

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

Capitel II.

Compositionen während dieser Zeit.

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

A. Die Clavier-Compositionen.

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

Seine in Berlin für das Clavier geschriebenen Compositionen sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt folgende:

1738: Clavier-Concert, G-dur $\frac{2}{4}$ mit Quartett-Begleitung.

1739: Sonate für Clavier (gedr. in der 1. Samml. der musikal. Nebenstunden).

Clavier-Solo, B-dur $\frac{2}{4}$.

Clavier-Concert, C-moll $\frac{2}{4}$ erneuert 1762.

1740: Clavier-Solo (gedr. in der 3. Samml. von Murg's Clavierstücken).

Desgl. G-dur $\frac{2}{4}$.

6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet, (gestochen bei Schmidt, Nürnberg 1743).

Concert für 2 Claviere, 2 Hörner, Quartett F-dur $\frac{1}{4}$ in Potsdam gesetzt.

Clavier-Concert G-moll $\frac{3}{4}$ mit Quartett-Begleitung.

Desgl. A-dur $\frac{1}{4}$ mit Quartett-Begleitung.

1741: Desgl. A-dur $\frac{3}{4}$ mit Quartett-Begleitung.

1742: 3 Sonaten (1., 2. und 4. der Württembergischen Sonaten, 1745).

Concert mit Quartett-Begleitung, G-dur $\frac{1}{4}$.

Desgl. C-dur $\frac{2}{4}$.

1743: Clavier-Solo, D-dur $\frac{3}{4}$ in Teplitz componirt.

Die 3. und 5. der Württembergischen Sonaten.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, D-dur, (gest. bei Schmidt in Nürnberg).

1744: Clavier-Solo, D-dur $\frac{3}{4}$.

Die 6. der Württembergischen Sonaten.

Clavier-Sonate gedr. in den Oeuvres mêlées, P. III.
E-dur $\frac{1}{4}$.

Desgl. gedr. in den Oeuvres mêlées, P. IV. D-moll $\frac{1}{4}$.

Desgl. C-dur $\frac{12}{8}$ in der Coll. récréative. Oeuvre II.

Desgl. C-dur, gedr. im Musik. Allerlei, St. 38.

Desgl. 4 Sonaten der 2. Forts. der Reprises-Sonaten.

Clavier-Concert, F-dur $\frac{1}{4}$ mit Quartett-Begleitung.

Desgl. A-dur $\frac{1}{4}$ gedr. bei Winter in Berlin.

- Desgl. D-dur $\frac{4}{4}$.
- 1745: Clavier-Solo, G-dur $\frac{2}{4}$.
Sinfonie, auf das Clavier accommodirt, E-moll $\frac{4}{4}$.
Menuett mit Veränderungen, C-dur $\frac{3}{4}$.
Clavier-Concert mit Quart.-Begleitung $\frac{3}{4}$.
Desgl. G-dur $\frac{2}{4}$.
Desgl. D-moll $\frac{4}{4}$.
Desgl. D-dur $\frac{4}{4}$, (fine den 5. April 1745).
- 1746: 4 Clavier-Soli, C-dur $\frac{4}{4}$, G-moll $\frac{4}{4}$, F-dur $\frac{4}{4}$,
F-dur $\frac{6}{8}$.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-dur $\frac{4}{4}$.
Desgl. mit Quartett-Begleitung, C-dur $\frac{4}{4}$.
- 1747: 2 Clavier-Soli, B-dur $\frac{4}{4}$, F-dur $\frac{4}{4}$.
Arioso mit Veränderungen, F-dur $\frac{2}{4}$.
Sonate für Clavier mit 2 Tastaturen, D-moll $\frac{3}{4}$.
1 Sonate der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-moll $\frac{4}{4}$
erneuert in Hamburg 1775.
Desgl. mit 2 Hörnern und Quartett, D-moll $\frac{4}{4}$.
- 1748: Clavier-Solo, G-dur $\frac{3}{4}$.
Desgl. gedr. in Wewer's Tonstücken,
Desgl. D-moll $\frac{3}{8}$,
Clavier-Concert mit 2 Flöten und Quartett, D-moll $\frac{3}{4}$,
Desgl. Quartett, E-moll $\frac{2}{4}$,
alle vier
in Pots-
dam ge-
setzt.
- 1749: Clavier-Solo, F-dur $\frac{4}{4}$ gedr. in den Oeuvres
mêlées, P. I.
2 desgl. D-moll $\frac{4}{4}$, A-moll $\frac{4}{4}$.
Desgl. im Musik. Mancherlei, St. 14. 15.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, B-dur $\frac{4}{4}$,
(gest. von Schmidt in Nürnberg), gesetzt in
Potsdam.
- 1750: Allegretto mit Veränderungen, C-dur $\frac{2}{4}$ gedr. im
Musik. Allerlei, St. 3.
Clavier-Solo, G-dur $\frac{2}{4}$ ebendort gedr.
6. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

- Clavier-Concert mit Quartett, 2 Hörnern, Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Flöten, D-dur $\frac{2}{4}$.
Desgl. mit Quartett, A-moll $\frac{3}{2}$.
- 1751: Suite, gedr. im Musikal. Allerlei. St. 25.
Clavier-Concert, A-dur $\frac{4}{4}$.
- 1752: Clavier-Solo, gedr. in Marburg's raccolta.
Desgl. G-moll $\frac{2}{4}$.
Lied mit Veränderungen, F-dur $\frac{6}{8}$ „Ich schlief, da träumte mir“, gedr. im Musik. Allerlei u. Vielerlei.
- 1753: 6 Sonaten für Clavier, zum 1. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.
Fantasie in C-moll, ebendazu gehörig.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-dur $\frac{4}{4}$ in Potsdam gesetzt.
Desgl. mit Quartett-Begleitung, G-moll $\frac{4}{4}$ in Potsdam gesetzt.
Desgl. C-moll $\frac{4}{4}$.
- 1754: Clavier-Solo, gedr. im Musik. Mancherlei.
Desgl. Es-dur $\frac{4}{4}$.
4 petites pièces. (la Gause, la Pott, la Borchwardt, la Böhmer).
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung u. 2 Flöten, G-moll $\frac{2}{4}$.
Sinfonie für Clavier und Violine, D-dur $\frac{4}{4}$.
- 1755: 6 Fugen für Clavier, D-moll $\frac{3}{4}$, F-dur $\frac{4}{4}$, A-dur $\frac{4}{4}$, G-moll $\frac{4}{4}$, Es-dur Allabr., C-moll $\frac{4}{4}$. (Die meisten gedruckt).
10 petites pièces. (la Philippine, la Gabriel, la Caroline, la Princette, l'Aly, la Gleim, la Stahl, la Bergius, la Buchholz, la Herrmann).
Clavier-Solo, E-dur $\frac{3}{4}$.
Allegretto, C-dur $\frac{4}{4}$.
Allegro, D-dur $\frac{4}{4}$.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, F-dur $\frac{2}{4}$.
Concert für die Orgel oder Clavier, G-dur $\frac{4}{4}$.
- 1756: Clavier-Solo, E-moll $\frac{2}{4}$.

- 6 petites pièces. (la capricieuse, la complaisante, les langueurs tendres, la journalière, l'irrésolue, la Louise) gedr. im Musik. Allerlei und in Marpurg's 2. raccolta.
- Andantino, D-moll $\frac{2}{4}$ gedr. ebendort.
- Clavier-Solo, gedr. ebendort.
- 1757: 2 Clavier-Soli, A-dur $\frac{1}{4}$, B-dur $\frac{1}{4}$, gedr. in den Oeuvres mêlées.
- Desgl. C-moll $\frac{1}{4}$.
- 3 desgl., gedr. im Musik. Mancherlei.
- 5 petites pièces. (la Xenophon, la Sibylle, la Sophie, l'Ernestine, l'Auguste, gedr. im Allerlei und in Marpurg's raccolta)
- 1758: Clavier-Solo, H-moll $\frac{1}{4}$, gedr. in der Collection récréative, Oeuvre I.
- Desgl., gedr. in den Oeuvres mêlées P. IX., in Zerbst gesetzt.
- Desgl., gedr. in den Oeuvres mêlées P. XI.
- No. 5 der Reprises-Sonaten.
- No. 3 und 4 der 1. Fortsetzung derselben.
- No. 6 der 2. Fortsetzung.
2. Sonate der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- Sinfonie F-dur $\frac{1}{4}$ im Jahre 1765 in Potsdam für Clavier eingerichtet, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.
- Sinfonie G-dur $\frac{1}{4}$ 1766 für Clavier eingerichtet, gedr. im Musik. Vielerlei.
- 12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, in Taschenformat, gedr. Berlin bei Winter.
- 1759: Die 1. 2. 3. 4. und 6. der Reprises-Sonaten.
- Clavier-Solo, A-moll $\frac{2}{4}$.
5. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprises-Sonaten.
2. desgl. der 2. do.
- 3 Fantasien und 3 Solfeggios, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

- Concert für die Orgel oder das Clavier mit Quartett-
Begleitung und 2 Hörnern, Es-dur $\frac{2}{4}$.
- Sonate für Clavier und Gamba, G-moll $\frac{2}{4}$.
- 1760: Clavier-Solo, B-dur $\frac{1}{4}$.
- Sonate 1 und 2 der 1. Fortsetzung der Reprisen-
Sonaten.
- 3 petites pièces: Allegro, Polonaise und Verände-
rungen auf eine italienische Ariette, gedr. im
Musik. Allerlei und Vielerlei.
- 1761: 3. Sonate der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
- 1762: 5. do. do.
- Sonate 1 und 5 der leichten Clavier-Sonaten.
- 6 Menuetten } zum Theil in die Jahre 1763, 64
3 Polonaisen } und 65 fallend, in Potsdam gesetzt.
- 2 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett-
Begleitung, B-dur $\frac{1}{4}$ und C-moll $\frac{1}{4}$.
- Sonatine für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und
Quartett, D-dur $\frac{3}{4}$.
- Desgl. für 2 Claviere, 3 Trompeten, Pauken, 2
Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Basson und Quar-
tett, A-dur $\frac{6}{8}$.
- 3 desgl. für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quar-
tett, G-dur $\frac{3}{4}$, G-dur $\frac{6}{8}$, F-dur $\frac{3}{4}$.
- 1763: 6. Sonate der 3. Sammlung für Kenner und Lieb-
haber.
- Clavier-Solo, H-moll $\frac{3}{4}$.
- Desgl., gedr. in den Clavierstücken verschiedener
Art.
- 5 Clavier-Soli, E-moll $\frac{1}{4}$, A-dur $\frac{1}{4}$, B-dur $\frac{3}{4}$,
D-dur $\frac{1}{4}$, C-dur $\frac{1}{4}$.
- Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, F-dur $\frac{1}{4}$.
- 4 Trii, H-moll $\frac{1}{4}$, B-dur $\frac{3}{4}$, Es-dur $\frac{1}{4}$ und F-dur $\frac{1}{4}$
(Potsdam).
- 5 Sonatinen für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, Quar-
tett, B-dur $\frac{3}{4}$, E-dur Allabr., C-dur $\frac{2}{4}$, D-dur $\frac{1}{4}$,
C-dur $\frac{6}{8}$.

- 1764: 2. 3. 4. und 6. der leichten Clavier-Sonaten.
2 Sonatinen für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett (Potsdam), F-dur $\frac{4}{4}$, Es-dur $\frac{4}{4}$, beide gedruckt.
- 1765: Concerto, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.
9 Sätze für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke (Potsdam).
4. und 6. Sonate der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber (Potsdam).
2. 3. und 5. Sonate für Damen (Potsdam).
2. Sonate der 4. Sammlung für Kenner etc. Clavier-Solo, Es-dur $\frac{4}{4}$ (Potsdam).
Desgl. A-dur $\frac{4}{4}$ (Potsdam und Berlin).
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, B-dur $\frac{4}{4}$.
Desgl. Es-dur $\frac{3}{4}$.
- 1766: 3 Clavier-Sätze, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken.
12 Variationen zu einer französischen Romanze, G-dur $\frac{4}{4}$.
3 Clavier-Soli, B-dur $\frac{4}{4}$, B-dur Allabr., E-dur $\frac{3}{2}$.
1. 4. und 6. Sonate für Damen (Potsdam).
Clavier-Solo, gedr. bei Breitkopf 1785.
Desgl., gedr. im Musik. Vielerlei.
3 Fantasien und 3 Solfeggien, 3 Menuetten und 3 Polonaisen, gedr. im Musik. Vielerlei.
4. Sonate der 3. Sammlung für Kenner etc.
Trio für Clavier und Flöte, C-dur $\frac{2}{4}$.
- 1767: 12 Sätze für Clavier, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken, 2. Sammlung.
Diesen zahlreichen Stücken aus der Berliner Zeit Emanuel Bach's sind noch anzureihen, ohne dass das Jahr der Entstehung bekannt wäre:
4 abwechselnde Clavier-Menuetten, gedr. im Musik. Mancherlei.

Ein canonischer Einfall, gedr. im 3. Bande der Marburg'schen Beiträge.

Verschiedene Exempel und Canones zu Marburg's Abhandlung von der Fuge.

1 Sonate, abgedr. im Musik. Allerlei.

1 Duo im Contrapunkt, A-moll $\frac{2}{4}$.

5 verschiedene kleine Clavierstücke, gedr. in Marburg's raccolta I.

Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, einen Takt um den andern aus dem Stegreif.

Will man diese ausserordentliche Anzahl von grösseren und kleineren Musikstücken nach ihren verschiedenen Kategorien classificiren, so ergeben sich

1. an Sonaten und Solis für das Clavier allein, wobei bemerkt werden mag, dass die nach dem Nachlass-Katalog als Clavier-Soli bezeichneten Stücke den Sonaten angehören	116
2. an Suiten, Sinfonien, freien Fantasien und Concerten für Clavier ohne Begleitung anderer Instrumente.	6
3. an Clavier-Variationen	4
4. an Fugen für Clavier.	6
5. an kleinen Stücken jeder Art, einschliesslich der Menuetten, Polonaisen, kleinen Fantasien, Solfeggien	105
Zusammen	237

Ferner mit Begleitung von Instrumenten:

6. Concerte	38
7. Sonatinen	12
8. Trii	5
	55
	292

Von diesen Stücken sind während der Lebzeit Bach's 175 gedruckt worden, und es sind daher mehr als 100 ungedruckt geblieben¹⁾.

