790. } Beide in der K. Bibl. zu
[2]) Desgl. von Forkel's Nachlass. } Berlin.

doch immer nur als gering zu betrachten, wenn man dabei erwägt, dass die Zahl seiner Gesangs- und Kirchen-Compositionen gleichfalls nicht erheblich ist. Er starb nur ein Jahr jünger als sein Bruder Emanuel, 9 Jahr älter als sein grosser Vater. Und in welchem Verhältniss steht, was er geschaffen, der Zahl und zum grossen Theil auch dem Inhalt nach gegen den Nachlass jener. Und doch waren diese bis in ihre letzte Lebenszeit hinein durch ihre kirchlichen Aemter, durch den Unterricht, den sie öffentlich und privatim zu ertheilen hatten, so wie lange Zeit hindurch durch ihre Direction und Mitwirkung in Concerten und Akademien thätig gewesen, während er kaum in Halle ausreichend beschäftigt, schliesslich 20 Jahre lang ohne Amt und ohne irgend eine zwingende Abhaltung nur der Kunst und in ihr der Composition hätte leben können.

So sind die Vorwürfe, welche nach dieser Seite hin seinen Fleiss betroffen haben, wohl begründet. Doch darf man im Ganzen anerkennen, dass seine Thätigkeit für das Clavier keineswegs eine durchweg verfehlte genannt werden kann. Wenn gleich Manches seiner Clavierstücke ohne besondere Bedeutung ist, so steht doch Anderes auf einer hohen Stufe künstlerischer Vollendung und widerlegt die irrige Ansicht, dass Friedemann Bach mit Eigensinn und starrer Verblendung vorzugsweise nur den strengen Styl der alten Schule cultivirt und für die Ausführung zu schwer geschrieben habe.

Schon oben ist über Einzelnes gesprochen worden.

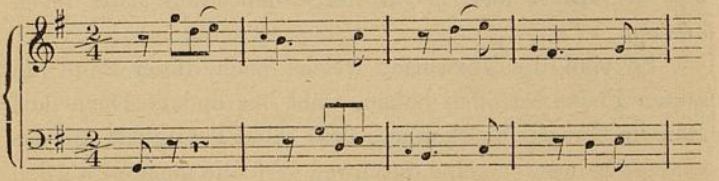
Vieles in seinen Sonaten ist sehr schön. Doch stehen sie im Allgemeinen denen Emanuel Bach's nicht gleich. Ihre Form ist von der Form dieser wenig unterschieden. In ihrer Structur zeigt sich, wie in Friedemann's Kirchenstücken, nicht selten eine gewisse Schwerfälligkeit. Was ihnen zumeist fehlt, ist der Gesang, der wohlthuende melodische Reiz, die elegante harmonische Behandlung, die den Uebergang aus dem alten in den modernen Clavierstyl charac-

terisirt, und für den Mangel an eigentlich thematischer Behandlung der Stücke und an breiterer Anlage der Melodien Ersatz bietet.

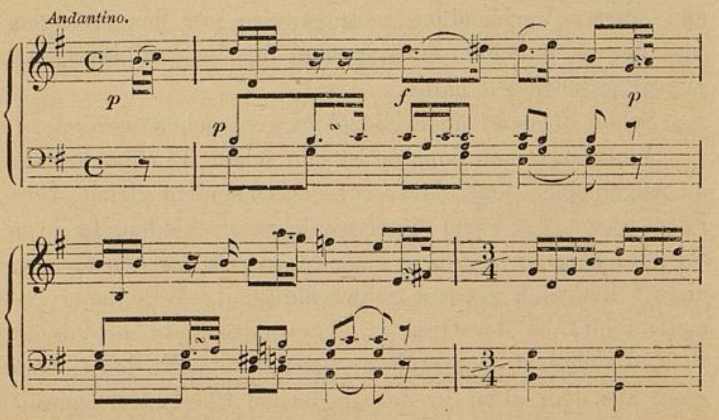
Doch treffen diese Bemerkungen keineswegs alle Sonaten. Die Sonate in A-dur $^4/_4$ (No. 21 der vorstehenden Nachweisung) dürfte mit ihren eleganten, beide Hände beschäftigenden Harpeggien, dem einfach schönen Andante con tenerezza, und dem brillant reizenden Allegro assai keineswegs zu den unbedeutenden Stücken gezählt werden.

Dies gilt auch von der Sonate in B-dur Allabr. (No. 24), in der besonders der letzte Satz mit dem zweimal zwischen eintretenden Andantino von hervortretender Schönheit ist.

Die Sonate in D-dur $^2/_4$ (No. 18) zeichnet sich durch ein sehr ausgeführtes gesangvolles Grave in G-dur

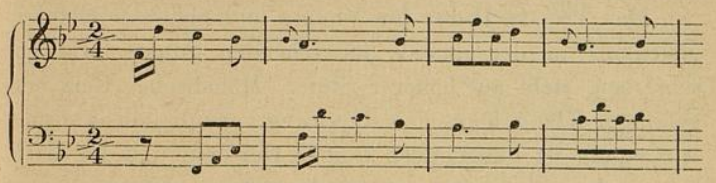


voller Imitationen und von wohlklingender melodischer Schönheit aus, und die Sonate in G-dur $^4/_4$ mit dem Anfange:

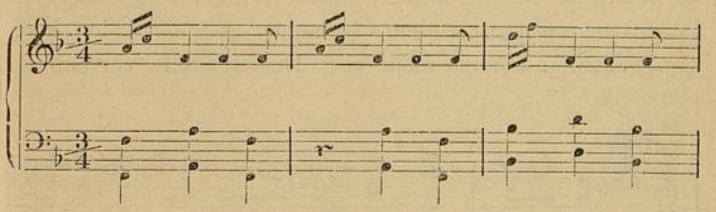


welcher zu einem mehrfachen Wechsel im Tempo und in den Motiven führt, hat als Mittelsatz ein schönes Lamento in E-moll, dessen edle Melodik sich durch die herrlichsten Modulationen hindurchwindet.

Vor allen bemerkenswerth ist die Sonate in B-dur No. 16:



deren erster Satz sich in fortwährenden Imitationen und Umkehrungen bewegt, ohne dass dadurch die klare Flüssigkeit desselben beeinträchtigt würde, während das Presto



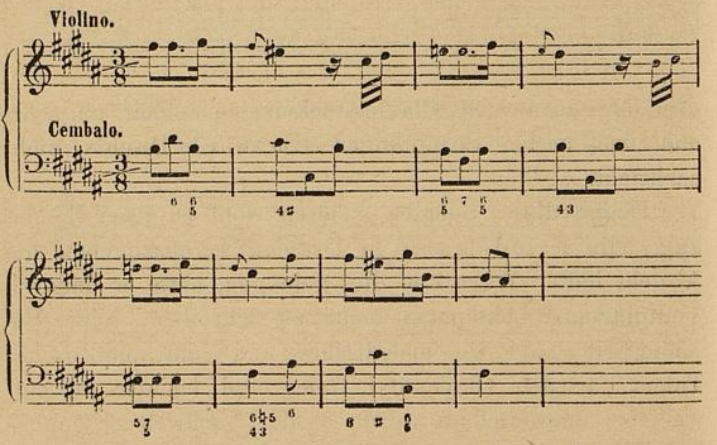
den interessantesten Clavierstücken jener Zeit angehört und den besten Schöpfungen Emanuel Bach's nicht nachsteht.

Einige dieser Sonaten gehören wohl zu jener Sammlung, die Friedemann in Dresden herauszugeben die Absicht hatte. Wäre ihm dies gelungen, hätte er dadurch Veranlassung bekommen mehr zu schreiben, seine Besonderheit und sein melodisches und contrapunktisches Talent für den Clavierstyl freier und leichter zu entwickeln, unzweifelhaft würde er der Nachwelt gegenüber auf einer anderen Stufe künstlerischer Bedeutung stehen.

Zu den am wenigsten ansprechenden Stücken dieser Art von Musik gehört offenbar die Sonate concertante in F-dur für 2 Claviere. Sie ist ein mühsam gearbeitetes Werk, ohne bedeutende Züge, voll kleiner spielender Einzelnheiten. Dies trifft insbesondere den ersten Satz (Allegro

moderato) vom 10. Takte an, und das Andante (D-moll $^2/_4$), dem es an jeder tieferen Empfindung, sowie an der erforderlichen Breite der Motive fehlt. Der letzte Satz, Presto $^3/_8$, ist nicht ohne Feuer, zeigt eine gewisse Frische und Kraft und ist in der Arbeit am wenigsten kleinlich.

Das Trio in H-dur für Violine und obligates Clavier, gleichfalls in der damals herrschenden Sonatenform geschrieben, steht auf höherer Stufe. Melodischer Reiz und gefälliger Klang herrschen durchweg vor; die musikalische Auffassung ist künstlerisch freier. Der erste und der dritte Satz insbesondere sind von fein berechneter Wirkung, und die concertirenden Stimmen, von denen freilich das Clavier nur zweistimmig auftritt, greifen auf eine ungemein harmonische Weise ineinander. Dabei sind alle 3 Sätze von lebhaftem und anregendem Character. Ein eigentlich langsames Tempo kommt nicht vor. Dessen Stelle vertritt der erste Satz:



der eine besonders schnelle Bewegung nicht zulässt, wenn die darin liegenden melodischen Schönheiten gehörig hervortreten sollen.

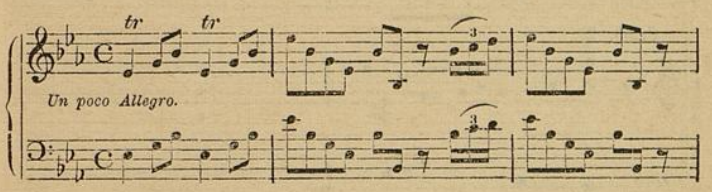
In der Behandlung der Violine zeigt sich Friedemann, der einfachen Bewegung derselben ungeachtet, seinem Bruder Emanuel überlegen.

Vollendeter als in den Sonaten steht er in seinen **Clavier-Concerten** vor uns.

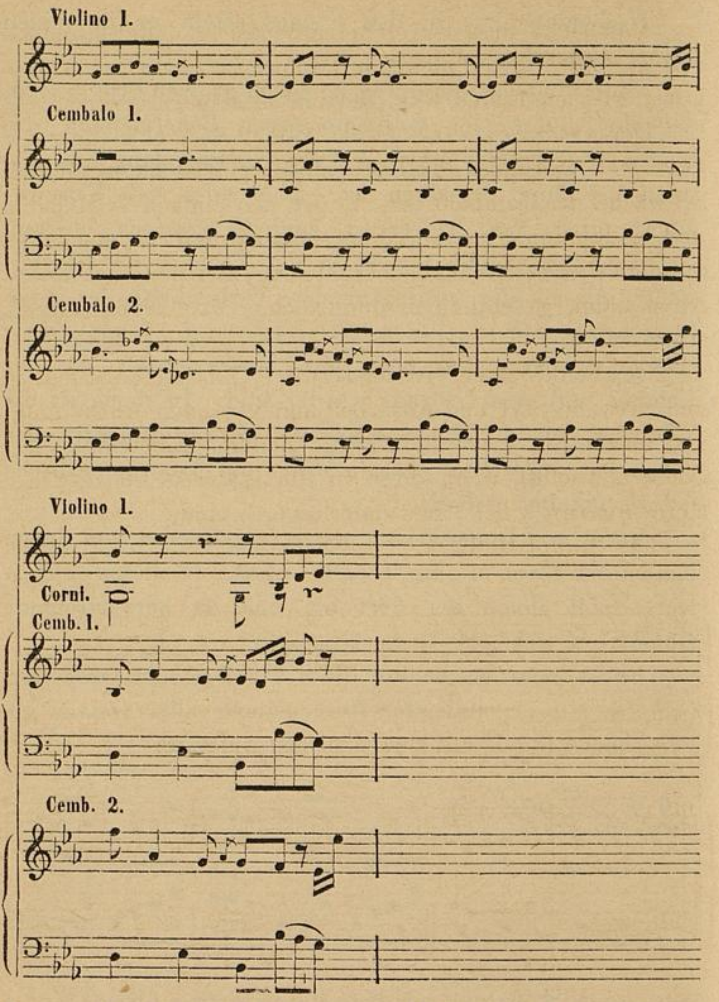
Diese sind fast durchweg in jenem grossen Styl gesetzt, der eine Folge der vollkommeneren Beherrschung des Stoffes, freierer Gedanken, kühner Entwickelung und Zusammenstellung derselben ist. Hier zeigt sich Friedemann ernst, tief, bedeutend, zugleich grazieus, elegant, melodisch, glänzend, sowohl in der Technik des Clavierspiels, als in der concertirenden Verbindung des Solo-Instruments mit der Quartett-Begleitung. Viele seiner Clavier-Concerte sind noch jetzt Meisterstücke, die der Uebung und des Vortrags würdig sind. In ihnen ist die Wirkung nicht in kleine, spielende, oft zur Steifheit oder Bizarrerie ausartende Künsteleien und contrapunktische Schwierigkeiten gelegt.

Form und Umfang sind wenig verschieden von denen Emanuel Bach's. Im Inhalt stehen sie diesen gleich. Doch fehlt ihnen der dort hie und da hervortretende Humor und der melodische Gesang.

Das Concert in Es-dur für 2 Claviere und Orchester, (No. 13) ein in sauberster Ausarbeitung aller Details geschriebenes Stück mit dem Unisono-Anfange:



geht nach 26 Takten zu dem Haupt-Motive über,



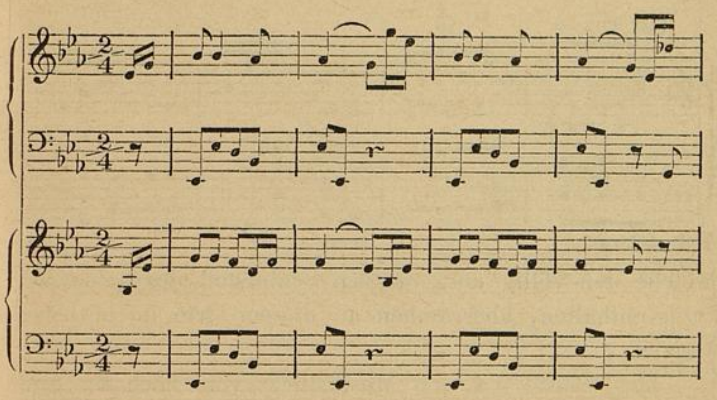
das weiterhin von dem ersten Clavier in der höheren Quart wiederholt, von bravourmässig gesetzten, zwischen beiden Instrumenten wechselnden Gängen vielfach unterbrochen, in reichster Weise thematisch verarbeitet, und oft von neuen Gedanken und genialen Wendungen, die nicht selten einen völlig modernen Charakter annehmen, durchflochten ist.

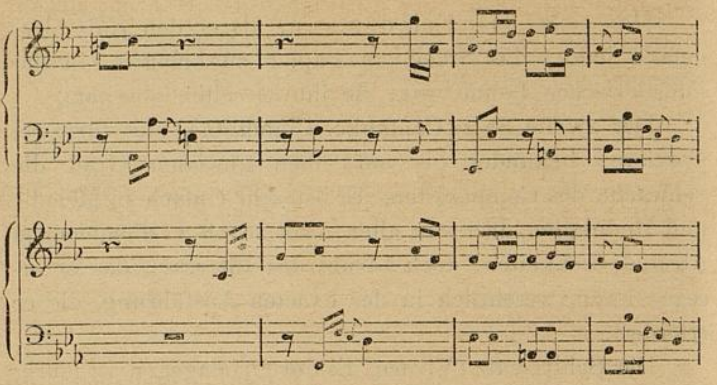
Man sieht, dass Friedemann, als er den Entschluss gefasst hatte, das Stück zu Papier zu bringen, in der künstlerischen Laune war, die ihn so selten überkam.

Der zweite Satz (Cantabile, C-moll $^3/_8$), blos für zwei Claviere, bekundet bis auf einen gewissen Grad die Schwäche des Componisten. Er ist sehr einfach in Melodie und Modulation, frei von allen sonst so oft vorkommenden Absonderlichkeiten; doch beruht das Interesse, das er erregen kann, wesentlich in der exacten Ausführung, die er erfordert.

Der Schlusssatz (Vivace, Es-dur $^2/_4$) dagegen ist feurig und gross in Styl und Ausarbeitung, von einer Abrundung und einem Fluss, wie sie für die Zeit der Entstehung des Concerts, selbst wenn diese in die späteren Lebensjahre Friedemann's fiele, bewundernswerth sind.

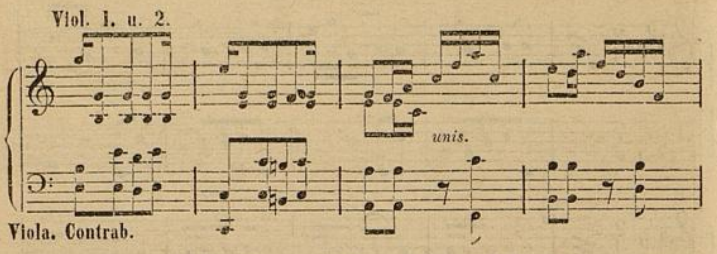
Das Haupt-Motiv





ist in einer Weise bearbeitet, die der späteren Entwickelung der Clavier-Musik vorangreift und sich in gleich vollkommener Art kaum anders als in Emanuel Bach's besten Flügel-Concerten findet.

Stellen wie



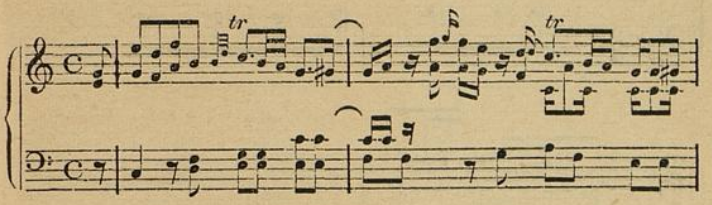
welche den völlig ausgeprägten Schlussfall des modernen Styls enthalten, überraschen an diesem Orte im höchsten Grade.

Das Ganze ist ein Musikstück von höchster und bleibender Schönheit. Mit Bedauern blickt man auf das vergeudete Leben eines Künstlers hin, der so schreiben konnte und doch so wenig so geschrieben hat.

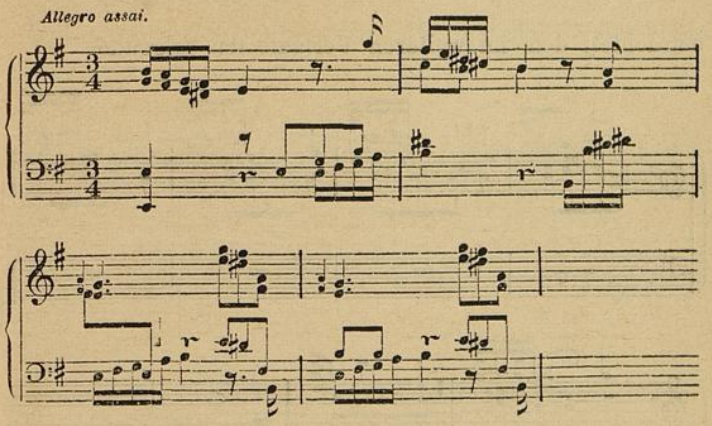
Nicht minder bedeutend ist das für den Kurprinzen von Sachsen, 1767, geschriebene Concert in E-moll No. 7, durch dessen Inhalt sich jener melancholische Zug hindurchzieht, der in den meisten Clavier-Arbeiten Friedemann's bemerkbar ist. Das Quartett ist mit besonderem

Interesse behandelt, der Character des Ganzen elegant, voll von glänzendem Figurenwerk, nicht selten in moderne Satzbildung übergehend.

Das Adagio:

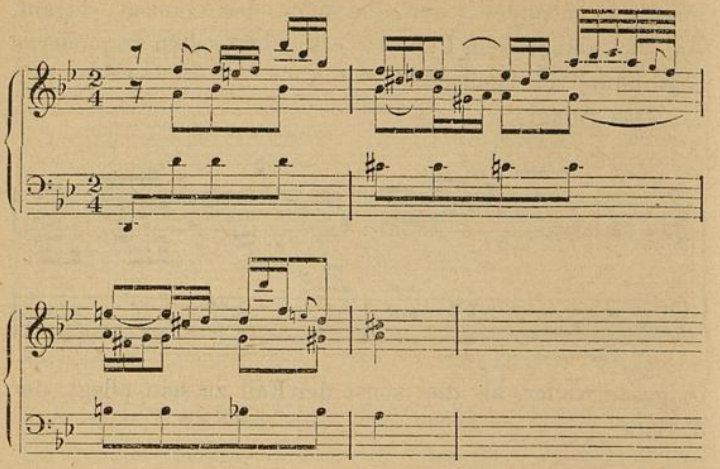


ist gesangvoller, als dies sonst der Fall zu sein pflegt, der 3. Satz:

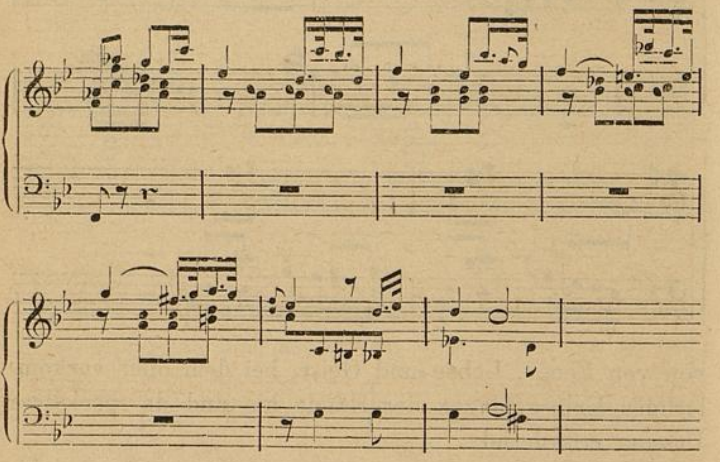


voll von Feuer, Leben und Geist, bei dem öfter vorkommenden Ueberschlagen der Hände hie und da speciellere Uebung erfordernd.

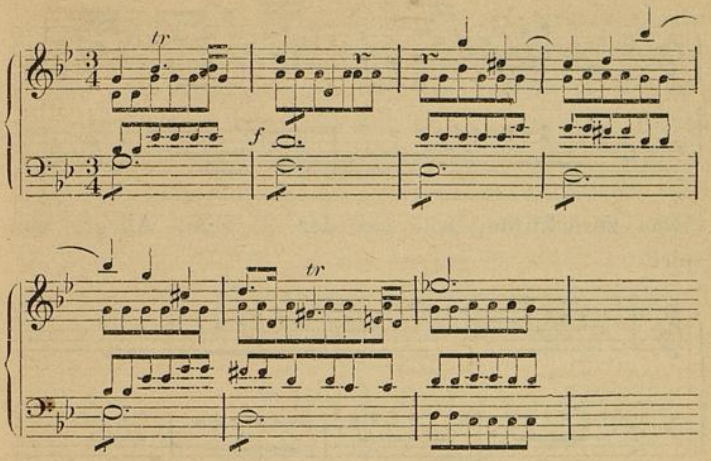
Zweifellos den besten Clavier-Compositionen des vorigen Jahrhunderts, den vorgedachten Concerten fast noch überlegen, gehört das Concert in G-moll No. 11 an. Wenn man das schmerzlich klagende, zugleich grossartige Motiv des ersten Satzes:



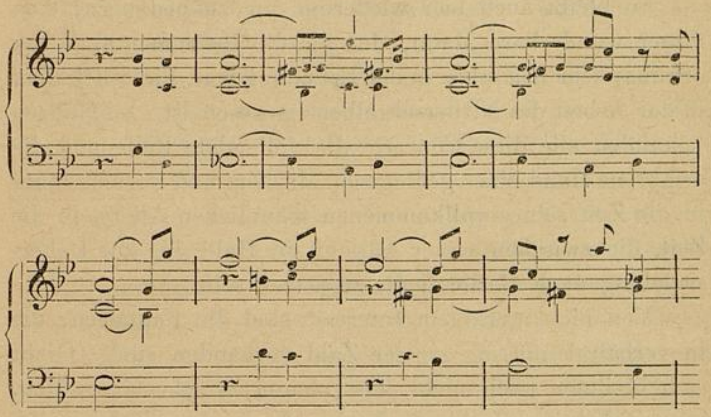
betrachtet, dem im weiteren Verlaufe das folgende



entgegentritt, wenn man das gesangreiche, wie vom tiefsten Schmerz durchbebte Adagio, und das durchaus in dem Character der klassisch-modernen Musik gesetzte Vivace

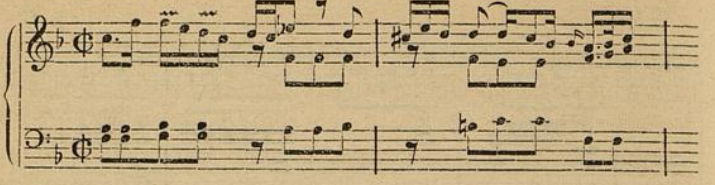


mit dem reizvoll eigenthümlichen Hauptthema für das Solo-Instrument

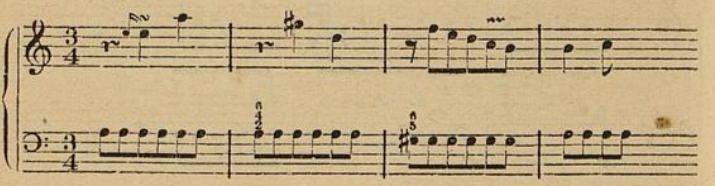


in seinen vielfachen Formen und harmonischen Verbindungen verfolgt, wenn man die breite und grosse Anlage und die meisterhafte Ausführung berücksichtigt, die das Ganze beherrscht, so wird man das oben ausgesprochene Urtheil kaum als irrig bezeichnen können.

Ueber das Concert in A-moll No. 8 liesse sich ziemlich dasselbe sagen, wenn nicht das Adagio



etwas zurückträte, während der 3. Satz, Allegro con spirito

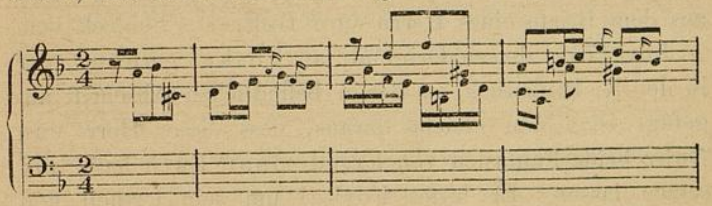


voll blitzender edler Gedanken und für Friedemann's Zeit in kühnen Wendungen gesetzt ist.

So bleibt auch hier wiederum nur zu bedauern, dass dieser wunderbare Mann, der für die Instrumental-Musik offenbar sehr fruchtbar in der Erfindung war, nicht fleissiger in der Arbeit des Niederschreibens gewesen ist. Im Ganzen bekunden alle diese Concerte die vollendete Reife und die erfahrene Hand eines gediegenen Meisters und werden daher in die Zeit seines vollkommenen männlichen Alters, in die Zeit, die zwischen seiner Ankunft in Halle bis zur Uebersiedelung nach Berlin liegt, zu setzen sein.

Von nicht geringem Interesse sind die Fantasien, die in verhältnissmässig grosser Zahl vorhanden sind. Giebt sich in ihnen auch nicht jene phantasiereiche Gestaltung, jener prächtig schillernde Farbenglanz, die blüthenreiche Poesie zu erkennen, durch welche die grösseren Fantasien Em. Bach's so anregend wirken, so geben doch auch sie Zeugniss von der Erfindungsgabe Friedemann's, von der Grösse seiner musikalischen Auffassung, von der Grazie und spielenden Leichtigkeit, deren er sich in der Behandlung der Gedanken zu bedienen vermochte und von seiner vollkommenen Herrschaft über die Technik des Instruments.

Man betrachte die in Allegro und Adagio wechselnde, sehr ausgeführte Fantasie in C-dur (No. 33), die zuletzt in ein prestissimo übergeht, das im rapidesten Wechsel von Zierlichkeit und Kraft daherbraust, oder die grosse Fantasie in E-moll (No. 34) mit den in dieselbe eingestreuten langen und sehr ausdrucksvollen Recitativen, oder die überaus geistvolle Fantasie in E-moll (No. 31), oder die in D-moll (No. 36), in der die bereits weiter oben angegebene Eingangs-Bewegung mit einem ouverturenartigen Grave, und einem ziemlich ausgeführten Fugensatze:



wechselt, überall wird man Geist, Leben, Originalität und Erfindung erkennen.

Friedemann's bedeutendste Arbeiten in dieser Art sind die beiden grossen Fantasien in C-moll (No. 41 u. 42), die sich abschriftlich in der K. Bibliothek zu Berlin befinden.

Die erste von beiden, die in häufigem Wechsel der Tempi (Grave, Adagio, Vivace, Andantino und Prestissimo, Cantabile und Allegro di molto) mit eben so viel verschiedenen Motiven und von mehrfachen Harpeggien unterbrochen, sehr breit ausgearbeitet ist, unterscheidet sich von den Fantasien seines jüngeren Bruders wesentlich dadurch, dass alles geordnet nach einander eintritt, dass jedes Tempo mit seinem Inhalt das vorhergehende in regelmässigem Gange ablöst, gewissermassen die Reflexion diese einzelnen Theile äusserlich gestaltend zusammengefügt hat, während bei Emanuel mehr der innere Drang der Seele, die Inspiration des Augenblicks hervorzutreten scheint.

Die andere Fantasie in C-moll ist ähnlich construirt, und zeichnet sich durch sehr lange Harpeggien aus, deren

eine, mit geringen Unterbrechungen, nicht weniger als 50 Takte ausfüllt.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten dürfte nach der Aehnlichkeit, die sie in ihrer Anordnung tragen, dem letzten Jahrzehend Friedemann's angehören. Von den zuletzt genannten 2 Fantasien in C-moll weiss man dies mit Bestimmtheit. Sie sind in dem letzten Lebensjahre, wenn nicht in den letzten Monaten des greisen Mannes entstanden, und vermuthlich aufgeschrieben worden, um bitterster Noth abzuhelfen. Ihr Ursprung ergiebt sich aus dem Briefe eines Herrn von Behr aus Schleck vom 2. July 1784, dessen Original, an Forkel gerichtet, der in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Abschrift angefügt ist. Man ersieht daraus, dass dieser Herr von Behr beide Fantasien von Friedemann Bach hatte aufsetzen lassen. Er bittet Forkel um sein Urtheil und wünscht von ihm die Schönheiten derselben entwickelt zu sehen.