¹⁾ Selbstverständlich sind in der obigen Nachweisung die ver-

Stellt man dieser ausserordentlichen Thätigkeit den inneren Werth der Arbeiten gegenüber, so steigt ihre Bedeutung. Zwar findet man in ihr zunächst Emanuel Bach noch in dem Gange, den ihm die Schule des Vaters angewiesen hatte; aber man erkennt auch, dass er die Bahn seiner Vorgänger sehr bald mit sicherem Bewusstsein verlässt. Die schönen und bedeutungsvollen Erfolge des polyphonen Styls, in denen er selbst begonnen hatte seine Schwingen für den weiteren Flug zu prüfen, werden von ihm aufgegeben. Aber nicht zerschlagen ward die Form, in welcher er begonnen hatte den Inhalt seines Geistes darzulegen. Sie wurde von Grund aus erneuert, für grössere Erscheinungen, für eine neu belebte Gestaltung des innersten Wesens der Musik vorbereitet.

Der polyphone Styl hatte seinen Gipfelpunkt in Sebastian Bach erreicht. Darüber hinaus war ein Neues auf dem alten Wege nicht mehr möglich. Das eigensinnige Verfolgen jener Richtung würde zur Verknöcherung, zur Versumpfung geführt haben. Friedemann Bach, der grosse, wie Wenige begabte Contrapunktist, der auf jenen Wegen weiter wandeln wollte, ist darüber zu Grunde gegangen und Kirnberger wie Marpurg, diese sich feindlich abstossenden Charaktere, würden vergessene Männer sein, wenn ihnen nicht die Vortrefflichkeit ihrer theoretischen Schriften die Pforten für das Gedächtniss der Nachwelt offen gehalten hätte.

Emanuel Bach, als Theoretiker jenen überlegen, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Musik-Epoche über, deren Blüthe in das letzte Fünftheil des vorigen Jahrhunderts fällt. Wie Sebastian Bach und Händel für den Kirchenstyl und das Oratorium, Gluck für die Oper, so eröffnete er für die Clavier-Musik jene

schiedenen Bearbeitungen nicht mit enthalten, denen Bach eine grosse Anzahl seiner Clavierstücke unterzogen, indem er sie für andere Instrumente und zu Trio's, umgearbeitet hat.

Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt harrte. Schon die Zeitgenossen aus Bach's Periode gewöhnten sich daran, mit bewunderndem Erstaunen zu dem bewährten Meister aufzublicken. Er hatte es, der erste unter allen bekannt gewordenen Musikern gewagt, populaire Musik zu setzen, populair in dem besseren Sinne des Wortes. Er hatte zugleich gewagt den Humor in die Musik einzuführen, und das alles für ein Instrument, das den weiteren Kreisen der Liebhaber wie der Kenner zugänglich war. Er hatte dies gethan, ohne deshalb den künstlerischen Inhalt, die Gediegenheit der Form und des Satzes aufzugeben. Darum wirkten seine Clavier-Compositionen, um die sich gewissermassen der ganze übrige Inhalt seines Lebens gruppirt, sehr bald wie electrisch zündende Funken. Oder was wäre es anderes gewesen, was J. Haydn so lebhaft angeregt hatte, dass er noch in seinem Greisenalter sein Bekanntwerden mit den Bach'schen Clavier-Sonaten als einen Wendepunkt für seine künstlerische Entwicklung bezeichnet hat? Es war etwa im Jahre 1748¹⁾, als er, damals 16 Jahre alt, aus dem Kapellhause entlassen, ein armseliges Dachstübchen zu Wien bezog, um sein Leben durch Mitspielen bei Nacht-Musiken und in den Orchestern zu fristen. Er übte sich fleissig in der Composition. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Claviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück.“ Damals war es, als ihm die ersten 6 Sonaten von Emanuel Bach (muthmasslich die 1742 erschienenen und Friedrich dem Grossen gewidmeten, vielleicht auch die Württembergischen Sonaten) in die Hände fielen. „Da kam ich nicht mehr von meinem Claviere hinweg, bis sie alle durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe. Emanuel Bach

¹⁾ Griesinger, biographische Notizen über J. Haydn, S. 12.

liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.“ Und Haydn blieb dieser Verehrung treu. Man mag seine Clavier-Sonaten betrachten von welcher Seite man will, man findet in ihnen die Bahn genau inne gehalten, die Emanuel Bach dieser Kunstform aufgeprägt hatte, ja man findet viele derselben in Schreibart und Charakter dessen Clavierstücken vollkommen ähnlich. Auch hielt sich Haydn, der Veranlassung hatte Emanuel Bach für seine theoretischen Studien dankbar zu sein, selbst noch in seinen späteren Lebensjahren mit dessen neueren Compositionen in Verbindung. In einem Briefe, den er am 16. Februar 1788, dem letzten Lebensjahre Bach's, an Artaria in Wien schrieb, bittet er diesen, indem er ihm „für überschüektem kostbarem Käs und für Würste“ dankt zugleich: „Nächst dem auch ihm die letzten 2 Werke für das Clavier von E. P. Emanuel Bach zu übersenden“¹⁾.

Wenn man auf die in den deutschen Landen durch nahe ein halbes Jahrhundert hin weit verbreitete Ueberzeugung blickt, welche in Emanuel Bach den Vater des modernen Clavierspiels ehrte, und wenn man die Leistungen und Erfolge derjenigen betrachtet, die zu gleicher Zeit mit ihm in Lehre und Schrift, in Theorie und Praxis für die Musik gewirkt haben, wenn man dann dem Aufschwunge einige Aufmerksamkeit zuwendet, den mit und seit ihm die musikalische Bildung nahm und mit dem er fortlebte und fortschritt, dann muss man zu der Ueberzeugung gelangen, dass Bach's Lehre, mehr noch das Studium und die Uebung seiner zahlreichen und so überaus anziehend wie für Jedermann spielbar geschriebenen Clavierstücke die Ausbildung und Vervollkommnung zahlreicher Musiker gefördert haben müsse. Denn es gab in jener ganzen Zeit ausser ihm und dem ganz andere Bahnen verfolgenden Dom.

¹⁾ Nohl, Künstlerbriefe, S. 102. Mit den bezeichneten Werken sind offenbar die letzten Hefte für Kenner und Liebhaber gemeint.

Scarlatti († 1751) nur wenige Tonsetzer von Rang und noch wenigere Lehrer von Bedeutung, die diesem neueren Clavierstyl gewachsen, zu seiner Verbreitung und Fortentwicklung fähig gewesen wären.

Drei Punkte sind es vor allem, durch die Bach in der Formation seiner Clavierstücke bildend und veredelnd gewirkt hat, nämlich:

1. durch die Einheit der Idee, die er in jede seiner Arbeiten zu legen wusste,
2. durch deren geistvolle Behandlung, vermöge deren er den Spieler zum Denken und Empfinden nöthigte,
3. durch seine leichte und fassliche Technik.

Was den ersten dieser drei Punkte betrifft, so war bei der grossen Mehrzahl der Clavier-Compositionen jener Zeit¹⁾ der gemeinsame Ausdruck, die Harmonie der einzelnen Theile oder Sätze, deren innere Uebereinstimmung kaum noch entfernt zu bemerken. Das Untereinandermengen der Affecte, einander widerstreitender Elemente,

¹⁾ Selbst der gelehrte Marburg charakterisirt in seinen Clavierstücken verschiedener Art (1762) noch die Sonate folgendermassen: „das Wort Sonate pflegt man in besonderm Verstande alsdann zu gebrauchen, wenn die 3 oder 4 aufeinanderfolgenden Sätze mit nichts als den die Bewegung anzeigenden Wörtern, z. E. mit Allegro, Adagio, Presto charakterisirt werden, obgleich in manchem Stücke das vollkommene Merkmal einer Allemande, Courante u. s. w. vorhanden ist. Das erste und letzte Stück, oder das mittlere und letzte wird in hartiger Bewegung und aus eben dem Ton und Modo, und in dem ersten Falle das mittlere, in dem anderen aber das erste in langsamer Bewegung gesetzt etc. Auf diese Art wird es ordentlicher Weise gehalten. Ausserordentlicher Weise können alle 3 Stücke einer Sonate im Ton und Modo von einander unterschieden sein. . . . Man hat Exempel an den Probestücken unseres berühmten Herrn C. P. E. Bach.“ Hiernach hätte es für die Sonate, ungeachtet Bach deren schon seit mehr als 20 Jahren gesetzt hatte, nur jene rein äusserlichen Bestimmungsformen gegeben. Dass sie, wie dies bei ihm von Anfang an der Fall war, einen bestimmten Gedanken in durchgeführter Einheit enthalten müsse, und dass eben die Stücke Bach's in diesem Punkte eine Neuerung von grösster Bedeutung enthielten, dies scheint Marburg völlig entgangen zu sein.

welches den Zweck hatte, den verschiedenen Vortrag zu zeigen, war überwiegend geworden.

Diesem Unwesen trat Bach in seinen Arbeiten entgegen. Unter allen seinen zahlreichen Clavierstücken wird sich kaum eines finden, in dem nicht der durchgehende einheitliche Charakter mit Deutlichkeit erkennbar wäre. Hierin lag ein ungeheurer Fortschritt.

Ueber die Auffassung, die er in der Ausführung seiner Clavier-Compositionen forderte, hat er sich am klarsten in seinem Versuche über die wahre Art des Clavierspiels ausgesprochen: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt“. Alles bloss Bravourmässige, der Charlatanismus in der Kunst war ihm verhasst. Das Clavierspiel sollte ein singendes sein. Daher seine melodieuse, klare Behandlung der Tonstücke, das gefühlvoll rührende, das er in sie zu legen wusste, das geistvoll spielende, humoristisch neckende derselben, das in allen Verwickelungen und Verbindungen klare Hervortreten der Haupt- und Neben-Gedanken. „Mich däucht“, sagt er am Schlusse seiner Lebensskizze, „die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren; wenigstens bei mir nicht.“ Diesem Grundsätze entsprechen alle seine Claviersachen, sowohl die aus der ersten als die aus der letzten Zeit seines Lebens.

Was endlich die Technik anlangt, so ist sie oft genug brilliant und erfordert durchweg eine zierliche, feine und saubere Hand. Aber wer sich durch gehäufte Schwierigkeiten und glänzende Kunstfertigkeit im modernen Sinne zur Geltung bringen will, wird hier seine Rechnung nicht finden. Bach's Sonaten und Concerte können in technischer Beziehung von jedem Spieler bewältigt werden, der die Finger so weit in der Gewalt hat, um mässigen Forderungen zu genügen. Aber Niemand wird sie spielen können, der nicht zugleich auch die Fähigkeit hat, den in ihnen liegenden Sinn durch den Vortrag auszudrücken.

Wie wohl Bach's Clavierstücke sehr oft eine populäre Farbe tragen, so findet man doch in ihnen Unterhaltungsmusik in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes nirgends. „Bach vereinte in seinen Clavier-Compositionen die strenge Schule seines Vaters, dessen kunstvolle Architectonik und harmonischen Reichthum mit dem Schmelz der italienischen Cantilene¹⁾. Wie Sebastian Bach in seinen Clavierwerken französische Eleganz, italienischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wusste, so war der Sohn sich bewusst, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Art zu vereinigen.““ Viele seiner Zeitgenossen hielten ihn für barock. In jedem Falle war er in allen Clavierschöpfungen, die nicht einen völlig secundären Charakter tragen, genial, kühn in seinen Harmonien, unerschöpflich in Erfindung und Gedankenfülle. Wenn Kirnberger²⁾ von Sebastian Bach's Fugen sagen konnte, jede derselben trage einen genau begrenzten Charakter an sich, durch welchen sie sich von allen übrigen unterscheidet, so konnte Reichardt³⁾ mit nicht geringerem Rechte von Emanuel Bach's Sonaten behaupten: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allen anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen: „die beiden Sonaten gehören zusammen, das ist ein Paar.“

Seine Zeit war die des Uebergangs der alten Instrumental-Technik für das Clavier in den Gebrauch der anderen Instrumente, des verbesserten Flügels und des Pianoforte. Obschon Bach selbst bis an sein Lebensende dem Clavichord „dem Instrumente der Bache,“ und seinem Silbermann'schen Claviere insbesondere treu geblieben ist, auf diesen Instrumenten Wunder der Ausübung vollbringend, so war er doch geistig frei genug, um auch

1) E. F. Baumgart, Vorrede zu der neuen Ausgabe der Sonaten für Kenner etc. Breslau bei Leuckart.

2) Kunst des reinen Satzes. Th. I. S. 203.

3) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 10.

der neueren Instrumental-Technik Genüge zu leisten. Und so sind seine Clavierstücke nicht bloss für seine, sondern auch noch für unsere Zeit geschrieben.

Emanuel Bach hat bei diesen, wie auch bei manchen seiner anderen Compositionen, nicht überall den absoluten Standpunkt im Auge gehabt, den die Kunst streng genommen erfordert und den man in den Arbeiten seines Vaters und in denen Beethoven's so unverrückbar fest gehalten findet. Er war ein praktischer Kopf und schrieb für Bedürfnisse und Forderungen, die nicht immer mit den Bedingungen rein künstlerischer Zwecke in Uebereinstimmung waren. Rochlitz behauptet¹⁾, Bach habe seine Musikstücke für verschiedene Klassen von Spielern gearbeitet und diese immer streng geschieden. Zur ersten Klasse hätten die Schüler gehört, für die er Uebungsstücke gesetzt habe; zur zweiten Klasse habe er die Virtuosen gerechnet, für die er schwere, oft ungewöhnliche Sachen geschrieben; die dritte Klasse habe die Musik bezahlen müssen, damit er von der Einnahme aus derselben bequem und angenehm habe leben können; in der vierten Klasse endlich seien diejenigen gewesen, die er auf den Titeln als „Kenner und Liebhaber“ bezeichnet habe. Diese Klassificirung möge man im Auge behalten, wenn man aus Bach's Arbeiten Resultate ziehen will, die für die Kunstgeschichte von Werth sein sollen.

Von den Arbeiten Bach's aus seiner früheren Zeit (in Frankfurt und Leipzig) ist nur Weniges bekannt. Es mag gestattet sein, seines Erstlingswerkes für die Oeffentlichkeit, der im Jahre 1731, also in seinem 17. Lebensjahre von ihm selbst in Kupfer gestochenen Menuett mit übergeschlagenen Händen als einer Arbeit, welche mit seinem künstlerischen Charakter in keinem weiteren Zusammenhange steht und etwa als ein gelungener Schüler-

¹⁾ Dialogen über musikal. Zeit-Gegenstände. Leipz. Allg. M.-Z. Jahrgang 25. S. 90.

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

1767
versuch zu betrachten ist, vorübergehend Erwähnung zu thun. Er selbst nannte diese von D. Scarlatti vielfach in Anwendung gebrachte Compositionsart später „eine natürliche und damals sehr eingerissene Hexerei“¹⁾. Den grösseren Theil seiner gleichzeitigen und späteren Clavier-Arbeiten, welche in die Leipziger Schulzeit und in die Frankfurter Studienjahre fallen (von 1731 bis 1738) hat er selbst später umgearbeitet. Seine eigentliche Thätigkeit als Clavier-Componist begann in Berlin (1743 bis ~~1746~~) wo er, was er in seinen Studienjahren zu Leipzig und Frankfurt a/O. an Sonaten und Concerten componirt hatte, erneuerter Umarbeitung unterzog. Von ihrer ersten Conception hat man nichts kennen gelernt. Bach hat in einem Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775, der weiterhin mitgetheilt werden wird, anerkannt, dass die meisten seiner ungedruckten Clavier-Compositionen „entweder sehr alte oder leichte Sachen für Anfänger“ gewesen seien. Damit hat er wohl sagen wollen, dass die sehr alten Sachen eben Anfängerarbeiten, oder solche gewesen seien, deren bleibender Werth von ihm selbst für zweifelhaft erachtet werden müsse. Die erste seiner bekannt gewordenen Compositionen aus der Berliner Periode ist eine Sonate vom Jahre 1739, gedruckt in dem ersten Hefte der „musikalischen Nebenstunden.“ Ihr folgte aus dem Jahre 1740 eine Sonate, gedruckt 1760 in der 3. Sammlung von Marpurg's Clavierstücken. Diese Sonate (D-dur $\frac{3}{4}$) verdient schon deshalb eine besondere Aufmerksamkeit, weil in ihr, als der zweitältesten der bekannt gewordenen Clavier-Sonaten, die spätere Sonatenform Emanuel Bach's vollständig ausgeprägt ist. Die Gedanken treten in einer Freiheit und Ungezwungenheit auf, welche, wenn das Jahr des Ursprungs nicht bekannt wäre, leicht auf eine spätere Zeit schliessen lassen würden. Nur an wenigen Stellen verrathen leise Andeutungen die Alt-Bach'sche Schule.

1) Burney. Mus. Reisen III. S. 203.

Das Andante hat jene gesangvolle feine Melodik, welche des Meisters beste Zeit kennzeichnet und im dritten Satz zeigt sich der Humorist, der später in den Clavier-Sachen eine so bedeutende Rolle zu spielen bestimmt war, in seinen Anfängen.

Die erste bedeutendere Arbeit, mit der Bach vor die Oeffentlichkeit trat, war eine in grosser Zeit geschriebene, mit einem grossen Namen verknüpfte Sonaten-Sammlung. Im Jahre 1740, dem Jahre des Regierungsantritts Friedrich's des Grossen componirt, erschienen 1742 zum Schlusse des ersten ruhmvollen Krieges in Schlesien:

„Sei Sonate per Cembalo che all Augusta Maestà di Federico II. Rè di Prussia D. D. D. l'autore Carlo Filippo Emanuele Bach, Musico di Camera di S. M. Alle spese di Balthasar Schmid in Norimberga.“

Die deutsche Sprache war, wie bekannt, nicht die Sprache des Hoftons bei dem grossen Könige. Und so sehen wir denn, dass Emanuel Bach, ein Künstler von so deutschem Urtypus, wie es nur je einen gegeben hat, seinem Könige, einem deutschen Fürsten, sein Erstlingswerk in der Sprache eines fremden Landes, desjenigen Landes überreichte, das zu jener Zeit für die Musik als das gelobte Land betrachtet wurde. Dem Werke war folgende Dedication vorangeschickt:

„Sire.

El genio singularissimo con cui la Maestà Vostra risguadar suole le musicali composizioni, unito alla umilissima mia gloriosa servitu, mi obligano a presentare con ossequio le presenti Sonate a Vostra Maestà, per l'unico fine che essendo questo dal debolissimo Talento mio quivi ne' fortunati servigi di Vostra Maestà state composte, portassero un contrassegno sincerissimo di quel vivo desiderio, per cui tuttora bramerei di rendermi sempre maggiormente capace d'essere trà quei che l'onore godono di soddisfare il fino gusto di si rinomato

Monarcha con vantaggio annoverato. Degnisi per tanto l'Augusta Clemenza della Maestà Vostra di benignamente qualunque elle sieno, accoglierle; mentre con il più profondo rispetto d'Animo umile e riverente mi pregio di protesarmi¹⁾

Sire

Umilissimo, Devotissimo, Ossequissimo
Servo

Carlo Filippo Emanuele Bach.“

Wenn man das, was von dieser Dedication dem hergebrachten Curialstyl und der nothwendigen Form angehört, abzieht, so bleibt ein Ausdruck von ehrerbietiger Bewunderung für den grossen Fürsten übrig, dem Emanuel Bach die Erstlinge seiner Kunstblüthen opferte, ein Zeugniß, welches für des Künstlers damals noch bescheidenen Sinn und für des Königs überlegene Geistesgrösse gleich ehrend war. Leider weiss man, dass im Laufe der Zeit zwischen dem Letzteren und seinem Cembalisten eine Entfremdung eingetreten ist, an der Bach wohl nicht ohne Schuld war.

Die Sonaten selbst verleugnen die Spuren seines zu jener Zeit noch unfertigen Styls nicht. Sie sind im Verhältniss zu der D-dur-Sonate von 1740 ein Rückschritt.

¹⁾ Zu deutsch.

Der ganz besondere Geist, mit welchem E. M. musikalische Tonschöpfungen zu betrachten pflegen im Verein mit meiner ebenso tiefen, als für mich ruhmvollen Ergebenheit, verpflichten mich, E. M. in Ehrerbietung die vorliegenden Sonaten zu überreichen. Ich habe hierbei keinen anderen Zweck, als den, dass, da sie von meinem schwachen Talente in dem so glücklichen Dienste E. M. componirt worden sind, sie ein aufrichtiges Zeugniß meines lebhaften Verlangens ablegen sollen, vermöge dessen ich überall darnach trachten möchte, mich in immer höheren Grade würdig zu erweisen, um denen anzugehören, die sich der Ehre erfreuen, dem feinen Geschmacke eines so ruhmvollen Monarchen mit erneutem Glücke Genüge zu leisten. Möge deshalb die erhabene Milde E. M. geruhen, sie gnädig anzunehmen, wie sie auch beschaffen sein mögen.

Indem ich mit der tiefsten Ehrerbietung etc. etc.

Geschrieben in strengem, meist dreistimmigem Satze, sind sie in den Motiven weniger bedeutend als man es von dem Sohne Sebastian Bach's erwarten sollte, dessen Schule sonst deutlich erkennbar ist. Zwar finden sich überall Züge geistvollster Behandlung und zumal in den langsamen Sätzen eine Fülle gesangreicher Motive, die schon hier die Haupt-Tendenz des Meisters nach gefühlvollem Ausdruck bemerkbar werden lassen. Doch macht sich auch eine gewisse Breite der Behandlung geltend, die nicht überall Interesse erregt.

Abweichend von dem sonstigen Style der Zeit, an einzelne Wendungen an die Claviersachen seines Vaters erinnernd, in gewissem Sinne in eine viel spätere Zeit voreilend ist das sich zweimal wiederholende Recitativ des Andante in der 1. Sonate:

The image shows a musical score for a recitativo. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melody starting on a quarter note G4, followed by eighth notes, and a bass staff with a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody in the treble staff, which becomes more rhythmic with sixteenth notes, while the bass staff continues with quarter notes. Dynamic markings 'f' and 'p' are present. The score is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat).

dessen declamatorischer Charakter recht deutlich auf die singende Art zurückweist, die Bach bei seinen Claviersachen, wie bei dem Clavierspiel überhaupt als nothwendig voraussetzte.

Das Adagio in Cis-moll in der 3. Sonate mit den in dreistimmigem Satze nach Alt-Bach'scher Art sehr schön durchgeführten Motiven verdient besondere Erwähnung. Die 5. Sonate (C-dur) war bei J. C. Westphal u. Comp. unter dem Titel „C-dur-Sonate per il Cembalo Solo

von Johann Sebastian Bach“ besonders herausgegeben, und ist vielfach für eine Arbeit des Vaters gehalten worden.

Im Ganzen ist bei der Beurtheilung dieser Sammlung festzuhalten, dass Emanuel Bach, damals 26 Jahre alt, sich in einem Entwicklungsstadio befand, welches ihm die volle Entfaltung seiner Erfindungsgabe in Melodie und Form noch nicht gestattete. Demnach sind diese Sonaten, so hoch ihr kunstgeschichtliches Interesse zu schätzen ist, doch nicht denjenigen Arbeiten zuzuzählen, deren Wesen sich über das Niveau dessen emporhob, was in seiner Zeit gut und bedeutend genannt werden konnte.

Ungleich höher, wenngleich noch in demselben Gange der väterlichen Gedankenfolge und Schule stehen die, 1743 im Druck erschienenen sogenannten Württembergischen Sonaten:

Sei Sonate per Cembalo dedicate „All' Altezza Serenissima di Carlo Eugenio Duca di Wirtemberg e Teckh, Conte di Montbeliard, Signore di Heidenheim, Cavalier del Tosou d'Oro, e Maresciallo di Campo supremo dell' inclito Circolo di Suecia etc. Composte da Carlo Filippo Emanuele Bach, Musicò di Camera di S. M. il Rè di Prussia etc. etc. Opera II do. Alle spese di Giovanni Ulrico Haffner, Intagliatore in rame e Virtuosi di Liuto in Norimberga.“

Es scheint, dass die italienische Sprache in Berlin für musicalische Dedicationen unentbehrlich gehalten worden sei. So ist in ihr auch die Zueignung verfasst, mittelst deren diese Sonaten an einen Fürsten gelangen sollten, der bald genug in einem unrühmlichen Feldzuge gegen Friedrich II. verwickelt, durch seine Kämpfe mit den Württembergischen Ständen, durch die Einkerkung Moser's auf dem Hohentwiel und Schubarth's auf dem Hohenasperg und durch sein gänzliches Verkennen der göttlichen Funken, die die Natur in den grossen deutschen Dichter aus dem Schwabenlande gelegt hatte, eine traurige Berühmtheit erlangen sollte, und der doch schliesslich in

der Liebe wie in der Erinnerung seines Volks durch einen Schimmer von Popularität verklärt worden ist, wie er selbst besseren Fürsten selten genug zu Theil wird.

„Altezza Serenissima.

Le mie Sonate di Camera nel comparir' in publico coll' Augustissimo Nome di V. A. S. mi promettono due grandi vantaggi; il primo che le medesime appoggiate e protette da si nobil sostegno, sperar ne possono un compiacimento commune; l'altro che dedicandole a V. A. S. faccio al mondo palese il gran rispetto che umilmente le professo, e le devo in gratitudine de' moltiplicati favori compartitimi benignamente in tempo in cui ebbi l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino. Ambi questi vantaggi che mi risultano nell' offerirle questo tenue tributo della mia più ossequiosa osservanza, e che mi lusingo sarà gradito dall' Alma generosa di V. A. S. furono sempre sospirati dalla mia ambizione, ed ora ringrazio la fortuna tanto a me propizia, che mi appresta con tal mezzo l'occasione opportuna, per dichiarar al publico che sono e sarò sempre colla maggior venerazione¹⁾

di V. A. S.

Berlino.

Umilissimo, Devotissimo Obligatissimo
Servitore

Carlo Filippo Emanuele Bach.“

¹⁾ In deutscher Uebersetzung.

Indem meine Kammer-Sonaten öffentlich mit dem durchlauchtigsten Namen E. D. H. erscheinen, versprechen sie mir zwei grosse Vortheile. Der erste ist, dass ich, da sie von so hoher Seite gehoben und beschützt werden, für sie einen unwürdigen Verlauf nicht fürchten darf, der andere, dass, indem ich sie E. D. H. widmete, ich der Welt die hohe Achtung kund thue, zu der ich mich in Ehrerbietung bekenne und die ich Ihnen in Dankbarkeit für die zahlreichen Beweise von Gunst verschulde, welche Sie mir in gnädiger Weise zu jener Zeit haben zu Theil werden lassen, als ich die Ehre hatte, Ihnen in der Musik Unterricht zu geben. Diese beiden Vortheile, welche mir entstehen, indem ich dieses schwache Opfer meiner ehr-

Aus dieser Zueignung erfährt man, was man ^{damit} ohnehin schwerlich wissen würde, dass Emanuel Bach der Lehrer des damals erst 15-jährigen Carl Eugen gewesen ist, der bekanntlich einen Theil seiner Erziehung am Hofe Friedrich's II. genossen und sich noch in späteren Jahren den Ruf eines nicht unbedeutenden Clavierspielers bewahrt hatte.

Von den 6 Sonaten, um die es sich hier handelt, sind die 1. 2. und 4. nach dem Kataloge der Bach'schen Nachlassenschaft im Jahre 1742, die 3. 5. und 6. 1743 entstanden. Aus dem bereits erwähnten, im Anhang I. abgedruckten Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775 ergibt sich, dass „6 Sonaten im Töplitzer Bade von ihm, der damals sehr gichtbrüchig war, auf einem Clavichord mit der kurzen Octave verfertigt sind.“ Da nun unter den nach der Katalogangabe im Jahre 1743 componirten Sonaten Stücke in B-dur und H-moll gewesen sind, und Bach in obigem Briefe zweier Sonaten „aus dem H-moll und aus dem B“ erwähnt, welche zu zwei anderen, damals an Forkel gesandten und „2 Hafner Württembergischen“ zusammengehört hätten und „die einzigen von dieser Art seien, die er jemals gemacht,“ da er ferner hinzufügt, dass sie alle 6 in Teplitz entstanden seien, endlich unbestreitbar ist, dass sie in Styl und Conception genau einem Standpunkt angehören: so wird man wohl annehmen können, dass alle 6 Sonaten 1743 componirt seien, auch wenn dies mit dem Nachlasskatalog nicht genau übereinstimmt.

Auch diese Sonaten zeigen in der contrapunktischen Behandlung des meist dreistimmigen Satzes, in seiner poly-

erbietigsten Gesinnungen darbringe und von dem ich mir schmeichle, dass es von E. D. H. hohem Geiste gewürdigt werden wird, habe ich von jeher für meinen Ehrgeiz ersohnt, und ich danke jetzt dem Geschick, das mir in so günstiger Weise diese glückliche Gelegenheit darbot, öffentlich kund zu thun, dass ich in der grössten Ehrerbietung bin und bleiben werde etc. etc.

phonen Gestaltung und in der Verarbeitung und Ausnutzung der Motive deutlich die Schule des damals noch lebenden Vaters. Dagegen sind die Gedanken durchweg melodischer und eingänglicher als in der Friedrich II. gewidmeten Sammlung und von einem gewissermassen modernen Charakter. Sie bilden in ihrer eigenthümlichen Mischung von Schule und Fortschritt ein sehr interessantes Mittelglied zwischen dem alten und dem Style der späteren Zeit.