Von der freien Phantasie, wie er diese an der Orgel und am Clavier auszuführen pflegte und durch die er einen so wunderbar ergreifenden Eindruck auf seine Zuhörer hervorbrachte, können diese schriftlichen Ausarbeitungen natürlicher Weise keine deutliche Vorstellung geben.

In einer etwas früheren Zeit, wenngleich auch dem letzten Decennio seines Lebens angehörig, sind die später durch den Druck bekannt gewordenen 8 Fugen entstanden, welche im Jahre 1778 der Prinzessin Amalia von Preussen, der Schülerin Kirnberger's und Gönnerin seines Bruders Emanuel mit folgender Dedication überreicht worden sind:

„Durchlauchtigste Prinzessin,
Gnädigste Aebtissin und Frau!

Die Gnade Ew. Königl. Hoheit gegen mich hat meine Seele so sehr durchdrungen, dass ich dieses kleine unbe-

deutende Opfer mit dem feurigsten Gefühl der Dankbarkeit zu Höchstdero Füssen lege, und in tiefer Ehrfurcht ersterbe.

Ew. Königlichen Hoheit

Berlin, den 24. Februar 1778. unterthänigster Diener Wilhelm Friedemann Bach.

Ob Friedemann Bach zu der Prinzessin in irgend einem näheren künstlerischen Verhältniss gestanden habe, ist nicht bekannt. Doch konnte ihr ein so kenntnissreicher und tiefer Musiker und so grosser Künstler, wie er selbst in seinem damals 68. Lebensjahre noch immer war, nicht ganz fremd geblieben sein.

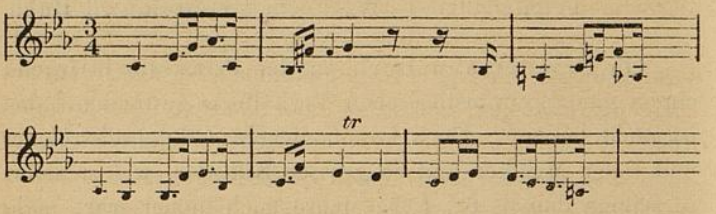
Hiegegen würde auch sein nahes Verhältniss zu Kirnberger, so wie das besondere Interesse sprechen, welches diese ausgezeichnete Fürstin für die altklassische Schule und die aus ihr hervorgehenden contrapunktischen Arbeiten sich bewahrt hatte.

In jedem Falle darf angenommen werden, dass der stets geldbedürftige Friedemann von ihr unterstützt worden ist, und dass der Inhalt der Dedication daher nicht blos eine hohle Phrase dargestellt haben werde. Die Fugen selbst, ohne Ausnahme 3stimmig, könnten der Mehrzahl nach als Fughetten bezeichnet werden. Es sind kleine Sätze, im strengen Styl gearbeitet. Einige, z. B. die Fuge No. 5 in Es-dur und No. 6 in E-moll zeichnen sich durch melodische Anmuth aus. Die Fuge No. 8 in F-moll ist weiter ausgeführt als die anderen. Alle 8 Stücke sind leicht zu spielen und von durchsichtiger Klarheit, durch welche sie auch dem weniger geübten verständlich und eingänglich werden.

Mit dem in demselben Jahre componirten Heilig seines Bruders Emanuel mögen dies wohl die letzten Fugen aus der Schule des alten Bach gewesen sein, die zu allgemeinerer Kenntniss gelangt sind. Schon hatte sich der Klavierstyl von der strengen Polyphonie losgelöst,

und jenes Werk repräsentirte daher schon damals ein Stück historischer Vergangenheit.

Uebrigens ist noch eine andere, sehr schöne und weiter ausgeführte dreistimmige Fuge von Friedemann Bach bekannt,



welche ohne Zweifel als eine der vollendetsten Arbeiten dieser Art betrachtet werden darf und keineswegs den leicht spielbaren Stücken angehört.

Von reinen Instrumental-Compositionen hat Friedemann nur wenig hinterlassen, und wie es scheint auch nur wenig gesetzt. Es lag eben nicht in seinem Wesen, zu arbeiten, wenn nicht eine dringende Veranlassung dazu vorhanden war, und diese fand sich für ihn, wenn nicht die bitterste Noth an ihn herantrat, um so seltener, je mehr er sich von dem Verkehr mit anderen Menschen isolirte, je mehr er sich in sich selbst zurückzog und seiner unglücklichen Neigung zum Trunke folgte.

Was von ihm in dieser Art von Musik, abgesehen von den bereits erwähnten Sinfonien zu den Kirchen-Cantaten bekannt geworden, ist folgendes:

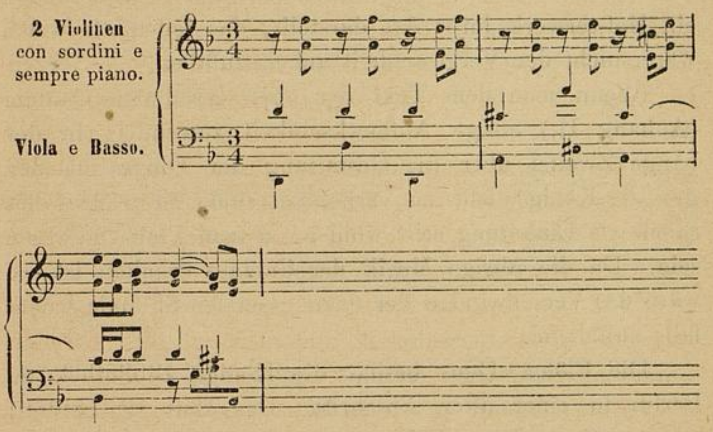
1. Eine Sinfonie in einem Satze für zwei Flöten und Quartett. (Original in Berlin auf der Königlichen Bibliothek).
2. 4 Duetten und 1 Allabreve } für 2 Flöten, ohne Bass.
3. Ricercata, fünfstimmig, für Streich-Quartett und Bass, und
4. Sextett für 2 Hörner, Clarinette, Violine, Viola und Bass.

Es ist dies freilich nur eine geringe Ausbeute für ein so langes Leben, doppelt auffallend, da Friedemann ein vorzüglicher Violinspieler war, und es aus diesem Grunde und weil er sich in der Instrumental-Musik überhaupt am freisten bewegte, natürlich gewesen sein würde, wenn er hierin mehr geschaffen hätte.

Doch gereicht es ihm gewissermassen zur Entschuldigung, dass er nie in die Lage gekommen ist, als Orchester-Dirigent zu wirken, und so zu einer Thätigkeit nach dieser Richtung hin besondere Anregung zu erhalten.

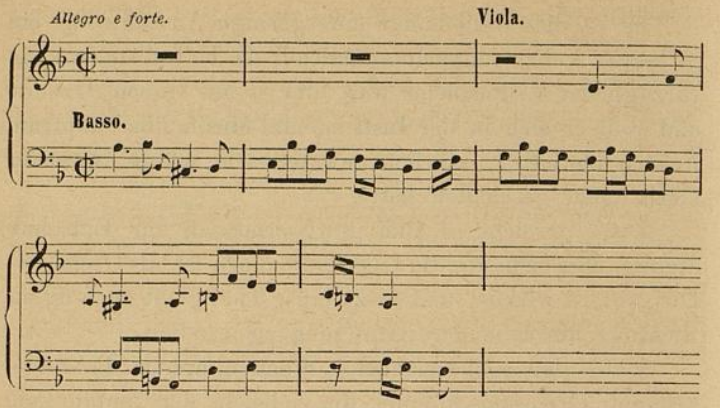
Unter den vorbezeichneten Stücken nimmt die zuerst genannte Orchester-Sinfonie, die vielleicht der Cantate zum Geburtstag Friedrichs des Grossen als Einleitung gedient hat (Siehe S. 181), unzweifelhaft den ersten Rang ein.

Sie beginnt mit einem Adagio:



das sehr ausgeführt, von melancholischem Character, durch den späteren Hinzutritt von 2 Flöten eine reichere Färbung erhält und eine Fülle von schmelzenden Stimmungen entwickelt.

Ihm folgt eine vierstimmige Fuge (ohne Flöten):



welche, indem sie den weichen Grundton, der in der Einleitung vorherrscht beibehält, in strengster Form und Durchführung, bei grossem Reichthum der Gedanken und der harmonischen und contrapunktischen Verbindungen ein Meisterwerk ihrer Art darstellt, das jedenfalls werth wäre, nicht der Vergessenheit anheimzufallen.

Wenn man dem Text der oben erwähnten Cantate (Anhang II.) einige Aufmerksamkeit zuwendet, in der bange Zweifel über die Gestaltung der Dinge für den grossen König nicht zu verkennen sind, so würde dies Stück als Einleitung sehr wohl an seinem Platze gewesen sein. Da die übrige Musik der Cantate erhalten ist, so wäre das Verschwinden der dazu gesetzten Sinfonie jedenfalls auffallend.

Die Flöten-Duos besitzt die Königl. Bibliothek zu Berlin in einer alten Abschrift. Das Heft ist betitelt: „3 Duetti a 2 Flauti Traversi-senza Basso dal Sign. Gigl. Fried. Bach.“

Doch enthält dies Heft ausser den auf dem Titel bezeichneten 3 Duetten noch ein Allabreve und ein viertes Duett, gleichfalls für 2 Flöten ohne Bass.

Sämmtliche Stücke sind von streng contrapunktischer Arbeit, und bestehen meist aus Imitationen und canonischen Verbindungen. Das melodiös sangbare, das der Flöte so

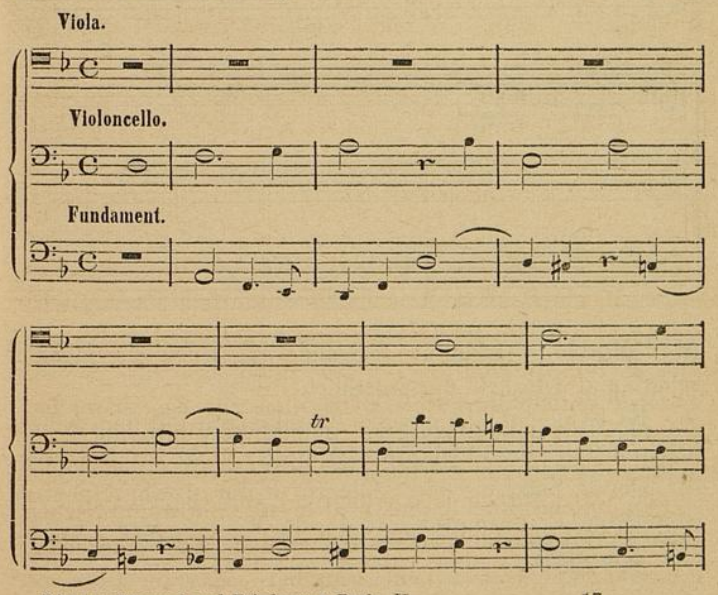
zusagend ist, tritt nur hie und da in den Vordergrund und kommt kaum in den langsamen Stellen zur Geltung. Bravourmässige Stücke sind nicht darunter. Wem es in der Instrumental-Uebung zugleich auf Musik ankommt, der wird solche hier finden, und nicht selten daraus auch besondere Befriedigung schöpfen.

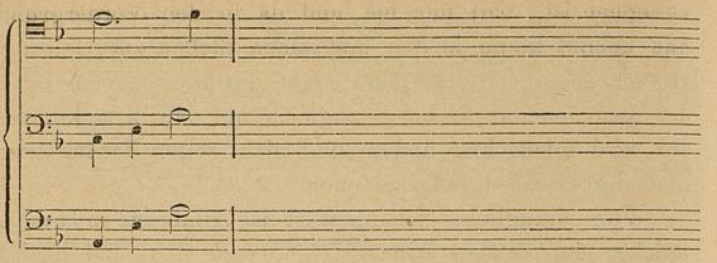
Von vorzüglicher Schönheit ist das Allabreve in H-moll, welches der dritten Sonate folgt, und sich, bei höchst merkwürdiger Zusammenfügung der beiden Instrumente, in einem äusserst interessanten Wechsel von Modulationen bewegt.

Die 4. Sonate in E-moll dürfte, rein musikalisch betrachtet, wohl die bedeutendste sein.

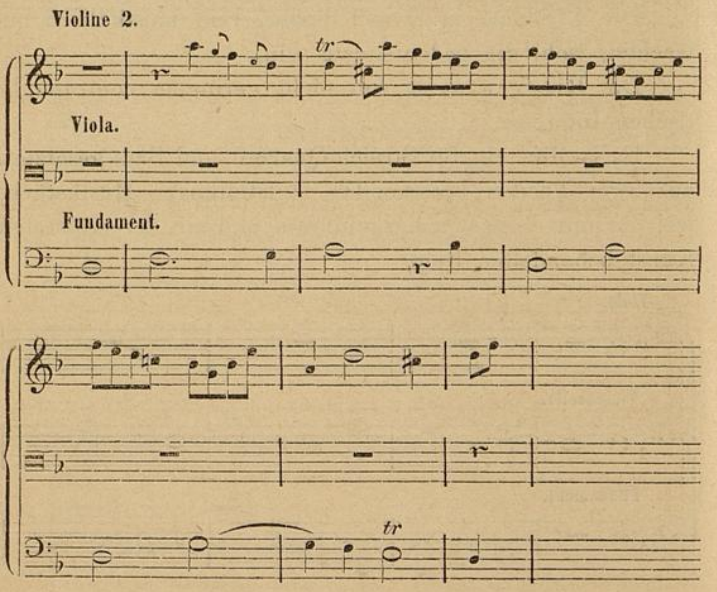
Die Ricercata ist von nicht geringem contrapunktischen Interesse.

Es ist dies ein für Streich-Quartett und Bass gesetztes, aus zwei Theilen bestehendes fünfstimmiges Musikstück, welches mit einer sehr ausgeführten und mit der grössesten Kunst behandelten Fuge





in 2 Motiven zugleich beginnt, denen, nach 43 Takten von der 2. Violine begonnen, ein drittes Thema hinzutritt,



Alle Motive werden in bewunderungswürdiger Meisterschaft und Klarheit durchgeführt.

Es ist hiebei eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Königlichen Thema des musikalischen Opfers nicht zu verkennen.

Der 2. Satz, un poco Allegro, F-dur, beginnt in dreistimmigem Contrapunkt mit der 2. Violine, der Bratsche und dem Bass.

2. Violine.

Viola.

Bass.

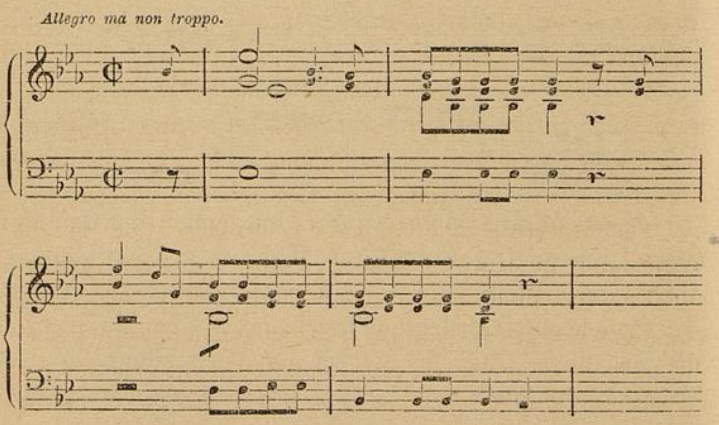
Dieser Motive ist bereits bei Gelegenheit der Cantate: „Ihr Lichter jener schönen Höhen“ gedacht worden. Ihre Verarbeitung darf als ein contrapunktisches Kunstwerk von höchster Bedeutung bezeichnet werden, in welchem die melodische Anmuth, die bei der Verwendung für den Chor-Gesang nicht zur Geltung gebracht werden konnte, keineswegs ganz zurücktritt.

Es scheint, als ob Friedemann Bach zu den inneren Schwierigkeiten der Aufgabe mit Absicht die äusseren

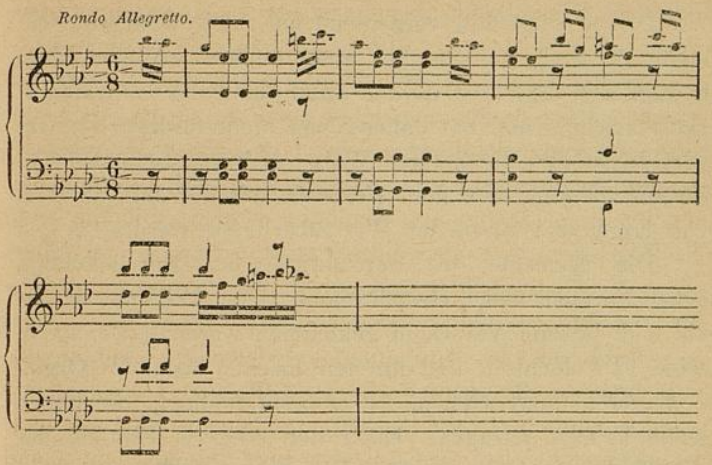
Schwierigkeiten habe hinzufügen wollen. Denn eigenthümlicher Weise ist nicht allein fast durchweg die zweite Violine in einer Art behandelt, in welcher sie als die leitende Oberstimme erscheint, sondern es ist auch die Viola im Tenor-Schlüssel geschrieben, um im Alt-Schlüssel gespielt zu werden, die zweite Violine im Alt-Schlüssel, um im Tenor-Schlüssel gespielt zu werden, und die erste Violine ist im Discant-Schlüssel gesetzt, so dass die Uebersicht der Partitur für unsere Zeit eine überaus schwierige und die äusserste Aufmerksamkeit erfordernde ist.

Muthmasslich ist hiefür eine specielle Veranlassung maassgebend gewesen. Denn was der Kunst an sich mit solchen Absonderlichkeiten hätte genützt werden können, ist nicht wohl abzusehen. Doch zeigt diese Arbeit, sowie die Orchesterfuge der zuerst genannten Sinfonie die ungeheure technische Combinationsgabe, die ausserordentliche contrapunktische Leistungsfähigkeit Friedemann's in besonderem Grade.

Einen vollständig entgegengesetzten Character zeigt das lebendig melodiöse Sestetto per due Corni, Clarinetto, Violino, Viola e Violoncello, mit dem Anfange:



dessen Mittelsatz ein schönes Andante in Es-dur $^2/_4$ enthält, und dessen letzter Theil



ausnahmsweise ein Stück voller Anmuth und Grazie, voll spielenden Humors, ganz im Haydn'schen Style geschrieben, die einzigen Stücke sind, aus denen sich muthmassen lassen könnte, dass auch in Friedemann Bach's zerklüfteter Natur jene blüthenreiche heitere Poesie hätte Wurzel fassen können, in der sein Bruder Emanuel und J. Haydn so glückliche Erfolge erreicht hatten. Indess ist es eben nur dies eine Stück, in welchem diese Eigenschaften zu Tage treten.

Was Friedemann an Compositionen hinterlassen hat, ist an dem geneigten Leser vorübergeführt worden. An Masse im Verhältniss zu dem langen Leben gering, an Inhalt nur zum Theil von Bedeutung, ist der Gesammt-Ueberblick nicht befriedigend. Die Polonaisen, das Orgel-Concert, die Fugen und die Klavier-Concerte, eine Orchester-Sinfonie, eine Cantate, die Ricercata, das Sextett, und einige Sonaten und Fantasien, das ist Alles, was genannt zu werden verdient, wenn man von ihm als Tonsetzer sprechen will.

Mag vieles verloren gegangen sein; was der Nachwelt aufbewahrt worden ist, lässt ein sicheres Urtheil darüber zu, ob die Kunst als solche durch ihn weiter geführt worden sei?

Dies Urtheil fällt verneinend aus. Die Concerte, wie schön sie sind, können dies nicht ändern. Alles Andere bewegt sich entweder in der alten Bahn der contrapunktischen Schule und hat daher Neues nicht fördern können, oder es ist in vollendeterer Weise und in systematischem Zusammenhange mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts von Emanuel Bach der Welt überliefert worden[1]).

Die Elemente des Fortschritts, der Entwickelung, neuer Formen, neuer Gestaltungen, tiefer Wirkungen, die hie und da zum Vorschein gekommen waren, (es mag an seine 12 Polonaisen und an den zweiten Satz des Orgel-Concerts erinnert werden) hat er nicht gepflegt. Sie haben keine Frucht getragen. Einer der edelsten Blüthen der Kunst, dem Gesange war sein Innerstes verschlossen. Nicht rührend, sondern natürlich hatte ihm die vox Humana der Silbermann'schen Orgel geklungen.

Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen grade aus, um ein ungefähres Bild der traurigen Existenz zu geben, in der er sich bewegte, und die er seiner unglücklichen Familie bereitete. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere scheint bis auf einen hohen Grad von Rohheit gediehen zu sein. Reichardt, sein jüngerer Zeitgenosse, der damals Kapellmeister an der Oper Friedrich's des Grossen war und daher wohl wissen konnte, wie es um ihn stand, sagt, „dass er die Seinigen in steter

---

[1]) Zelter's Urtheil über Friedemann Bach findet sich in seinen nachgelassenen Notizen folgendermassen aufgezeichnet:

„Was wir von Friedemann kennen, hat bekannte Formen von bestimmten Maassen, als Singstücke, Sinfonien, Concerte, Sonaten, Fugen, Tänze und Characterstücke. In diesen Formen bewegt er sich fein, zierlich, geistreich und so zu sagen wissenschaftlich. Allen diesen guten Eigenschaften aber fehlt Anmuth und Grazie. Das fliessende wird nicht strömend, man kann nicht hingerissen werden. Für die Singstimmen hat er etwa so geschrieben: Die Bässe bis zum grossen C herunter und die Soprane bis zum dreygestr. C. hinauf; findet sich auch wohl einer oder der andre, der es singen kann, so will's nicht klingen, weil's nicht gesungen sein will."

Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen," und erzählt einen Zug, der allein hinreichend ist, um das Verhältniss zu seiner Familie zu kennzeichnen[1]). Friedemann war einmal mit seiner Tochter in Potsdam gewesen und bemerkte, als er die Billets zur Rückfahrt nach Berlin mit der Journalière nehmen wollte, dass er nur grade noch das Geld für einen Platz habe. Ohne Weiteres führte er seine Tochter in den nächsten Kaufladen, bat die Leute, zu gestatten, dass sie ihn hier für einen Augenblick erwarten dürfe, setzte sich dann in den Wagen und fuhr ab. Man denke sich die Lage des armen, in Bezug auf ihren Vater schwerlich verwöhnten Mädchens, als sie bei fruchtlosem Warten zu der Ueberzeugung kommen musste, dass dieser sie in ächter Vagabonden-Manier bei fremden Leuten ausgesetzt habe, um ihr zu überlassen, auf welche Weise sie sich wieder zu ihrer Familie in Berlin zurückfinden könne.

Es scheint, dass der unglückliche Künstler grade hier, wo sein Bruder Emanuel zu so hoher Bedeutung emporgewachsen war, und wo so viele seiner Freunde und Jugendgenossen in ehrenwerther Thätigkeit den Namen seines Vaters als Symbol dessen, was in dem Leben der Kunst gross und schön genannt werden konnte, heilig hielten, von Stufe zu Stufe herabgesunken sei. Mindestens bezeugt Reichardt nicht allein von ihm, dass er dort einen finsteren und harten Charakter gezeigt habe und dass es nicht möglich gewesen sei, von schwärzerer und sonderbarerer Laune zu sein[2]), sondern er setzt noch hinzu:

„Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit den Nothwendigkeiten des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung

---

1) Musik. Almanach v. 1796.
2) Musik. Almanach v. 1796.

zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmuth von der gemeinsten Art und sein grosser Hang zum Trunke liessen ihn immer wieder in's Elend zurückfallen."

Welche Frucht hatte nun die grosse Liebe, die unausgesetzte Sorgfalt und Vatertreue getragen, mit der Seb. Bach in seinem Erstgebornen die Keime der Kunst gepflegt, in der er ihn veredeln, in Wissenschaft und Bildung auf die Höhen des menschlichen Geistes hatte emporführen wollen? Wohl hatte er ihm in rastloser Arbeit, in fester Zucht und Ordnung des Hauses, in dem Glücke eines stillen zufriedenen Familienlebens, nicht weniger in der Furcht Gottes, in der Frömmigkeit des Herzens durch Wandel und Beispiel gezeigt, wie man der Kunst, der Menschheit, wie man seinem Gotte dienen müsse. Aber alle jene trefflichen Eigenschaften, die man an dem Vater mit bewundernder Ehrerbietung wahrnimmt, und die Em. Bach's wohlthuende Gestalt in langem arbeitsamem Lebensgange fortgepflanzt hat, wird man bei Friedemann vergebens suchen.

Er war, wie bereits erwähnt, ein merkwürdiges Seitenstück zu seinem jüngsten Bruder Christian, der, wie er aus künstlerischem Stoffe geformt, mit leichtflüssigerem Blute und heiterem Sinne am Taumel des sinnlichen Genusses zu Grunde ging, während er, freudelos, gallicht und finster in Zerfahrenheit und Ekel endete.

Und doch, wie tief er gesunken war, es war zwischen ihm und jenem ein wesentlich Unterscheidendes geblieben. Gottfried Christian hatte die Kunst, die ihm Vater und Bruder als fleckenloses Juwel überliefert hatten, verleugnet, sie zur Dienerin und Handhabe seiner leichtfertigen Lebenstriebe gemacht. Friedemann dagegen, wie künstlich und mühsam mitunter seine Arbeiten waren, wie kleinlich und unfruchtbar Vieles darin erscheinen mag, wie sehr er sich eigensinnig und bis zur Uebermüdung in Einzelnheiten vertiefte, hatte doch nie den Kunst-Prinzipien entsagt, zu denen er erzogen worden war. War er aus

Laune und falschem Verständniss, aus Hartnäckigkeit und Eigensinn, oder aus der besonderen Richtung seines Talents streng auf der überkommenen Bahn verblieben, ohne dem Fortschritt und der durch die grossen Vorgänger ermöglichten freieren Bewegung in Inhalt und Form sein Herz zu öffnen, ist seine Künstlernatur schliesslich an dem Zwiespalt zu Grunde gegangen, der aus diesem fruchtlosen Kampfe gegen die nothwendigen Bedingungen weiterer Entwicklung folgen musste, so war doch sein Weg selbst kein unkünstlerischer.

Ueber das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer versöhnenden Mitleids, wenn man daran denkt, dass er mindestens in diesem einen Punkte, wenn auch ohne Berechtigung, treu geblieben.

Er war der letzte Vertreter der alten contrapunktischen Schule, die einst so weit verbeitet in der Familie „der Bache“ ihren höchsten Glanzpunkt erreicht hatte. Und somit ist sein Geschick nicht ohne einen Anflug von Tragik [1]).

---

[1]) Die Leipz. Musik. Allg. Z. (II. S. 829) enthält eine, nach vielen Seiten hin treffende Charakteristik der drei Bach's, indem sie sagt:

Friedemann		Emanuel		Christian
Ist Meister im Helldunkel,	—	im Grau in Grau	—	in vielfarbigen Blumenstöcken nach der Natur,
wollte in der Arbeit nur sich selbst genügen,	—	Kennern und Liebhabern,	—	Liebhabern und Virtuosen,
stiess von sich,	—	interessirte,	—	wurde beliebt,
blieb roh,	—	war cultivirt,	—	war polirt,
darbte	—	hatte genug,	—	bekam zum Verschwenden,
lebte unstät,	—	in Hamburg,	—	in London,
fand fast nur Feinde,	—	viel Freunde,	—	noch mehr Gesellen,
achtete den mittleren Bruder nur mässig, verachtete den jüngeren,	—	achtete den älteren hoch, den jüngeren mässig,	—	lachte beide aus,
trank und schrieb dann nicht.	—	trank nicht und schrieb.	—	trank und schrieb dann.

Ein anderes aber muss noch, wenn man seinem Nachrufe gerecht sein will, hinzugefügt werden. Er hat das Andenken an seinen Vater, wie sehr er dessen reinen Namen durch unedle Leidenschaften befleckt hatte, bis zu seinem letzten Athemzuge in Ehren gehalten.

In wie weit seine alten Freunde sich seiner, der wahrlich wenig gethan hatte, sich ihre Sympathie zu erwerben, bis an sein Lebensende angenommen haben möchten, ist schwer zu bestimmen. Der im Anhange abgedruckte Brief Kirnberger's vom Jahre 1779 an Forkel lässt Friedemann's Charakter, auch abgesehen von seiner Trunksucht, in einem hässlichen Lichte erscheinen, und giebt Aufschluss über den Grund seiner Entfremdung mit dem alten Freunde. Dass es aber auch Stimmen gab, die ihn milder beurtheilten, zeigt eine Correspondenz aus Berlin, welche vom 26. Juli 1783, also ein Jahr vor seinem Tode datirt, im versöhnlichen Sinn bemerkenswerth genug ist[1]: „Von der Situation unsres vortrefflichen und in seiner Kunst so unvergleichlichen W. Friedemann Bach kann ich nur wenig sagen. Er kommt fast gar nicht mehr in's Publikum, und scheint, einige Wenige ausgenommen, die aus wahrer Achtung für die Kunst sich seiner noch annehmen, von den meisten Uebrigen ganz und gar vergessen zu sein. Kirnberger hat sonst noch immer am meisten für ihn gethan. Ich weiss nicht, wie es kommen mag, dass er jetzt schon seit langer Zeit gar nichts mehr mit ihm zu thun hat[2]). — Die Schicksale dieses grossen Mannes haben mir in der That schon manche traurige Stunde gemacht, und es ist mir oft unbegreiflich gewesen, dass ein solcher Mann nicht im Stande gewesen ist, irgend eine angenehme

---

[1]) Musik. Alm. v. 1783 (Schwickert) S. 201.

[2]) Dies wäre, abgesehen von den oben erwähnten Umständen, an sich erklärlich gewesen. Grade an dem Tage, von welchem der obige Brief datirt, starb Kirnberger, 62 Jahre alt, nach langen schmerzhaften Leiden. Die von ihm im Anhange abgedruckten Briefe zeigen, dass er selbst in sorgenvoller Lage war, und am Gelde keinen Ueberfluss hatte.