Reichardt sagt von dieser wie von der vorhergehenden Sammlung:¹⁾ „Keine Instrumentalmusik war bis dahin erschienen, in welcher eine so reiche und doch wohlgeordnete Harmonie mit so edlem Gange vereinigt, so viel Schönheit und Anordnung bei solcher originellen Bauart herrschte, als in den ersten beiden in Nürnberg gestochenen Sonaten - Werken und den ersten Concerten dieses Meisters; denen die folgenden conventionelleren, so schön, so reichhaltig, so original sie auch immer sein mögen, nur in einzelnen Sätzen gleichkommen.“ Weist Reichardt somit beiden Sammlungen eine sehr hohe Stufe an, so verkennt er doch, dass wenn Emanuel Bach auf dem hier eingeschlagenen Wege geblieben wäre, er im Wesentlichen nur den alten Styl weiter cultivirt haben und in etwa dieselbe Stellung zur Kunst eingetreten sein würde, die die Nachwelt seinem weniger glücklichen Bruder Friedemann zuerkennen muss. In jedem Falle gehören diese Sonaten in der eigenthümlichen Art ihrer Erscheinung, wenn sie auch in gewissem Sinne altmodisch gekleidet sind, zu den merkwürdigsten Arbeiten, die das vorige Jahrhundert für das Clavier hervorgebracht hat. Der Spieler, dem es auf reiche Gedanken, geniale Züge und auf eine Fülle feiner Combinationen und harmonischen Reichthums ankommt, wird sich ihnen mit wahrhaftem Genuss hingeben.

¹⁾ Musik. Almanach von 1796.

Diesen beiden Sonaten-Werken schliessen sich in der Reihenfolge der Veröffentlichung zunächst an:

*2 Concerti per il Cembalo Concertato accompagnato da
2 Violini, Violetta & Basso,*

bei B. Schmidt in Nürnberg im Druck erschienen, das erste in D-dur Allabr., das zweite in B-dur $\frac{1}{4}$. Beide Concerte, in den Jahren 1743 und 1749 entstanden¹⁾, bewegen sich in dem grossen Concertstyl, den Bach bei allen seinen derartigen Arbeiten in Anwendung gebracht hat. Man findet in ihnen nicht die Gelegenheit zu schimmerndem Virtuositenthum, sondern zu künstlerischer Geltendmachung der Gegensätze zwischen dem Clavier und dem Orchester, das überall mit dem Solo-Instrument organisch verwachsen ist. Voller Leben, Geist und Feuer, entwickelt sich in ihrer thematischen Behandlung, wie in der Erfindung der Motive und der grossartigen Behandlung des Stoffes eine Vollendung, welche den Meister erkennen lässt und von dem bedeutsamen Fortschritt gegenüber den vorangegangenen Arbeiten ähnlicher Art Zeugnis giebt.

Dass Bach's Styl aber auch zu jener Zeit noch schwankend und unfertig war, bezeugen ferner drei Arbeiten aus dem Jahre 1744, von denen die eine, eine Sonate in F-moll, die späterhin bei Gelegenheit des Musik. Allerlei besprochen werden wird, obschon seinen allerbesten Clavierstücken angehörend, doch entschieden den älteren Styl zeigt, während zwei Sonaten aus demselben Jahre, in den Oeuvres mêlées abgedruckt, sich jener Auffassung zuneigen, die seinen späteren Arbeiten eigen ist. Von diesen kann die Sonate in D-moll $\frac{1}{4}$ P. III., in Bezug auf geniale Behandlung, auf Freiheit der Bewegung und in dem letzten Satze wegen der aphoristischen Kühnheit, mit welcher

¹⁾ Bach selbst in seiner Biographie (Burney a. a. O. III. S. 203) giebt die Jahre der Entstehung auf resp. 1745 und 1752 an. Obige Angabe ist dem Nachlasskatalog entnommen. Es kann füglich dahin gestellt bleiben, welche Bezeichnung die richtigere sei.

durch dazwischengeworfene Fermaten der Gedanke abgebrochen und wiederangeknüpft wird, seinen besten Arbeiten zugezählt werden, während in der Sonate P. IV. No. II. aus E-dur die volle Kraft und Grösse seines späteren Styls, in dem reizenden Andantino (E-moll $\frac{2}{4}$) aber die ausdrucksvolle Cantilene vorherrscht, in der Bach, zu seiner Zeit unerreicht, für spätere Zeiten ein Muster geblieben ist.

Dieser bedeutungsvollen Anläufe ungeachtet aber war selbst in viel späteren Jahren sein Styl noch nicht in sich abgeklärt und fest. Dies zeigt sich in den:

„Zwey Trio, das erste für zwey Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass, bei welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kann, verfertigt und Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wilhelm des Heiligen Römischen Reichs, wie auch regierenden Grafen von Schaumburg, Grafen und edlen Herrn zur Lippe und Sternberg etc. in Unterthänigkeit zugeeignet.“

Diese Trii, in Nürnberg bei Schmidt (ohne Angabe des Jahres) gedruckt, waren das erste im Jahre 1749, das zweite 1748 gesetzt und tragen in Inhalt und Form den vollständigen Charakter des alten Styls an sich, wie er in der Verkümmernng der contrapunktischen Ueberreste aus der Vorzeit mit Zopf und Perrücke einherschritt. Wenn gleich zunächst für die bezeichneten Instrumente gesetzt, ist die Composition doch so beschaffen, dass man sie, zumal wenn der Spieler des Accompagnements mächtig ist, am Clavier spielen kann. Es ist daher kein Bedenken getragen worden, sie unter den hieher gehörigen Arbeiten mit zu besprechen.

Wie Bach dazu gekommen, dem berühmten, wie Wenige ausgezeichneten Manne und grossen Feldherrn gerade eine solche Arbeit zu widmen, wird schwer ermittelt werden können. Es ist wahrscheinlich, dass er den Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe am Hofe Fried-

richs des Grossen begegnet ist, wohin derselbe sich nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1748 begeben hatte, um dem Könige dessen schwarzen Adler-Orden zu überbringen und das für den Soldaten jener Zeit erste Land der Welt in seinem Centralpunkte und in der Person des grossen Königs kennen zu lernen. Der Graf war in allen Wissenschaften hoch gebildet, in der Musik sehr unterrichtet und hat später in dem Engagement Christoph Friedrich Bach's zu seinem Concertmeister sein Interesse für die Kunst bethätigt. Vielleicht dass durch seinen damaligen Aufenthalt in Berlin Veranlassung zu dieser Zueigung gegeben worden sein mag, wie wohl der Inhalt des Werks dem Ernste und der Grösse des Mannes kaum zu entsprechen scheint, dem es gewidmet war.

Demselben ist keine Dedication, wohl aber folgender umständlicher Vorbericht vorangedruckt:

„In dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte braucht. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einen Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten und nahezu bis an's Ende des zweiten Satzes mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweiten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt und des andern seinen Hauptsatz annimmt.“

„Im letzten Satze sind und bleiben sie auch vollkommen einig; wobei man aber anmerken kann, dass der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich munteren und einigermassen tändelnden, doch aber auch dabei mit etwas mattem vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bei dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich nach einem mit Fleiss gesetzten kleinen Stillstand durch ein paar lebhaft Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des Andern sein Nachgeben billig

findet, folgt in diesem letzten Satze, auch bei denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beide befestigen ihre Freundschaft, indem alles, was der eine macht, auch sogar bis zur Verwechselung, nachgemacht wird.“

„Um das Zeitmass im ersten Satze dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemerken, dass bei dem Presto ein Takt ebenso gespielt werden muss als bei dem Allegretto eine Triole von drei Achteltheilen gespielt werden würde; und dass folglich ein ganzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bei dem Allegretto ein Viertel.“

„Man wird wohlthun, wenn man dieses erste Trio ohne Zusatz aller willkürlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielt. Und wenn man zwo Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirkung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bei dem Melancholicus beizubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavichord nicht so, wie es sein soll, gehöret werden können, sich gefallen lässt, die oberste Stimme nebst dem Bass zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit fällt bei dem zweiten Trio weg, indem man allda die zwo untersten Linien vor dem Clavier brauchen kann.“

„Man verbittet zum Voraus alle Spöttereien, wenn man für nöthig findet, denjenigen, welche noch nicht genügsame Einsicht in die musikalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommenden Hauptstellen der ersten zwei Sätze dieses Trio's hinzuzufügen.“

„Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemerken, wider Willen von einigen Arten eine Zweideutigkeit könnte verursacht haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts und der darinnen befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

- a. Bedeutet wegen des halben Schlusses in die Quinte eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierin einig sey? Jener aber giebt
- b. durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt die Antwort, und nach eben dem, durch den Anfang in einem ganz andern Takt, deutlich genug zu erkennen, dass er ganz andern Sinnes sei.
- c. Hier verliert der Sanguineus mit Fleiss etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Bekehrung wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.
- d. Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte, wobei man durch eine kleine General-Pause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt und die vorgelegte Frage zu antworten.
- e. Der Sanguineus fällt dem andern, welcher bei seiner Meinung bleibt, aus Ungeduld in's Wort und wiederholet den Satz.
- f. Der Sanguineus bricht hier fragend ab, ob der andre das noch fehlende fortsetzen wolle?
- g. Welcher aber anstatt dessen aus seinem Hauptsatze ein Stück unterschiebt.“

Es würde zu weit führen, wollte man alle speciellen Detail-Erklärungen über den Verlauf dieser sonderbaren Unterhaltung verfolgen. Für den vorliegenden Zweck wird es genügen, wenn man erfährt, dass diese Erklärungen in gleicher Weise nicht bloss durch das ganze ABC, sondern in dem verdoppelten ABC noch bis zu dem Buchstaben xx fortgesetzt werden, und im Ganzen nicht weniger als 42 Punkte umfassen. Bach hat, wie der Eingang des Vorberichts erweist, sehr wohl das Bedenkliche solcher Instrumentalschilderungen gefühlt, welche sich

„durch Wort und Gesang so viel bequemer erreichen lassen.“ Dass er den grossen Aufwand von Verdeutlichung, in dem er sich, selbst auf die Gefahr von Spöttereien hin, ergeht, für nöthig hielt, zeigt nur, wie wenig er selbst glaubte, sich durch die Musik verständlich gemacht zu haben. Dieser Aufwand von Mitteln und Erklärungen stand jedenfalls ausser allem Verhältniss zu dem sehr untergeordneten künstlerischen Zweck, der damit erreicht werden sollte, und der kaum ein Kunststück, geschweige ein Kunstwerk zu Stande zu bringen vermocht hat. Der Zopf und eine gewisse pedantische Steifheit sind unverkennbar. Doch ist nicht in Abrede zu stellen, dass sich der beabsichtigte Ausdruck, wenn man ihn einmal zugeben will, an der Hand des Vorberichts hinreichend verfolgen lässt.

Aehnlich wie bei dem ersten Satze verläuft das Adagio. Der letzte Satz geht in kecker und munterer Bewegung lustig vorwärts. Die beiden Hauptstimmen correspondiren mit einander in Nachahmung, Umkehrung und Verschmelzung und erschöpfen die Motive in ächt Bach'scher Weise vollständig, bis sie sich gegen den Schluss hin zu Terzengängen vereinen.

Das Ganze macht einen launigen Eindruck und könnte, wenn es nicht mit so viel Pathos in die Welt eingeführt worden wäre, als ein anspruchsloser musikalischer Scherz im Roccoco-Costüm gelten. Das zweite Trio, in Styl und Schreibart dem vorigen ähnlich, ist doch mehr allgemein gehalten und erfordert keine so subjective programmartige Auffassung. Es wird in seiner Art mit Interesse gespielt und gehört werden. Die mit einander concertirenden Instrumente halten sich von allem Virtuosenhaften fern.

Beide Trii gehören in vollstem Maasse der alten contrapunktischen Schule an, in der Bach erzogen worden war, von der aber sich loszulösen ihm bald gelingen sollte.

Auf die Veröffentlichung der vorstehend besprochenen

Eine Polonaise und eine Menuett;
Ein Allegretto (F-dur $\frac{2}{4}$) von sehr geringem Werth
und endlich

Eine Polonaise mit dem Namen „l'Auguste“ bezeichnet.

In seinen Verzeichnissen findet sich von diesen Stücken nur eine Sonate vom Jahre 1752 angegeben, so dass es den Anschein hat, als ob er selbst auf die übrigen, denen in der Sammlung sein Name nicht beigedruckt war, keinen besonderen Werth gelegt habe. Hierin würde er vollkommen im Rechte gewesen sein.

Höhere Aufmerksamkeit nehmen die im Jahre 1760 von ihm veröffentlichten:

„*Sechs Sonaten für's Clavier, mit veränderten Reprisen, Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen unterthänigst zugeeignet.*“

in Anspruch. Den drei Männern, welchen Bach bisher seine im Druck erschienenen Sammlungen gewidmet und deren Jeder in seiner Art eine besondere Bedeutung erlangt hatte, tritt hier eine Fürstin hinzu, welche zu der Künstlergeschichte des vorigen Jahrhunderts eine nicht wenig bedeutende Stellung eingenommen hat¹⁾. Schülerin Kirnberger's im Contrapunkt, componirte sie in dem strengen Style ihres Lehrers, war dabei eine vorzügliche Clavierspielerin und hielt bis an das Ende ihres Lebens an den Grundsätzen, dem Wesen und den Eigenthümlichkeiten der alten Schule der Contrapunktisten mit einer Beharrlichkeit fest, welche von Schroffheit wenig entfernt war²⁾. Als Bach ihr diese Sonaten widmete, (es war in

1) Amalia Anna, Prinzessin von Preussen, Schwester Friedrich's des Grossen, geb. am 9. November 1723, starb zu Berlin am 30. März 1787.

2) Die K. Bibliothek zu Berlin enthält hierüber aus der Feder des Kapellm. Schulz einige Mittheilungen der eigenthümlichsten Art. In einem Briefe an Cramer führt er an, die Prinzessin habe ihm in Bezug auf eine Subscriptions-Anzeige geschrieben: „Ich verbitte mir sehr, meinen Namen unter ein Werk zu setzen, auf welches ich nie

der trübsten Zeit des siebenjährigen Krieges) stand die Prinzessin in der vollen Kraft ihrer Jahre. Sie war, wie die Dedication mit Recht sagt, eine Frau von „erleuchteten und vollkommenen Einsichten in das Wesen der Musik.“

Die Widmung lautet folgendermassen:

„Hochwürdigste, Durchlauchtigste Prinzessin, Gnädigste Fürstin, Abbatessin und Frau.

„Ich nehme mir die Freyheit, Ew. Königl. Hoheit einige neue Clavierversuche unterthänigst zu überreichen. Der huldreiche Beyfall, welchen Höchstdieselben meinen vorigen Bemühungen jederzeit zu ertheilen geruhet haben, lässt mich auch für die gegenwärtigen die gnädigste Aufnahme hoffen.

Wie sehr wünschte ich im Stande zu seyn, Ew. Königl. Hoheit erleuchtete und vollkommene Einsichten in die Grundsätze der Music, und den hohen Schutz,

unterzeichnen werde, und zwar aus dem Grunde, weil die jetzige Musik keine Musik ist.“

Ausserdem befindet sich dort in Abschrift von Schulz und geschrieben in Bezug auf dessen Musik zur Athalia folgender merkwürdige, vielleicht sonst schon früher veröffentlichte Brief: „Ich stelle Mir vor, Herr Schulz! dass er sich versehen und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, dieweil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerke, hingegen vom Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus; der Modus contrarius ganz hintenangesetzt, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muss rathen, aus welchem es gehen soll, keine canonische Nachahmungen, nicht den allermindesten Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heissen? Gott wolle Diejenigen, welche eine so heftige Einbildungskraft von sich besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen lehren, dass sie nur Stümper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, dass das Werk den Meister rühmen müsse, aber anitz ist Alles verkehrt und verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiemit genug.

Berlin, den 31. Jänner 1785.

Amèlie.

5*

welchen Sie derselben angedeihen lassen, bey dieser Gelegenheit würdig zu erheben! Aber würde ich mich unterstehen dürfen, zu rühmen, was sich die Musen selbst zu besingen vorbehalten haben?

Ich bin mit dem tiefsten Respect

Ew. Königl. Hoheit

unterthänigst gehorsamer Diener

Bach.“

Berlin, den 1. September 1759.

Das Werk ist durch folgende Vorrede eingeleitet:

„Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt sich alle mögliche Mühe, ein Stück, so wie es gesetzt ist, rein und den Regeln des guten Vortrags gemäss herauszubringen. Sollte man ihm wohl den Beyfall versagen können? Ein anderer, oft aus Noth gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern das, was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlet. Nichtsdestoweniger erhebt ihn das Publikum vor jenem. Man will beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausfühlers erlaubt?

„Blos dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, presst oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Missbrauch dieser zwey wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Gedult, beym erstenmahle die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des Bravo wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältniss der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten. Gesetzt aber, der Ausführer hat alle nöthigen Eigenschaften, ein Stück, so wie es seyn

soll, zu verändern: ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen sich nicht bey unbekanntem Sachen deswegen neue Schwierigkeiten? Ist nicht die Hauptsache bey dem Verändern diese: dass der Ausführer sich und zugleich dem Stücke Ehre mache? Muss er nicht folglich bey dem zweyten mahle eben so gute Gedanken vorbringen? Jedoch dieser Schwierigkeiten und des Missbrauchs ohnerachtet behalten die guten Veränderungen allezeit ihren Werth. Ich beziehe mich übrigens auf das, was ich am Ende des ersten Theils meines Versuchs hievon angeführt habe.

„Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bey der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Weise das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne dass sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von anderen vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrag gehöret, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könne.

„Ich freue mich, meines Wissens der erste zu seyn, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit hieraus erkennt.

Berlin, im Monat Julius 1759.

C. P. E. Bach.“

In diesem nach mehr als einer Seite hin bemerkenswerthen Schriftstück findet man den Verfasser vor allem auf dem Standpunkt, der dem Künstler ziemt und von dem aus der Versuch über die wahre Art des Clavierspiels geschrieben ist. Ihm steht die Eñheit der Gedanken, ihr richtiges Verhältniss zu einander höher als die Kühn-

heit im Verändern, die sich auf Kosten des Ausdrucks geltend macht, als die sonderbaren Verzierungen einer Cadenz, die nur um des Beifalls willen geschaffen worden ist, höher als das Jagen und Haschen nach dem Bravo des Zuhörerkreises. Man ersieht aber auch aus dieser Vorrede, was für die Beurtheilung der Claviertechnik des vorigen Jahrhunderts von Bedeutung ist, dass

1. bei den Wiederholungen das Verändern und Verzieren für ebenso unentbehrlich gehalten und von dem Publikum erwartet und verlangt wurde, wie dies bei den Wiederholungen der Arien der Fall gewesen ist;
2. dass ein gleich hoher Werth auf die Einflechtung langer, mit Ausschmückungen reichlich versehener Cadenzen gelegt wurde;
3. dass die Claviervorträge stark geübt zu werden pflegten, womit die Vorbereitung auf das Verändern und Verzieren sowie auf die Cadenzen verbunden worden sein wird;
4. dass das Jagen nach dem Beifall des Publikums nicht erst ein Product der neueren Zeit ist.

Dass gleichzeitig mit der deutschen Ausgabe ein zweiter Abdruck mit französisch geschriebener Vorrede erfolgen musste, ist nebenbei ein Zeichen, dass der deutsche Künstler, dessen Arbeiten schwerlich bis Frankreich vordrangen, nicht hatte hoffen dürfen, in seinem Vaterlande in der Muttersprache von Allen verstanden oder mindestens geschätzt zu werden.

In jedem Falle hat man in dem vorliegenden Werke den Versuch eines Kampfes gegen den Ungeschmack und die Vordringlichkeit schlechter Virtuosen zu erkennen, dessen Aufnahme einem Manne von der künstlerischen Bedeutung Bach's nicht hoch genug angerechnet werden kann. Da diese Sonaten für „Anfänger und solche Liebhaber“ gesetzt waren, „denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlte,“ so ist

ihre Spielart auch im Ganzen leicht. Hie und da begegnet man in ihnen dem eigenthümlichen Stempel ihrer Zeit. Die Wiederholungen sind mit grossem Geschmack verändert, ohne dass sie sich von dem Styl und Charakter der Tonstücke entfernten. Für den Ausdruck fordern sie grössere Reife und sorgsamere Ausführung, als es bei bloss flüchtiger Betrachtung den Anschein hat. Man sieht deutlich, dass Bach für seine Clavierstücke, selbst wenn sie für Anfänger (in seinem Sinne) geschrieben waren, Studium und reife Ueberlegung vorausgesetzt hat. Edle Melodie, Einheit der Gedanken, Eleganz und harmonische Meisterschaft sind hier, wie in allen Bach'schen Clavierstücken, in reichem Maasse niedergelegt. Von den Fesseln der Schule hat er sich nahezu völlig freigemacht. So beginnt er mit dieser Sammlung den praktischen Theil der Entwicklungsperiode für die Claviermusik, deren Schöpfer er war. Niemand wird Stücke wie die 3te Sonate in A-moll, die 4te in D-moll, die geistvolle und reizende Menuett der 5ten Sonate oder die 6te Sonate anders als mit vollster Befriedigung spielen, wengleich den langsamen Sätzen nicht überall jene Breite der Gedanken innewohnt, die gerade hier so wirkungsvoll hätte sein können. Um diese Stücke indess so, wie sie gedacht sind, zur Erscheinung zu bringen, ist deren harmonische Ausfüllung unerlässlich. Ohne eine dieser Anforderung entsprechende Bearbeitung wird ihre Benutzung in heutiger Zeit nur dem Musiker und durchgebildeten Kenner vorbehalten bleiben.

Diese Betrachtung führt zu der Erörterung eines Punktes, der sehr verschiedenartigen Auffassungen unterliegt. Derselbe ist wichtig genug, um nicht mit Stillschweigen übergangen zu werden¹⁾. Streng genommen

¹⁾ Eine wesentliche Mitveranlassung zur Erörterung dieser Frage hat für den Verfasser die folgende Bemerkung gegeben, welche in der so vorzüglichen Vorrede zu der neuen Baumgart-Leuckart'schen Ausgabe „der Sonaten für Kenner und Liebhaber“ (S. 4) niedergelegt ist: „Wir haben alle harmonische Ausfüllung vermieden, die von

hätte Bach in die Vorrede zu diesen Sonaten folgenden Satz einfügen sollen: „Die harmonische Ausfüllung derjenigen Stellen, in denen die Accorde nicht angegeben sind, die aber gleichwohl bei der einfachen Ausführung der geschriebenen Noten zu leer klingen würden, ist Sache des Spielers.“ Er hat diesen Satz nicht aufgenommen, weil er dessen Inhalt offenbar für selbstverständlich gehalten hat.

Es ist bekannt, dass die alten Contrapunktisten, deren Schule Bach entsprossen war, sich keineswegs mit der mageren und dünnen Begleitung begnügt haben, die man hier und da in der Instrumentirung ihrer Tonstücke findet. Sie verlangten vielmehr überall eine sehr volle Harmonie, welche nach der besonderen Sitte der Zeit durch die begleitenden Instrumente am Clavier oder durch die Orgel geleistet wurde. Nun handelt es sich keineswegs um irgend eine Veränderung in der Composition, um Einfügung selbstständiger Mittelstimmen, um ein harmonisches Gewebe, das im Stande wäre, den klaren Gang der Melodie und der sich an sie knüpfenden Gedanken zu unterbrechen oder zu verdecken, sondern lediglich um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung, welche die zwischen Melodie und Bass so oft bemerkbar werdende Leere decken soll.

manchen an die orchestrale Fülle der Clavierbehandlung Gewöhnten voraussichtlich sehr vermisst werden wird. Wo Bach — nach seiner Weise — massenhaftes Accordwesen haben will, hat er es hingeschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben. Grossentheils sind diese Compositionen wie Duette anzusehen, für eine melodieführende und eine begleitende Stimme; drei- und mehrstimmige Behandlung wird häufig genug gebraucht, wo der Gedanke sie zu verlangen schien. Die Einfachheit ist Absicht so gut wie die Vollstimmigkeit. Unsrer weit fortgeschrittenen Technik lässt uns allerdings Vieles ungehindert auch bei grösserer Harmonienfülle herausbringen, was damals schwer, ja unmöglich war; aber wir müssen, wenn wir aus der Geschichte lernen wollen, die geschichtlichen Erscheinungen nehmen wie sie sind, nicht wie wir sie heute wünschen. So war auch Bach nicht zu arrangiren, sondern in seiner Art durchaus zu belassen.

Man kann hierbei sehr wohl „die Hand verschonen, die den herrschenden Gesang führt.“ Dem melodischen Charakter des Stücks thut die vollere Begleitung so wenig Schaden als dem gesangsreichen Vortrag.

Freilich sagt Bach in seiner Selbstbiographie¹⁾: Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren (vor 1773) dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfachheit des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.“ Hiemit hat er aber nicht die harmonische Ausfüllung der Tonstücke, wo sie zum Verständniss und zur Eingänglichkeit von Melodie, Modulation und Satz nothwendig ist, ausgeschlossen wissen wollen. Er hat dabei vielmehr den Gegensatz seiner neueren Schreibart gegen den polyphonen Styl gemeint, bei dem das Ohr nicht leer blieb, bei welchem aber die Melodie oft genug durch die Verschlingungen des kunstreichen Satzes und durch die die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmenden Toncombinationen und Mittelstimmen in den Hintergrund gedrängt wurde. Er wollte eben, dass das Ohr nicht leer gelassen und nur der Gesang der Melodie nicht durch zu viel Tonwerk verdeckt werde.

Wäre Bach's oft harmonielose Begleitung nur deshalb so aufgesetzt, wie man sie bei ihm findet, weil zu seiner Zeit die Technik des Clavierspiels für eine grössere Harmonienfülle nicht genug fortgeschritten gewesen sei: so läge hierin wahrlich kein Grund, jetzt, wo dieser Umstand nicht mehr maassgebend sein kann, den offenbaren Mangel aufrecht zu erhalten, der in der leeren Schreibart mancher Sonaten liegt. Aber diese ganze Voraussetzung trifft nicht zu. Denn bei aller hohen

¹⁾ Burney, Musik. Reisen. Th. III. S. 209.

Verehrung für die ausgezeichneten Clavierspieler unserer Zeit wird man doch anerkennen müssen, dass die deutsche Clavier-Schule des vorigen Jahrhunderts (von D. Scarlatti [zu schweigen) in Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach und in Händel ihrer Zeit Männer aufzuweisen hatte, von denen jeder einzelne wohl im Stande gewesen sein würde, der neueren Technik die Spitze zu bieten. Aber selbst die weniger hervorragenden Clavierspieler des vorigen Jahrhunderts hätten die durch die harmonische Ausfüllung in den Accorden vervollständigten Sonaten Bach's sehr wohl spielen können, zumal sie ja meist diese Ausfüllung hinzuzusetzen vermochten, ohne dass sie vorgeschrieben gewesen wäre.

Unzweifelhaft kommen in Bach's Sonaten Sätze vor, bei denen eine weitere als die angegebene Begleitungs-harmonie nicht erforderlich ist. Es giebt auch dergleichen, in denen wirklich die Arbeit in zweistimmigem Satze vorliegt. Doch darf man nicht ausser Acht lassen, dass solche Stücke kaum anders als ausnahmsweise vorkommen. Grade bei den langsamen Sätzen findet man nicht selten Stellen, die eine Ausfüllung ganz unbedingt fordern. Als eine solche ist beispielsweise der Schluss des sonst durchweg dreistimmigen Andante der 1. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprises-Sonaten zu bezeichnen:



welcher mit dem überraschenden Uebergang, aus der herrschenden Tonart G-dur durch F-moll nach C-moll führt, und ohne Accord-Ausfüllung nur schwer zu verstehen sein würde; ebenso das gleichfalls meist dreistimmige poco Andante der 4. Reprisen-Sonate 2. Fortsetzung, dessen erste 7 Takte, wenn sie gespielt werden sollten, wie sie geschrieben sind,

ziemlich nichtssagend klingen würden, während die Ausfüllung derselben gewissermassen von selbst in die Hand fällt.

Auch bei den in schnellem Tempo gesetzten Stücken würde es schwer sein zu glauben, dass Emanuel Bach, der grosse Harmoniker, der Zögling einer Schule, in welcher die Vollstimmigkeit der Harmonie bis zu den äussersten Consequenzen getrieben und vorzugsweise durch die Clavier-Instrumente vermittelt worden war, Stellen wie z. B.

Allo. moderato ma innocente.

aus der 3. Reprisesonate, oder

Allo. moderato.

aus der 6. Reprisesonate in der kahlen Einfachheit gedacht und gespielt haben sollte, in der sie aufgeschrieben sind. Dass dies nicht der Fall gewesen sein könnte, ergibt sich aus dem in der alten Schule sonst so streng verpönten plötzlichen Auftauchen voller Harmonien, wo diese nicht der Willkür des Spielers überlassen bleiben sollten.