Frucht seiner ausserordentlichen Geschicklichkeit zu geniessen, dass es, so wie in seiner Jugend, so in seinem Alter nicht mit ihm fort will. Dass diese sonderbaren und unbegreiflichen Umstände nicht durch ihn allein, sondern auch von der ganz eignen Art seiner Kunst bewirkt worden, davon bin ich überzeugt."

Lessing sagt an einer Stelle: „Alles, was der Künstler über den Punkt, wo sich jedes Verdienst in den Augen des Volkes zu verwirren und zu verdunkeln anfängt, hinaustreibt, kann ihm weder Glück noch Ehre erwerben."

Was hier ausgesprochen ist, und was Forkel mit Recht auf Friedemann Bach angewendet hat, ist in Wahrheit der Schlüssel zu seinem künstlerischen Unglück.

Er starb am 1. Juli 1784, 74 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in grosser Dürftigkeit. Ein Jahr nach seinem Tode wurde zu Berlin Händel's Messias aufgeführt. Bach's Wittwe erhielt aus der Einnahme dieses Concerts eine Unterstützung. Dies ist das Letzte, was man von ihr erfahren hat. Was aus der Tochter geworden ist, weiss Niemand[1]).

So endeten Friedemann Bach und seine Familie in Vergessenheit.

Er war, nach einer in der K. Bibl. zu Berlin befindlichen, in rother Kreide ausgeführten Zeichnung zu urtheilen, die dem beigefügten Portrait zum Grunde gelegt ist, ein schöner Mann, mit geistvollen edlen Zügen, so recht geeignet, durch sein Aeusseres empfehlend und anziehend zu wirken.

Das einst so reich blühende, so weit verzweigte Künstlergeschlecht ist ausgestorben[2]). Es hat manche tiefe

---

[1]) Auch Sebastian Bach's Wittwe und Tochter lebten nach seinem Tode in Dürftigkeit und bedurften der Unterstützung. Aber wie wenig konnten sie den grossen Tonsetzer dafür verantwortlich machen!

[2]) In der Biographie J. Seb. Bach's (Th. I. S. 26/27) ist die Stammtafel des Geschlechts bis auf die Söhne Sebastian's mitgetheilt worden. Zur Vervollständigung der Uebersicht über den Wachs-

Schatten, manche dunkle Stelle aufzuweisen gehabt. Aber der Lichtglanz, der von ihm ausging, war weit überwiegend. Drei hellen Sternen gleich strahlen die Namen Johann Christoph, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach aus glanzvoller Höhe herab. Sie werden mit bewundernder Ehrerbietung genannt werden, so lange ihre Kunst auf Erden in Uebung bleiben wird.

---

thum, die Blüthe und den Vergang desselben wird im Anhang unter No. XIV der gesammte Stamm bis auf die letzten bekannt gewordenen Seitenzweige in drei Tafeln mitgetheilt.

Anhang

zum zweiten Bande

Inhalt.

Die Israeliten in der Wüste,

ein

Sing-Gedicht.

Erster Theil.

No. 1. Chor der Israeliten.

Die Zunge klebt am dürren Gaum;
Wir athmen kaum;
Rings um uns her ist Grab.
Gott, Du erhörst des Jammers Klage nicht;
Du kehrst Dein Antlitz von uns ab.

No. 2. Recitativ.

Erste Israelitin.

Ist dieses Abram's Gott?
Der Gott, der bei sich selbst geschworen,
Das Volk, das er sich auserkoren,
Nie zu vergessen, zu verlassen?
Wir schmachten, wir erblassen,
Wir haben keinen Trank,
Als diese Thränen, die wir weinen.
Der Herr hat Lust an unserm Untergang;
Und er gedenkt nicht mehr der Seinen.

Arie.

Will er, dass sein Volk verderbe?
Sind wir länger nicht sein Erbe?
Schaut er ewig ohn' Erbarmen
Auf das Leiden, das uns drückt?
Die ihr niemals wieder
Seufzt und weint, erblich'ne Brüder,
Schlummernd in des Todes Armen,
Ach! Wie seid ihr so beglückt!

No. 3. Recitativ.

Aaron.

Verehrt des Ewgen Willen,
Verehret ihn, der euch auch da noch liebt,
Wenn auch sein weiser Rath betrübt.
Hört auf, die Luft mit Klagen zu erfüllen,
Wo jede grössres Weh auf eure Häupter ruft,
Hört auf den Herrn; er wird den Kummer stillen,
Der euch verzehrt.
Sein Auge schaut
Mit Segen auf ein Herz,
Das ganz auf ihn vertraut.

Arie.

Bis hieher hat er euch gebracht,
Hat euch beschützt, hat euch bewacht;
Auch künftig wird sein Arm euch leiten.
Sein Wort sei eure Zuversicht.
Es mag der Sonne Glanz erbleichen;
Die Erd' aus ihren Banden weichen;
Fest bleibt in alle Ewigkeiten,
Was Gott dem Sterblichen verspricht.

No. 4. Recitativ.

Zweite Israelitin.

Warum verliessen wir Aegyptens blühend Land;
Den Sitz des Ueberflusses,
Und folgten Moses' Rath und Dir?
O! des verderblichen, des thörichten Entschlusses!
Wie straft uns späte Reu' dafür!

Arie.

O! bringet uns zu jenen Mauern,
Von denen wir entfernet trauern;
O! bringt zu ihnen uns zurück!
Sind wir zu Leiden denn geboren?
Jetzt, da wir unser Glück verloren,
Erkennen wir erst unser Glück.

No. 5. Recitativ.

Aaron.

Für euch fleht Moses stets um eure Huld
Den Ewgen an.
O! zwingt ihn nicht zum Zorn durch eure Ungeduld.
Er naht sich uns.

Das Murren eurer Zungen
Ist bis zu ihm gedrungen!

Moses.

Welch ein Geschrei tönt in mein Ohr?
Tönt zu dem Thron des Herrn empor,
Und reizet seine Rache?

No. 6. Chor.

Du bist der Ursprung unsrer Noth,
Hast uns geführet in den Tod.
Gott schlummert, und wir hoffen nicht,
Dass er zur Hülf' erwache.

No. 7. Recitativ.

Moses.

Undankbar Volk, hast du die Werke
Voll Wunder schon vergessen,
Die für dich dein Gott gethan?
Dein Herz empöret sich kühn wider ihn,
Den Gott der Stärke,
Der mitleidsvoll zu deinem Schutz geeilt:
Auf dessen Wink die Fluthen sich getheilt,
Die unbenetzt dich fliehen liessen,
Auf deiner Feinde Haupt sich wieder zuzuschliessen?
Du murrest wider den,
Der, als der Hunger dich verzehrt,
Mit Brod vom Himmel dich genährt.
Sink', sink' in Demuth hin,
Und liebest du das Leben,
So ehre den, der dir's gegeben.
Glaub', dass sonst nichts dein Unglück lindern kann;
Gott will dich prüfen, bet' ihn an.

No. 8. Duett.

Erste Israelitin.

Umsonst sind unsre Zähren,
Umsonst sind sie geflossen,
Kein Trost senkt sich herab.

Zweite Israelitin.

Er will uns nicht erhören,
Sein Himmel bleibt verschlossen,
Kein Trost senkt sich herab.

Beide.

Uns droht das offne Grab!
Laut fluchet unsre Klage,

Dem schrecklichsten der Tage,
Der uns das Dasein gab.

No. 9. Accompagnement.

Moses.

Gott, meiner Väter Gott, was lässest Du mich sehen?
Was muss ich hören?

Chor.

Wir vergehen!

Moses.

Bei diesem Anblick voll Verderben
Vergisst mein Herz, dass ihr Geschrei
Verbrechen sei,
Gott wider Dich.

Chor.

Wir sterben!

Moses.

Allmächtiger, verzeih'!
Eröffne, Herr, in diesem Augenblick
Die Schätze Deiner Huld!

Chor.

Entsetzliches Geschick!

Moses.

Erzürnter, willst Du strafen,
Lass Dein Gericht, Herr, über mich ergeh'n;
Nur schone diese hier!

Chor.

Es ist um uns geschehn!

No. 10. Arie.

Moses.

Gott, sieh Dein Volk im Staube liegen!
O Vater der Erbarmung,
Merk auf mein demuthsvolles Flehn!
Du, der mein Hoffen nicht betrügen,
Mein Bitten nicht verwerfen kann.
Lass diesen Felsen, Gott der Stärke,
Die Lindrung unsrer Qual uns geben.
Herr, lass die Kinder Jacob's leben,
Dich zu verehren, zu erhöhn;
Blick, Ew'ger, uns in Gnaden an!

No. 11. Chor.

O Wunder! Gott hat uns erhört,
Und frische Silberströme quillen
Aus diesem Felsen, sie zu stillen,
Die Pein, die unsre Brust verzehrt.

Zweiter Theil.

No. 12. Recitativ.

Moses.

Verdient habt ihr ihn, den Zorn des Herrn;
Doch er hat euch verziehn.
Er sucht, er liebet euch.
O! wenn für seine Güte
Nicht eure Brust von Dankbegierde glühte,
Wär't ihr des Daseins werth?
Ihr, die ihr wider ihn empört
Im bittern Klaggeschrei die Weisheit seines Raths geschmähet;
Ihr, deren Schmerz sein Rath in Wonne kehret,
O betet den Gott der Gnaden an,
Ihn, der mein Flehn erhöret.

No. 13. Wechselgesang mit Chor.

Moses.

Gott Israels, empfange
In jauchzendem Gesange
Der Herzen heissen Dank.

Erste Israelitin.

Du Gott, bist mein Vertrauen!
Wie nichtig war das Grauen,
Das mich zu zittern zwang.

Chor.

Gott Israel's, empfange
Der Herzen heissen Dank.

Zweite Israelitin.

Der Herr ist mein Vertrauen
Er liess sich gnädig schauen
Als alle Hoffnung sank.

Chor.

Gott Israel's, empfange
Der Herzen heissen Dank.

No. 14. Recitativ.

Erste Israelitin.

Wie nah war uns der Tod, und o! wie wunderbar
Errettet uns durch dich der Ewige von der Gefahr,
Die über unsern Häuptern war!
Wie schlägt in unsrer Brust das Herz
Von Dankbarkeit gerührt, und von der Reue Schmerz,
Dass wir dem Ew'gen nicht die Zuversicht geweiht,
Die jener Huld gebühret,
Mit der er uns bewacht und unsre Schritte führet.

Arie.

Vor des Mittags heissen Strahlen
Senkt ihr Haupt die Blume nieder;
Kühler Thau bedeckt das Land
Und die Blume hebt sich wieder,
Duftend, und erfreut den Blick.

Gott sah gnädig auf die Qualen,
Die sein armes Volk empfand,
Und aus seiner Wunderhand
Floss in unsre matten Glieder
Die verlorne Kraft zurück.

No. 15. Accompagnement.

Moses.

O Freunde, Kinder, mein Gebet
Hat jenes Labsal euch erfleht,
Das eure Kraft verjüngt, das Leben euch erhält.
Doch einst, vor meinem Blick seh ich die Zukunft aufgehellt,
Einst wird für Adam's sünd'ge Welt
Ein Anderer zum Richter flehen.
Gott wird ein gnädig Ohr auf seine Bitten lenken,
Und die, für die er fleht, mit ew'ger Wonne tränken:
Die sich voll Zuversicht ihm nahn,
In ein vollkommner's Canaan,
O Freunde, werden sie auf seinen Spuren gehen,
Ich bin bei euch sein schwaches Bild!
Er wird, wenn nun der Zeiten Lauf erfüllt,
In sterbliche Gestalt verhüllt,
Die menschliche Natur erhöhen.
Dies ist der Held, des Weibes Saame,
Der mit der Schlange kämpft, und ihr den Kopf zertritt.
Er kommt und bringt den Frieden mit,
Und Heil und Segen ist sein Name.

No. 16. Recitativ.

Zweite Israelitin.

Beneidenswerth, die ihren Sohn ihn nennt!
O wie das Herz in mir vor froher Regung brennt,
Den Fluch, den Eva's Fall auf ihre Kinder brachte,
Ruft dann des Richters Mund zurück;
Die Schöpfung lächelt dann der Menschen heitrem Blick,
Wie sie in ihrem Frühling lachte.

Arie.

O seelig, wenn der Herr gewähret,
Den Heiland, den mein Wunsch begehret,
Den Göttlichen zu sehen!
Mit Wonn' erfüllten Thränen-Güssen,
Tief hingebeugt zu meinen Füssen,
Ihn dankend zu erhöhn.

No. 17. Recitativ und Chor.

Moses.

Hofft auf den Ewigen und harret sein:
Er wird der Erde sich barmherzig zeigen:
Er wird den Himmel neigen,
Er wird der Menschheit Glanz erneu'n.

Chor.

Verheissner Gottes, welcher Adam's Schuld
Vertilgen soll, Geschenk der grössten Huld,
Erscheine bald, erscheine, dass die Erde
Auf's neu ein Sitz des Friedens werde!
Sie seufzt nach Dir
Voll Inbrunst, so wie wir
Nach jenen Wassern uns gesehnet,
Die unsern Durst gestillt,
Die unser Herz erquickt, und es mit Freud' erfüllt.

No. 18. Choral.

Was der alten Väter Schaar
Höchster Wunsch und Sehnen war,
Und was sie geprophezeit,
Ist erfüllt nach Herrlichkeit.

No. 19. Recitativ.

Aaron.

O Heil der Welt, Du bist erschienen,
Und neu erschaffen hast Du sie.
Dich sangen, als Du kamst, die Seraphinen,
Mit himmlisch hoher Melodie.

Du predigtest der grössten Weisheit Lehren,
Und hiessest Deine Jünger gehn
In alle Welt, die Völker zu bekehren,
Und Deinen Namen zu erhöhn.
Es ist geschehen.
Die Wahrheit Deiner Lehren
Und Deines Namens Ruhm erklang
Vom Anfang bis zum Niedergang;
Und täglich muss Dein Reich sich mehren.

No. 20.

Lass Dein Wort, das uns erschallt,
Mit entzückender Gewalt
Tief in uns're Herzen dringen;
Lass es gute Früchte bringen,
Die Dein Vaterherz erfreu'n.
Lass uns Dir, allmächtge Güte,
Unsre Brust zum Tempel weihn.

Das Leiden und Sterben
unseres
Heilandes
Jesu Christi,
musikalisch vorgestellt
nach der Composition
des
Herrn Capellmeisters Bach.

No. 1. Recitativ mit Accompagnement.

Du Göttlicher! warum bist Du
So in des Todes Schmerz versunken?
Warum hast Du den bittern Kelch getrunken?
Den Kelch des Zorns, den Gott dem Frevler reicht,
Der kühn sein Herz zur Sünde neigt?
Unschuld'ger Frommer, dessen Leben
Nur Wohlthun war, warum bist Du
In sein Gericht dahin gegeben?

No. 2. Coro.

Fürwahr, er trug unsere Krankheit, und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplaget, und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unserer Missethat willen verwundet, und um unserer Sünden willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf das wir Friede hätten; und durch seine Wunden sind wir geheilet. Wir gingen alle in der Irre, wie Schafe; ein jeglicher sahe auf seinen Weg: aber der Herr warf unser aller Sünde auf ihn. Jes. 53, 4—6.

Choral.

Meine Seele erhebet den Herrn,
Und mein Geist freuet sich Gottes,
meines Heilandes.

No. 3. Recitativ.

Seht ihn! gebeugt liegt er, und fleht,
Und windet sich im Staube.
Gott höret nicht das zagende Gebet
Um Labsal seiner Angst, um Seelenruh'.
Sein Leiden steigt; mit jedem Augenblicke
Strömt neue Qual ihm zu:
Denn Gott geht in's Gericht
Mit ihm. Nun übernimmt er feyerlich
Der Sünde Strafen.
Schon liegen sie auf ihm; schon hat ihn Gott verlassen.
In allen Himmeln Gottes ist
Nicht Einer, der ihn trösten kann.
Jetzt sieht er mitleidsvoll die Jünger an.
Sie wussten nicht, was ihn für Leiden trafen.
Er spricht:

Arioso.

„Ihr könnet schlafen?
„Nein, betet und seyd wach!
„Es naht sich der Versuchung Stunde.
„Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach."

Recitativ.

Er sprach's. Nun kam voll Freundschaft in dem Munde,
Im Herzen voll Verrath,
Ischarioth.

No. 4. Recitativ mit Accompagnement.

Den Menschenfreund willst du verrathen?
Den Heiligen, den dein Gewissen kennt?
Die Rache wacht; sie sieht die Tücke
In deinem finstern, tiefen Blicke:
Sie sieht die Hölle ganz in dir.
Es bebet die Natur bey deinen Missethaten:
Die schrecklichste wird klein dafür.
Er küsset ihn, und zeiget
Den Freund der mörderischen Schaar,
Die mit ihm war.
Der Fromme neiget
Den sanften Blick auf ihn, und spricht:
„Freund, warum bist du kommen?"

No. 5. Aria.

Wie ruhig bleibt dein Angesicht
Bey deines Jüngers Frevelthaten!
Er kommt, dein Freund, dich zu verrathen;
Der Tod mit ihm: du wankest nicht.

Sey, wie er, gelassen,
Seele, wanke nicht!
Wenn dich Stürme fassen,
Sey voll Zuversicht.

Wie ruhig bleibt dein Angesicht etc.

No. 6. Recitativ.

„Nehmt mich; ich bins.“ Dies Wort der Allmacht schrecket
Die Schaar zurück. Doch will er nicht entfliehen;
Er strecket
Vielmehr die Hände dar: sie fesseln ihn.
Und nun erwacht
Der Jünger Muth, ihn zu befreyn.
Er selbst hält sie zurück: „Steckt eure Schwerter ein!
Der Engel Heere wären
Zu meiner Rettung da, wollt ich zum Vater flehen:
Doch würde dann die Schrift erfüllt?
Des Ew'gen Wille muss geschehen.

No. 7. Arioso.

Du, dem sich Engel neigen,
Dem alle Schöpfung singt,
Wenn dich, vom Thron zu steigen,
Die Menschenliebe zwingt;
Du kommst, zum Tod entschlossen;
Ein Kelch erwartet dich,
Vom Zorne voll gegossen:
Du trinkest ihn für mich.

No. 8. Recitativ.

Mit wildem Ungestüm
Führt nun den Duldenden die Schaar
Zum Hohenpriester hin, bey dem, ihn zu verdammen,
Der Sünder Volk versammlet war.
Der muth'ge Petrus nur erkühnt sich ihm zu folgen,
Die andern alle fliehn.

No. 9. Arioso.

O Petrus, folge nicht!
Die Jünger flohen; fliehe mit!
Gedanken, wachet auf, und warnet ihn!
O du, sein Engel, hind're seinen Schritt!
Umsonst! — —

No. 10. Recitativ.

Nun stehen Zeugen auf,
Und sprechen, zum Verrath gedungen,
Verworf'ne Lästerungen
Und Lügen gegen ihn. Voll Majestät
Und göttlich hoher Würde steht
Der Unschuldsvolle da, und spricht:
„Ja, ich bin Christus, Gottes Sohn;
„Und einst halt ich von meines Vaters Thron
„Auch über euch Gericht."
Der tollen Mordsucht Stimmen steigen
Nun himmelan: „Ihr habt's gehört!
„Lasst seine Worte zeugen:
„Er lästert Gott; er ist des Todes werth."

Sie sahn in ihrem Grimme
Die Lahmen nicht, die durch ihn wandelten.
Sie hörten nicht die Stimme
Der Stummgebornen, nicht der Blinden
Und nicht der Tauben Ruf,
Die seine Hand zum frohern Leben schuf.
Umsonst erschollen laute Psalmen
Der Todten, die er neu gebar;
Er, dessen Tagewerk das Glück der Menschen war,
Er soll
Des Todes der Verbrecher sterben!

Wer rettet ihn? Sein Petrus wird es thun;
Und sollt er auch erblassen.
Er wird ihn retten. — Ach! auch Er hat ihn verlassen;
Der kühne Held verleugnet seinen Freund.
Zwar warnt ihn Jesus; doch, vermessen, glaubt er nicht
Der Warnung. Hört! er spricht
Und schwört dreimal: „Den Menschen kenn' ich nicht."
Da sah mit ernstem, mitleidsvollem Blicke
Der Mittler Petrum an; im Innersten der Seele
Empfand ers, ging zurücke,
Und weinte bitterlich.

No. 11. Aria.

Wende dich zu meinem Schmerze,
Gott der Huld! sieh mein zerschlagnes Herze;
Nimm es, dir zum Opfer, an!
Ach, ich sinke! wirst du mich nicht heben,
Gütigster, der schonen und vergeben,
Vater, der nicht ewig zürnen kann!

Wende dich zu meinem Schmerze etc.

No. 12. Recitativ.

Der Jünger, der den Heiligen verrieth,
Er weinet auch! — Flehn seines Jammers Thränen
Nicht auch gen Himmel? Hofft sein Sehnen
Nicht auch auf Gnade? — Nein, nur Angst der Missethat
Ergreift ihn. Ach, er kennet nur den Rächer,
Nicht den Erbarmer der Verbrecher!
Er eilet in den Rath
Der Juden, wirft das Geld, das seinen Frevel
Belohnen sollte, hin, und spricht:
„Den ich verrätherisch in eure Hand gegeben,
„Der Mann ist ohne Schuld.“ Allein man hört ihn nicht.
Noch einmal sieht er das, was er gethan,
Mit wüthender Verzweiflung an;
Beschliesst es, flieht, und nimmt sich selbst das Leben.

No. 13. Aria.

Verstockte Sünder! solche Werke
Begehet ihr, und fühlt es nicht?
Ein Herz voll Bosheit nennt ihr Stärke,
Und das Gewissen ein Gedicht?
Am Ende wacht ihr auf, zu spät:
Voll Schrecken stürzet ihr hinunter
Zum Abgrund, den ihr offen seht.

Verstockte Sünder! solche Werke etc.

No. 14. Recitativ.

Gefesselt steht nun Jesus im Gerichte
Des Römers. Lauter wüthet das Getümmel
Des Volks; ein wild Geschrei erhebet sich gen Himmel,
Und klagt ihn an, er habe
Das Volk empört,
Und König sich genannt. Er hört
Die Klag', und unbeweget
Von dieser Schmach,
Denkt er voll Ernst den Folgen
Der ewigen Versöhnung nach.

No. 15. Aria.

Donnre nur ein Wort der Macht,
Herr! so muss die Frechheit zagen.
Aber, ohn' ein Wort zu sagen,
Lässt die Unschuld sich verklagen,
Und ist nur auf mich bedacht.

Donnre nur ein Wort der Macht etc.

No. 16. Recitativ.

Noch wachet in Pilatus Brust
Ein leicht Gefühl von Menschenliebe:
Er hat nicht Lust
Am Blut der Unschuld: er will Jesum retten,
Und führt den Räuber vor, den sie schon längst
Dem Tode gern geopfert hätten.
„Seht! einen schenk ich euch; wählt ihn!“ Sie wählen
Des Räubers Freiheit, und das Blut
Des frommen Menschenfreundes.
Der Aufruhr steigt: da sinkt des Römers Muth:
Feigherzig willigt er, die Unschuld zu verdammen.

Nun sahe Gott der Mordsucht Flammen
In jedem Aug'; er hörte das Geschrey
Dahin gegeb'ner Sünder.
Sie riefen's, bebten, riefen's noch einmal:
„Sein Blut komm' über uns, und über uns're Kinder!“

Noch immer tobt das Volk; es schäumt vor Wuth.
Schon fliesst der frommen Unschuld Blut.
Zerfleischet steht er da:
O Schmerz! — sein Leib ist Eine Wunde;
Und doch — — (Welch' Beyspiel der Geduld!)
Es geht kein Wort aus seinem Munde.

No. 17. Duetto.

Erste Stimme.
Muster der Geduld und Liebe,
Möchten wir dir ähnlich seyn!
Zweite Stimme.
Flöss' uns sanfte, sanfte Triebe
Deines guten Geistes ein!
Beide.
Lass sie unsern Geist beleben!
Erste Stimme.
Deine Langmuth und Geduld
Schont den Sünder.
Zweite Stimme.
Du vergiebest gern die Schuld
Deiner Kinder.
Beide.
Lass uns auch vergeben.

No. 18. Recitativ.

Die ihr durch des Messias Glauben
Durch den von Gott verheissnen Tod,

Habt Heil und Seelenruh gefunden,
Fallt nieder, betet an, und seht:
Das Lamm voll Unschuld geht
Zum Opferaltar hin!

No. 19. Coro.

Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum, den Anfänger und Vollender des Glaubens.
Welcher uns're Sünden selbst geopfert hat an seinem Leibe auf dem Holz,
Auf dass wir, der Sünde abgestorben, der Gerechtigkeit leben: durch dessen Wunden wir sind heil worden.

No. 20. Recitativ.

O du, der Gott mit uns versöhnt,
Wie wurdest du verhöhnt
Von Henkern, die dich wild umgaben!
Wie hat der Dornenkrone Schmerz
Dein blutend Haupt durchgraben!
Ermattet gehest du
Den bangen Weg zum Todeshügel.
Da steht's! Du schwebst empor
Am Kreuze. Welch' ein Anblick voller Grauen!
Gott, Mittler! nun ergreift dich auf einmal
Der Sünde Fluch;
Und alle Qualen jeder Missethat,
Die Gottes Zorn entzündet hat,
Durchbeben deine Seele.
Du zitterst, zagest, hängst von Gott, von Gott verlassen,
Und flehst! Doch Gott ist im Gericht
Mit dir, und hört dein Flehen nicht.

Arioso.

Von Gott verlassen klagst du dich?
Geliebter Sohn! kann dich dein Vater lassen?
Nein, mich, mich muss sein heil'ges Auge hassen;
Von Sündern wendet Gott sein Angesicht:
Dich lässt er nicht.
Dich stürzet meine Schuld in tiefe Mitternacht:
Du siehst den Vater nicht, der um dich wacht.
Doch! — bald ist es vollbracht. —
Dann glänzt in deinem Reiche
Ein neuer Tag und Wahrheit, Recht und Licht.

No. 21. Aria.

: Der Menschen Missethat verbirget
Dir deines Vaters Angesicht:
Doch zittert, die ihr ihn erwürget!
Er kommt wahrhaftig zum Gericht.

No. 22. Coro.

Dann strahlet Licht und Majestät
Vom Throne, der auf Wolken steht;
Sein Auge flammt: die Frechen beben.

Solo.

Wie froh wird mir der Anblick seyn!
Er wird mir seine Rechte geben
Und sagen: Du bist mein.

No. 23. Recitativ.

Nun sammlet sich die grauenvolle Macht
Des bängsten Todes, und ergreift
Unaufgehalten seine Seele.

No. 24. Choral.

Heiliger Schöpfer, Gott!
Heiliger Mittler, Gott!
Heiliger, barmherziger Tröster!
Du ewiger Gott!
Um dieses Todes willen
Hilf uns in der letzten Noth;
Erbarm dich unser!

No. 25. Recitativ.

Er ruft: Es ist vollbracht!
Und stirbt.

(Die Instrumente machen eine Trauermusik.)

No. 26. Arioso.

Mein tiefgebeugtes Herz wirft sich
Auf Golgatha, sein Blut ganz aufzufassen.
O, möcht' ich hier bei seinem Kreuz erblassen!
Er starb für mich.

No. 27. Recitativ mit Accompagnement.

Die Allmacht feyrt den Tod. —
Die Sonne scheut den Blick,
Und hüllt ihr Angesicht in tiefe Nacht. —
Die Erde bebt zurück!
Ihr Eingeweide zittert.
Der Felsen tiefe Wurzel wird erschüttert:
Die steile Höhe kracht,
Und stürzt herab. —
Dort hebet sich ein Grab,

Und stösset seinen Raub ans Licht. —
Der Römer staunt, sieht die Natur empört;
Er betet an, und schwört:
„Fürwahr, der Sterbende ist Gottes Sohn gewesen!“

No. 28. Schluss-Choral.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Retter, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Solo.

Trauert, wehmuthsvolle Lieder!
Der Sohn des Ew'gen kam hernieder,
Und starb, ein Fluch für uns gemacht.

Coro.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Vater, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Duetto.

Betet an! dahin gegeben
Zum Tode, hat er uns das Leben
Und ew'ge Wonne wiederbracht!

Coro.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Retter, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Solo.

Singet Dank! des Todes Banden
Hat er zerrissen, ist erstanden;
Ihn hält nicht mehr des Grabes Macht!

Coro.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Retter, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Carl Wilhelm Ramler's

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu,

in Musik gesetzt

von

Carl Philipp Emanuel Bach.

Erster Theil.

No. 1. Instrumental-Einleitung.

No. 2. Chor.

Gott, du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen, und nicht zugeben, dass dein Heiliger die Verwesung sehe.

No. 3. Rec. Acc.

Judäa zittert, seine Berge beben,
Der Jordan flieht den Strand.
Was zitterst du, Judäas Land?
Ihr Berge, warum bebt ihr so?
Was war dir, Jordan, dass dein Strom zurücke floh?
Der Herr der Erde steigt empor aus ihrem Schooss,
Tritt auf den Fels und zeigt der staunenden Natur sein Leben.
Des Himmels Myriaden liegen auf der Luft
Rings um ihn her, und Cherub Michael fährt nieder,
Und rollt des vorgeworfnen Steines Last
Hinweg von seines Königs Gruft.
Sein Antlitz flammt, sein Auge glühet,
Die Schaar der Römer stürzt erblasst auf ihre Schilde.
Flieht, ihr Brüder!
Der Götter Rache trifft uns! Fliehet, flieht.

No. 4. Aria.

Mein Geist, voll Furcht und Freuden bebet,
Der Fels zerspringt, die Nacht wird lichte!
Seht, wie er auf den Lüften schwebet,
Seht wie von seinem Angesichte
Die Glorie der Gottheit strahlt.

Rang Jesus nicht mit tausend Schmerzen?
Empfing sein Gott nicht seine Seele?
Floss nicht sein Blut aus seinem Herzen?
Hat nicht der Held in dieser Höhle
Der Erde seine Schuld bezahlt?

No. 5. Chor.

Triumph, des Herrn Gesalbter sieget,
Er steigt aus seiner Felsengruft.
Triumph, ein Chor von Engeln flieget
Mit lautem Jubel durch die Luft.

No. 6. Recitativ.

Die frommen Töchter Sions gehen
Nicht ohne Staunen durch des offnen Grabes Thür.
Mit Schaudern fahren sie zurück:
Sie sehn in Glanz gehüllt den Boten des Ewigen,
Der freundlich spricht: Entsetzt euch nicht.
Ich weiss, ihr suchet um den Todten,
Den Nazarener Jesus hier,
Dass ihr ihn salbt, dass ihr ihn klagt.
Hier ist er nicht. Die Stätte sehet ihr,
Die Grabetücher sind vorhanden,
Ihn aber suchet bei den Todten nicht.
Es ist erfüllt, was er zuvor gesagt.
Er lebt! Er lebt! Er ist erstanden!

No. 7. Arie.

Wie lang hat dich mein Lied beweint;
Ach unser Trost, der Menschenfreund
Sieht keinen Tröster, steht verlassen.
Der blutet, der sein Volk geheilt,
Der Todte weckte, ach, muss erblassen.
So hat mein langes Lied geweint.
Heil mir! Du stiegst vom Grab herauf.
Mein Herz zerfliesst in Freudenzähren.
In Wonne löst mein Gram sich auf.

No. 8. Recitativ.

Wer ist die Simonitin, die vom Grabe
So schüchtern in den Garten flieht und weinet?
Nicht lange. — Jesus selbst erscheinet,
Doch unerkannt, und spricht ihr zu:
O Tochter, warum weinest Du? —
Herr, sage, nahmst Du meinen Herrn
Aus diesem Grabe? Wo liegt er? Ach vergönne,
Dass ich ihn hole, dass ich ihn mit Thränen netze,

Dass ich ihn mit diesen Salben noch im Tode salben könne,
Wie ich im Leben ihn gesalbt.
Maria! — so ruft mit holder Stimm' ihr Freund,
In seiner eigenen Gestalt. — Maria! —
Mein Meister, ach! — Sie fällt zu seinen Füssen nieder,
Umarmt ihn, küsst ihn, weint. —
Du sollst mich wiedersehen.
Noch werd' ich nicht zu meinem Vater gehen.
Steh' auf, und suche meine Brüder,
Und meinen Simon. Sag', ich will sie sehen!

No. 9. Duett.

Erste Stimme.

Vater deiner schwachen Kinder,
Der Gefall'ne, der Betrübte
Hört von dir den ersten Trost.

Zweite Stimme.

Tröster der gerührten Sünder,
Die dich suchte, die dich liebte,
Fand bei dir den ersten Trost.

Beide.

Tröster, Vater, Menschenfreund,
O wie wird durch jede Zähre
Dein erbarmend Herz erweicht.
Sagt, wer unserm Gotte gleicht,
Der die Missethat vergiebet,
Liebe, die du selbst geweint.

No. 10. Recitativ.

Freundinnen Jesu, sagt, woher so oft
In diesem Garten? Habt ihr nicht gehört,
Er lebe? Ihr zärtlichen Betrübten hofft,
Den Göttlichen zu sehn, den Magdalena sah.
Ihr seid erhört. Urplötzlich ist er da,
Und Aloee und Myrrhen duftet sein Gewand.
Ich bin es! Seid gegrüsst! — Sie fallen zitternd nieder,
Sein Arm erhebt sie wieder;
Geht hin in unser Vaterland,
Und sagt den Jüngern an, ich lebe,
Und fahre bald hinauf in meines Vaters Reich.
Doch will ich alle sehn, bevor ich mich für euch
Zu meinem Gott und eurem Gott gen Himmel hebe.

No. 11. Arie.

Ich folge Dir, verklärter Held,
Dir, Erstling der entschlafnen Frommen.

Triumph! Der Tod ist weggenommen,
Der auf der Welt der Geister lag.
Das Fleisch, das in den Staub zerfällt,
Wächst fröhlich aus dem Staube wieder.
O ruht in Hoffnung, meine Glieder,
Bis an den grossen Erndtetag.

No. 12. Chor.

Tod, wo ist dein Stachel?
Hölle, dein Sieg, wo ist er?
Unser ist der Sieg, Dank sei Gott!
Und Jesus ist Sieger!

Zweiter Theil.

No. 13. Recitativ.

Dort seh' ich aus den Thoren Jerusalems
Zwei Schüler Jesu gehn, in Zweifeln ganz,
Und ganz in Traurigkeit verloren,
Gehn sie durch Wald und Feld, und klagen ihren Herrn.
Der Herr gesellt sich zu den Trauernden,
Umnebelt ihr Gesicht, hört ihre Zweifel an,
Giebt ihnen Unterricht.
„Der Held aus Juda, dem die Völker dienen sollen,
Muss erst den Spott der Heiden
Und seines Volks Verachtung leiden.
Der mächtige Prophet von Worten und von Thaten
Muss, durch den Freund, der mit ihm ass, verrathen,
Verworfen durch den andern Freund,
Verlassen in der Noth von Allen,
Den bösen Rotten in die Hände fallen.
Es treten Frevler auf und zeugen wider ihn;
So spricht der Mund der Väter:
Der König Israels verbirgt sein Angesicht
Vor Schmach und Speichel nicht,
Er hält die Wange ihren Streichen,
Den Rücken ihren Schlägen dar.
Zur Schlachtbank hingeführt, thut er den Mund nicht auf.
Gerechnet unter Missethäter,
Fleht er für sie zu Gott hinauf.
Durchgraben hat man ihn, an Hand und Fuss durchgraben.
Mit Essig tränkt man ihn in seinem grossen Durst,
Und mischet Galle drein.

Sie schütteln ihren Kopf um ihn.
Er wird auf kurze Zeit von Gott verlassen sein.
Die Völker werden sehn, wen sie durchstochen haben.
Man theilet sein Gewand, wirft um sein Kleid das Loos,
Er wird begraben, wie die Reichen,
Und unversehrt am Fleisch zieht Gott ihn aus dem Schooss
Der Erd' hervor und stellt ihn auf den Fels. Er gehet
In seine Herrlichkeit zu seinem Vater ein.
Sein Reich wird ewig sein,
Sein Name bleibt, so lange Mond und Sonne stehet."
Die Rede heilt der Freunde Schmerz.
Mit Liebe wird ihr Herz zu diesem Gast entzündet.
Sie lagern sich. Er bricht das Brod,
Und saget Dank. Die Jünger kennen seinen Dank.
Der Nebel fällt, sie sehn ihn, er verschwindet.

No. 14. Arie.

Willkommen, Heiland! Freut euch, Väter!
Die Hoffnung Zions ist erfüllt.
O dankt, ihr ungebornen Kinder,
Gott nimmt für eine Welt voll Sünder
Sein grosses Opfer an.
Der Heilige stirbt für Verräther.
So wird des Richters Spruch erfüllt.
Er tritt das Haupt der Hölle nieder.
Er beuget die Rebellen wieder.
Der Himmel nimmt uns an.

No. 15. Chor.

Triumph, der Fürst des Lebens sieget,
Gefesselt führt er Höll' und Tod.
Triumph, die Siegesfahne flieget.
Sein Kleid ist noch vom Blute roth,

No. 16. Recitativ.

Eilf auserwählte Jünger bei verschlossnen Thüren,
Die Wuth der Feinde scheuend, freuen sich,
Dass Jesus wieder lebt. Ihr glaubt es, aber mich,
Erwidert Thomas, mich soll kein falsch Gesicht
Verführen. Ist er den Galiläerinnen nicht,
Auch diesem Simon nicht erschienen?
Sah ihn nicht Kleophas und sein Gefährte dort
Bei Emaus? Ja, hier, mein Freund, hier an diesem Ort
Sahn wir ihn alle selbst. Es waren seine Mienen.
Die Worte waren seinen Worten gleich.
Er ass mit uns! — Betrogen hat man euch!
Ihr selbst, aus Sehnsucht, habt euch gern betrogen.

Lasst mich ihn sehn, mit allen Nägelmahlen sehn,
Dann glaub' auch ich, es sei mein heisser Wunsch geschehn.
Und nun zerfliesst die Wolke, die den Herrn umzogen,
Der mitten unter ihnen steht und spricht:
Der Frieden Gottes sei mit Euch! Und du,
Schwachgläubiger, komm, siehe, zweifle nicht! —
Mein Herr, mein Gott, ich seh', ich glaub', ich schweige. —
So geh' in alle Welt und sei mein Zeuge!

No. 17. Arie.

Mein Herr, mein Gott, dein ist das Reich,
Die Macht ist dein.
So wahr dein Fuss dies Land betreten,
Wirst du der Erde Schutzgott sein.
Jehovahs Sohn wird uns vertreten.
Versöhnte, kommt, ihn anzubeten,
Erlöste, sagt ihm Dank.
Zu dir steigt mein Gesang empor,
Aus jedem Thal, aus jedem Hain.
Dir will ich auf dem Feld Altäre,
Und auf dem Hügel Tempel weihn.
Lallt meine Zunge nicht mehr Dank,
So sei der Ehrfurcht fromme Zähre
Mein letzter Lobgesang.

No. 18. Chor.

Triumph, der Sohn des Höchsten sieget,
Er eilt vom Sühn-Altar empor.
Triumph, sein Vater ist vergnüget;
Er nimmt ihn in der Engel Chor.

No. 19. Recitativ.

Auf einem Hügel, dessen Rücken
Der Oelbaum und die Palme schmücken,
Steht der Gesalbte Gottes. Um ihn stehn
Die seligen Gefährten seiner Pilgrimschaft.
Sie sehn erstaunt von seinem Antlitz Strahlen gehn,
Sie sehn in einer lichten Wolke
Den Flammenwagen warten, der ihn führen soll.
Sie beten an. Er hebt die Hände
Zum letzten Segen auf. — „Seid meines Geistes voll;
Geht hin und lehrt bis an der Erden Ende,
Was ihr von mir gehört, das ewige Gebot
Der Liebe! Gehet hin, thut meine Wunder,
Geht hin, verkündigt allem Volke
Versöhnung, Friede, Seligkeit“ —

Er sagt's, steigt auf, wird schnell emporgetragen,
Ein strahlendes Gefolg' umringet seinen Wagen.

No. 20. Arie.

Ihr Thore Gottes, öffnet euch,
Der König ziehet in sein Reich,
Macht Bahn, ihr Seraphimen-Chöre,
Er steigt auf seines Vaters Thron.
Triumph, werft eure Kronen nieder,
So schallt der weite Himmel wieder
Triumph! Gebt unserm Gott die Ehre,
Heil unserm Gott und seinem Sohn!

No. 21. Schlusschor.

Gott fähret auf mit Jauchzen,
Und der Herr mit heller Posaune.
Lobsinget Gott, unserm Könige.
Der Herr ist König!
Dess freue sich das Erdreich,
Das Meer brause,
Die Wasserströme frohlocken,
Und alle Inseln seien fröhlich.
Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde,
Lobet, ihr Berge, den Herrn mit Jauchzen!
Wer ist, der in den Wolken gleich dem Herrn gilt?
Und gleich ist unter den Kindern der Götter dem Herrn?
Lobet ihn, alle seine Engel!
Alles was Odem hat, lobe den Herrn!
Hallelujah!

Zwölf Briefe Emanuel Bach's v. J. 1774—1788.*)

No. 1. Hamburg, d. 10. Apr. 74.

Geehrtester und liebwerthester
Freund,

Für die gütigst eingesandten Gelder für 29 Exempl. danke ich Ihnen ganz ergebenst; und da gleich anfangs meine Gedanken waren, Ihnen für Ihre gütige Sorgfalt 2 Exemplare zu verehren, so hätten Sie, gleich meinen übrigen Herrn Sammlern, Sich denen Vorausbezahlern nicht beyfügen sollen, ohngeacht ich Ihren geehrtesten Nahmen mit beydrucken lasse, sondern mich für so billig ansehen sollen, dass ich Ihnen ohne Bezahlung mit meinen Psalmen würde aufgewartet haben.

Ich werde also mit denen 29 bezahlten Exemplaren, Ihrem gütigen Verlangen nach, Ihnen noch 14 Exemplare schicken; davon behalten Sie gütigst 2 Stücke für Sich, und die übrigen 12 können gelegentlich durch Ihre gütige Sorgfalt, das Exemplar mit 1 Thlr. 8 ggl. versilbert werden. Bey Ueberschickung dieser Psalmen, welche, sobald ich sie mit der Messe kriege, so gleich geschehen soll, werde ich Ihnen einen kürzlich verfertigten sauberen und ziemlich ähnlichen Kupferstich von meines lieben seel. Vaters Portrait zu überschicken,

*) Die Originalien dieser Briefe befinden sich, so weit nicht etwas anderes dazu bemerkt ist, in der K. Bibliothek zu Berlin.

das Vergnügen haben. Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musicalischen Bildergallerie, worin mehr als 150 Musiker von Profession befindlich sind, habe, ist in pastell gemahlt. Ich habe es von Berlin hierher zu Wasser bringen lassen, weil dergleichen Gemählde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Axe nicht vertragen können: ausserdem würde ich es Ihnen sehr gern zum Copiren überschickt haben.

Wer hat denn mein Portrait, welches Sie besitzen, gemahlt? Vielleicht ist es eine Copie von Hrn. Riefstein, welcher mich anno 1754 in Cassel mit trocknen Farben abmahlte. Vielleicht bin ich so glücklich, wenn Ihnen anders damit gedient ist, bald mit einem saubern Kupferstich, von meinem Bildniss, aufzuwarten; dasjenige, was Sie haben, hat keine Runzeln, aber, was ich hoffe, Ihnen zu schicken, desto mehr.

Wer hat meinen ältesten Bruder gemahlt? Meine Passions-Cantate steht zu Diensten. Mein Exemplar ist jetzt verliehen, ausserdem etwas undeutlich und durch das viele Herumschicken sehr zerlumpt. Wenn Sie befehlen, so will es Ihnen durch meinen Copisten sauber copiren lassen, es wird die Partitur ohngefähr 5 Thlr. kosten. Ich beharre, wie ich soll

Ihr

Bach.

Gleich jetzo verlangt mein Notenschreiber Arbeit. Ich habe ihm eine richtige Copie meiner Passion zum Abschreiben gegeben, weil ich halb und halb einen Abnehmer, ausser Ihnen, dafür habe. Sie sind gar nicht gebunden. Ich will Ihnen entweder die Copie geben, oder ein Original, wenn es wieder zu Hause ist, zur Copie leihen.

No. 2. Hamburg, d. 4. März 74.

Hochedelgebohrner, kurzum
Theuerster Freund,

Da meine Psalmen auf die Ostermesse gewiss erscheinen werden: so seyn Sie so gütig zu belieben mir die Nahmen Ihrer Hrn. Pränumeranten gegen die letzte Woche vor Ostern einzuschicken, damit sie bey Zeit beygedruckt werden können.

Alle Auslagen belieben Sie abzurechnen, ich bleibe demohngeachtet Ihr grosser Schuldner und beharre mit der redlichsten Hochachtung

Ew. Hochedelgeb.

ergebenster Freund
und Diener
Bach.

Hrn. Forckel.

Empfehlen Sie mich meinem würdigen Freunde, dem Hrn. Loder, bestens. Ich hoffe bald das Vergnügen zu haben, diesen braven Mann hier in Hamburg meiner ergebensten Danksagung für alle gütige Freundschaft mündlich zu versichern.

No. 3. Hamburg, d. 12. Julius 74.

Theuerster Freund,

Endlich sind die Psalmen da! Gottlob! Vergeben Sie, ich kann nicht dafür. Ich schicke Ihnen 42 Stück, nehmlich 28 für so viele Pränumeranten. Herr Cramer hat sein Exemplar bey mir selbst abgeholt! 2 für Sie und 12 zum Verkauf. Schicken Sie mir einen Catalogue von den geschriebenen Sachen, die Sie bereits von mir haben, was Ihnen noch fehlt, steht zu Diensten. Ferner bekommen Sie meinen seel. Vater in Kupfer und meine Passion. Dies ist ein erschrecklich Packet. F. die Post zu kostbar. Fuhrleute sind nicht. Seyn Sie so gütig und besorgen gütigst, dass Ihr Hr. Buchhändler die Drucks., welche Postfrey seyn sollen, so gut ist, und auch das Packet in Bewegung bringt. Ich erwarte Dero baldige Bestellung und beharre von Herzen auf immer

Dero

treu ergebenster
Fr. u. Dr.
Bach.

Ich sitze im Packen
bis an die Ohren.

Besuchen Sie uns bald einmahl. An Mme. Heine ein grosses Compliment. Meines seel. Vaters Claviersachen sind sehr zerstreut. Was ich habe, steht auch zu Diensten.

No. 4. Hierbey 12 Psalmen
und
meines seel. Vaters Portrait.

Hamburg,
d. 3. Aug. 74.

Bach.

No. 5. Ew. Hochedelgeb. erhalten
hierbey abermahls
11 Psalmen
Von
Hamburg, Ihrem ergebenen Diener
d. 5. Aug. 74. Bach.

No. 6. Hierbey erhalten Sie, wehrtester Freund, die letzten 11 Psalmen in dem beykommenden 4ten Packet. Sie haben nun zusammen 42 Psalmen bekommen. Meines seel. Vaters Bildniss kostet nichts. Die erhaltenen Musikalien von ihm können nach Ihrer Bequemlichkeit wieder zurücksenden, weil ich sie so nothwendig nicht brauche. Von meines seel. Vaters Kupfersachen sind keine Exemplare mehr zu haben; auch die Platten sind nicht mehr da. Was ich davon habe, nehml. den ersten und 3ten Theil, will ich Ihnen gebunden, zur beliebigen Abschrift, oder gar käuflich überlassen. Die Materie von beyden kostete ehemahls 6 Thlr., wenn Sie sie nicht abschreiben wollen, so will ich beyde Theile Ihnen, sauber gebunden, und sehr gut conservirt, für 8 Thlr. überlassen. Ich habe des seel. Mannes Manuscript und damit will ich mich behelfen, und Sie haben das Exemplar, was er ehedem selbst für sich hatte. Doch müssen Sie sich gar nicht geniren.

Mein Haus empfiehlt sich Ihnen bestens und ich bin wie allezeit

Ihr

treuster Freund

Hamburg, d. 9. Aug. 74. Bach.

Dem Hrn. Hofr. Heine und Madame empfehlen Sie mich gütigst und vermelden meine gehorsamste Danksagung, wegen unserer erleichterten Correspondenz.

(Original bei Herrn Sanitäts-R. Dr. Rintel in Berlin aus Zelter's Nachlass.)

No. 7. Hamburg, den 16. December 79.

Liebwehrtester Freund,

Ihr letztes Schreiben hat mich ungemein vergnügt. Besonders danke ich Ihnen für Ihr Lied[1]) recht sehr. Ein wahres Meisterstück! Die Fuge in meinem Heilig allein, ohne Wiederholung, welche nicht seyn muss, muss nicht länger als 3 Minuten dauern. Bald werde ich mit der 2ten Sendung meiner Sachen herausrücken. Darf ich wohl wieder um ihre Güte ansprechen? Diese Sendung wird von der ersten ganz verschieden seyn. Für die Berichtigung der Pränumerations-Gelder danke ich ergebenst.

Nebst vielen Complimenten beharre ich ohne Aufhören

Ihr

alter Freund Bach.

A Monsieur
Monsieur Kirnberger,
Compositeur au Service de S. A. M. la Princesse
Amelie
à
Berlin.

---

[1]) Das Lied folgt hiebei. Es ist, wie bereits oben bemerkt worden, eine Parodie auf eine Arie Reichardt's, wobei Kirnberger, um diesen zu ärgern, einige falsche Quinten angebracht hatte. Man sieht daraus, dass dieser grosse Contrapunktist ein witziger Kopf war, und dass er, wie auch sein Freund Em. Bach einen guten Gedanken, wenn er ihn einmal gefasst hatte, nicht zurückhalten konnte, selbst auf die Gefahr hin, sich dadurch Unannehmlichkeiten zuzuziehen.

Cavata. Nachricht vom Genie,
eine ungemein wohl ausgeführte, und nach Wunsch gelungene Arie
(s. Walter's Lexicon S. 150).

Ein Fuchs traf einen Esel an, Herr Esel! sprach er,

Jedermann hält Sie für ein Ge - nie! für einen grossen

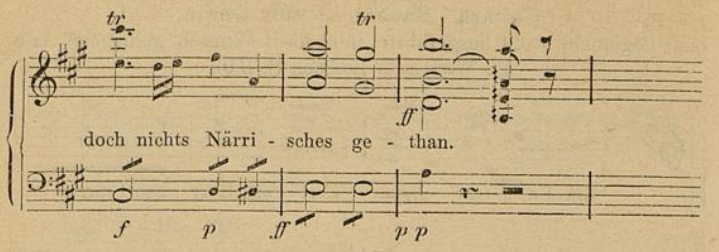
Mann! Das wä - re!

p p

hub der E - sel an, hab' doch nichts

När - ri - sches ge - than, hab'

mf *p f*



(Original in der Bibl. des K. Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin.)

No. 8. Hochwürdigste Durchlauchtigste
Prinzessin,
Gnädigste Fürstin, Abbatissin und Frau,

Eure Königl. Hoheit erlauben gnädigst, Höchstdenselben beykommde Arbeit von mir zu Füssen legen zu dürfen. Das fugirte Chor hatte ich zwar über andere Worte schon vor vielen Jahren gemacht; da ich aber nachher gesehen habe, dass beyde Themata besonders willig sind, viele contrapunktische Künste ohne Zwang anzunehmen, so habe ich es ganz umgearbeitet, damit es würdig werden möge, Ew. Königl. Hoheit als einer so grossen Meisterin unsrer Kunst vorgelegt zu werden von Höchstdero in's 70ste Jahr tretenden Capellmeister.

Im beygefügten Chorale ist zwar nichts künstliches, ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche aber ohngeachtet ihrer Dreistigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch dunkle und rauhe Pfade geleitet, und folgt ihr kindlich.

Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht
Eurer Königl. Hoheit

Hamburg, den 5. März 1783.

unterthänigster Knecht
Bach.

No. 9. Zelter's Copie.

Hamburg, den 28. April 84.

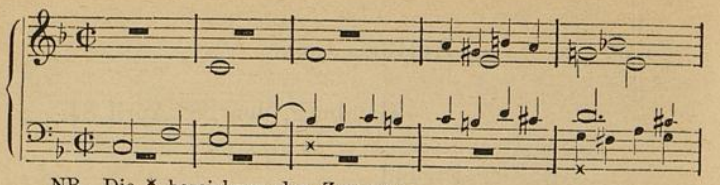
Besster Freund.

Für die gütigst eingeschickten 6 L'dor. danke ich Ihnen ergebenst; dass Sie aber für sich selbst pränumeriren, ist mir nicht lieb, weil ich sehr gern meinen Freunden, wenn sie auch noch so wenig sammeln, ein Exemplar gebe. Da die Zurückgabe sehr umständlich ist, so bleibt für mich nichts als mein wärmster Dank übrig und die Hofnung zugleich in ferneren Fällen, wenn ich darf meine Gewohnheit beizubehalten. Breitkopf kann vor Johannis den Morgengesang nicht liefern. Ich habe es in der Zeitung bekannt gemacht. Sie werden doch nicht ungehalten sein, dass ich Ihnen jetzt 3 Concerte, 1 Sonatine und 1 Trio hiebey überschicke, ohne den Morgengesang abzuwarten? Im Porto würde der Unterschied zwischen 2 Paketen und einem starken glaube ich nicht gross seyn. Sie haben einen sehr guten musikalischen Magen, desswegen erhalten Sie hiebey starke Speise. Das Concert C-mol war vor diesem eines meiner Paradörs. Das Rezit. ist so ausgesetzt, wie ich es ohngefähr gespielt habe. Das Trio hat mir mehrmahls bei Hofe der alte Franz Benda unnachahmlich accompagnirt. Ich erinnere mich noch hieran mit Vergnügen. Alle 3 Stücke belieben Sie für sich zu behalten. Ich bin krank an Podagra und kann nur sagen, dass ich lebe und sterbe

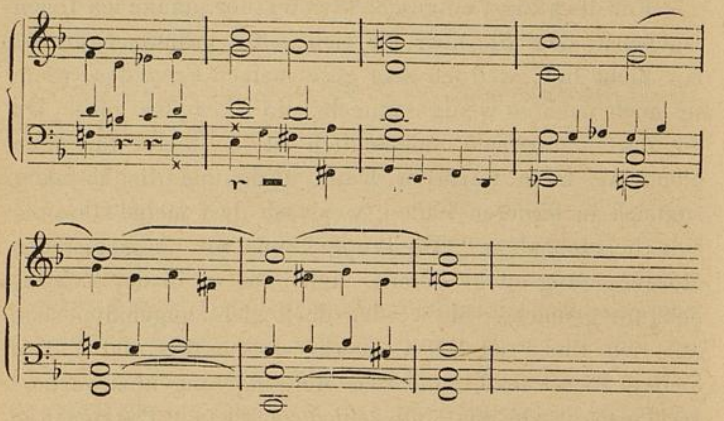
Der Ihrige

Bach.

Jüngst schrieb mir Jemand, dass es etwas besonderes sey, nicht allein mein Zuname, sondern auch die Anfangsbuchstaben meines Vornamens (all' Italiano) C. F. E. wären musikalisch. Hierauf antwortete ich.



NB. Die × bezeichnen den Zunamen.



In einem Concerte ein Rondeau anzubringen habe ich noch nicht versucht.

NB. Diese Briefe sind nach dem Zusatz Zelter's auf der Copie an den Advocaten Grave in Greifswald gerichtet gewesen, wo Z. ihn beim Musikdirector Are l'allemant gefunden und am 20. Aug. 1820 copirt hatte.

(Orig. von No. 9 bis 12 bei Hrn. Fétis, Director des Königl. Conversatoire in Brüssel.)

No. 9. An
Herrn Organisten Westphal
in
Schwerin.

Hamburg, d. 9. Jan. 87.

Hochedelgeborner, Hochgeehrtester Herr,

Ew. Hochedelgeb. danke ich für die gütigst eingesandten 20 Mrk. Lübisch ergebenst und übersende hierbey die 5 verlangten Sammlungen im Violin-Zeichen. Was die geschriebnen Sachen betrifft, bedaure ich Ihre grosse Kosten. Ich glaube gewiss, dass ausser den fehlerhaften und schlechten Abschriften, es Ihnen auch so gegangen ist, wie vielen andern; nehmlich man hat Ihnen viele Sachen verkauft unter meinem Nahmen, die nicht von mir sind. Ich wünschte wohl, die Themata einmahl zu sehen.

Im Falle wenn Sie etwas geschriebenes von mir verlangen sollten: wünschte ich, dass Sie Sich gerade an mich wendeten. Ohne den geringsten Eigennutz, bloss für die Copialien, stehe ich zu Ihren Diensten.

Ich beharre mit wärmster Hochachtung

Ew. Hochedelgeb.

ergebenster
Bach.

No. 10. An denselben.

Hamburg, d. 3. Jul. 87.

Liebster Freund.

Ich eile jetzt, um Ihnen Ihre gütigst bezahlten 3 Exemplare zu übersenden. Künftig werden Sie die noch fehlenden characterisirenden Stücke und etwa 6 Solos von mir erhalten. Aber nun kommt mein bester Dank für Ihre Bilder. Engeln mit sammt dem Rahm werde ich Ihnen

wiederschicken. Ich lege jetzt alles ohne Rahm in ein Buch. Ich werde Ihnen von meinen Doubletten etwas mitschicken. Sie müssen nicht zu gutherzig sein, und allenfalls mir ein Bild, was schon eingefasst ist, abtreten. Künftig ein Mehreres.

Lieben Sie ferner

Ihren wahren

Fr. u. Diener
Bach.

No. 11. An den Herrn Organisten Westphal
in
Schwerin.

nebst ein Paket mit
Musik; sign. H. W.

Hamburg, den 25. Oct. 87.

Kurz u. gut:

Hiebey erhalten Sie, würdigster Freund, wieder 6 meiner Sonaten. Die aus dem H-moll und A-dur sind vorzüglich.

Den verlegten neuen ersten Versuch habe ich auch beigelegt. Er kostet, wegen der Verwahrung 1 Mark mehr, folglich 10 Mark. Ausser den 6 Clavierfugen, die Sie schon haben, habe ich Keine mehr gemacht; Auch habe ich nichts weiter für die Orgel oder Choräle aufgesetzt. Herbsten und Gerberten habe ich schon, ich danke schönstens. Die Allgemeine Liter. Zeitung hat man hier nicht. Ich möchte doch gern die Nahmen der 30 verlangten Bildnisse wissen. Der Aufsatz ist nicht von mir. Richtern aus Strasburg, Schmidten 1642 aus Magdeburg, Schmidten, Sächsischen Kapellmeister und Caspar's Werke wünschte ich mir, wenn sie zu haben wären, aber NB nicht anders als für meine Bezahlung.

Ich embrassiere Sie und beharre unverändert

Der Ihrige

Bach.

No. 12. An denselben.

Hamburg, d. 2. Nov. 88.

Liebster Freund,

Seit den 18. Sept. bin ich am Podagra und andern Zufällen sehr Krank gewesen. Nun fängt sichs an zu bessern.

Hier haben Sie den ganzen Rest von meinen Solos in 8 Stücken. Ein Trio habe ich mit beygelegt. Haben Sie die Güte, wenn Sie wieder schreiben, mir den Anfang der Trio's, die Sie aus meiner Hand haben, zu vermerken. Das letzte Geld habe ich erhalten. Ich beharre

Der Ihrige
Bach.

Schreiben der Wittwe Bach an Frau Sara Levy.

(Original bei Hrn. Sanitäts-Rath Dr. Rintel in Berlin, aus Zelter's Nachlass.)

Würdigste Madame!

Verzeihen Sie, verzeihen Sie es, dass ich so spät erst Ihren gütigen Brief beantworte. Der Wunsch, Ihrem Verlangen ganz Genüge zu leisten, verzögerte eines Theils mein Schreiben, und die andere traurige Ursache[1]), die mir viel Verhinderung auch ausser dem Schmerze verursachte, wird Ihnen bekannt seyn. Ich will nichts weiter erwähnen, da Sie selbst die Güte gehabt haben, durch Stillschweigen meinen ersteren Verlust mit mir zu empfinden, so werden Sie gewiss auch mit eben der Schonung meinen zweiten Verlust mit mir fühlen.