Nun könnte man freilich einwenden, dass Bach, wenn er die ohne ausfüllende Harmonie aufgeschriebenen Sätze in der Ausführung am Clavier anders hätte behandelt sehen wollen, dies durch Bezifferung der Bässe zu erkennen gegeben haben würde. Nothwendig war dies aber nicht, da hier die Harmonie etwas an sich Gegebenes war und es sich keineswegs um ein freies Accompagnement handelte.

Die Kunst des letzteren erforderte freilich ganz andere Studien und Vorkenntnisse, als die einfache Ausfüllung einer Harmonie durch Accorde. Auf der andern Seite gab es zur Zeit Bach's ein blosses Lernen des Clavierspiels ohne gleichzeitigen Unterricht in der Musik nicht, und alle seine Claviersachen waren, wie sich aus dem Zusammenhange seiner darauf bezüglichen Aeusserungen ergibt, nur für solche Personen geschrieben, die in der Musik, auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten.

Dass die schönen Sonaten, an deren Betrachtung diese Erörterungen haben angeknüpft werden müssen, nicht ohne Eindruck an dem Publikum vorüber gegangen sind, für welches sie bestimmt waren, lässt sich aus der doppelten Nachfolge schliessen, die ihnen zu Theil wurde. Es erschienen nämlich zunächst im Jahre 1761 die erste, dann im Jahre 1763 die zweite Fortsetzung derselben, jede zu 6 Sonaten. Von diesen waren

a. die Sonaten der ersten Fortsetzung und zwar die 6. schon im Jahre 1750, die 3. und 4. 1754, die 5. 1759 und die 1. und 2. 1760 entstanden.

Schon in dem ältesten dieser Stücke, der im Jahre 1750 geschriebenen 6. Sonate, findet man den vollkommen ausgeprägten Styl der späteren Zeit, hie und da nicht ohne Fremdartigkeit, die bei dem Streben Bach's nach melodischer, gesangsreicher Wirkung überrascht, in dem letzten Allegretto aber





in eine völlig moderne Melodienbildung übergeht.

Doch hat Bach die für den Anfang dieser Sonatensammlung so sorgfältig motivirte Veränderung der Reprisen wieder fallen lassen. Hatte man im Publikum kein Gefallen daran? Konnte er mit ihrer einfachen Weise nicht durchdringen? Hätte er sich überzeugt, dass diese Art von Sonaten keine Anfängerstücke seien, und dass gebildete Liebhaber, die sie spielen wollten, des Studiums und der Uebung, ungeachtet der einfachen Technik derselben, doch nicht entbehren könnten? Der Verfasser möchte sich der letzteren Ansicht zuneigen.

Auch die Sonaten der zweiten Fortsetzung enthalten die Reprisen-Veränderungen nicht.

Diese Sonaten, von denen die in Fis-moll $\frac{3}{4}$ überaus gestreich, lebendig, voll von Wechsel und Farbe, in einem dem Verfasser vorliegenden alten Exemplare mit Rothstift sehr bezeichnend „der Apriltag nach der Natur gezeichnet“ überschrieben ist, die in E-dur $\frac{4}{4}$ an die 1. Sonate des 1. Hefts für Kenner und Liebhaber erinnert und die in E-moll $\frac{4}{4}$ mit einem schönen Adagio in E-dur, L'Einschnitt betitelt, so wie mit dem merkwürdigen Allegro di molto



sachen, Clavier-, Violin- und Flötenstücken, kleinen und grösseren Aufsätzen, Oden, Arien, Polonaisen, Menuetten, Märschen, Duetten, Trios, Fugen und Sinfonien, charakterisirten Stücken und Sonaten in deutschem, italienischem und französischem Geschmack zu sammeln und bekannt zu machen.“ Der Verleger machte noch besonders darauf aufmerksam, „dass diese Sammlung mit Wahl und Prüfung unternommen und nicht jeder Aufsatz ohne Unterschied in selbige werde aufgenommen werden“.

Das Unternehmen, welches sich an ein ähnliches Musikwerk, den „musikalischen Zeitvertreib“, angeschlossen hatte, begann im November 1760. Es sind davon 9 Hefte mit 36 Musikstücken erschienen und es haben daran die ersten Tonsetzer der damaligen Berliner Schule Antheil genommen, und zwar:

1. Kirnberger mit Veränderungen über die Arie „Ich schlief, da träumte mir“, 2 Märschen, 3 Polonaisen, 1 Allemande, 1 Gigue, 1 Corrente, 9 Menuetten, 1 Clavier-Präludium; vier Stücken für die Orgel: „Gelobet seist du Jesu Christ“, „Herzlich thut mich verlangen“, „Wer nur den lieben Gott lässt walten“, „Was Gott thut, das ist wohlgethan“, 2 Liedern („das unschuldige Kind“ und „Lob des Weines“), 1 Allegro für einen Singchor, 2 Soli für die Traversflöte,
2. Marpurg mit verschiedenen Liedern, Psalmen, Oden, 1 Musette, 4 Menuetten, 3 Rondeaux,
3. Graun (der Kapellmeister) mit dem 23. Psalm für Gesang und einem Liede,
4. Quantz mit einem Solo für die Traversflöte in Sonatenform,
5. Agricola mit einem Liede („das Erdbeben“),
6. Fasch mit dem 1. 3. und 5. Psalm für resp. 4, 2 und 3 Stimmen mit Bass,
7. Rameau mit einer Phantasie,
8. Rolle mit 2 Clavier-Sonaten,

9. Fr. Benda mit einem Violin-Solo,
10. C. P. E. Bach mit folgenden Arbeiten:
 - a) la Xenophon, Allegretto I. Cis-dur Allabr.,
 - b) la Sibylle, do. I. C-dur do.
 - c) la Complaisante, Allegretto grazioso B-dur $\frac{3}{4}$,
 - d) la Capricieuse, Allegro D-dur $\frac{3}{4}$,
 - e) les Langueurs tendres, poco Allegro, F-moll $\frac{2}{4}$,
 - f) l'Inresolue, Allegro, G-dur $\frac{3}{8}$,
 - g) la Journalière, Allegro, C-moll $\frac{3}{4}$,

sämmtlich musikalische Kleinigkeiten für das Clavier, die letzten 5 aus dem Jahre 1756, die ersten beiden von 1757, Salonstücke von besonders ausgeprägter Charakteristik, wie sie damals sehr beliebt waren und zum Theil noch jetzt mit Vergnügen gespielt werden könnten;

- h) der 4. Psalm (von Cramer) zweistimmig für Gesang mit Bass,
- i) der 2. Psalm desgl. vierstimmig ohne Bass,
- k) eine Suite (E-moll $\frac{4}{4}$) aus dem Jahre 1751 und drei Clavier-Sonaten (G-dur $\frac{4}{4}$, F-moll $\frac{4}{4}$ und H-dur $\frac{3}{4}$),
- l) 17 Veränderungen über die Arie „Ich schlief, da träumte mir“ vom Jahre 1752,
- m) ein Clavierstück mit Veränderungen v. J. 1750.

Unter den Variationen waren zwei von Fasch.

Man sieht, dass Bach an der Arbeit dieses Unternehmens weitaus das meiste gethan, in Bezug auf eigentliche Solo-Compositionen, für Clavier aber neben Rolle allein Beiträge von Bedeutung geliefert hatte.

Ihm zunächst steht Kirnberger, dessen contrapunktischer Geist sich in vier zum Theil sehr schönen Orgelstücken bewährt hat.

Unter den drei Sonaten Bach's ist die in F-moll (No. 38) 1744 componirt und also seinen älteren Arbeiten angehörig weitab die bedeutendste, ein vollkommenes Meisterstück im Styl der alten Schule, in Erfindung und Einheit. Der erste Satz (3stimmig), in welchem beide Hauptnotive in

der rechten und linken Hand unmittelbar hintereinander eintreten



und in aussergewöhnlich kunstreicher Weise in beiden Händen verarbeitet werden, erhebt sich weit hinaus über das Niveau selbst dessen, was Bach in der Mehrzahl seiner eigenen Compositionen geleistet hat. Mehr noch ist dies von dem auf das dreistimmige schöne Andante folgenden Spirituoso e staccato zu sagen, das in streng zweistimmigem Satze das Gepräge eines grossartigernsten, von tiefster Tragik erfüllten Charakters in sich trägt. Das Ganze ist, wie das leidenschaftliche Drängen, die düstre Erregung einer dem Ringen gegen feindlich anstürmende Gewalten geweihten Natur, welche nur vorübergehend von dem bald wieder verlöschenden Sonnenglanze eines liebeerfüllten Augenblicks überstrahlt wird.

Sehr schön, wiewohl von geringerer Bedeutung, sind die beiden anderen Clavier-Sonaten. Deren Entstehungszeit ist nur für No. 43 bekannt, welche schon 1731 zu Leipzig geschrieben, 1744 in Berlin neu bearbeitet, das älteste der bekannten Clavierstücke Bach's ist. Beide gehören seiner schulmässigen Periode an.

Zu seinen weniger bedeutenden Arbeiten möchte man

die variirten Themata dieser Sammlung zählen, die ursprünglich wohl für Unterrichtszwecke gesetzt sein dürften.

Nicht ohne grosses Interesse ersieht man im Uebrigen aus diesem Sammelwerke, wie die Männer, die der Kapelle des grossen Königs angehörten, oder ihr doch, wie Kirnberger und Marpurg, nahe standen, hier miteinander künstlerisch vereint arbeiteten. Ebenso sieht man hier die bedeutenden Theoretiker ihrer Zeit, Bach, Quantz, Marpurg, Kirnberger, unter denen die letzteren drei vielfach in Fehde mit einander standen, sich auf diesem praktischen Boden friedlich zusammen finden.

Die Mitte des vorigen Jahrhunderts kannte den unbeschränkten, das gläubige Publikum wahrhaft überfluthenden Strom musikalischer Erzeugnisse nicht, der die Jetztzeit charakterisirt. Die Musik war noch nicht Gemeingut aller Stände und Klassen der Bevölkerung geworden, wie sie es jetzt ist, so wenig in Deutschland, wie in Frankreich und Italien. Der Verleger von Musikwerken gab es wenige und diese waren bei dem zweifelhaften Absatze nicht weniger schwierig, als sie es jetzt bei der gesteigerten Nachfrage sind. Wie sollten die Tonsetzer ihre Arbeit verwerthen, wenn sie nicht zu Unternehmungen wie das obige ihre Zuflucht nahmen?

Dies letztere muss man, wenn man den biographischen Boden neben der künstlerischen Seite der Sache festhalten will, eben auch in's Auge fassen. Ist der specielle Erfolg des Allerlei auch nicht bekannt, so kann er doch kein ungünstiger gewesen sein, da sich daran weitere Unternehmungen ähnlicher Art geknüpft haben. Bloss vom Unterrichten und von einem Gehalt von 300 Thlr. liess sich selbst in dem damaligen Berlin nicht leben¹⁾.

Als die unmittelbar nächste Fortsetzung des Allerlei

¹⁾ Zumal während der Kriegsjahre, wo die Gehalte nicht baar, sondern in fast werthlosen Anweisungen bezahlt wurden. Zelter sagt in der Biographie Fasch's, der unter diesen Verhältnissen sehr

kann das Musikalische Mancherlei (Berlin bei Winter 1762) betrachtet werden.

Auch hier war Bach offenbar die bewegende Triebkraft. Ein dieser Sammlung vorgedruckter Vorbericht spricht sich in einer etwas überschwenglichen Ausdrucksweise über den Zweck derselben folgendermassen aus:

„Die Musik dient entweder dem Kenner, er mag nun natürlicher oder gelernter sein, mit ihrer Kunst bloss nur zu ergötzen, so wie ein wohlgebautes Haus, ein regelmässig angelegter Garten vergnüget, oder sie ist die Sprache der Empfindung. So rauschen racheschwangere Töne, so schleppt sich die Traurigkeit auf den Saiten, so wirft der Zorn feurig die Luft, so wallet die Freude im Aether, so seufzet der zärtliche Ton der Freundschaft und Liebe, und so bringen die belebten Töne Lob und Dank aus dem vollen Herzen und auf die Zungen der Menschen zu dem Sitze der Allmacht und theilen die Wolken.“

„Die vornehmste Absicht dieses Wochenblattes ist, einige Versuche von dieser letzten Art der Musik zu geben, und werden darin deutsche, französische und italienische Arien mit kurzen Recitativen und Stücke für's Clavier und andre Instrumente vorkommen.“

Dieser hochtönenden Phrasen ungeachtet fielen die Beiträge der anderen Tonsetzer von Rang spärlicher aus als im Allerlei. Wir finden von solchen darin nur Kirnberger mit einer Polonaise, einem Andante und einem Moderato;

Fasch mit einem Allegretto;

Agricola mit einer Clavier-Sonate.

Dagegen hatte Bach mit seinem gewöhnlichen Fleiss Folgendes geliefert:

litt: „Bach, der um diese Zeit (1758) schon einen grossen Ruf in Deutschland hatte, war hierin (in der Verwerthung seiner Arbeiten) glücklicher. Seine Arbeiten, und besonders seine Lectionen, wurden ihm so gut bezahlt, dass er dabei sein gutes Auskommen hatte“. (S. 16.)

- a. vier Sonaten für Clavier, nämlich B-dur $\frac{1}{4}$, G-dur $\frac{1}{6}$, A-dur $\frac{1}{4}$ und C-dur $\frac{1}{4}$, gesetzt in den Jahren 1749, 1754 und 1757.
- b. ein Menuett für 3 Trompeten, Pauken, 2 Geigen und Bass.
- c. ein dergl. für 2 Flöten, 2 Fagott, 2 Geigen und Bass.
- d. eine Sonate für 2 Violinen und Bass, F-dur $\frac{2}{4}$.
- e. an kleineren Clavierstücken: l'Herrmann, la Buchholz, la Boehmer, la Stahl, l'Aly Rupalich

gewissermassen musikalische Portraits oder Silhouetten, den kleinen Stücken des Allerlei ähnlich, deren Darstellung aus dem Streben der Zeit nach charakteristischer Zeichnung in der Musik hervorging, von dem das „Mancherlei“ zahlreiche andre Beispiele von mehr als zweifelhafter Natur enthält. Sollte man diese Stücke, wenn auch nur in ganz allgemeinen Zügen analysiren, so würde man sagen können, dass l'Herrmann (G-moll $\frac{2}{4}$, Allegro moderato) eine Frau von sanftem gefühlvollen Charakter, mit einem Anfluge von sehnsüchtiger Grazie und nicht ohne leidenschaftliche Anwandlungen darstelle, dass in der la Buchholz (D-moll $\frac{3}{4}$, Allegro) eine etwas melancholische sentimentale Stimmung vorherrsche, in der eine erregbare Phantasie zu cholerischen Anwandlungen führt, der aber zugleich ein feiner Humor nicht fremd ist; la Boehmer (D-dur $\frac{6}{8}$, Prestissimo) entwickelt eine feurige, kräftige und schwungvolle Natur, die ruhelos fortstürmt, voll leidenschaftlicher Wallungen, aufbrausend, aber ohne Anwandlungen tieferen Gefühls; la Stahl (D-moll $\frac{3}{2}$, Grave) zeigt ein ernstes Gemüth, eine elegische Stimmung. Eine gewisse Romantik und eine aus innerster Tiefe quellendes Gefühl sind nicht zu verkennen. Es ist ein Stück von vorzüglicher Schönheit. In der Aly Rupalich (C-dur $\frac{2}{4}$, Allegro assai) dagegen ist eine unruhige, nach aussen drängende Natur voll wechselnder Leidenschaften und Neigungen dargestellt, die stolz ohne Hoheit, ohne Innerlichkeit und Tiefe, kaum des Schmerzes fähig ist, der, wo er sich zeigt, schnell

wieder verschwindet. Hier und in der Boehmer hat Bach die bei ihm sehr selten vorkommenden Trommelbässe wohl nicht ohne besondere Absicht angewendet¹⁾.