Aber tausendfachen Dank muss ich Ihnen und allen Verehrern und Freunden meines lieben verewigten Gatten für die thätige Sorge, seinem Andenken ein Denkmal zu stiften, sagen. Die Nachricht dieser Ihrer Verwendung

---

1) Der Tod des ältesten Sohnes der Wittwe Bach.

zu diesem Denkmal war sanfter Balsam auf meine Wunde. Dem Herrn Professor, der gefälligst die Bemühungen dieses Unternehmens auf sich genommen hat, bitte ich in meinem Namen den verpflichtesten Dank abzustatten.

Sie werden durch Herrn Wessely schon benachrichtigt worden seyn, dass die Krankheit meines lieben Mannes ihm nicht erlaubt hat, an das von Ihnen ihm comittirte Conzert zu denken. Was er diesfalls versprochen, hat er gewiss nur in der Erwartung, es bald erfüllen zu können, gethan. Aber leider! — Doch genug.

Die Nachricht von den hinterlassenen Musikalien, die unser lieber Herr Wessely zugesendet hat, ist nicht völlig richtig. Jetzt will ich einen kleinen richtigeren Aufsatz diesem Briefe beyfügen.

An Clavier-Soli sind 209, wovon 6 ganz unbekannt und dem Druck bestimmt sind, 138 sind schon gedruckt und die übrigen durch Abschriften mehr oder weniger bekannt.

An Concerten 52, in deren Ansehung die durch Herrn Wessely übersandte Nachricht völlig richtig ist.

An Trii 46, wovon wohl nur 1 ganz unbekannt, 19 gedruckt und die übrigen in Abschrift mehr oder weniger bekannt sind.

18 Symphonien, wovon 5 gedruckt sind, die übrigen sind ziemlich bekannt.

12 Sonatinen, wovon zwar 3 ehedem gedruckt gewesen, aber nachher umgearbeitet worden. Alle 12 sind nicht sehr bekannt.

18 Soli für andere Instrumente als das Clavier, wovon 1 Flöten-Solo ganz unbekannt, eines gedruckt und die übrigen mehr oder wenig bekannt sind.

6 kleine Sonaten für blasende Instrumente.

6 Dito für's Clavier, Clarinette und Fagott.

6 Märsche und andere kleine Stücke für blasende Instrumente.

8 Minuetts, 6 Triis und 2 Polonaisen für dergleichen Instrumente.

1 Stück für Trompeten und Pauken für die Arche.

4 kleine Duetts für 2 Claviere.

2 sehr vollstimmige Minuetts.

Verschiedene Stücke für Flötenuhren, Harfenuhren und Drehorgeln.

Die erste Sonate aus der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten 2 mal durchaus verändert.

Variationen zur 4. Sonate des 2. Theils der Trii.

Veränderungen und Verzierungen verschiedener Sonaten für Scholaren, Cadenzen zu verschiedenen Concerts.

Eine selbst radirte Menuett.

1 Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, aus dem Stegreife, einen Takt um den andern componirt.

1 Trio für 1 Violine, Bratsche und Bass, mit seinem Vater gemeinschaftlich componirt.

Miscellanea Musica oder Regeln für den Generalbass und noch einige hin und wieder in verschiedenen gedruckten Schriften zerstreuete kleine Aufsätze.

Dies wären die Instrumentalsachen. Nun komme ich auf die Vocalsachen, davon sind vorhanden: ausser den gedruckten Gellert'schen Oden, Israeliten in der Wüste, Cramer'schen Psalmen, Sturm'schen Liedern, Wewer'schen Oden, zwei Litaneyen, Choral-Melodien zu Liedern des Hamb. Gesangbuchs, der Cantate: Phyllis und Thirsis, dem Gleim'schen: der Wirth und die Gäste, einem Versuch des einfachen Gesanges in Hexametern, der Auferstehung und Himmelfahrt von Rammler, dem 2-chörigen Heilig, Klopstock's Morgengesang und den Neuen Lieder-Melodien.

Eine noch in Berlin componirte Oster-Musik.

Drey andere Dito.

1 Weihnachts-Musik.

3 Michaelis-Musiken.

1 Trauungs-Cantate.

1 Geburtstags-Cantate.

1 Cantate: Der Frühling. Aus dem Versuch im Hexameter ist diese Cantate geworden.

1 italienische Ariette und 3 deutsche Arien, die in jungen Jahren verfertigt worden.

Das schon in Berlin verfertigte Magnificat, vollstimmig.

Die bekannte Passions-Cantate.

Ein Chor, dem schwedischen Kronprinzen (jetzigen König) zu Ehren auf Verlangen der Stadt.

2 Oratorien und 2 Serenaten bey Bürger-Capitains-Musiken, sehr vollstimmig, und zu den Serenaten 1 Trommel und 1 Querpfeife.

Einweihungs-Musik des Michaelisthurms, sehr vollstimmig.

Hymne der Freundschaft, ein stark besetztes Geburtstagsstück.

Viele Prediger-Einführungs-Musiken.

2 Jubel-Musiken.

1 einchöriges Heilig.

2 ungedruckte Lytaneien.

12 Freymaurer-Lieder.

1 Cantate Selma, aus dem im Vossischen Almanach 1776 stehenden Gedicht verfertigt.

5 Chöre aus Cramer'schen Psalmen.

6 Chöre und Motetten aus Gellert'schen Liedern.

8 Chöre aus Sturm'schen Liedern.

13 Chöre von verschiedenen, davon die meisten in Passions-Musiken, nebst vielen Arien, Accompagnements etc. gebraucht sind.

1 Veni mit Trompeten und Pauken und ohne.

1 Sanctus mit Trompeten und Pauken.

Antiphonia, wie sie hier in den Kirchen ehedem gesungen wurden, und ein Amen.

Choral-Melodien zu Liedern, die der Graf von Wernigerode gemacht hat.

Viele andere Choral-Melodien.

100 Lieder in allen mit denen durch den Druck bekannten, theils in der Wewer'schen Odensammlung, theils in den Neuen Lieder-Melodien, theils in den Musen-Almanachen, theils sonst hin und wieder zerstreuten, und den vorhin angeführten Freymaurer-Liedern.

In 20 Passions-Musiken des 20jährigen hiesigen Aufenthalts, die hier nicht cantatenmässig, sondern mit den Evangelisten aufgeführt worden, und wo alle 4 Jahre derselbe Evangelist vorkommt, ist noch verschiedenes, doch ist auch vieles von anderen aufgenommen.

Auch in etlichen anderen Kirchenstücken ist noch etwas hin und wieder von dem lieben Sel. zerstreut mit eingemischt.

Ich glaube, Ihnen ein ganz vollständiges Verzeichniss aller hinterlassenen Werke meines lieben Mannes geliefert zu haben, und bitte sehr, die Nachlässigkeit, die sich hin und wieder eingeschlichen hat, gütigst zu entschuldigen.

Meine Tochter und ich empfehlen uns Ihrer Freundschaft auf's Beste. Dem Herrn Gemahl machen Sie unsere Empfehlung.

Ich habe die Ehre mich zn nennen

Ihre

ganz ergebene
J. M. Bach.

Hamburg, den 5. Sept. 1789.

Darf ich gehorsamst bitten, die Einlagen an unsern Freund, Hrn. Hering zu geben?

An Madame Levy,
geborene Itzig.

frey Berlin.
Im Itzig'schen Hause.

Klopstock's
Morgengesang am Schöpfungsfeste.

No. 1. Eine Stimme.

Noch kommt sie nicht, die Sonne, Gottes Gesendete,
Noch weilt sie, die Lebensgeberin.
Von Dufte schauert es noch rings umher
Auf der wartenden Erde.

No. 2. Arienmässig.

Heiliger! Hocherhabner! Erster!
Du hast auch unseren Sirius gemacht!
Wie wird er strahlen, wie strahlen,
Der hellere Sirius der Erde!

No. 3. Eine Stimme.

Schon wehen, und säuseln, und kühlen
Die melodischen Lüfte der Frühe!
Schon wallt sie einher, die Morgenröthe, verkündiget
Die Auferstehung der todten Sonne!

No. 4. Zwei Stimmen.

Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
Wir, deine Kinder, wir mehr als Sonnen,
Müssen dereinst auch untergehen,
Und werden auch aufgehn!

No. 5. Alle.

Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
Wir, deine Kinder, wir mehr, als Sonnen,
Müssen dereinst auch untergehen,
Und werden auch aufgehn!

No. 6. Zwei Stimmen.

Halleluja! Seht ihr die strahlende, göttliche kommen?
Wie sie da an dem Himmel emporsteigt!
Halleluja! wie sie da, auch ein Gotteskind,
Aufersteht!

No. 7. Eine Stimme.

O der Sonne Gottes! Und solche Sonnen,
Wie diese, die jetzo gegen uns strahlt,
Hiess er, gleich dem Schaum auf den Wogen, tausendmal tausend
Werden in der Welten Ozeane!

Und Du solltest nicht auferwecken, der auf dem ganzen
Schauplatz der unüberdenkbaren Schöpfung
Immer, und alles wandelt,
Und herrlicher macht durch die Wandlung?

No. 8. Alle.

Halleluja! Seht ihr die strahlende, göttliche kommen?
Wie sie da an dem Himmel empor steigt!
Halleluja! wie sie da, auch ein Gotteskind,
Aufersteht!

Acht Briefe Kirnberger's aus d. J. 1774 bis 1783.*)

No. 1. Da Ew. HochEdelgeboren im vergangenen Monath mir erlaubt haben, in diesen Monath um Geld zu schicken, ehe noch die Zeit wäre zu Ende dieses Monaths laut den geschlossenen Contrackt gefällig wäre, so sehe ich mich genöthigt, dero gütige Vörsprache mir zu Nutze zu machen, um zu bitten, dass wann dieselben mir eine ausserordentliche Freundschaft erzeigen wollten, Ew. HochEdelgb. doch die Gütigkeit für mich haben mögten, mir die 100 Rthlr., welche ich erst zu Ende dieses Monaths haben soll, heute mir zu schicken, ich weiss, dass es Ihnen gleich viel ist, und mir geschiehet dadurch eine sehr grosse Hülfe. Sollte es aber nicht mögl. seyn mir die 100 Rthl. heute schicken zu können, so bitte ich wenigstens um 50 Rthl. bis zu Ende dieses Monats. Wollen dieselben Sich gütigst dazu entschliessen mir Geld zu schicken, so bitte ich davon Fünf Ducaten an den Herrn Voss in Gold zu geben, aus dessen Güte ich das Versprechen habe, es meinem armen Vater Hoftischer in Coburg auszahlen zu lassen, und ich glaube, dass der Herr Voss heute schon, Seinen Brief nach Coburg besorgen wird.

Gestern habe ich von den Herrn Birnstiel vernommen, dass sein Sohn nicht mehr in der Wintersch. Druckerey ist es wird also wohl nicht anders seyn können, als dem alten Herrn Birnstiel an den Graunsch. Sachen mit helfen zu lassen, sonst kann dass Werk bis Ostern nicht zu Stande kommen, denn an meiner Piece woran schon 10 Bogen abgedruckt sind, kommen noch 3 dazu, ehe es ganz fertig ist, ich hoffe mir gütige Antwort von Ihnen aus erbl.

Ew. HochEdelgb.

Berlin d. 4. Jan. 1774. — dero Diener Kirnberger.

*) Die Briefe No. 1 bis 6 und No. 8 sind an Herrn Decker gerichtet.

No. 2. HochEdelgebohrner Herr
Besonders hochgeehrtester Herr!

Es ist mir besonders angenehm es zu vernehmen, aus dero Schreiben zu ersehen, dass dieselben Sich vergnügt und wohl in Ihrem Vaterlande befinden. Wegen der Graunischen Sache so bitte ich sehr, mich nicht in Verdacht zu haben, als hätte ich daran etwas versäumen wollen, sondern ich hoffe von Tag zu Tage wie weit es Ihnen belieben würde, den vierten Band zu continuiren welches dieselben mir auch vor Dero Abreise nach Leipzig versprochen hatten melden zu lassen. Sobald ich von Dero Diener im Comtoir erfuhr, dass der Beschluss mit einem Alphabete seyn sollte, so habe ich auch gleich alles besorgt, das also in kurzen alles geendigt seyn wird. Ew. HochEdelgeb. ersuchen mich auch in dem Briefe, dass ich meine Bezahlung auch ohne Dero Hierseyn erhalten würde, können Sie wohl glauben, dass ich einen Gedanken diesen wegen in Kopf bekommen, wenn Dieselben mir 100 und mehr Rthl. trauen, wie es gegeschehen ist, wie wäre es möglich, sich den Kopf damit zu zerbrechen. Wollte Gott ich hätte immer mit so raisonablen und hülfleistenden Menschen zu thun gehabt, ich würde mich ganz gewis besser befinden, dass ich an das Geld gar nicht Ursach zu dencken gehabt habe, wissen Dieselben ja, dass ich auf meinen zweyten Theil meines Buches schon 25 Rthl. voraus habe, also bin ich ja in Dero Schuld.

Das schlechte Zutraun zu den Graunischen Werke lässt mich doch noch nicht verzweifeln, dass es nicht besser kommen könnte, als Sie es vermuthen, Graun und alle deutsche Componisten, sind nur bis jetzo auswärts nicht bekannt gewesen, denn es ist doch nicht zu vermuten dass alle Menschen in der Welt gleich dumm sind, und die jetzig

nichtswürdigen Operncomiquen aller Wege von Musik den Vorzug einräumen werden.

Mit der Arbeit an des Herrn Professor Sulzers Dicktionair bin ich ganz fertig, und Er, der sich ausserordentlich wohl befindet wird in etlichen Wochen auch ganz fertig, denn er hat nur noch sechs Bogen zum endigen seines zweiten Theils. Gleich nachdem wird er meinen zweiten Theil eben wie den ersten in Richtigkeit bringen, welches nun meine grösste Sorge ist, Ihnen es bald abliefern zu können. Unterdessen versichere ich Ihnen, dass ich von Dero mir vielgeleisteten Dienste und Beystand in meinen schlechten Umständen, in welche ich durch die Selbstverlegung meines ersten Theils gerathen bin, zeitlebens dankbar seyn werde, und alle Mittel aufzusuchen trachten werde, wegen der Graunischen Duette Ihnen auf ander vortheilhaften Art schadlos zu halten, denn es ist sehr leichte dem Pöbel zu befriedigen, wenn man Kenner befriedigen kann, aber umgekehrt geht es nicht.

In diesem vierdten Bande von einem Alphabet kommen noch lauter Chöre, sollte sich der Verkauf davon in der Folge bessern, so kann man nachdem, wenn Ew. HochEdelgb. willens sind mehr zu verlegen, die besten Arien alsdann aus allen Opern von Graun aussuchen, ich habe noch immer gute Hoffnung, denn der Herr Professor Sulzer hat keine Gelegenheit in seinem Werke entgehen lassen wo nicht der Duette zum allerbesten Erwähnung geschehen, eben so der Hr. Prof. de Costillon, wenn anders meine Recommandation etwas gillt, ich auch in beiden Theilen meines Compositions Werke, ich empfehle mich übrigens in Dero ferner Freundschaft und bin mit der vollkomensten Hochachtung

Ew. HochEdelgb.

ergebenster Diener
Kirnberger.

Berlin den 18. Jan. 1774.

No. 3. P. P. (ohne Datum.)

Gestern ist der Herr Birnstiel um Antwort zu erhalten bei mir gewesen, welchen ich also Dero Entschliessung gemeldet habe, ohne an den Buchdrucker Vogel zu gedenken.

Da es nun aber bereits ein Monat ist, dass in der Winterschen Druckerey weder an den Graunsch Sachen als auch an einer Piece nichts gemacht wird, so habe ich es Ihnen hiermit melden wollen, weil mir der Herr Birnstiel gesagt hat, dass sie das Rosenfest von Wolf wieder auflegen, und dieserwegen alles liegen bleibe. Ist es mit Ihrer Genehmigung, so muss ich es mir auch gefallen lassen, wo nicht so müssen Herr Decker andere Verfügungen ergreifen, sonst kömmt weder das eine noch andere bis Ostern zu Ende.

Ew. HochEdelgeb. habe mir letzlich einige von Ihren Feder Kiele zum schreiben versprochen, ich unterstehe mich also an Dero gütiges Versprechen zu erinnern, weil ich für Geld nicht einmal gute auftreiben kann.

Kirnberger.

N. S.

Ich habe noch einen kleinen Zusatz zu der jetzo im Druck Piece von mir beigefügt, wodurch es noch um einen Bogen oder höchstens zwei Bogen stärker wird, und zur neheren Erläuterung meines ganzen Werkes dienet, wäre es Ihnen gefällig mir zu erlauben, dass ich es noch vermehren darf, so wird es dadurch noch nützlicher und brauchbarer. Es betrifft ein einziges Stück welches aber sehr leicht zu sezen ist, und gar nicht im Vergleich mit den vorhergehenden, woran noch gesetzt wird.

Ich überschicke es den Hr. Agricola zum Durchsehn, um sein Gutachten deswegen zu vernehmen, dieselben werden aus beygelegten Blatte Seine Meynung unten beigefügt finden.

Aus diesen untergelegten Grundnoten wird ein jeder leicht einsehen dass nach meiner Methode dieselbe zu finden sehr leicht ist, ich glaube auch ganz sicher, dass andere Grundharmonien dazu nicht zu finden seyn werden, in der zweyten Hälfte des ersten Taktes ist es aber möglich zweierley Arten von Harmonien unterzulegen, in den einem Falle, wo im sechsten Achtel im Bass H mit $^5/_3$ steht, betrachte ich das nachschlagende Sechzehntheil gis in der Oberstimme als einen von folgenden Accord anticipirendo Tact: im anderen Fall zum E im Bass dieses gis als terz. Es wird mir ausserordentlich angenehm, wenn Herr Agricola es alles richtig befinden, und dadurch werde ich ganz ruhig schlafen, für alle gewesene und noch künftig entstehende Systemmacher, wofür uns Gott ferner behüten wolle!

K.

Ich finde keine Einwendungen, die ich wider diese Methode und wider ihre Ausführung machen könnte. Wenn anders Herr Decker will, riethe ich Ihnen dies Stück auch noch mit drucken zu lassen. Hier schicke ich die Bachische Fantasie wieder.

Agr.

No. 4. Werthester Freund! (ohne Datum.)

So gerne ich heute den Herrn Decker erwartet hätte, so unmöglich war es mir, weil ich vor 12 noch zu Jemand zu gehen hatte; überdies ist es vor mich eine erschreckliche Commission von Jemand Geld zu fordern, wenn ich es gleich wieder abgebe oder abverdiene. Gleichwol sehe ich mich jetzt in dieser Verlegenheit, dass ich Herrn Deckern durch Sie bitten muss, einigen Vorschuss für das Manuscript des dritten Bandes meines Werkes zu thun, ich bin schon einige Zeit über der Arbeit, sie in's Reine zum Druck zu bringen, aber meine Brodsorgen machen mich ganz sinnlos und unthätig. Ich habe an unsern Herrn Kammrath die Erlaubniss gegeben, von meinen Sotoris nach und nach meinen Creditores zu befriedigen, und da ich an den Herrn Saltzmann für uns gelieferte Waare seines Ladens 62 Rthlr. von meinem Viertel-Jahr abziehen lasse, so fehlt es mir dieser wegen an Lebens-Unterhalt.

Ich muss alle die den Herrn Decker kennen, von Seiner wahren guten Gesinnungen Nachricht geben, daher hoffe ich, wenn dieselben in meinen Nahmen Ihn bitten, mich jetzt ein wenig zu unterstützen, Er es nicht abschlagen wird, denn ich glaube auch, dass Er von mir eben auch die gute Meinung haben wird, dass ich entweder mit neuem Manuscript oder in Natura aus unserer Hofstatts-Kasse es wieder vergüten werde. Ich bin der Hoffnung, dass Sie, werthester Freund, Ihr Möglichstes bei der Sache thun werden, weil ich jetzt in so schlechten Umständen bin, dass, wenn wir nicht noch Brod für den heutigen Abend hätten, mir das Geld dazu mangelt. Zwischen heute und morgen können Dieselben wohl mit dem Herrn Decker die Sache besorgen, unterdessen haben Sie doch die Gütigkeit, weil der Herr Decker nicht zu Hause ist, meiner Aufwärterin nur etwas zu geben, weil ich nicht einmal einen Brief von der Post

(wenn einer kommen sollte) einlösen könnte. Allerliebster Freund, ich würde in diesen verdriesslichen Umständen nicht seyn, wenn mir durch Marpurg's Bosheit nicht so ein grosser Querstrich an meinen Hofe wäre gemacht worden, ich hoffe aber, ich werde mich durch meinen eigenen Fleiss in kurzen aus allen Schulden ziehen, und dann der vergnügteste Mensch von der ganzen Welt seyn, wenn ich niemand mehr einen Heller schuldig bin, das nothdürftigste werde ich wohl ferner haben, weil ich doch bis hierher nicht habe verhungern dürfen, obgleich mit vieler Sorge und Verdruss, ich will Ihnen nicht beschwerlich seyn, eine Antwort schriftlich zu erhalten, weil heute Posttag ist, aber morgen wünsche ich eine des Herrn Decker's Meynung zu eröffnen.

Ich bin Ew. Hochedelgeb.

gehorsamster Diener
Kirnberger.

No. 5. Ich habe die Ehre, Ew. Hochedelgeb. die kleine Piece über die Stimmung der Orgeln und Flügel Es von dem Herrn Hauptmann Tempelhof zu überschicken, sie ist unvergleichlich gut gerathen. Wenn es möglich seyn kann, so bitte ich Ihn recht sehr, es gleich drucken zu lassen, um damit meinen Gegnern einen Riegel vorzuschieben, oder wenigstens ihnen den Weg, schwerer zu machen.

Wegen des Schwärzreichdrucks habe ich alles schon besorgt, aber um es noch besser zu haben, lasse ich das ganze Blat von meinem Noten-Copisten Herrn Jungmann welcher ausserordentlich schöne Noten schreibt, sehr hübsch abschreiben morgen, wo nicht heute noch wird der Herr Jungmann es in Dero Officina überbringen.

Die Correctur wird der Herr Hauptmann Tempelhof selbst über sich nehmen, weil noch der geometrisch Charakteur genaue Vorsicht, um es ohne Fehler zu haben, von nöten ist.

Berlin, d. 5. April 1775. Kirnberger.

No. 6. Ew. Hochedelgebor. haben mir versprochen, bei Erhaltung des Herrn Hauptmann Tempelhof's Piece von der Stimmung gleich zum Druck zu befördern; ich vermuthe, dass Sie es aus der Acht gelassen, und daher könnte die Piece gar liegen bleiben. Da mir nun ausserordentlich viel daran gelegen ist, dass sie je eher je lieber abgedruckt wäre, so bitte ich sie mir lieber zurück, wenn Sie allenfalls so viel andere Sachen zu besorgen haben, dass diese kleine Schrift nicht kann vorgenommen werden. Ich muss alsdann schon sehen, dass ich es in einer andern Druckerey kann gedruckt bekommen, sollte es Ihnen möglich seyn, es drucken zu lassen, so geschehe mir ein grosser Gefallen, wo nicht, so muss ich auch zufrieden seyn.

Ihre Hoheit die Prinzess Amalie sagte mir vor einigen Tagen, dass Sie die Graun'schen Duette Ihnen nicht bezahlt hätte, ich wusste nur nicht, sollte ich das Geld von Ihr mir geben lassen, um es Ew. Hochedelgeb. zuzustellen oder nicht, wenn es Ihnen nun gefällig ist, so machen Sie mir Rechnung an Sie, ich werde sie der Prinzess zustellen, und Ihnen das Geld überschicken.

Habe ich noch Hoffnung, dass Sie die Schrift von dem Herrn Hauptmann wollen drucken lassen, so were es mir sehr lieb seyn, kann es nicht seyn, so bitte ich sie mir zurück.

Kirnberger.

No. 7. Brief von Kirnberger an Forkel. 1779. (Original bei Herrn Sanitäts-Rath Dr. Rintel in Berlin, aus Zelter's Nachlass.)

Werther Freund,

Die verlangten Violinsaiten erhalten Sie nun von dem Commerzienrath Herrn Hummel, ich wünsche nur, dass sie nach Dero Wunsch gut sind, der Herr Joseph Benda hat mir wenigstens die Versicherung gegeben, dass dieselben gut und die besten gegenwärtig unter allen hier wären.

Der Titel des Buches, welches Reichardt herausgegeben und in Königsberg so beissend recensirt worden, ist: „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, welcher genannt Guglielmo Enrico Ficino. 1. Theil. 8. Berlin, 1779.“ 16 Sgr. Ich habe es nicht gelesen und mag es nicht lesen, wie man mir aber gesagt hat, so soll die ganze Erzählung von ihm und seinen Eltern seyn.

Sie verlangen von mir zu wissen, wie es dem Herrn Friedemann Bach hier geht, so weiss ich nicht anders, als dass es ihm sehr schlecht gehet, bey seiner Ankunft nach Berlin nahm ich mich aus Dankbarkeit seines Vaters an mir bewiesener Liebe auf's beste an, durch mich, bewog ich meine Gnädige Prinzessin, dass Höchst Dieselbe eigene Mahl ihm reichlich beschenkte, zum ersten Mahl mit einem silbernen Kaffee- und Milch-Kännchen, wobey auch eine silberne Zucker-Dose war, nach der Zeit etliches an Gelde jedesmahl zu 30 Rthlr., ferner bewarb ich mich, gutherzige Leute dahin zu bewegen, dass dieselben monatlich ihm etwas Gewisses schickten, wozu ich aus meiner eignen Tasche, die doch selbst kläglich beschaffen ist, monatlich 2 Rthlr. legte. Herr Bach, der meine gute Gesinnung nicht erkannte, liess sich's einreden, zur Prinzessin zu gehen, und mich auf die höchst unbilligste Weise zu verläumden, und dadurch glaubte er, würde er mich ausser Brodt und Dienst bringen, und er würde meinen Platz bekommen.

Nachdem er seine Galle ausgeschüttet hatte, so sagte ihm die K. Hoh., seine Offenherzigkeit gefiele ihr, er nahm es für baar Geld auf, hatte sich aber sehr geirrt, dass seine Prinzessin solche Züge gegen seinen gewesenen Wohlthäter ausschüttete, er wurde nachdem allemal abgewiesen und ihm mit Verweiss gesagt, dass er als der schlechteste Mensch gegen mich gehandelt hätte, und alles was Ihre K. Hoh. ihm gutes gethan hätten, durch meine Veranlassung und mir zu Gefallen geschehen wäre. Hierauf gab ich ihm auch nichts mehr aus meiner Tasche, und die übrigen,

die es auch nur mir zu Gefallen gethan hatten, gaben auch nichts mehr.

Folglich gehet es ihm jetzt ganz erbärmlich, componiren wie auch Lection geben mag er nicht, und sein Herr Bruder in Hamburg will auch von ihm nichts wissen, weil nichts bey ihm angewendet ist, wenn er ihm auch noch so viel schicken wollte, welches er schon öfters gethan hat, ohne Dank dafür zu haben.

Bachen's Heilig wurde hier aufgeführt, und die Fuge grade durch dauerte 11 Minuten, ich missbilligte es, weil es ganz dadurch verdorben wurde. Hr. Bach in Hamburg, dem ich meldete, es gehörte nicht mehr als 5 Minuten Zeit dazu, überschickte mir bey folgendem Brief (Siehe S. 300) und setzt die Zeit auf 3 Minuten, mir scheint aber, dass 4 Minuten die beste Art sey, aber 11 Minuten ist gar nicht vor Ekel anzuhören.

Kirnberger.

Von Mannheim habe ich von Jemand ein Schreiben erhalten, dass Vogler daselbst eben so wenig als aller Orten gilt. So geht es den Windbeuteln.

No. 8. Werthgeschätzter Freund!

Ew. Hochedelgeb. wissen, in welchem elenden Zustande ich schon in's 4te Jahr liege, ausser den gehabten Schmerzen, die gewiss über alle Torturen in der Welt gingen, welche jetzt die neueste Art zu curiren mit sich bringt, habe ich ausserdem noch so viel andere Verdriesslichkeiten und Noth gehabt, Dass sich selbst Doctor und Chirurge wundern, wie meine Natur es aushalten kann.

Da ich aus Noth etwas in Druck zu geben willens war, um mir etwas zu meinem monatlichen Traktament zu verdienen, so wissen Sie, dass ich dazu keinen Verleger finden konnte, ich entschloss mich daher auf Subscription es selbst zu verlegen, ich habe auch bereits viele Ver-

sprechungen von hier und auswärts, deren genug zu bekommen, aber die Zeit wird mir zu lange, ehe ich eine erforderliche Anzahl sicher habe, um mit den Wochenblättern anfangen zu können. Unterdessen habe ich eine kleine Piece von 2 Bogen nun von Hrn. Birnstiel setzen lassen, kann aber kein gutes Papier fast in allen Papier-Handlungen von hübschen Ansehn und zum Notendruck auftreiben.

Sollten der Herr Decker so viel mir ablassen können, als ich zu 1000 Stück brauche, welches 2000 Bogen beträgt, so würde ich es Ihnen zeitlebens Dank wissen, ich schicke Ihnen 6 Rthlr. vor der Hand, was noch nachzuzahlen ist, will ich sogleich auch nachzahlen, sobald ich erfahre, wie viel es seyn muss.

In den Zeitungen ist es zu früh angekündigt worden, auch ist in beiden Zeitungen statt meines Vornahmens Dol. oder J. in D falsch geseztt, da ich doch nicht am allerundeutlichsten schreibe, man weiss also nicht, ob das D. David, Diedrich etc. bedeuten soll.

Kirnberger.

den 12. April 83.

Chronologisch geordnetes Verzeichniss

sämmtlicher Compositionen Emanuel Bach's.

A. Aus Leipzig.

1731. 1. 2. 2 Clavier-Soli, B-dur $^3/_4$ (im musik. Allerlei gedruckt) und F-dur $^2/_4$, beide neu bearbeitet 1744.

3. Menuett mit überschlagenden Händen (gestochen).

4. Trio für Clavier und Violine, D-dur $^3/_4$, erneuert 1746.

5. Desgl. für Clavier und Violoncell, D-moll $^3/_4$, erneuert 1746.

6. Desgl. für Flöte, Violine und Bass, H-moll $^2/_4$, erneuert 1749.

7. Desgl. für dieselben Instrumente, G-dur $^4/_4$, erneuert 1747.

8. 9. 10. 3 Trii für dieselben Instrumente, F-dur $^2/_4$, A-dur $^4/_4$ und A-moll $^2/_4$, erneuert 1746 und 1747.