Die Sonaten dieser Sammlung gehören sämmtlich den weniger ausgezeichneten an. Das Trio für 2 Violinen und Bass (D-moll $\frac{2}{4}$) ist angenehm melodisch, aber gleichfalls nicht von irgend welcher Bedeutung.

Der Rest des Mancherlei ist durch Tonsetzer zweiten Ranges angefüllt. Von längerer Dauer war dies Unternehmen nicht. An innerem Werthe steht es dem „Allerlei“ bedeutend nach. Bach hat in ihm sein Bestes in den Portraitstücken geleistet.

In jedem Falle boten diese Sammlungen den Tonsetzern eine vortreffliche Gelegenheit, um geeignete Compositionen in das Publikum einzuführen, und Bach hat sich durch seine Theilnahme daran, abgesehen von der Verbreitung eigner Arbeiten, schon darum kein geringes Verdienst erworben, weil er der vergleichenden Beurtheilung seiner, mehr noch unsrer Zeit ein weites und ergiebiges Feld geöffnet hat. Es würde unrecht sein, dem Verdienste seiner Mitarbeiter in vielen der von ihnen gelieferten Stücke Abbruch thun zu wollen. Dennoch steht Bach in dem Clavierfache auf einer ihnen bei Weitem überlegenen Stufe, selbst unter Berücksichtigung dessen, dass seine im „Mancherlei“ aufgenommenen Arbeiten nicht das Vorzüglichste von seinen Leistungen enthalten. Dies wird den Musikverständigen seiner Zeit wohl schwerlich entgangen sein, und so erklärt sich schon aus der Durchsicht dieser Sammelwerke, warum Emanuel Bach's Name so weit

¹⁾ „Karl Philipp Emanuel Bach charakterisirte, wie er noch in Berlin war, mehrere Frauenzimmer, die er kannte, durch angemessene Clavierstücke; und mehrere Personen, die jedes Individuum damals kannten, versicherten mich, ihr Humor und Benehmen im Umgange sei glücklich in denselben ausgedrückt gewesen; nur habe man sie von Bach selbst spielen hören müssen.“

Ephemeriden der Menschheit. Stk. 6, p. 648.

in unsre Zeit herüberreichen konnte, während die Namen seiner Kunstgenossen in ihrer Eigenschaft als Instrumental-Componisten mehr und mehr der Vergessenheit anheimgefallen sind.

Diesen beiden Sammelwerken folgten im Jahre 1764 zu Berlin bei Winter die 1762/64 geschriebenen *III. Sonatine per Cembalo concertato, 2 flauti traversi, 2 Violini, Violetta et Basso.*

Die Bezeichnung Sonatine ändert in der allgemeinen Eintheilung und in dem sonatenartigen Charakter der Stücke nichts. Die Instrumente dienen theils zur Verstärkung von Melodie und Harmonie, theils sind sie orchestermässig, ausnahmsweise hie und da auch obligat behandelt.

Eine alte Zeitschrift enthält bei Gelegenheit ihrer Bekanntmachung¹⁾ folgende Bemerkungen: „Man kann mit Grund voraussetzen, dass die Schreibart und die Gestalt dieser concertirenden Sonatinen schon aus den beiden vorhergegangenen bekannt sei; denn wir würden einen nachtheiligen Schluss auf den Geschmack eines Musikliebhabers machen, wenn er die brillanten und rührenden Schönheiten einer Bach'schen Composition dem gefirnissten Glanze einiger neuen Mode-Componisten nachsetzen, oder sie nicht wenigstens eben so gern besitzen wollte, als jene. Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmack in der Musik, und an der eigentlichen Art, das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses grossen Meisters wollte zu fleissiger Uebung empfohlen sein lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in der Harmonie kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, dass sie

¹⁾ Wöchentliche Nachrichten über Musik (von Hiller). Leipzig 1766. S. 35.

nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke doch immer noch neue Schönheiten im Vorrath haben. Wie viel Vergnügen wird uns nicht eine fleissige Fortsetzung dieser Sonatinen machen. Gegenwärtige als die 3. ist aus dem Es oder Dis mit ben. Sie besteht aus 3 Sätzen, einem Largo, Allegro und Tempo di Minuetto. Eine artige Verstärkung der Melodie durch Octaven in der Clavierstimme ist im ersten Largo bald im Anfang und gegen das Ende angebracht, welche eine unvergleichliche Wirkung thut. Die begleitenden Stimmen sind übrigens so, wie bei den beiden ersten Sonatinen, alle obligat.“

Man sieht, dass die eigene Zeit Bach schon in seiner Berliner Periode nicht unterschätzt hat, dass er vielmehr als der bedeutendste Clavier-Componist jener Epoche betrachtet wurde. Obige Aeusserungen gewinnen nicht wenig dadurch an Werth, dass sie der Feder eines Mannes entstammen, der wahrlich nicht den schlechtesten Musikern des vorigen Jahrhunderts angehörte, der, abgesehen von seinen Leistungen auf dem Felde der musikalischen Kritik, im Stande war, eine Mara zur ersten Sängerin der Welt auszubilden und der das nicht genug zu schätzende Verdienst hat, das deutsche Singspiel zuerst zur Kunstform erhoben zu haben.

Weiter folgten, im Jahre 1765 in Berlin bei Winter herausgegeben,

Clavierstücke verschiedener Art,
bestehend in einem Concerto (C-dur $\frac{1}{4}$ Allegretto, Largo, Allegro) das in den Motiven und ihrer Anwendung, in der Freiheit der Formen und in der harmonischen Behandlung den besten Arbeiten Bach's angehörig, 1765 gesetzt war,

drei Fantasien, 6 Menuetten, 3 Solfeggien und 3 Polonaisen, von denen die 3 Fantasien und Solfeggien (unter welchen letzteren nur kurze Fingerübungen zu verstehen sind) im Jahre 1759 gesetzt waren,

einer Sonate (D-moll $\frac{3}{4}$) gesetzt 1763,
einer Sinfonie (G-dur $\frac{3}{4}$), in der besonders der erste
Satz vortrefflich, voll von Feuer, und das Adagio
(H-moll $\frac{6}{8}$) voller Gefühl und feiner Wendungen ist,
(componirt 1758 und in Potsdam 1765 für Clavier ein-
gerichtet) endlich

einer Fuge, die, ziemlich fein gearbeitet, an den strengen
Styl der alten Schule nicht heranreicht, ziemlich kurz,
aber für die Fassung und Spielart weiterer Kreise
geeignet ist. (Siehe oben S. 64 ff.)

Im Jahre 1766 erschienen ferner bei Breitkopf in
Leipzig

Sechs leichte Clavier-Sonaten

in der bekannten Form und nicht ohne brillante Wen-
dungen, sowie bei Winter in Berlin

Kurze und leichte Clavierstücke

mit veränderten Reprisen und beigefügter Fingersetzung
für Anfänger.

Davon waren 9 Sätze 1765 in Potsdam, 3 in Berlin
1766 gesetzt. Auch über diese hat Hiller sich in einer
Weise geäußert¹⁾, die für die Würdigung des Bach'schen
Geistes bezeichnend genug ist.

Mit diesen Werken und der im Jahre 1767 erschie-
nenen zweiten Sammlung kurzer und leichter Cla-
vierstücke ist die öffentliche Wirksamkeit Bach's für
die Clavier-Composition in Berlin abgeschlossen. Ein
nicht geringer Theil seiner Arbeiten der Berliner Zeit
ist ungedruckt geblieben. Was davon bekannt geworden,
eine Reihe grosser Clavier-Concerte, deren z. B. die Ber-
liner Bibliothek allein 10, einschliesslich zweier Orgel-
Concerte enthält (von denen zwei auch als Oboen-Concerte
bearbeitet) und deren auch in Leipzig mehrere abschrift-
lich vorhanden sind, lässt im höchsten Maasse bedauern,
dass Stücke von solcher Vorzüglichkeit weiteren Kreisen

1) Wöchentliche Nachrichten etc. Leipzig 1766. S. 52.

vorenthalten bleiben. Die Sonate a Cembalo e Viola da Gamba (1759) ist ein Meisterstück in ihrer Art. Nicht minderen Werth haben die im Jahre 1763 unter der Bezeichnung von Trios gesetzten Sonaten mit Violine in F-dur, B-dur, H-moll und C-moll. Von diesen gehört das Trio in H-moll mit dem Anfange:



dem schönen Einsatz der Violine im 10. Takte:



und mit dem äusserst gesangvollen, weit ausgeführten Andante in D-dur, so wie dem Allegretto Siciliano von reizendster Art und Färbung weitaus zu den besten Arbeiten Bach's aus der Berliner Zeit. Die äusserst geschickte Verwebung der Motive in den beiden mit einander concertirenden Instrumenten hält das Interesse an der Ausführung fortwährend in Spannung.

Das Trio in C-moll enthält ein Adagio (As-dur $\frac{3}{4}$) von besonders hervorragender Schönheit, von seltenem melodischen Reiz und einer Freiheit und Vollendung der Form, die weit über die Zeit der Composition hinausgreift ¹⁾.

Allen diesen Stücken würde für ihre gegenwärtige Verwendbarkeit eine Bearbeitung mit harmonischer Ausfüllung des Mittelgrundes nothwendig sein.

¹⁾ Diese beiden Stücke sind neuerdings (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biederman) im Druck erschienen.

Ein grosser Irrthum wäre es, wollte man glauben, dass Bach's Thätigkeit für sein Haupt-Instrument allein in seinen Compositionen für dasselbe und in dem Unterricht, den er ertheilte, beruht habe. Er ging vielmehr einen nicht geringen Schritt weiter, indem er neben der praktischen Uebung des Clavierspiels als Künstler, der Thätigkeit als Tonsetzer und der ohne Zweifel nicht unbedeutenden Beschäftigung, die ihm als Lehrer oblag, sich den theoretischen Auseinandersetzungen zuwendete, die ihm für eine vollkommene Ausübung seiner Kunst nothwendig erschienen.

B. Die theoretischen Arbeiten.

Im Jahre 1752 hatte Quantz in seinem „Versuch, die Flöte traversiere zu spielen“, ein vortreffliches Werk herausgegeben, dessen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausgriff, was der Titel vermuthen liess ¹⁾. Dies Werk, das drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen grossen Einfluss auf Bach's Entschluss geübt, eine Theorie des Clavierspiels zu veröffentlichen. Sei es, dass er mit Quantz nach einem in den Hauptzügen gemeinschaftlich verabredeten Plane gearbeitet, sei es, dass dessen Werk über das Flötenspiel ihm die Lust erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Clavierspiel zu unternehmen, sei es, dass dies schon früher in seiner Absicht gelegen hatte und jene Arbeit des grossen Flötisten ihm nur von Neuem dazu Anregung gab, gewiss ist, dass nicht nur der Titel seines Werkes, „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, dem Titel des Quantz'schen Buches völlig analog gewählt ist, sondern dass auch Eintheilung und Disposition im Grossen und Ganzen, so

¹⁾ Johann Joachim Quantzens, Königl. Preuss. Kammer-Musicus, Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert nebst XXIV Kupfertafeln, Berlin bei J. F. Voss 1752.

wie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demselben System hervorgegangen erscheinen. Hauptstücke, Abschnitte und Paragraphen sind in beiden Werken in ähnlicher Weise eingetheilt. Auch die auf den künstlerischen Inhalt der Musik im Allgemeinen gerichteten Bestrebungen haben beide gemein, obschon die Arbeit von Quantz von mehr universeller Richtung ist als die Bach'sche. Beide Männer waren Künstler im grossen Styl. Beide wollten in ihren Werken der Kunst dienen und beide behandelten das blosse Virtuosenenthum, obschon jeder von ihnen auf seinem Instrumente Virtuose ersten Ranges war, mit Geringschätzung.

Bach trat mit seinem Buche über das Clavierspiel vor ein Publikum, dem bis dahin durch den Druck und die Oeffentlichkeit wenig theoretischer Unterricht geboten worden war. Ausgerüstet mit allem Wissen, das sein Unternehmen erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die im Bereiche seines Kunstkreises möglich war, war er durch wissenschaftliche Bildung und männliche Reife vor vielen Anderen zu einem solchen Unternehmen befähigt. Vorgänger hat er wenige gehabt, keinen von einiger Bedeutung. Couperins „l'art de toucher le clavecin“ war wohl das einzige Buch von Werth, das schon vor dem seinen vorhanden war. Um so grösser ist sein Verdienst, ein Werk geliefert zu haben, das als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden muss und das noch bis heut, nachdem mehr als ein Jahrhundert der freiesten und kühnsten Entwicklung darüber fortgegangen, seinen Werth behauptet hat. Dasselbe führt den Titel „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in 6 Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuss. Kammer-Musikus, Berlin, in Verlegung des Autoris, 1753.“ Zunächst erschien der erste Theil. In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Clavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinander-

zusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsätzen der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantastenstudium und keinen Generalbass lehren wolle.

Die Einleitung bezeichnet als wesentliche Gegenstände der Besprechung die rechte Fingersetzung, die guten Manieren, den guten Vortrag. Es werden die Fehler der Clavierspieler durchgenommen, ebenso die Fehler der Lehrer in den Methoden des Unterrichts, ferner über die unterscheidenden Merkmale des Claviers und Clavichords, sowie über den Flügel das Nöthige mitgetheilt, wobei besonders verlangt wird, dass jeder Clavierspieler sowohl ein gutes Clavichord als einen guten Flügel haben solle (§ 1—15). Darauf geht er (§ 16—20) zu dem System des Unterrichts selbst über.