11. Solo für die Oboe, G-moll $^4/_4$.

12. Desgl. für die Flöte, G-dur $^4/_4$.

1732. 13. 14. 15. 3 Clavier-Soli, A-moll $^4/_4$, C-dur $^4/_4$, D-moll $^4/_4$, alle erneuert 1747.

1733. 16. Suite, E-moll $^4/_4$, erneuert 1747.

17. Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung, A-moll $^4/_4$, erneuert 1744.

1734. 18. Desgl. Es-dur $^4/_4$.

1735. 19—24. 6 Sonatinen, F-dur $^4/_4$, G-dur $^4/_4$, A-moll $^4/_4$, E-moll $^4/_4$, D-dur $^2/_4$, Es-dur $^2/_4$, erneuert 1744.

B. In Frankfurt a. O.

25. Menuett von Locatelli mit Veränderungen, G-dur $^3/_4$.

26. 27. 2 Trii für Flöte, Violine und Bass, A-moll $^3/_4$ und G-dur $^3/_4$, das erste erneuert 1747.

28. Solo für die Flöte, G-dur $^3/_4$.

29. Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$, erneuert 1743.

1736. 30. 31. 2 Clavier-Soli, G-dur $^2/_4$ und Es-dur $^2/_4$, erneuert 1744.

1737. 32. 33. 2 desgl. C-dur $^4/_4$ und B-dur $^4/_4$, erneuert 1745.

34. Clavier-Concert mit Quartett-Begl., G-dur $^4/_4$, erneuert 1745.

35. Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.

1738. 36. Clavier-Solo, A-dur $^3/_4$, erneuert 1743.

C. In Berlin.

37. Clavier-Concert mit Quartett-Begl., G-dur $^2/_4$.

38. 39. 2 Flöten-Soli, B-dur $^4/_4$ und D-dur $^3/_4$.

1739. 40. Sonate für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der musikal. Nebenstunden.

41. Clavier-Solo, B-dur $^2/_4$.

42. Clavier-Concert mit Quartett, C-moll $^2/_4$, erneuert 1762.

43. Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.

1740. 44. Clavier-Solo, gedr. in den Marpurg'schen Clavierstücken, 3. Sammlung.

45. Clavier-Solo, G-dur $^2/_4$.

46—51. 6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet.

52. Concert für 2 Claviere mit Begleitung, F-dur $^4/_4$.

53. 54. 2 desgl. für Clavier mit Quartett, G-moll $^3/_4$ und A-dur $^4/_4$.

55. 56. 2 Soli für die Flöte, A-moll $^{12}/_{8}$ und D-dur $^{4}/_{4}$.
57. Solo für Violoncell, erneuert 1769.
1741. 58. Clavier-Concert mit Quartett, A-dur $^{2}/_{4}$.
59. Sinfonie für Quartett, G-dur $^{4}/_{4}$.
1742. 60. 61. 62. No. 1, 2 und 4 der Würtembergischen Sonaten.
63. 64. 2 Clavier-Concerte mit Quartett, G-dur $^{4}/_{4}$ und B-dur $^{2}/_{4}$.
1743. 65. Clavier-Solo, H-moll $^{3}/_{4}$ (Teplitz).
66. 67. No. 3 und 5 der Würtembergischen Sonaten.
68. Clavier-Concert mit Quartett, D-dur $^{4}/_{4}$.
1744. 69. Clavier-Solo, D-dur $^{3}/_{4}$.
70. No. 6 der Würtembergischen Sonaten.
71. 72. 2 Sonaten, E-dur $^{4}/_{4}$ und D-moll $^{4}/_{4}$, gedr. in den Oeuvres mêlées.
73. Desgl. C-dur $^{12}/_{8}$, gedruckt in der collection récréative.
74. Desgl. im musik. Allerlei. Stück 38.
75. Sonate 4 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
76. Clavier-Concert mit Quartett, E-dur $^{3}/_{4}$.
77. 78. 2 desgl. F-dur $^{4}/_{4}$ und D-dur $^{4}/_{4}$.
1745. 79. Clavier-Solo, G-dur $^{2}/_{4}$.
80. Clavier-Sinfonie, E-moll $^{3}/_{4}$.
81. Menuett mit Veränderungen, C-dur $^{3}/_{4}$.
82—85. 4 Clavier-Concerte mit Quartett, E-moll $^{3}/_{4}$, G-dur $^{2}/_{4}$, D-moll $^{4}/_{4}$, D-dur $^{4}/_{4}$.
86. Trio für Flöte (oder Clavier) mit Violine und Bass, C-dur $^{4}/_{4}$.
87. Solo für die Flöte, C-dur $^{4}/_{4}$.
88. Solo für die Viola da gamba, C-dur $^{4}/_{4}$.
1746. 89—92. 4 Clavier-Soli, C-dur $^{4}/_{4}$, G-moll $^{4}/_{4}$, F-dur $^{4}/_{4}$, F-dur $^{6}/_{8}$.
93. 94. 2 Clavier-Concerte mit Quartett, A-dur $^{4}/_{4}$ und C-dur $^{4}/_{4}$.

95. Solo für die Viola da gamba, D-dur $^3/_4$.
96. Desgl. für die Flöte, B-dur $^3/_8$.
1747. 97. Clavier-Solo, B-dur $^4/_4$.
98. Arioso mit Veränderungen, F-dur $^2/_4$.
99. Sonate für Clavier mit 2 Tastaturen, D-moll $^3/_4$,
100. Clavier-Solo, F-dur $^4/_4$.
101. Sonate 1 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
102. 103. 2 Clavier-Concerte mit Begleitung, A-moll $^4/_4$ und D-moll $^4/_4$, das erste erneuert 1772.
104. 105. 2 Trii für Flöte, Violine und Bass, G-dur $^3/_4$ und D-dur $^2/_4$.
106. 107. 2 desgl. für 2 Violinen und Bass, F-dur $^3/_4$ und E-moll $^2/_4$.
108. Solo für die Flöte, D-dur $^3/_4$.
109. Desgl. ohne Bass (gedruckt).
1748. 110. 111. 2 Clavier-Soli, G-dur $^3/_4$ und D-moll $^3/_8$.
112. 1 desgl., gedr. in Wewer's Tonstücken.
113. 114. 2 Clavier-Concerte mit Begl., D-moll $^3/_4$ und E-moll $^2/_4$.
115. Trio für Flöte, Violine und Bass (gedruckt).
116. Duo für Flöte und Violine, gedr. im musik. Vielerlei.
1749. 117. Clavier-Solo, gedruckt in den Oeuvres mêlées, F-dur $^4/_4$.
118. 119. 2 desgl. D-moll $^4/_4$ und A-moll $^4/_4$.
120. Clavier-Solo, gedr. im musik. Mancherlei.
121. Clavier-Concert mit Quartett, B-dur $^4/_4$ (gedruckt).
122. Magnificat für 4 Singstimmen und Orchester.
123. Trio für 2 Flöten und Bass, E-dur $^3/_4$.
124. Desgl. für 2 Violinen und Bass (gedruckt).
1750. 125. Allegretto mit Veränderungen, C-dur $^2/_4$, gedruckt im musik. Allerlei.
126. Clavier-Solo, G-dur $^2/_4$, gedruckt ebendort.

127. Sonate 6 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
128. 129. 2 Clavier-Concerte mit Begl., D-dur $^2/_4$ und A-moll $^3/_2$.
1751. 130. Suite, gedr. im musik. Allerlei.
131. Clavier-Concert, B-dur $^4/_4$.
1752. 132. Clavier-Solo, gedr. in Marpurg's raccolta.
133. Desgl. G-moll $^2/_4$.
134. Lied mit Veränderungen, F-dur $^6/_8$, gedr. im musik. Allerlei und Vielerlei.
135. Duo für 2 Violinen, D-moll $^3/_4$.
1753. 136. 137. 138. 3 Clavier-Concerte mit Begleitung, A-dur $^4/_4$, H-moll $^4/_4$, C-moll $^4/_4$.
139. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Th. I.
140—145. 6 Sonaten als Beispiele dazu.
146. Grosse Fantasie C-moll, gleichfalls dazu.
1754. 147. Clavier-Solo, gedr. im musik. Mancherlei.
148. Desgl. Es-dur $^4/_4$.
149—152. 4 petites pièces (la Gause, la Pott, la Borchwardt, la Böhmer).
153. Clavier-Concert mit Begleitung, G-moll $^2/_4$.
154. Trio für 2 Violinen und Bass, G-dur $^3/_4$.
155. Desgl. für 2 Violinen und Bass, A-moll $^4/_4$.
156. Desgl. für Clavier und Violine, C-dur $^4/_4$.
157. Desgl. für 2 Violinen und Bass, gedruckt im musik. Mancherlei.
1755. 158—163. 6 Fugen für Clavier, D-moll $^3/_4$, F-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, G-moll $^4/_4$, Es-dur Allabr., C-moll $^4/_4$.
164—173. 10 petites pièces (la Philippine, la Gabriel, la Caroline, la Princette, l'Aly, la Gleim, la Stahl, la Bergius, la Buchholz, la Herrmann).
174. 175. Allegretto u. Allegro für Clavier, C-dur $^4/_4$ und D-dur $^4/_4$.
176. 177. 2 Sonaten für die Orgel.

178. Clavier-Solo, E-dur $^3/_4$.
179. 180. 181. 3 Soli für die Orgel, B-dur $^4/_4$, D-dur $^4/_4$, A-moll $^3/_4$.
182. Clavier-Concert mit Quartett, F-dur $^2/_4$.
183. Concert mit Quartett für die Orgel, G-dur $^4/_4$.
184. Trio für Bassflöte, Viola und Bass, F-dur $^3/_4$.
185. Desgl. für Flöte, Violine und Bass, G-dur $^3/_4$.
186. 187. 188. 3 Orchester-Sinfonien, D-dur $^4/_4$, C-dur $^4/_4$, F-dur $^4/_4$.

1756. 189. Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$.
190—195. 6 petites pièces (la capricieuse, la complaisante, les langeurs tendres, la journalière, l'irresolue, la Louise).
196. Andantino für Clavier, D-moll $^2/_4$.
197. Clavier-Solo, gedr. in Marpurg's 2. raccolta.
198. Präludium für die Orgel, 2 Claviere u. Pedal, D-dur $^4/_4$.
199. Trio für 2 Violinen und Bass, gedruckt im musik. Mancherlei.
200. Sinfonie E-moll $^4/_4$ (gedruckt).
201. Ostermusik, „Gott hat den Herrn", 4 Singstimmen, Orchester.

1757. 202. 203. 2 Clavier-Soli, gedruckt in den Oeuvres mêlées, E-dur $^4/_4$ und B-dur $^4/_4$.
204. Desgl. C-moll $^4/_4$.
205. 206. 207. 3 desgl. im musik. Mancherlei.
208—212. 5 petites pièces (la Xenophon, la Sibylle, la Sofie, l'Ernestine, l'Auguste).
213. Orchester-Sinfonie, C-moll $^3/_2$.
214. Gellert's geistliche Oden.

1758. 215. Clavier-Solo, H-moll $^4/_4$, gedr. in der collection récréative.
216. Solo für die Orgel, B-dur $^4/_4$ (gedruckt).
217. 218. 2 Clavier-Soli, gedruckt in den Oeuvres mêlées (Zerbst).
219. Sonate 5 der Reprisen-Sonaten (Zerbst).

220. 221. Sonate 3 und 4 der 1. Fortsetzung derselben (Zerbst).
222. Sonate 6 der 2. Fortsetzung.
223. Sonate 2 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
224. Sinfonie für Clavier, F-dur 4/4, gedruckt in den Clavierstücken verschiedener Art.
225. Desgl. gedr. im musik. Vielerlei, G-dur 4/4.
226—237. 12 kleine Stücke zu 2 und 3 Stimmen, gedruckt in Taschenformat.
238. Orchester-Sinfonie, G-dur 4/4.
1759. 239—243. Sonate 1, 2, 3, 4 und 6 der Reprisen-Sonaten.
244. Clavier-Solo, A-moll 2/4.
245. Sonate 5 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
246. Sonate 2 der 2. Fortsetzung desgl.
247—252. 3 Fantasien und 3 Solfeggien, gedruckt in den Clavierstücken verschiedener Art.
253. Concert für die Orgel oder Clavier mit Begleitung, Es-dur 4/4.
254. Trio für Clavier u. Viola da gamba. B-dur, 2/4.
1760. 255. Clavier-Solo, B-dur 4/4.
256. 257. Sonate 1 und 2 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
258. 259. 260. Allegro. Polonaise. Veränderungen auf eine italienische Arie, C-dur 2/4.
261. Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter.
1761. 262. Sonate 3 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
263. Der 2. Theil des Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen.
264. Oden mit Melodien.
1762. 265. Sonate 5 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

266. 267. Sonate 1 u. 5 der leichten Clavier-Sonaten.

268—279. 3 Oden, 6 Menuetten, 3 Polonaisen (zum Theil in die Jahre 1763, 1764 u. 1765 fallend).

280. 281. 2 Clavier-Concerte mit Begleitung, B-dur $^4/_4$, C-moll $^4/_4$.

282—286. 5 Sonatinen für Clavier und Orchester, D-dur $^3/_4$, D-dur $^6/_8$, G-dur $^3/_4$, G-dur $^6/_8$, F-dur $^3/_4$.

287. Solo für die Harfe, G-dur $^3/_4$.

288. Orchester-Sinfonie, F-dur $^4/_4$.

1763. 289. Sonate 6 der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

290. Clavier-Solo, D-moll $^4/_4$, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

291—295. 5 desgl. E-moll $^4/_4$, D-dur $^4/_4$, C-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, B-dur $^4/_4$.

296. Clavier-Concert mit Begleitung, F-dur $^4/_4$.

297—300. 4 Trii für Clavier u. Violine. H-moll $^4/_4$, B-dur $^3/_4$, Es-dur $^4/_4$, F-dur $^4/_4$.

301—305. 5 Sonatinen für Clavier und Orchester. B-dur $^3/_4$, E-dur Allabr., C-dur $^2/_4$, D-dur $^3/_4$, C-dur $^6/_8$.

1764. 306—309. Sonate 2, 3, 4 u. 6 der leichten Clavier-Sonaten.

310. 311. 2 Sonatinen für Clavier und Orchester. F-dur $^4/_4$, Es-dur $^4/_4$.

312. 12 Geistliche Oden als Anhang zu den Gellert'schen Liedern.

1765. 313. Clavier-Concert, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

314—322. 9 Sätze für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke.

323. 324. Sonate 4 und 6 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

325. 326. 327. Sonate 2, 3 und 5 der Sonaten für Damen.

328. Sonate 2 der 4. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
329. 330. 2 Clavier-Soli, Es-dur 4/4, A-dur 4/4.
331. Fantasie für Clavier, D-moll 4/4.
332. 333. 2 Clavier-Concerte mit Begleitung, B-dur 4/4, Es-dur 4/4 (auch für die Oboe gesetzt).
334. Der 1. Theil der 4stimm. Choräle Seb. Bach's.
335. Trauungs-Cantate, mit gewöhnlichen Instrumenten (auch mit 1766 u. 1767 bezeichnet).
336. Phillis und Tirsis, Cantate.
1766. 337. 338. 339. 3 Claviersätze, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken.
340. 12 Variationen auf eine französische Romanze. G-dur 4/4.
341. 342. 343. 2 Clavier-Soli, B-dur 4/4, B-dur Allabr. u. E-dur 3/2.
344—347. Sonate 1, 2, 4 und 6 der Sonaten für Damen.
348. Clavier-Solo, gedruckt bei Breitkopf.
349. Desgl. gedruckt im musikalischen Vielerlei.
350—361. 3 Fantasien, 3 Solfeggien, 3 Menuetten und 3 Polonaisen, gedr. im musikalischen Vielerlei.
362. Sonate 4 der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
363. Trio für Clavier und Violine, C-dur 2/4.
364. Der Wirth und die Gäste. Trinklied.
1767. 365—376. 12 Sätze für Clavier, 2. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke.

Hinzu treten, ohne nähere Zeitbestimmung, der Berliner Periode angehörig:

377. Choral-Melodien, zu Liedern des Grafen Stolberg.
378. 379. 2 abwechselnd stark besetzte Menuetten, gedruckt im musik. Mancherlei.
380. Verschiedene Exempel und Canons zu Marpurg's Abhandlung von der Fuge.

381. Sonate, abgedr. im musik. Allerlei.
382. Duo im Contrapunkt, A-moll 2/4.
383—387. 5 verschiedene kleine Clavierstücke, gedr. in Marpurg's raccolta I.
388. Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, einen Takt um den andern aus dem Stegreif.

D. In Hamburg.

1768. 389. Passionsmusik nach Matthäus.
1769. 390. Sonate mit veränderten Reprisen, F-dur 2/4, gedr. im musik. Vielerlei.
391. Clavier-Concert mit Begleitung, Es-dur 4/4.
392—403. 12 kleine Stücke mit 2 uud 3 Stimmen, gedr. in Taschenformat.
404. Die Israeliten in der Wüste.
405. Herrn Pastor Palm's Einführungsmusik.
406. Geburtstags-Cantate mit Orchester.
407. Pfingst-Cantate: Herr lass mich thun, zum Theil von Homilius, mit Orchester.
408. Passionsmusik nach Marcus.
1770. 409. Concerto für Clavier, F-dur 4/4.
410. Clavier-Concert mit Begleitung, F-dur 2/4.
411. Chor: Spiega Hammonia fortunata (auf Verlangen der Stadt zu Ehren des Kronprinzen von Schweden).
412. Die Passions-Cantate.
413. Der Frühling, eine Tenor-Cantate. Aus No. 261.
1771. 414—419. 6 Clavier-Concerte mit Begleitung, F-dur, D-dur, Es-dur, C-moll, G-dur, Cdur, sämmtl. gedruckt.
420. Musik am 1. Ostersonntage.
421. Hrn. Pastor Klefecker's Einführungsmusik.
422. „Chor: Mein Heiland, meine Zuversicht.“
423. Hrn. Pastor Schumacher's Einführungsmusik.
424. Passionsmusik nach Johannes.
1772. 425. Sonate 5 der 1. Samml. für Kenner u. Liebhaber.

426. Michaelismusik. „Ich will den Namen des Herrn.“
427. Hrn. Pastor Häseler's Einführungsmusik.
428. Passionsmusik nach Matthäus.
1773. 429. Sonate 1 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
430—435. 6 Orchester-Sinfonien, G-dur $^4/_4$, G-moll $^3/_4$, C-dur $^3/_4$, A-dur $^4/_4$, H-moll $^4/_4$, D-dur $^4/_4$.
436. Hrn. Rector Müller's und Conrector Schetelig's Einführungsmusik.
437. Hrn. Pastor Winkler's Einführungsmusik.
438. Hrn. Pastor von Döhren's desgl.
439. Cramer's Psalmen (erst 1774 beendet).
440. Passionsmusik nach Marcus.
1774. 441. Sonate 1 der 3. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
442. Sonate 2 der 2. Samml. desgl.
443. Sonate 3 der 1. Samml. desgl.
444. Chor: „Wer ist so würdig wie du.“
445. Cantate: „Der Gerechte ob er gleich,“ am 16. Sonntag nach Trinitatis, zum Theil von J. Chr. Bach aus Eisenach.
446. Musik zum Michaelisfeste.
447. Passionsmusik nach Lucas.
1775. 448. Clavier-Solo, C-dur $^3/_4$.
449—454. 6 leichte Clavierstücke.
455—457. 3 Sonaten der 1. Sammlung für Clavier, Violine und Cello, gedruckt.
458—463. 6 kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Clarinetten und Fagott, D-dur $^2/_4$, F-dur $^3/_4$, G-dur $^3/_4$, Es-dur $^3/_4$, A-dur $^6/_8$, C-dur $^3/_8$.
464. Hrn. Pastor Michelsen's Einführungsmusik.
465. Hrn. Pastor Friederici's desgl.
466. Hrn. Dr. Hoeck's Jubelmusik.
467. Hrn. Syndicus Klefecker's desgl.
468. Michaelismusik: „Siehe, ich bewahre deine Befehle.“

469. Weihnachtsmusik: „Auf, schicke dich.“
470. Psalm auf Dom. 10 post trin.: „Lass mich nicht deinen Zorn empfinden.“
471. Passionsmusik nach Johannes.
1776. 472—475. 4 Orchester-Sinfonien, gedruckt.
476. Selma, eine Discant-Cantate, mit Flöten und Quartett.
477—482. 6 Sonates for the Harpsichord or Piano, gedruckt, B-dur 4/4, C-dur 2/4, A-dur 3/4, Es-dur 4/4, E-moll 4/4, D-dur 4/4.
483. Passionsmusik nach Matthäus.
1777. 484. 485. Sonate 2 und 3 der 2. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
486. Chor: „Zeige du mir deine Wege.“
487—490. 4 Sonaten für Clavier, Violine u. Cello, 2. Sammlung, gedruckt.
491. Hrn. Pastor Gerlin's Einführungsmusik.
492. Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.
493. Passionsmusik nach Marcus.
1778. 494. Folies d'Espagne. 12 Variationen, D-moll 3/4.
495—497. 1., 2. u. 3. Rondo der 2. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
498. 499. 500. 3 Clavier-Concerte mit Begleitung, G-dur 3/4, D-dur 4/4 u. Es-dur 4/4.
501—506. 6 Sonaten für Clavier, Violine u. Cello, gedruckt.
507. „Heilig“, Doppelchor.
508. Ostermusik: „Jauchzet, Frohlocket!“
509. Hrn. Pastor Sturm's Einführungsmusik.
510. Passionsmusik nach Lucas.
511. Rondo 3 der 3. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
512. Rondo 1 der 5. Samml. desgl.
513. Rondo 3 der 4. Samml. desgl.
514. Musik am 18. Dom. post trinit.
515. Passionsmusik nach Johannes.

1780. 516. 517. Sonate 2 u. 3 der 2. Samml. für Kenner und Liebhaber. vgl. I 1. 197!

518. Rondo 2 der 3. Sammlung desgl.

519. 520. Oratorium und Serenate zur Feier des Ehrenmals des Herrn Bürger-Capitains. Mit Militair-Instrumenten.

521. Chor: „Gott, den ich lobe, dess ich bin."

522. Misericordias Domini.

523. Hrn. Pastor Rambach's Einführungsmusik.

524. Sturm's Geistliche Gesänge, 2 Theile, beendet 1784.

525. Passionsmusik nach Matthäus.

1781. 526. Abschied von meinem Silbermann'schen Clavier in einem Rondo, E-moll $^2/_4$.

527. Rondo 2 der 4. Samml. für Kenner u. Liebhaber.

528. Sonate 1 der 4. Samml. desgl.

529. Canzonette der Herzogin von Gotha mit Veränderungen, F-dur $^2/_4$.

530. Trio für Clavier und Violine, A-dur $^4/_4$.

531. Musik zum Osterfest.

532. Desgl. zum Michaelisfest.

533. Passionsmusik nach Marcus.

1782. 534. Fantasie 1 der 5. Samml. für Kenner u. Liebhaber.

535. 536. Fantasie 1 u. 2 der 4. Samml. desgl.

537. Rondo 1 der 4. Samml. desgl.

538. Musik am 1. Osterfeiertage.

539. Desgl. am 1. Weihnachtstage.

540. Hrn. Pastor Janisch Einführungsmusik.

541. Passionsmusik nach Lucas.

1783. 542. Sonate für's Bogenclavier, G-dur $^4/_4$.

543. Klopstock's Morgengesang am Schöpfungstage.

544. 545. Oratorium und Serenate zur Feier des Ehrenmals des Herrn Bürger-Capitains, mit Militair-Instrumenten.

546. Chor: „Amen, Lob, Preis und Stärke."

547. Chor: „Leite mich nach deinem Willen."

548. Chor: „Meine Lebenszeit verstreicht.“
549. Chor: „Meinen Leib wird man begraben.“
550. Hrn. Pastor Lütken's Einführungsmusik.
551. Passionsmusik nach Johannes.
1784. 552. Fantasie 1 der 5. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
553. 554. Sonate 1 u. 2 der 5. Samml. desgl.
555. Rondo 2 desgl.
556. Ostermusik: „Anbetung und Erbarmen.“
557. Musik zum Weihnachtstage.
558. Passionsmusik nach Matthäus.
1785. 559. 560. Sonate 1 u. 2 der 6. Samml. für Kenner und Liebhaber.
561. Dankhymne der Freundschaft. Ein Geburtstagsstück mit Orchester.
562. Hrn. Pastor Schäffer's Einführungsmusik.
563. Hrn. Pastor Gasie's desgl.
564. Michaelismusik: „Der Frevler mag die Wahrheit.“
565. Auf die Wiederkehr des Hrn. Dr. — — aus dem Bade. Mit Quartettbegleitung.
566. Arie: „Fürsten sind am Lebensziele.“
567. Passionsmusik nach Marcus.
1786. 568. Rondo 1 der 6. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
569. 570. 2 Clavier-Soli, gedr. bei Schwickert.
571. desgl. C-moll $^2/_4$.
572. Desgl. mit einem Rondo, G-dur $^6/_8$.
573. 574. Fantasie 1 und 2 der 6. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
575. Rondo 2 desgl.
576. Solo für die Flöte, G-dur $^3/_4$.
577. 578. 2 Litaneien für 2 Chöre.
579. Musik am 1. Weihnachtstage.
580. Auf Mariä Heimsuchung: „Meine Seele erhebt den Herrn (zum Theil von Hoffmann).
581. Musik am 1. Ostertage.

582. Musik Dom. 10 post. trinit.
583. Desgl. Dom. 12 post. trinit.
584. Desgl. am Dankfest wegen Beendigung des Michaelis-Thurmbau's.
585. Hrn. Pastor Cropp's Einführungsmusik.
586. Hrn. Pastor Müller's desgl.
587. Trauermusik bei Beerdigung des Bürgermeisters Schulte.
588. Passionsmusik nach St. Lucas.
1787. 589. Clavier-Fantasie, Fis-moll 4/4.
590. Desgl. mit Violine.
591. Neue Melodien zu einigen Liedern des Hamburger Gesangbuchs.
592. Musik am 1. Ostersonntage.
593. Hrn. Pastor Berckhahn's Einführungsmusik.
594. Hrn. Pastor Willerding's desgl.
595. Passionsmusik nach Johannes.
1788. 596. 597. 598. 3 Quartetten für Clavier, Flöte, Violine und Bass, C-dur 2/4, D-dur 4/4, G-dur 4/4.
599. Clavier-Concert mit Begleitung, Es-dur 4/4.
600. Neue Liedermelodien nebst 1 Cantate.
601. Passionsmusik nach Matthäus.
602. Hrn. Pastor Runge's Einführungsmusik.
603. Hrn. Pastor Stöcker's desgl.

Ferner gehören der Hamburger Periode ohne specielle Zeitbestimmung an:

604. Eine Prediger-Einführungsmusik ohne Namen.
605. Jubelmusik auf den Geburtstag der Madame Stresow.
606. Der 8. April. Besungen im Bach'schen Hause, eine Geburtstags-Cantate.
607. Musik am 3. Pfingsttage.
608. Eine andere Kirchenmusik ohne Bezeichnung.
609—614. Sonatine nuove zur 3. Ausgabe des Versuchs über die wahre Art des Clavierspiels.

615. Menuett, die vor- und rückwärts gespielt werden kann, gedruckt im musik. Vielerlei.
616. Clavierstück für die rechte und linke Hand, gedr. ebendort.
617. Variationen zur 4. Sonate des 2. Theils der Trii.
618. „Sanctus.“ Mit Orchester.
619. „Heilig“, für 1 Chor desgl.
620. „Veni sancte spiritus“, desgl.
621. Motette: „Veni“. 2 Sopr., Bass, Fundament.
622. Desgl. „Gedanke, der uns Leben giebt.“ 3 Singst., Fundam.
623. Desgl. „Oft klagt dein Herz“, desgl.
624. Desgl. „Gott, deine Güte reicht so weit“, 4 Singst., Fundam.
625. Desgl. „Dich bet ich an“, 3 Singst., Fundam.
626. Der 4. Psalm: „Wenn ich zu dir in deinen Aengsten“, für Discant, Alt u. Fundam.
627. Der 2. Psalm: „Warum versammeln sich und dräun“, für 4 Singst., Fundam.
628. Antiphonia für 4 Singst.
629. 12 Freimaurer-Lieder.
630. „Amen“, für 4 Singst.
631. Motette: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“, von einem Anonymo, aber ganz umgearbeitet, 4 Singst.
632. Einleitung zu Seb. Bach's „Credo“.
633. Chor: „Erforsche mich, erfahre“, 4stimm. Orchester.
634. Desgl. „Wenn der Erde Gründe beben“, desgl.
635. Desgl. „Oft klagt dein Herz“, desgl.
636—641. 6 kleine Sonaten für Clavier, 1 B-Clarinette und 1 Fagott.
642—647. 6 Märsche für 2 Hörner, 2 Clarinetten, 2 Oboen, 1 Fagott.
648. 649. 2 kleine Stücke für dieselben Instrumente.

650. 1 Orchesterstück mit 3 Trompeten und Pauken, ohne nähere Bezeichnung.

Hierzu treten endlich noch an Stücken, für welche jede nähere Zeitbestimmung fehlt:

651—654. 4 kleine Duetten für 2 Claviere.

655—660. 6 Menuetten für Blaseinstrumente, 2 Violinen und Bass mit abwechselnden Trio's.

661. 662. Zwei abwechselnd stark besetzte Menuetten mit 3 Tromp., Pauken, 2 Hörnern, 2 Oboen, 2 Flöten und Streichinstr.

663. 664. Zwei abwechselnd stark besetzte Menuetten, gedruckt im musik. Mancherlei.

665. 666. 2 Märsche für 2 Hörner, 2 Oboen u. Bass.

667—672. 6 Polonaisen für Blaseinstrum. 2 Violinen und Bass.

673. Duo für 2 Clarinetten, C-dur $^4/_4$.

674. Solo für die Flöte mit Bass, G-dur $^4/_4$.

675. Arie: „Amor, per te languisco."

676. 677. 678. 3 Tenor-Arien, in jungen Jahren verfertigt:

a) Edle Freiheit, Götterglück,
b) Himmelstochter, Ruh' der Seelen,
c) Reiche bis zum Wolkensitze.

679. Trio für Violine, Viola und Bass, mit Seb. Bach gemeinschaftlich.

680. Cantate auf Dom. 10. post trinit.: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben", gemeinschaftlich mit Seb. Bach.

Ausserdem hat Em. Bach noch gesetzt:

a) verschiedene Stücke für Flöten-Uhren, Harfen-Uhren und Dreh-Orgeln und für besondere Instrumente, nämlich:

für Flöte und Harfe deren .	3
für 2 Flöten	5
für die Dreh-Orgel . . .	2
für die Harfen-Uhr . . .	6
	16

b) Miscellanea musica, bestehend in Uebungen für den General-Bass.

c) Choräle, theils mit Instrumenten, theils zum Clavier und mit ausgesetzten Mittelstimmen.

d) Eine grosse Anzahl (angebl. 95) Lieder, gedr. durch Weber, Donatus, in den Gräfe'schen, Krause'schen, Lange'schen, Breitkopf'schen u. Münter'schen Lieder- u. Oden-Sammlungen, in den Clavierstücken verschiedener Art, den Unterhaltungen, Musen-Almanachen, im musik. Allerlei und Vielerlei, der Polyhymnia etc.

Ein im Besitz des Hrn. Fétis zu Brüssel befindlicher, wie es scheint von Westphal in Schwerin zusammengestellter, ziemlich vollständiger thematischer Katalog enthält folgende nähere Angaben:

1. Instrumental-Soli.

Soli für die Flöte	12	
Soli für die Oboe	1	
Soli für die Viola da gamba	2	
Soli für Violoncell	1	
Soli für Harfe	1	
Duetten für Flöte und Violine	1	
Duetten für 2 Violinen	1	
Duetten für 2 Clarinetten	1	
		20

2. Trios.

Für Flöte, Violine und Bass	11	
Für 2 Violinen und Bass	7	
Für verschiedene Instrumente	4	
		22

3. Concerte.

Für die Oboe (auch für Clavier)	2	
Für die Flöte	4	
Für Violoncell	3	
		9
		51

	Transp.	51
4. Sinfonien		18
5. Vermischte Stücke für Blasinstrumente, für Flöten und Harfen-Uhren etc.		
Für Flöte und Harfe	3	
Für 2 Flöten	5	
Für die Dreh-Orgel	2	
Für die Harfenuhr	6	
Menuetten	8	
Polonaisen	6	
abwechselnde Menuetten	4	
		34
6. Claviersachen.		
Menuett mit überschlagenden Händen	1	
Menuetten	23	
Polonaisen	21	
Duetten für Clavier	4	
Solfeggien	9	
Fugen	1	
Märsche	2	
Petites pièces	24	
		85
7. Sinfonien für Clavier eingerichtet		9
8. Sonaten:		
a) gedruckte, einschliesslich der Sonatinen, Rondos, Fantasien etc. . .	142	
b) ungedruckte	53	
		195
9. Trii für Clavier		59
10. Quartetten		3
11. Sonatinen (darunter 3, die nur als Varianten zu betrachten sind)		15
12. Concerte		52
		521

Die Gesangsstücke dieses Katalogs stimmen im Wesentlichen mit den Angaben der vorhergehenden Zusammenstellung überein. Nur eine „Trauermusik“ bei Beerdigung des Bürgermeisters Schulte am 10. Januar 1786 kommt in dem Nachlass-Katalog nicht vor.

Unter den Instrumentalstücken sind

1 Solo für die Viola da gamba, Andante, C-dur $^4/_4$,

1 Duo für 2 Clarinetten, Adagio e sostenuto, C-dur $^4/_4$,

in den früheren Katalog-Angaben nicht aufgezeichnet.

Actenstücke,

den Bückeburger Bach betr.

1. Acta, Rep. I. Bedienungen.
in specie.

Das dem Concertmeister Bach zu seinem Salario noch zugelegte Brennholz und Kostgeld und verlangten Vorschuss auf sein Salarium betr.

1757.

(eigenhändig).

Den Cammer-Musico Bach sind annoch zu seinem bissherigen Deputat 4 Klafter Brennholtz in Gnaden zugelegt.

Bkbrg. den 19. Febr. 1757.

Wilhelm.

ad cameram.

---

2. An
den Concert-Meister Bach.

Demnach Sr. Erlaucht unser Gnädigster Herr sub dato Rom Lunesso 2. July 1764 gnädigst befohlen haben, dass dem Concert-Meister Bach eine jährl. Zulage von 60 Thaler qua Taffel-Gelder und anstatt der bisher erhaltenen 10 Klaffter von gesagtem dato an funfzehn Klaffter Brennholz in Gnaden ausgeleget werden sollen, so wird sothane Gnädigste Resolution gemeldeten Concert-Meister hiemit bekannt gemacht, ge-

stalten dem derselbe der TaffelGelder Zahlung halber bey der Küchstube und des Holzes wegen bey dem Hofffourier, dahin bereits Verfügungen ergangen sind, sich zu melden.

Bückeburg, den 7. July 1764.

---

3. Es haben Sr. Durchl. U. Gn. E. Herr gnädigst befohlen, dass vor diesesmal extra consequentiam über das vorhin gnädigst ausgeworffne Deputat an den Concert-Meister Bach fünf Klaffter Brennholz frey zu verabfolgen. Nachdem nun der Ausfolgung und Anfuhr halber Verfügung ergangen, so wird solches nachrichtlich hiemit unverhalten.

Bückeburg den 20. April 1767.

An
den Concert-Meister Bach.

---

4. An die Cammer Cassa.

Es haben Sr. Durchlaucht Unser gnädigst Regierender Landes Herr Gnädigst befohlen, dass von Michael a. c. an dem Concert-Meister Bachen an Gage sechszehn Thaler zugelegt seyn sollen, welche also die Cammer Cassa gegen Quittung quartaliter zu zahlen u. mit den Besoldungen zu verrechnen hat.

Bckb. den 16. Sept. 1768.

Ad Mandatum Serenissimi Regentis speciale.

---

5. (eigenhändig).

Durchlauchtigster Herr
Gnädigst Regierender Landes Herr,

Ew. Durchl. werden Sich noch gnädigst zu erinnern geruhen, dass vor einigen Jahren das mir huldreichst zugeteilte Holtz bis auf 12 Klafftern eingeschränkt worden. Ich habe dabei die Unbequemlichkeit, dass ich nur einen Ofen hitzen kann, u. meine Arbeiten in dem nemlichen Zimmer, wo meine gantze Familie versammelt ist, verrichten muss. Ew. Durchl. werden aber selbst gnädigst zu beurtheilen geruhen, dass die Composition der Music bey dem Geräusch verschiedener Gegenstände nicht den gewünschten Erfolg haben kann, u. dahero ergehet an Ew. Durchlaucht meine unterthänigste Bitte, Höchst dieselben wollen mir die 3 abgekürzten Klaftern Holtz wieder zuzulegen, die hohe Gnade haben. Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Ew. Durchl.
Meines Gnädigst Regierenden Landes Herrn
treu unterthänigster Knecht
Johann Christoph Friedrich Bach.

Suppl. den 26. April
1771.

(eigenhändig).

es sind unserm Concert-Meister Bach jährlich drey Klaffter Brennholtz zu desselben jetzigen Holtz-Deputat zugeleget.

Wilhelm.

Bburg den 30. April 1771.

ad Cameram.

---

6. Durchlauchtigster Herr,
Gnädigst regierender Landes-Herr!

Ew. Durchlaucht geruhen gnädigst, sich unterthänigst vortragen zu lassen, wie meine zeitliche Umstände, durch die jüngst geschehene Verheirathung meiner Tochter um ein grosses derangirt geworden, u. zu deren Wiederherstellung ich gesonnen bin, etwas von meinen Compositionen in Druck zu geben. Da aber zu Ausführung dieses Vornehmens eine ansehnliche Summe baaren Geldes zum Vorschuss erfordert wird und mein vierteljährliches Salarium dazu nicht hinreicht, so habe meine unterthänigste Zuflucht zu der längst bekannten hohen Gnade Ew. Durchl. nehmen wollen mit untertänigster Bitte, mir diese Ostern 100 Rthlr. über mein Salarium gnädigst vorschiessen zu lassen, ich lasse mir untertänig gefallen, dass mir, zu Wieder Erstattung dieser Summe von künfftigen Johanni an, vierteljährlich 25 Rthl. von meinem Salario abgezogen werden. In gewissester Hoffnung gnädigster Erhörung meiner untertänigen Bitte ersterbe mit der tiefsten Devotion

Ew. Durchlaucht

treu untertänigster Knecht
(gez.) J. E. F. Bach.

Suppl. d. 29. Mart 1777.

Ein Brief des Londoner Bach.

Mon Cher

D'abord après le diner je Vous conseille de Vous en aller à Wiesenfeld et d'y defenser Votre renommée, qu' Einert cherche à obfusquer, disant à tout le monde, que Vous aviez retenu chez Vouz le présent que son ami de Goettingue lui avoit envoié par Vous même. La lettre, que Vous lui avez porté doit signifier, que celui, qui l'a écrit, y avoit joint un présent, qu' Einert n'avoit point reçu. Vous le saurez le mieux; je n'en crois rien; mais je Vous prie de me tirer de l'incertitude et de me convaincre, que Vous êtes digne d'être estimé

de Votre affectionné
A. H. Ch. B.

Actenstücke,

Wilhelm Friedemann Bach betr.

1. A Son Excellence
Monsieur Schröter,
Conseiller des Apellations
de S. A. Royalle Monseigneur
l'Electeur de Saxe et Syndic
de le Magistrat de la Residence
a
Dresde [1]).

HochEdelgebohrner, Vest und
Hochgelahrter Herr Apellations
Rath;
Hochgeneigtester Gönner.

Sollte wohl die allzugrosse Kühnheit, vermöge welcher ich mich unterfange gegenwärtiges an Ew. Excellence abgehen zu lassen, zu pardoniren sein? Massen ja nur zurückdenken sollen, mit wie viel Verrichtungen Ew. Hoch-Edelgeb. Excellence überhäuffet, und es also fast unverantwortlich schiene, Ew. Excellence davon abzuziehen: Jedoch sollte meynen, dass insonderheit vor Clienten, worunter ich nicht der Letzte, der Zugang zu Ew. Hoch-Edelgeb. Excellence sich iederzeit geöffnet fände. Es kan

---

[1]) Acta des Stadtraths zu Dresden, die Besetzung des Organistendienstes an der Sophien-Kirche betr. 1733—1842. Sect. III. Cap. VII. No. 67. Fol. 11.

nembl. Eu. HochEdelgeb. Exellence nicht unbekannt seyn, wassmassen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der Sophienkirche das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt und also dessen Station vermuthlich noch vacant. Weile dann bey Eu. Hochedel. und Hochweisen Rath als einem Competenten durch ein Memorial mich unterthänig gemeldet; Als ergehet an Eu. Excellence mein gleichmässiges Bitten, dass dieselben gnädig geruhen wollen, dero hohes Patrosinium meiner Wenigkeit gnädig angedeyen zu lassen. Wenn dann an gnädiger Aufnahme dieses meines unterthänigen Petiti nicht zweifle, um so mehr werde bemühet seyn, Zeit Lebens mich zu bezeigen als

Eu. Hochedelgeb. Exellence

unterthänig gehorsamer
Knecht
Wilhelm Friedemann Bach.

Leipzig, den 7. Juni
1733.

---

2. Dresden, den 20. Juni 1733[1]).

Weilen auf bevorstehenden 22ten hujus, wegen Absterben des Organisten Hrn. Pezolds, Organistenprobe in der St. Sophienkirche geschehen solle: So proponirte

Consul regens

Hr. Burckhard Leberecht Behricht ob bey solcher Probe der Herr Oberhofprediger Dr. Merberger zuzuziehen sey, ohnerachtet solches vorhero nicht geschehen. Und ist hierauf vom Collegio Senato folgendergestallt votiret worden:

---

[1]) Die folgenden Actenstücke sind aus den vorbezeichneten Acten, Fol. 13 und 14 entnommen.

Der Proconsul Stetiger. ist pro affirmation, dass der Hr. Oberhofprediger dabey zuzuziehen sey.

Vogler. Desgleichen. sub praetextu, weil Er einen Candidaten recommandiret, solchen mitzuhören.

M. Senatores Zopfe. Desgl.

Schlezig. Desgl.

Sommer. Beharret auf der observanz, und da solches noch niemahlen geschehen, trüge Er Bedenken, davon abzugehen.

Klette, wie Herr Sommer, zumahlen derselbe nicht conformirt würde.

Jünger. Wie Hr. Brgrm. Vogler.

Strauch. Desgl.

Stetiger jun. Desgl.

Hr. Lippold. Desgleich. und conformiret sich der Consul regens denen majoribus. So nachrichtl. registriret.

Christian Weinlich.

Zur Anhörung der Probe in der Sophienkirche sind weder der Herr Oberhofprediger, noch der Herr Superintendent der Observanz nach ersucht worden.
D. Schröter.

Hat Collegium Senatus entschlossen, nur bloss dem Hrn. Oberhofprediger Nachricht zu geben, dass dessen recommandirter Candidat zur Probe admittiret werden solle, jedoch sei dabei weder des Tages, wann solche geschehen werde, zu gedenken, noch demselben daheim zu insinuiren. So nachrichtlich reg.

Christian Weinlich.

3. d. 23. Juni 1733.

Bey der abgelegten Orgel-Probe ist auf requisition des Raths zugezogen gewesen der Churfürstl. Vice Capellmeister Monsieur Pandaleon Hebenstreit, und hat selbiger vor anderm des jüngeren Bachs Geschicklichkeit gerühmt mit dem Zusatz, dass er unter denen 3 Competenten der beste sey.

Nachdem gestrigen Tages die Probe von Hrn. Bachen, Schaffrathen und Stoyen in der St. Sophienkirche gespielt worden, So ist Hr. Oberhofprediger dabey nicht erschienen. Inmassen demselben auch, weil er sich krank befindet, keine Nachricht ertheilt worden, und man also bey der vorigen Observanz geblieben. So nachrichtlich reg.

Christian Weinlich. Secr.

v. r. w.

4. den 23. Jun. 1733.

Wurde deliberiret, wer von denen auf die Probe gestellten 3 Competenten zum Organisten in der Sofienkirche zu erwehlen.

Dom. Consul Stetiger, Bach sey nach aller Musicorum Ausspruch und Judicio der beste und geschickteste und habe er sich auch gestern bey der Probe am besten exhibiret, dahero er ihm sein Votum gebe.

Dom. Consul Vogler.
Dr. Jacobi.
Dr. Schlezig.
- Sommer.
- Klette.
- Jünger.
Strauch.
Boheim.
Stetiger.
Wagner.
Lippold.

sign. Dr. Consul Regens Behrigt

Sind allerseits gleicher Meynung und geben Bachen wegen seiner Geschicklichkeit ihr Votum, Actum in Consessu Senatus.

D. Schröter.

Reg.

5. Dressden, den 11. Juli 1733.

Anhero ist zu bemerken gewesen, dass der Herr Senator und Cämmerer Sommer als Inspector der Sophienkirche sich nebst Endesbenamten Actuario und dem Organisten Herr Wilhelm Friedemann Bachen anhero in gedachte Sophienkirche verfüget, und sind diesem folgende Schlüsseln:

Ein Schlüssel zur KirchhoffThüre,
Ein Schlüssel zur KirchThüre,
Ein Schlüssel zum Chor,
Zwey dergleichen zum OrgelGehäuse,
Ein Schlüssel zum Clavier,
Ein Schlüssel zur BalgenCammer, uud
Ein dergleichen zum Schrank

ausgeantwortet und übergeben worden, die er auch in Empfang genommen,

So anhero registriret, uts.

Johan Nicolaus Herold.

A. Amer.

Registr.

6. Dressden, den 1. August 1733.

Heute diesen Nachmittag begab sich

Herr Christian Sommer, des Raths wie auch Cämmerer und Inspector der Sophienkirche nebst mir und

Herr Wilhelm Friedemann Bachen, Organisten bey nur gedachter Kirche persönlich anhero in dieselbe und übergabe diesem die nur vor wenig Jahren neu erbaute Orgel mit mit denen dazu gehörigen Schlüsseln,

1. Einen Schlüssel zur Kirchhofthüre, und
2. Einen dergleichen zu der ersten KirchenThüre, welche beyde derselbe zu gebrauchen hat, wenn er die Orgel stimmen will.
3. Einen kleineren zur TreppenThür zum Chor, und der auch die InstrumentenKammer schliesset,
4. Einen Schlüssel zum Orgel-Chor,
5. Einen zum Orgel-Clavier oder Manuall,
6. u. 7. Zwey zur Orgel und Werke selbst,
8. Einen Schlüssel zur BälgeCammer und
9. Einen Schlüssel zu einem kleinen Schranke in der Instrumenten-Cammer,

mit der Bedeutung, dass gedachter Herr Organiste Bach nicht nur die Orgel wohl in acht nehmen und keinen Schaden daran verursachen, auch nicht verhängen solle, dass von anderen dergl. dem Werke zugefügt werde.

Und weilen ihn die Schlüssel zur Kirchhoffthüre wie auch zur Kirche selbst anvertrauet worden, dass er beyde Thüren wohl zuschliessen, und sich darbey so in

acht nehmen sollte, dass Niemand darinnen verschlossen werde, oder die Thüren ganz offen bleiben möchten, welchem allen nachzukommen mehr erwehnter Herr Bach versprochen, zugleich aber auch erinneret, dass das Werk gar sehr verstimmtt wäre, und eine HauptStimmung brauchte, indem ein paar Register darunter, welche er zur Zeit nicht einmal gebrauchen könnte. So man anhero notiret. uts.

gez. Johann Nicolaus Herold,
A. Amer,
Wilhelm Friedemann Bach[1]).

---

7. Hoch und WohlEdle, Veste, Hoch und Gross. Achtbare, Hoch u. Rechts. Wohlgelahrte, auch Hoch u. WohlWeise Hochgeehrteste Herrn und Patroni,

Ich bin verbunden, Deroselben gehorsamst zu melden, dass meine Verbesserung ausserhalb Dresden gefunden, u. denn anderweit verlangten Dienst zu Pfingsten anzutreten mich anheischig gemachet. Nachdem nun Ew. Hoch u. WohlEdel meinen zeitherigen Dienst, vor meinem Abtritt wieder zu ersezen sich resolviren möchten; So unterstehe mich sogleich, ein anderes Subjectum in Vorschlag zu bringen. Es ist ein Studiosus aus Leipzig, Hr. Altnicol, welcher bey meinem Vater das Clavier und zugleich die Composition gelernt. Wenn nun dieselben auf ihn gütigst zu reflectiren und eine Probe spielen zu lassen belieben wollten; So zweifle ich nicht, er werde seine Geschicklichkeit auf der Orgel dergestalt zeigen, dass Deroselben meine Recommandation nicht gänzlich missfallen werde. Hiernächst habe zu Ew. Hoch u. WohlEdl. auch Hoch u.

---

1) Aus den vorbezeichneten Acten Fol. 17. 18.

Wohlgeb. Herrn das zuversichtl. Vertrauen, Sie werden mir so lange, als den ietzigen Dienst versehe, und biss zu Ende dieses Quartals die davon abhängende Emolumente u. Besoldung zu reichen, hochgütigst geruhen, gestalt ich denn, wenn auch ein paar Sonntage nach meinem Abzuge versäumen müsste, eine solche Person zu bestellen schuldig bin, welche die Orgel inmittelst versehen kann. In dessen danke ich gehorsamst vor die mir zeithero erzeigte Propension und Wohlgewogenheit, wünsche, der Allerhöchste wolle Dero Regiment mit allen Seegen begnadigen, auch Ihre Hochgeehrteste Personen und Werthesten Familien mit langen Leben beglücken, ich aber empfehle mich zu fernern Wohlwollen, und verharre in schuldigster Devotion

Ew. Hoch und WohlEdl. auch
Hoch und Wohlw. Herrn

Dresden
am 16. April
1746.

gehorsamster
Wilhelm Friedemann Bach,
Organist zu St. Sophie[1]).

---

[1]) Aus den vorbemerkten Raths-Acten Fol. 19. 20.

Actenstücke,

Friedemann Bach in Halle betr.

9. Wir Endes Unterzeichnete Kirchen-Vorsteher und Achtmänner zu Unserer Lieben Frauen allhier vor Uns und Unsere Nachkommen im Kirchen Collegio uhrkunden hierdurch und bekennen, dass wir dem WohlEhrenVesten und Wohlgelahrten Hern Wilhelm Friedemann Bachen, wohlbestalten Organisten bey der St. Catharinen Kirche in Dressden Krafft dieses zum Organisten dergestallt bestellet und angenommen haben, dass Er unss und Unsere Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines tugendhaften und exemplarischen Lebens sich befleissige, zuvörderst bei der ungeänderten Augspurgischen Confession der Formula Concordia und anderen symbolischen Glaubens Bekänntnissen bis an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigen Gehör göttlichen Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleissig halte, und dadurch sein Glaubensbekänntniss und Christenthum der gantzen Gemeine bezeuge. Hiernechst so viel seine ordentliche Amts-Verrichtung concerniret, lieget ihm ob:

1) alle hohe und andere einfallende Feyer oder Fest Tage und deren Vigilien auch aller Sonntage und Sonnabends nachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Catechismus: Predigten und bey öffentlichen Copulationen, die grosse Orgel, zur Beförderung des GottesDienstes nach seinem besten Fleiss und Vermögen zu schlagen, jedoch dergestalt dass zuweilen auch die kleine Orgel, zumahl an hohen Festen bey der Choral und Figural Musique gespielet werde.

2) Wie er denn 2., ordinarie bey hohen und anderen Festen, ingleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt:Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwey letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und andere Instrumenten kurze Figural Stücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren hat, dass dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes desto mehr ermuntert und angefrischt werde.

3) Vornehmlich aber hat er 3., nöthig die zur Musique erwehlten Textus und Cantiones dem Herrn Ober Pastori Unserer Kirche Tit. Consistorial Rath und Inspectori, Johann George Franken zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt er deswegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird.

4) Ferner wird er 4., sich befleissigen, sowohl die ordentlichen, als auch von denen Herrn Ministerialibus vorgeschriebenen Choral Gesänge vor und nach denen Sonn und Fest Tages Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und Vigilien Zeit langsam ohne sonderbares coloriren mit vier und fünf Stimmen und den Principal andächtig einzuschlagen und mit jedem Versicul die andere Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarr Werke, das Gedacke, wie auch die Syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten harmonie und gleichstimmigen Thones setzen, darinnen andächtig singen und den Allerhöchsten danken und loben möge.

5) Wobei Ihnen 5., zugleich das grosse und kleine Orgel: Werk nebst dem Regal und andere zur Kirche gehörige in einem Ihnen auszustellenden Inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertraut und anbefohlen werden, dass Er fleissige Obacht habe damit die erstere an Bälgen, Stimmen und Registern auch allen andern Zubehörungen in guten Stande auch rein gestimmt und ohne Dissonanz erhalten und da etwas wandelbar oder mangelhaft würde, solches alsobald dem Vorsteher oder wenn es von Wichtigkeit dem Kirchen-Collegio zur reparatur und Verhütung grösseren Schadens angezeiget werde. Das aus unsern Kirchen Aerario angeschaffete Regal aber und übrige musikalische Instrumente sollen allein zum Gottes: Dienst in unserer Kirche gebrauchet, keineswegs aber in andern Kirchen vielweniger zu Gastereyen ohne unsere Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihnen ersetzet werden.

Vor solche seine Bemühungen sollen Ihnen aus den Kirchen: Einkünfften Einhundert und Vierzig Thaler Besoldung, ingleichen Vier und Zwanzig Thaler zur Wohnung und Siebzehn Thaler 12 gr. zu Holtz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismus Musique jedesmahl 1 Thlr. und von jeglicher Brautmesse 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen er verspricht, Zeit währender dieser Bestallung keine Neben Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleissig zu versehen, jedoch bleibet Ihnen so wie ohne deren Versäumung geschehen kann frey, durch information oder sonsten accidentia zu suchen.

Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem grössern Kirchen Secret ausfertigen lassen, eigenhändig nebst dem Herrn Organisten beyde exemplaria

unterschrieben, eines davon Ihnen ausgestellet, und das andere ist bey der Kirchen zur Nachricht behalten worden.

So geschehen Halle den 16. April 1746.

(L. S.)

Schäfer.
Becker.
Möschel.
Queinz
Dr. Francke.
J. Stappenius.
Hoffmann.
Loeper.
Krause.
O. Hippius.

Wilhelm Friedemann Bach.

10. Verzeichniss

Derjenigen musicalischen Instrumenten, welche auf dem Chor der Hauptkirche zu U. L. Frauen allhier verwahrlich aufbehalten, und nunmehro dem neuen Organisten daselbst Herrn Bach sollen extradiret und eingehändigt werden.

1. Ein paar Pauken nebst Klöppeln.
2. Drey neue Trompeten, welche an. 1743 anstatt der gestohlenen angeschafft worden.
3. Eine alte Trompete, und noch eine ältere.
4. Ein Regal.
5. Ein alter unbrauchbarer Violon.
6. Drey Zinken.
7. Drey Posaunen.
8. Sechs Violinen.
9. Zwey Violen, darunter eine unbrauchbar.
10. Zwey Flöten.
11. Ein Schalmeyen-Bass.

So geschehen, Halle, den 28. July an. 1746.

Augustus Becker, Lic.

Wilh. Friedemann Bach.

11. Hoch Wohl Geborne, Hochedel Geborne
Hochgelehrte Herrn,

Insonders Hochzuverehrende Herrn
Vornehme Gönner.

Ew. Hoch Wohl- und Hochedel-Geb. habe ich hierdurch melden wollen, dass ich im vorigen sowohl als auch diesem Jahre bey den ausgeschriebenen Contributionen als Bürger betrachtet wurde, und die mir in dieser Absicht zuerkannten Gelder bey Strafe militairischer Execution würklich erlegen muste. Da ich mich nun gegen dergleichen verdriessliche Vorfälle nicht in Sicherheit stellen kann, wofern Ew. Hoch Wohl- und Hochedelgeb. nicht desfalls die gehörige Verfügung machen (zumahl ich in Ansehung meiner Frau einmahl zugehörigen Immobilium immer leyden muss und dieserwegen als Bürger angesehen werde), so ergehet an Ew. Hoch Wohl- und Hochedelgeb. hiermit meine gehorsamste Bitte, es so einzurichten, dass ich in's künftige bey den Contributionen als Kirchen-Bedienter angesehen werde, und als solcher nicht mehr zu conferiren brauche.

Ich nehme mir zu gleicher Zeit die Freyheit, Ew. Hoch Wohl- und Hochedelgeb. um Zulage meines Gehalts gehorsamst zu ersuchen.

Schon bey dem Antritt meines Amts gab mir der verstorbene Herr Präsident Schäfer im Namen eines Wohllöblichen Kirchen-Collegii die Versicherung, wenn sich irgend die Kirchen-Umstände verbesserten, darauf bedacht zu seyn. Diese mir seit 15 Jahren gegebene Versicherung sammt den itzigen sehr schlechten Zeiten und der täglich zunehmenden Theuerung bewegen mich jetzt, Ew. Hoch Wohl- und Hochedel-Geb. deshalb gehorsamst anzugehen.

In Erwartung einer günstigen Antwort habe ich die Ehre zu seyn

Hoch Wohl Geborne, Hochedel Geborne
Hochgelahrte Herrn,
Insonders Hochzuverehrende Herrn
Vornehme Gönner.

Halle, den 20. Octbr. 1761.

Dero
gehorsamster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.

Denen
Hochwohl- und Hochedelgebornen Herrn,
Hochansehnlichen Acht-Männern eines
Wohllöblichen Kirchen-Collegii der Kirche
zu U. L. Frauen.

---

12. Hoch Wohl- und Hoch Edel Geborne
auch Hochgeehrteste Herrn und Collegen.

Da mir anvertraut worden, Hr. Bach als Organisten auf sein beyliegendes Suchen, eine Resolution zu fertigen, so communicire selbige beygehend zur Revision bitte, wenn nichts zu erinnern Dero vidit beyzusetzen, damit solche nachhero mundirt, unterschrieben und Hrn. Bachen ertheilt werden könne.

Ich habe die Ehre zu seyn

Ew. Hoch Wohl Wohl- und Hochedelgeb.

ergebenster
O. Hippius.

Resolution für Hrn. Organisten Bach.

Es ist bey dem Kirchen-Collegio zu Unserer Lieben Frauen verlesen worden, was deren Organist Hr. Wilhelm Friedemann Bach wegen remedur seines Beytrages zur feindlichen Krieges-Brandt-Steuer-Contribution, auch verlangter Zulage seines Gehaltes bey jetziger Theuerung vorgestellet und gebethen, worauf demselben hiermit zur Resolution ertheilet wird, dass wegen den Beytrags zur feindlichen Krieges-Contribution, von Königl. immediat-Commission nach dem Principio der allgemeinen Mitleydenheit, und von Jeden Einwohnenden, verlangten Schutz die repartitions-Anlage gemachet worden, und also derselbe von selbst sich zu bescheiden habe; wie Er auch ohne Absicht des ihm anvertrauten Organisten-Dienstes, da er durch erforderlichen Contributionen-Beytrag, gleichen Schutz wie andere Einwohnende geniesset, er auch weit geringer als der schlechteste Handwerker angeleget worden, seinen Beitrag, ohne sich an Unser Kirchen-Collegium zu wenden, vorhin und künftig bey der general-repartition zu thun schuldig sein. Anlangend die gesuchte Zulage seiner Besoldung betreffend, so finden wir bey dessen öfters ungebührlich bezeigeten Betragens, und seiner Vergessenheit der schuldigen Subordination, gegen das Kirchen-Collegium und des Herrn Consistorial-Raths Rambach's Hochwürden, da er, der Ihnen einstmahlen schon in pleno Collegii gegebenen Weisung ohngeachtet, ohne erhaltene permission öfters verreiset, und die Ihnen vom Herrn Consistorial-Rath Rambach gegebene Weisung, zu seiner Besserung sich nicht nutzen lassen, gar keine Ursache, aus welchem Beweggrunde bey seiner ihm von Anfang erhöhten Besoldung, Ihnen annoch eine Zulage bewilliget werden sollte; da zumahlen die Vermögens-Umstände Unserer Kirche sich seit seines angetretenen Dienstes nicht verbessert, und sein ungebührliches Betragen eine Vergeltung für ihn zu suchen, keine Gelegenheit gegeben. Es wird daher auch dieses

Punktes halber ihm zur resolution ertheilt: wie sein Suchen keine statt finde, und zugleich derselbe erinnert, sich besser wie zeithero, der seinem Officio obliegenden Subordination gegen das Kirchen-Collegium und den Herrn Consistorial-Rambach zu befleissigen, damit wir nicht genöthigt werden, andere Verfügungen zu treffen. Wornach derselbe sich zu achten.

Halle, den 22. Novbr. 1761.

Vorsteher und Achtmanne des Kirchen-Collegii
zu U. L. Frauen hieselbst:
(Gez.) vidi Loeper.
vidi Stiebritz.
vidi Gade.
vidi Büchner.
vidi Franke.
vidi Krause.
vidi Brömme.
vidi Hoffmann.
(Ein Name ganz unleserlich.)

---

13. Actum, Halle in der Kirche zu Unserer Lieben Frauen, den 5. July 1764.

Als der abgehende Organist Herr Bach am 3. Huj. zu mir, dem Vorsteher, gekommen und um die Bezahlung des Restes seiner Besoldung der 35 Thlr. bis Trinitatis h. a. und der Wohnungs-Gelder auf das Quartal von Ostern bis Joh. mit 6 Thlr. gebeten, ich aber ihm vermeldet, wie Collegium weiter nicht als bis zum 12. May 1764 als den Tag seiner resignation die Bezahlung thun zu lassen resolviret, als von welcher Zeit er der Kirche keine Dienste weiter gethan, ferner auch die Trauungs-Gelder und das Klinge-Sacks-Geld in der Büchse auf der Orgel vom 12. May bis Trinitatis urgiret, ich aber aus obgemeldeter Ursache

ihm sein Suchen ohne des Wohllöbl. Kirchen-Collegii Genehmigung, dehne erstlich davon referiren wolle, nicht accidiren könnte.

Demnächst er auch die bei seinem Antritte 1746 nach einer unterschriebenen Specification erhaltenen musicalischen Instrumenta gehörig abliefern müsse, so wurde von mir mit ihm die Abrede genommen, solches heute Nachmittags 3 Uhr nach geendigter Nachmittags-Predigt zu bewerkstelligen, und er auch darzu willig gewesen, zum voraus aber angezeiget, dass bey dem Empfang 1746 eine Zinke erfehlet, welches er auch dem damaligen Hrn. Vorsteher Lic. Beckern vermeldet, und auszustreichen gebethen, welches aber nicht erfolget, ich aber dieses Vorgeben nicht zugestanden, ich bin darauf auch heute Nachmittags 3 Uhr auf die Orgel gegangen, und habe des Hrn. Organisten Bachen daselbst erwartet, und nach einer Verweilung meine Anwesenheit in der Kirche nach seinem Logie durch einen Kirchen-Knaben wissen lassen, zur Antwort aber erhalten, er sey nicht zu Hause, weil er nun nicht gekommen und Montag mir gesagt, dass Hr. Bach zu Mittage auf ein an ihn geschrieben Billet von ihm die Schlüssel verlanget, er aber ihm nicht gesandt, als welche vorhin der Herr Consistorial-Rath Rambach durch den Kirchhüter Wendten vom Hrn. Bachen hohlen und nachher ihm Montag solche behändigen lassen, habe in Gegenwart des Custodi Karbaum und des Calcanten Montag den Schrank, worinnen die Instrumente verwahrlich durch Montag aufschliessen und zur Durchsehung Stück vor Stück mir vorlegen lassen und als solche mit der Specification contestiret hat sich befunden.

Verzeichniss der Musicalisch.
Kirch.-Instrument d. d.
28. July 1746.

1. Ein paar Pauken nebst
Klöppeln „ — „ — „ sind vorhanden, nebst Leder-Decke auf die Pauken.

2. Drey neue Trompeten, so an. 1743 angeschafft — „	sind vorhanden.
3. Eine alte Trompete und noch eine ältere „ — „	itzt noch 1 gute und 2 alte vorhanden.
4. Ein Regal „ — „ — „	dieses ist den 14. Februar 1757 mit Genehmigung des Kirchen-Collegii, weil es nicht mehr zu gebrauchen verkauft, und von mir in Rechnungs-Einnahme gebracht.
5. Ein alter unbrauchbarer Violon — „ — „ — „	ist noch vorhanden auf der obern Brieche bey der Orgel.
6. Drey Zinken — „ — „	hiervon sind 2 st. nur vorhanden und fehlet 1 stück.
7. Drey Posaunen „ — „	2 st. vorhanden und fehlet 1 stück.
8. Sechs Violinen „ — „	sind vorhanden, aber an Saiten mangelhaft.
9. Zwei Violen, darunter eine unbrauchbar „ — „	sind vorhanden, bey einer aber fehlet der Fiedel-Bogen. Diese würden auch Pratzsche genannt.
10. Zwey Flöten — „ — „	ist 1 st. vorhanden und fehlet 1 st.
11. Ein Schalmeyen-Bass, hierzu kommt noch	ist vorhanden.
12. Ein guter Contra-Violon welcher aus der Kirche Aerario auf Hr. Bach Anrath zum Gebrauch den 15. April 1751 gekauft	ist vorhanden, fehlen aber darauf Sayten, und daher wieder zu beziehen.

Bey weiterer visitirung des Schrankes hat sich darinnen nichts mehr gefunden, und sind darauf alle vorhandene Instrumente durch Montagen wieder in Schrank verwahrlich gebracht und verschlossen, die Pauken No. 1. und No. 5. ein alter unbrauchbarer Violon aber an ihrem Orthe gelassen und der französische Schlüssel nachdem vorher 5 andere Schlüssel an 1 Bunde, als

1 Schlüssel zum Chore.
1 st. zur Thüre und Behältnisse, worin der Schrank mit den Instrumenten befindlich.
1 st. zum Schranke der Instrumente.
1 st. zur Thüre auf die Brieche hinter der Kanzel nach der kleinen Orgel.
1 st. welcher zur Thüre auf die kleine Brieche bey der Orgel gehöre,

in das Schränkchen, in der Orgel geleget, zu mir genommen worden. Actum ut supra.

J. Brömme.

Briefe Friedemann Bach's.

1. HochEdelgebohrner
HochgeEhrtester Herr,

Da die vielen Verrichtungen Ew. HochEdelgeb. an eine Antwort nicht haben denken lassen, will nicht zweifeln; Es ergeht als hierdurch eine gütige Erinnerung indem bewusster Hr. Heinrich Andreas Cuntius vor denen Ferien hier wiederum eintreffen wird, um Rechenschaft von meiner ausgerichteten Commission ablegen zu können. In Erwartung einer baldigsten Resolution und Antwort habe die Ehre, nebst Anwünschung vergnügter Ferien mich zu nennen

HochEdelgebohrener
HochgeEhrtester Herr

Dero
ergebener Diener
W. E. Bach.

Halle
den 20. Febr.
1749.

---

2. Hochedelgebohrner
HochgeEhrtester Herr,

Der Herr Concertmeister Graun, den ich als meinen ehemaligen Meister auf der Violine noch jetzo veneriere, hat auf Ew. HochEdelgeb. Ordre mit Zuziehung meines Vaters in Leipzig einen tüchtigen Meister Nahmens Cuntium von hieraus zu einem neuen Orgel Bau in Vorschlag bringen müssen. Ohngeachtet nun die Sache verschiedene mahl sehr pressant gemacht worden, so ist gleichwohl die letzte absolution zu einer Abreise von hier ausgeblieben. Ich habe also p. Commission bey Ew. HochEdelgeb. anzufragen, ob wie zu vermuthen, ein anderes re-

solviert worden? wann dem also, so habe nur melden sollen, dass erwehnter Herr Cuntius, so beständig wegen seiner Geschicklichkeit mit vieler Arbeit überhäuft, gleich wohl auf meines Vaters Schreiben, so sich selbst über die gegebene und hernach ins Stocken gerathene Commission oft genug verwundern können, eine Reise nach Leipzig thun und folgl. alle Arbeit indess damahle bey Seite legen müssen, um wegen der neuen Orgel genauere Abrede zu nehmen, ihr Gutachten, Einrichtung und zu forderndes Preisses einander zu communiciren, wie auch die von dem Frankfurther Organist nach Leipzig übermachte zwar sehr ungeschickt abgefasste Disposition der neuen Orgel zu reflectiren. Ich habe ingleichen melden und bitten sollen, dass man Herr Cuntio wenigstens wie billig die damahlige Reise und versäumte Arbeit bonificiren u. die 2 Louisd'or nur an mich, wie bey kommende hinterlassne Commission ausweisst, gütigst zu addressieren, da er auswärts in einem Orgelbau begriffen. Ich habe indessen in Erwartung einer baldigsten Antwort, die Ehre mich nennen zu dürfen

HochEdelgebohrner
HochgeEhrtester Herr
Dero
egebenster Diener
Bach Direct. Music.

Commissoria: Beifolgendes Schreiben habe dem Herrn Gevatter Dir. Bach in meiner Abwesenheit gütigst zu besorgen, und dieweil die 10 Rthl. als meinen erlitten Schaden in meinem Nahmen in Empfang zu nehmen hinterlassen wollen.

Halle, den 22. Nov. 1749.
Gottfried Heinrich Cuntius.

Halle den 1. December 1749.

---

3. Allerdurchlauchtigste Churfürstin,
Gnädigste Frau!

Ew. Königl. Hoheit lege ich hiemit ein Concert von meiner eigenen Ausarbeitung zu Dero Füssen in tiefster Unterthänigkeit nieder. Ich habe mich wegen dieser Dreistigkeit bey mir selbst vorgefordert, und ausser der Schuldigkeit meinem Vaterlande und dessen hohen Beherrschern von der Anwendung meines Talents vorzüglich Rechenschaft zu geben, noch andere Beweggründe gefunden, die mich angetrieben haben, diese kühne Anerbietung an Ew. Königl. Hoheit zu wagen. Dahin gehört für allem andern die Ueberzeugung, die ich von Ew. Königl. Hoheit erhabenen Einsichten in die Tonkunst ehemals in Dresden zu erhalten das schätzbare Glück genoss, als ein gewisser, damahls bey dem am Churfürstl. Sächsch. Hofe stehenden russischen Gesandten Herrn Grafen von Kayserling befindlicher iunger Mensch, Nahmens Goldberg, die hohe Gnade hatte, eine Probe von seiner in der Music unter meiner Anführung erlangten Fertigkeit abzulegen.

Ich führe die besonderen Umstände dieses für mich so glücklichen Vorfalls sonderlich deswegen an, weil sie mir zugleich die seltene Gelegenheit verschafften, die practischen Fähigkeiten Ew. Königl. Hoheit in der Singkunst aus einem näheren Gesichtspunkte zu bewundern und weil sie mich gegenwärtig noch in der süssen Hoffnung stärken, dass HöchstDieselben mit einem gnädigen Blick auf diesen kleinen Versuch herabsehen werden, den ich einer so grossen Gönnerin der Tonkunst als ein Verehrer der Music, und als ein Zeichen meiner schuldigen Ehrfurcht darbringe.

In Erwartung dieser unverdienten hohen Gnade, u. in inbrünstiger Anwünschung aller göttlichen Segnungen über Dero theuerste hohe Person u. übrige Königl. Familie werde ich lebenslang in tiefster Unterthänigkeit verharren

Ew. Königl. Hoheit

Halle in Sachsen
den 29. Juli
1767.

ganz unterthänigster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.
(eigenhändig.)
von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstatt ohnlängst berufener Capell Meister.

(eigenhändig.)
Ew. Churfürstl. Durchl.: Dero Herr Sohn werden nach der grossen Fähigkeit in der Music das sehr practicable Concert sehr gut vortragen können.

NB. aus dem Königl. Archive zu Dresden.

4. Hochedelgebohrner,
Insonders Hochzuehrender Herr!

Da Hr. Schönfeld mit seinen Eleven vergangenen Sommer nach Strassburg gereist ist; So muss nunmehr selbst die Feder ergreifen, und 2 Kirchen-Stücke, 2 Pedal-Stücke von meinem Vater, ein Concert von mir, hieher an mich zu schicken, hierdurch ergebenst bitten. Sollten ohne mein Wissen Hr. Schönfeld an Ew. Hochedelgeb. noch in meinem Nahmen Music übergesandt haben, so bitte mir selbige glei aus, indem überflüssige Zeit zu decopiren g sen ist. Was machen die Methwürste? Machen an Hr. Frid. mein Compliment und erinnern Selbigen ohnmassgebl. auch an den gütigst versprochenen Wurst-Artikel. Genug ich verspreche mir nächstens was von Göttinger Würsten.

abgerissen.

In Erwartung einer baldigsten Antwort bin nebst gehorsamer Empfehlung an das heimische Haus

Ew. Hochedelgeb.
ergebenster Diener
Bach.

An Herrn D. Weichen mein gross Compliment.

Berlin, den V. Febr. 75.
Ich logire auf der Neu-Stadt in der letzten Strasse in Fr. Wagnerin Hause.

A Monsieur
Monsieur Forckel,
Musicien fort habile
à
Göttingen.

---

5. Hochedelgebohrner
HochgeEhrtester Herr Music-Direcktor!

Ew. HochEdelgeb. danke ergebenst vor die durch Herrn Pfeiffer richtig erhaltene Würste. Ist denn die Frau Hofräthin Heine todt, wie man mich berichtigt hat?

Ich nehme mir die Freyheit beykommendes Avertissement zu überschicken, nebst gehorsamster Bitte, solches durch die Zeitung oder andre Art bestmöglichst bekannt zu machen.

Ew. HochEdelgeb. werden mich übrigens sehr verbindlich machen, wenn Dieselben auf Derer Music-Liebhaber Anfrage zu attendiren die Gewogenheit vor mir haben wollten, der ich mich zu allen Gegendiensten erbiete, und mit aller ersinnlichen Hochachtung bin

Ew. HochEdelgeb.
ergebenster Diener
Bach.

Berlin, den 16. März 1776.

Ich wohne bey der Laufbrücke bey
H. Comissaire Dunckel 2 Treppen
hoch.

Text der Cantate

zur

Geburtstagsfeier Friedrich's II.

No. 1. Sinfonie.

No. 2. Recitativ mit Accompagnement.

(Preussen.)

O Himmel, schone, schone! Zürnest du?
Welch' Weh erschüttert meine Ruh!
Ein ängstlich furchtbar Zittern
Durchschauert meine Brust. So stürzt auf mich
Mit Wüthen des Unglücks wilde Fluth herab.
Fern in der Zukunft droht
Die halbe Welt, mir nie gefühlte Fesseln anzulegen.

No. 3. Arie.

Oeffnet, öffnet den glühenden Rachen,
Erbebet, ihr donnernden Lüfte mit Krachen,
Kehrt Menschen und Wohnung in schrecklichen Graus.
Ihr Völker, seid grausam verheeret,
Wallt, blutige Ströme, zerstöret,
Breitet durch Flammen Verwüstung aus.

No. 4. Recitativ.

(Oesterreich.)

Der Waffen rauschendes Getöse
Verwirrt die Welt durch mich.
Wohl denn! Vor ihrem Heere
Trotzt grausam das Entsetzen hier.
Des matten Feindes Ohnmacht
Sei Frankreich ein bereiteter Triumph.
Er müsse seine Länder fliehn,
Und Schlesien sei unser Raub.

(Schlesien.)

Ich und die Himmel müssen
In öde Klumpen zertrümmern.
Recht und Religion wurd' in den Ewigkeiten
Ein leerer Klang, ein Nichts.

No. 5. Arie.

Blüht noch Hoffnung zum Erretten,
Vorsicht, so zerbrich die Ketten,
Die für mich der Hochmuth schlägt.
Senke dich mit Huld hernieder,
Zeig' ihn mir im Lorbeer wieder,
Ihn, der deine Blitze trägt.

No. 6. Sinfonie.

No. 7. Recitativ.

Er siegt, dein Held, dein König!
Wirf, treues Schlesien, das Denkmal deiner Noth
In die verzehrende Vergessenheit.
Auf, sieh' mit himmlischem Entzücken
In jene wundervolle Scene,
Wo Friedrich kämpft, und Heil dem grössten Held,
Den Stolz der Nationen dämpft.
Dort streitet er und schlägt!
Er kommt und überwindet sie.
Sein Heer begleiten meine Schrecken,
In schnellem Laufe flüchten sie.

No. 8. Duo.

Erster Sopran.

Was meines Namens Ehre schützt,
Das hat Gott gethan!

Zweiter Sopran.

Was meiner Wohlfahrt Dauer stützt,
Das hat Friedrich's Muth gethan.

Beide.

Mit meiner Tapferkeit gerüstet,
Stürz' er den Feind, der sich gebrüstet,
Und dringe zu des Friedens Bahn.

No. 9. Recitativ.

Monarch, der Reiche Lust, der Weiseste, der Sieger,
Der Jahre Wunder, meine Zunge stammelt,
Wenn sie dich würdig loben will.
Heut wallt die Freude festlich durch die Brust,
So wie an jenem Tag der Wonnen,
Da, grosser Friedrich, dich des Himmels Gabe,
Der Länder Wunsch beglückt empfing.
Herr, da sich heut zu deinem Throne
Der treusten Sehnsucht feurig Opfer naht,

So höre du, der Musen Leben,
Den lauten Zuruf meiner Söhne!

No. 10. Chor.

Heut jauchzet in Jubel, harmonische Töne,
Es lebe der König, es blühe sein Haus.
Friedrich lebe, den Ländern zum Flor.
So werden die göttlichen Rechte gedeihen,
So können schon glückliche Bürger sich freuen,
So pranget die Weisheit und steiget empor.

Druck von Liebheit & Thiesen in Berlin, Alte Leipzigerstr. 19. 20.

Druckfehler.

Seite 12 Zeile 7 statt silberner klarer lies: silberklarer.
„ 14 „ 33 statt bei ihrer lies: ist bei ihrer.
„ 57 „ 11 statt in unisono lies: im unisono.
„ 75 ist die Zeile 3 beendete Klammer bis Zeile 5 zu dem Worte: angehörigen auszudehnen.
„ 94 Zeile 23 statt 650 lies: 680.
„ 114 in der Anmerkung statt Knauckling lies: Krauckling.
„ 141 Zeile 2 statt hat lies: hatte.
„ „ „ 8 statt zu denen lies: zu den Tonsetzern.
„ 148 „ 12 statt tormanto lies: tormento.
„ 161 „ 8 statt Anhang I. lies: Anhang II.
„ 179 „ 17 statt zu scheint lies: zu sein scheint.

Stammbaum
der Familie Bach,
nach den 3 Stämmen gesondert.

I^ster Stamm
des Johann Bach aus Erfurth.

Vorbemerkung.

Veit Bach, der Stamm-Vater der berühmten Musiker-Familie hatte 2 Söhne:

Deren ältester war Johann Bach, † 1626 und war ursprünglich Bäcker, später Musiker.

Er war der Vater des Johann Bach, mit welchem der nachfolgende I. Stamm der Familie, die noch jetzt vorhanden ist, beginnt.

Veit Bach, der Stamm-Vater,

erster Sohn
Hans Bach.

Johann — Christoph, dessen Söhne. — Heinrich,

zweiter Sohn
Bach, der Teppichmacher.

Aus diesem Stamme ist die Meiningische Linie der Familie hervorgegangen, darunter Jacob, Cantor in Suhl, † 1755, Johann Ludwig, Kapellmeister zu Meiningen, 1677—1730, ferner Stephan Bach, Dom-Cantor in Braunschweig.

Stammbaum der Familie Bach,

nach den 3 Hauptzweigen gesondert, welche

Hans Bach

zum gemeinschaftlichen Stamm-Vater hatten.

(Siehe J. Seb. Bach. Th. I. S. III. IV.)

1ter Stamm.

Johann Bach,

geb. 1604, † 1673,

Director der Raths-Musik zu Erfurth seit 1635.

Johann Christian,
geb. 1640, † 1692.
Stadt-Musikus zu Erfurth.

Johann Aegidius,
geb. 1645, † 1717.
Organist an der St. Michaelis-Kirche und Director der Raths-Musik zu Erfurth.

Johann Nicolaus,
geb. 1653, † 1692.
Musikus zu Erfurth.

Johann Jacob,
geb. 1668, † 1692.
Musikus zu Eisenach.

Johann Christoph,
geb. 1673, † 1727.
Cantor zu Gehren.

Johann Nicolaus,
geb. 1692.
Chirurgus in Preuss. Diensten.

Johann Samuel,
geb. 1704.

Johann Christian,
geb. 1696.

Johann Günther,
geb. 1703.

Johann Bernhard,
geb. 1676, † 1749.
Organist in Quedlinburg.

Johann Christoph,
geb. 1682.
Organist zu Gross-Saura.
(Starben ohne Kinder.)

Wilhelm Hermann,
geb. 1714.
Studiosus der Theologie.

Johann Ernst,
geb. 1722, † 1777.
Organist und Herzogl. Capellmeister zu Weimar.

Johann Friedrich,
geb. 1721.
(Starben ohne Kinder.)

Ein Sohn,
geb. 1726.

Johann Ernst,
seit 1748 Organist zu Eisenach,
von ihm folgende 6 Söhne:

Johann Georg,
geb. 1751, † 1797.
Hof-Advocat, Bürgermeister und Organist zu Eisenach.

Carl Philipp,
geb. 1754, † 1806.
Landbaumeister in Marienwerder.

Theodor,
Wasserbau-Director in Düsseldorf.

August,
Kaufmann.

Christian,
† 1784.
Forstbeamter.

Christian Gottlieb,
Hof-Advocat.

(Starben, soweit ermittelt werden konnte, ohne Kinder.)

Philipp Ernst Christian,
geb. 1792, † 1840.
Amtsrichter in Eisenach.

Carl Philipp,
geb. 1788.
K. Preuss. Hauptmann in der 8. Artillerie-Brigade.

Carl Gustav Emil,
geb. 1827.

Carl Christian Leonhardt,
geb. 1811.
Kämmerer und Procurator-Verwalter in Eisenach.

Carl Friedrich,
geb. 1820.
Ministerial-Calculator zu Weimar.

(Beide noch am Leben.)

Carl,
geb. 1862.

Stammbaum
der Familie Bach,
nach den 3 Stämmen geordnet.

Im Stamm
des Johann Bach aus Erfurth.

Vorbemerkung.

Veit Bach, der Stamm-Vater der berühmten Musiker-Familie hatte 2 Söhne:

Dessen ältester war Johann Bach, † 1626 und war ursprünglich Bäcker, später Musiker.

Er war der Vater des Johann Bach, mit welchem der nachfolgende 1. Stamm der Familie, die noch jetzt vorhanden ist, beginnt.

Veit Bach, der Stamm-Vater,

erster Sohn
Hans Bach.

Johann. Christoph, dessen Söhne. Heinrich.

zweiter Sohn
Bach, der Teppichmacher.

Aus diesem Stamme ist die Meininger Linie der Familie hervorgegangen, dessen Jüngst, Caspar in Schl, † 1718, Johann Ludwig, Kapellmeister zu Meiningen, 1677–1730, ferner Stephan Bach, Dom-Cantor in Braunschweig.

Stammbaum

der Familie Bach.

2ter Stamm

des Christoph Bach.

Vorbemerkung.

Christoph Bach, mit dem der folgende zweite Stamm der Familie Bach beginnt, war der zweite Sohn des auf der ersten Stamm-Tafel genannten Hans Bach und der zweite Enkel des Stamm-Vaters Veit Bach.

Stammbaum der Familie Bach,

nach den 3 Hauptzweigen geordnet,

welche

Hans Bach

zum Stamm-Vater hatten.

Siehe: J. Seb. Bach. T. I. S. 31 ff.

Zweiter Stamm, von Hans Bach ausgehend.

Christoph,
geb. 1613. † 1661.

- Georg Christoph, geb. 1641. † 1697. Cantor zu Schweinfurth.
  - Johann Valentin, geb. 1669. † 1720. Musiker in Schweinfurth.
    - Johann Lorenz, geb. 1696 oder 1699. Organist bei Lahnus.
    - Johann Elias, geb. 1700. † 1731. Cantor und Inspector des Gymnasiums zu Schweinfurth.
  - Johann Christian, geb. 1673. † 1702. Stelle ohne Nachkommen.
  - Johann Georg.
- Johann Ambrosius, geb. 1645. † 1695. Zweiter Stadt-Musicus zu Erfurt, dann Hof- und Ratha-Musicus zu Eisenach.
  - Johann Christoph, geb. 1671. † 1721. Organist in Schönbrunn und Ohrdruff; Sebastian Bach's erster Lehrer.
    - Tobias Friedrich, geb. 1695. † 1768. Cantor zu Ursfeld.
      - Tobias Friedrich, geb. 1722. † 1813. Cantor der Barfüsser-Gemeinde zu Erfurt.
        - Christian Friedrich, geb. 1753. † als Stud. jur. zu Jena.
      - Johann Wilhelm, geb. 1732. Transcendier in Ohrdruff, ohne Nachkommen.
    - Johann Bernhardt, geb. 1700. † 1749. Organist und Schulhalter zu Ohrdruff.
    - Johann Christoph, geb. 1702. † 1736. Cantor zu Ohrdruff.
      - Philipp Christian, geb. 1729. † 1800. Pastor zu Merlingshausen.
      - Johann Georg Friedrich, geb. 1730. Baumeister in Langensalza.
      - Ernst Carl Gottfried, geb. 1736. † 1807. Cantor in Ohrdruff.
        - Ernst Carl Christian, geb. 1795. † 1858. Zuletzt Superintendent zu Ohrdruff.
          - Friedrich Bernhard Christian, geb. 1819. † 1862. Schreiner in Ohrdruff.
            - Carl August, geb. 1851.
            - Hermann Julius, geb. 1858.
            - Alfred Wilhelm, geb. 1864.
          - Friedr. Carl Wilh. Franz, geb. 1822. † 1822.
          - Friedrich August Anton, geb. 1823. † 1862. Oberlehrer zu Ohrdruff.
      - August Tobias Bernhard, geb. 1740. † 1796. Präceptor in Langensalza.
        - Johann Christian, geb. 1771. † 1803.
        - Friedrich Thomas, geb. 1775. † 1847. Wer Apotheker.
    - Johann Heinrich, geb. 1707. Cantor zu Ohrdruff.
    - Johann Andreas, geb. 1710. † 1777. Organist u. Schul-College zu Ohrdruff.
      - Johann Christoph Georg, geb. 1741. † 1814. Organist an der Stadtkirche zu Ohrdruff.
      - Johann Christian Carl, geb. 1744. † 1770.
    - Johann Sebastian, geb. 1746.
  - Christoph Ludwig, geb. 1742. † 1792.
  - Heinrich Michael, geb. 1746. † 1748.
  - Ernst Christoph, geb. 1747. Cantor in Wechmar.
  - Joh. Christoph Ludwig, geb. 1750. † 1788.
- und sein Zwillingsbruder
- Johann Christoph, geb. 1645. † 1694. Hof- u. Stadt-Musicus zu Arnstadt.
  - Johann Jacob, geb. 1682. Schwedischer Hof- und Kammer-Musicus, auch ohne Nachkommen.
  - Johann Sebastian, geb. 1685. † 1750.
    - Johann Christian, der Londoner, geb. 1735. † 1782. Kapellmeister der Königin von England.
    - David, geb. 1736. † 1749.
    - Wilhelm Friedemann, der Hallensche, geb. 1710. † 1784.
      - Wilhelm Adolph, geb. 1732. † in demselben J.
      - Gottlieb Wilhelm, geb. 1734. † 1756.
    - Johann Christoph, geb. c. † 1733.
    - Carl Philipp Emanuel, der Berliner, geb. 1714. † 1788. Zuletzt Musik-Director zu Johannem zu Hamburg.
      - Johann August, geb. 1746. † 1789.
      - Johann Sebastian, geb. 1748. † 1778.
    - Joh. Gottfr. Bernhard, geb. 1715. † 1739. Organist zu Mühlhausen.
    - Leopold August, geb. 1718. † in demselben Jahre.
    - Gottfried Heinrich, geb. 1724. † 1763, verwahrlostet.
    - Christian Gottlieb, geb. 1725. † 1728.
    - Joh. August Abraham, geb. 1726. † 1731.
    - Ernst Andreas, geb. 1727. † in demselben Jahre.
    - Joh. Christoph Friedr., der Bückeburger, geb. 1732. † 1795. Concertmeister der Oper zu Bückeburg.
      - Wilhelm Friedrich Ernst, geb. 1759. † 1845. Königl. Preuss. Kapellmeister.

Stammbaum

der Familie Bach.

2ter Stamm

des Christoph Bach.

Verbemerkung.

Christoph Bach, mit dem der folgende zweite Stamm der Familie Bach beginnt, war der zweite Sohn des auf der ersten Stamm-Tafel genannten Hans Bach und der zweite Enkel des Stamm-Vaters Veit Bach.

Stammbaum

der Familie Bach.

3ter Stamm

des Heinrich Bach.

Vorbemerkung.

Heinrich Bach war der dritte Sohn des vorbemerkten Hans Bach und dritter Enkel des Stammvaters Veit.

Stammbaum der Familie Bach

nach den drei Hauptzweigen gesondert, welche

Hans Bach

zum gemeinschaftlichen Vater haben.

(Siehe J. Seb. Bach, Th. I. S. 26 u. 27.)

III. Stamm.

Heinrich Bach,
geb. 1615. † 1692.
Rathsmusikus zu Schweinfurth, später
Organist u. Stadtmusikus zu Arnstadt.

Johann Christoph	Johann Michael,	Johann Günther,
geb. 1673. † 1703. Hof-Organist zu Eisenach.	† 1723. hatte 5 Töchter, unter denen Barbara Catharina, Seb. Bach's erste Frau.	eine Zeit lang Adjunct seines Vaters. (Sonst von ihm nichts bekannt.)

Johann Nicolaus,	Johann Christoph,	Johann Friedrich,	Johann Michael,
geb. 1669. † 1740. Klaviermacher in Jena, von ihm Johann Christoph nebst einem Sohne.	Musiklehrer zu Rotterdam und in England, von ihm Ein Sohn, der unverheirathet starb.	† 1731. Klavier- und Gesangs-Componist.	Orgelbauer, ging nach Schweden. (Weiteres unbekannt.)

Stammbaum

der Familie Bach.

3ter Stamm

des Heinrich Bach.

Vorbemerkung.

Heinrich Bach war der dritte Sohn des vorbemerkten Hans Bach und dritter Enkel des Stammvaters Veit.