Das eigentliche Werk ist in Hauptstücke, diese sind in Abtheilungen und Paragraphen eingetheilt.

Das erste Hauptstück handelt von der Fingersetzung (wobei einige Rückblicke auf die frühere Art des Clavierspiels von besonderem Interesse sind), indem Stellung und Haltung vor dem Claviere, sowie die Haltung der Hände und Finger (nach der Methode Sebastian Bach's) ausführlich behandelt werden.

Hierauf geht er auf die Applicatur über, für welche zahlreiche Beispiele in allen Tonarten durchgegangen und später zu mehrstimmigen Exempeln ausgedehnt werden. Er beleuchtet die sämtlichen Intervalle nach allen Seiten, um zu den Drei- und Vierklängen überzugehen.

Dann folgt die Lehre von dem Gebrauch des Daumens, von dem Ueberschlagen der Finger und deren Wechsel.

Das zweite Hauptstück zerfällt in neun Unterabtheilungen.

Die erste Abtheilung handelt von den Manieren überhaupt. Bach spricht zuerst von dem Nutzen der-

selben, ihrer Nothwendigkeit, der Unterscheidung guter von den schlechten Manieren, und theilt sie dann in zwei Classen: a. in solche, welche man durch gewisse Kennzeichen oder Nötchen zu bezeichnen pflegt, b. in solche, welche nicht durch Zeichen, sondern durch viele kleine Noten dargestellt werden. Er behandelt dann deren Anwendung, ihr Verhältniss zur Musik selbst, den verschiedenen Geschmack im Gebrauch, endlich ihre Anwendbarkeit für beide Hände.

Dann folgt die zweite Abtheilung von den Vorschlägen, ferner

Die dritte Abtheilung von den Trillern und zwar von den ordentlichen, denen von unten, denen von oben, dem halben und dem Prall-Triller, ihrer Uebung, den Fehlern, die dabei zu Tage kommen, und von ihrem Vortrage,

Die vierte Abtheilung handelt von den Doppelschlägen, ihrer Bezeichnung, Verschiedenheit und Anwendung, sowie ihrer Verbindung mit dem Triller,

Die fünfte Abtheilung von den Mordenten,

Die sechste Abtheilung von dem Anschlage,

Die siebente Abtheilung von den Schleifern, in ihrer verschiedenen Art und ihrer Anwendung im Adagio und über Dissonanzen,

Die achte Abtheilung von dem Schneller,

Die neunte Abtheilung von den Verzierungen der Fermate, der Fermate selbst über der vorletzten oder letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause.

Das dritte Hauptstück beschäftigt sich in höchst anschaulicher und bedeutender Weise mit dem Vortrage.

Nachdem darin zunächst mit Nachdruck ausgesprochen ist, dass Fertigkeit, Wissen und geläufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, geht Bach auf den Vortrag selbst über. Er bespricht die Stärke und Schwäche der Töne, ihren Druck, ihr Schnellen, Ziehen, Stossen,

Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen und entwickelt die Kennzeichen des guten Vortrags. Die Fehler desselben, die Schwierigkeit, auf den damals gebräuchlichen Instrumenten ein Adagio singend zu spielen oder dasselbe durch zu viele oder zu wenige Ausfüllungen zu verderben, die Nothwendigkeit, den Vortrag nach dem Inhalt des Stücks einzurichten, die Art, wie man das Studium desselben am besten zu betreiben habe, alles das wird in klarer und erschöpfender Weise dargestellt. Dann geht er zu der eigenen Vertiefung in die Musik über (indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt), zu der Spielart und ihrer Verbindung mit dem Inhalte der Musik, den Bezeichnungen, welche für den Ausdruck gebräuchlich sind, der Anwendung der Verzierungen und Cadenzen.

Dies ist der kurzgefasste Inhalt des Werks, welches, einem edlen und ächten Kunststreben entsprossen, kein anderes Ziel hatte als die Verbreitung der wahren Regeln des Clavierspiels und des Abweisens alles Dessen, was lediglich formeller Natur war oder sich als Charlatanismus documentirte. Ueberaus lehrreich und interessant sind die dazwischen eingestreuten Bemerkungen über die Spielart und die Schreibweise der Franzosen, insbesondere Couperins, dem Em. Bach grosse Anerkennung zu Theil werden lässt. Von höchstem künstlerischen wie musikalischen Werth ist der erste Artikel des dritten Hauptstücks.

Em. Bach hat dieses Werk kurz nach dem Tode seines berühmten Vaters verfasst, auf dessen Lehrweise und Zeugniß er wiederholt verweist. Es ist hier eine Darstellung der Grundsätze von Seb. Bach's Unterricht im Clavierspiel gegeben und insofern ist dies Buch, auch abgesehen von seinem materiellen Inhalt, von dem höchsten kunstgeschichtlichen Werthe. Es trägt vor Allem zum Verständniß der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Clavierstücke gespielt werden müssen, und veranschaulicht deutlich den Gebrauch und die Verwendung der damaligen

Clavier-Instrumente. Seb. Bach war unbestritten der Schöpfer der modernen Art des Clavierspiels. Seine Schule bildet die Grundlage dieses durch spätere grosse Meister in so ausserordentlichem Masse erweiterten Kunstzweigs.

Es ist kein geringes Verdienst des Sohnes, dass er die Theorie jener Schule für alle Zeiten festgestellt hat. Schon diese einzige Arbeit würde ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunst-Geschichte sichern. Die zahlreichen beigefügten Beispiele bestanden in mehr als 200 Exempeln, ferner in 6 Sonaten und einer grossen Fantasie, denen bei der 3. Auflage im Jahre 1780 noch 6 kleine Stücke mit der Bezeichnung *Sonatine nuove* hinzutraten.

Die sechs Sonaten geben ein Bild sämtlicher Schreibarten Emanuel Bach's, wie sie Rochlitz (S. 49) seiner Zeit charakterisirt hat, von dem ganz leichten zweistimmig gesetzten Uebungsstücke für Anfänger (Sonate 1 in C-dur) in stufenweiser Erhebung zu der dreistimmigen Sonate Nro. 4 in G-moll, welche schon eine gereifere Auffassung und wegen des strengen Satzes eine sehr accurate Ausführung erfordert, und der 5ten Sonate in Es-dur mit dem ausserordentlich schönen Adagio in B-moll bis zu der Sonate in F-moll, deren leidenschaftlich bewegte, in beiden Händen wechselnde Motive einen Schüler von grosser Ueberlegenheit erfordern. Das 4stimmige Adagio *affettuoso sostenuto* ist ein Meisterstück von klarer, durchsichtiger Polyphonie.

Die Phantasie in C-moll ist eines von den wunderbaren Tonbildern, in denen sich die blüthenreiche Seele Bach's von jeder Form entfesselt in ruhelosem Stürmen und Wogen, in Gedanken voller Kühnheit und in feurigem Schwunge ergiesst. Hier leise ersterbend, dort in die Höhe brausend, mit scharfen Schlägen die klingenden Motive durchbrechend ist dieses Stück eines der geistvollsten und grossartigsten, die überhaupt für das Clavier geschrieben sind. Wohl könnte der fast dramatisch zu nennende Aufbau von Stellen wie die nachfolgende:

der freien Phantasie abgehandelt wird. Dieser Theil des grossen Werks enthält eine Generalbasslehre, wie es wenige giebt.

In der Vorrede weist Bach darauf hin, dass seine Arbeit nicht aus Speculation entstanden sei, sondern dass die Erfahrung sie hervorgebracht habe. In der Einleitung werden die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichsten Instrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakterisirt. „Das vollkommenste Accompagnement beim Solo, dawider Niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavier-Instrument nebst dem Violoncell.“ Er spricht dann von der Erlernung des Generalbasses, von der Nothwendigkeit, gute Musiken zu hören und zu studiren, von dem ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Accompagnement, von der Reinheit und geschickten Fortsetzung der Intervalle, der Deckung der Compositionsfehler durch die Begleitung, von der Art des Unterrichts und von der Transposition.

Dann folgt in Cap. 1. die Lehre von den Intervallen, der Nothwendigkeit des richtig und hinlänglich bezifferten Basses, der Erlernung der Ziffern und der Einzelheiten über die Intervalle. Es wird deren Verschiedenheit, ihre Bezeichnung, ihre Fortschreitungen, die Regeln für die letzteren (Quinten und Octaven), die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, die Dissonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflösung, die Vorausnahme der letzteren auseinandergesetzt, und es werden dann die durchgehenden Noten, so wie die Vorschriften für den regulären und irregulären Durchgang besprochen. Alsdann folgen in Cap. 2. zwei Abschnitte, deren erster vom harmonischen Dreiklange handelt. Die Lehre vom Accorde, dem harten, weichen, verminderten und vergrösserten Dreiklang, von den offenbaren und verdeckten Quinten, der Zulässigkeit der Letzteren unter gewissen Bedingungen (zumal des

Folgens der falschen auf eine reine Quinte) und der Ausdehnung, in welcher beide Hände an Quinten und Octaven gegeneinander wirken dürfen, wird entwickelt.

Der zweite Abschnitt handelt von den Gesamtbewegungen und ihren Regeln im 2-, 3- und 4-stimmigen Accompagnement und von der Art der aufzugebenden Uebungs-Exempel.

Cap. 3. spricht vom Sexten-Accorde, und zwar von der Beschreibung, Bezeichnung, dem 2- und 3-stimmigen Sexten-Accorde, von der Verdoppelung der gehenden und springenden Bassnoten, von der übermässigen und der verminderten dissonirenden Sexte, ihrer Vorbereitung und Auflösung, ferner von der Sexte in den Cadenzen, der doppelten Sexte, den Noten mit vielen Sexten, die stufenweise herauf- und heruntergehen, der Nothwendigkeit der Verdoppelung zur Vermeidung von Fehlern, den Regeln der Verdoppelung überhaupt und der Zulässigkeit der Anwendung der übermässigen Secunden.

Cap. 4. enthält die Regeln von dem uneigentlich verminderten Dreiklange, den falschen Quinten, ihrer Bezeichnung und Anwendung.

Cap. 5. handelt von dem uneigentlich vergrösserten harmonischen Dreiklange, der übermässigen Quint, der grossen Terz und Octave und der Verdoppelung der Terz.

Cap. 6. Vom Sext-Quarten-Accorde.

Cap. 7. Vom Terz-Quarten-Accorde (in 2 Abschnitten), und zwar von den Intervallen, bei denen er vorkömmt, und von der nothwendigen Vorbereitung, so wie von der Art und Weise, bei der Anwendung Fehler zu vermeiden.

Cap. 8. Vom Sext-Quinten-Accorde.

Cap. 9. Vom Secunden-Accorde, dessen Signaturen, den dabei vorkommenden Intervallen, dem Finden und Verstärken desselben mit verschiedenen Beispielen.

Cap. 10. Von dem Secund-Quarten-Accorde.

Cap. 11. Von dem Secund-Quint-Quarten-Accorde.

Cap. 12. Von dem Secund-Terzen-Accorde.

Cap. 13. Von dem Septimen-Accorde, dessen dreifacher Zusammensetzung, den Intervallen, die dabei vorkommen und dazu klingen, wobei mehrere Exempel mit verschiedener Modulation gegeben werden.

Cap. 14. Vom Sext-Septimen-Accorde, dessen Verschiedenheit und den dabei vorkommenden Intervallen.

Cap. 15. Vom Quart-Septimen-Accorde, der Art des Gebrauchs und dem Vorkommen desselben.

Cap. 16. Vom Accorde der grossen Septime, seiner Signatur, dem Vorkommen und der Verwendung der Quinte bei diesem Accorde.

Cap. 17. Vom Nonen-Accorde, dessen Signatur und Intervallen, der Vorbereitung, Auflösung und Zusammenstimmung mit dem Secund-Terzen-Accorde.

Cap. 18. Vom Sext-Nonen-Accord, dessen Bestandtheilen, Signatur und Vorkommen.

Cap. 19. Vom Quart-Nonen-Accorde.

Cap. 20. Vom Septimen-Nonen-Accorde.

Cap. 21. Vom Quint-Quarten-Accorde.

Cap. 22. Vom Einklange, der Art seiner Verwendung und des Accompagnements nebst verschiedenen Fällen des Vorkommens.

Cap. 23. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein, insbesondere der Art der Anwendung.

Cap. 24. Vom Orgelpunkt, Begriff und Art der Anwendung, dem drei- und mehrstimmigen Satze desselben und den Gründen, weshalb er nicht beziffert werden kann.

Cap. 25. Von den Vorschlägen, deren Wesen und Anwendung, dem Aufhalten der Harmonien durch sie, der Signatur, den drei Gattungen von Secunden als Vorschlägen zum Septimen- und Secunden-Accord, zum Sexten-Accord, zum Dreiklang, zum Sext-Quinten-Accord, zum

Accord der grossen Septime, zum Sept-Quarten-Accord, zum Terzen- und zum Nonen-Accord. Hier werden ferner die Regeln für die Vorschläge beim Accompagnement des Solo angegeben und die kurzen und unveränderlichen Vorschläge besprochen.

Cap. 26. Von den rückenden Noten, deren Begriff, den langsamen und geschwinden Rückungen und deren Begleitung.

Cap. 27. Vom punktirten Anschlage, dessen Wesen und Vorkommen. Eintreten der Harmonie. Beispiele.

Cap. 28. Vom punktirten Schleifer.

Cap. 29. Vom Vortrage, dessen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement, zumal beim Solo, den Schwierigkeiten desselben, der Nothwendigkeit der Verständigung mit dem Musiker, der die Hauptstimme führt, und der Behandlung der Instrumente, insbesondere des Flügels. Hier werden noch einmal die Vorzüge des Clavichords und des Fortepiano vor jenem entwickelt und die Regeln wegen des Forte und Piano für den Flügel mit zwei Tastaturen und für die Orgel angegeben. Bach bespricht den Unterschied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt specielle Vorschriften für besondere Fälle, indem er schliesslich die Verwerflichkeit des Mitspielens der Gesangsstimme hervorhebt.

Cap. 30. Von den Schluss-Cadenzen, der Art des Accompagnements bei mehr als zweistimmigen Stücken, nach einer verzierten Cadenz oder nach dem Triller, im Andantino und Allegretto, im Triller, bei halben Cadenzen, bei dem Uebergange aus einer Tonart in die andere.

Cap. 31. Von den Fermaten.

Cap. 32. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements, zumal von der Nothwendigkeit, zu wissen, wo und wann dergleichen angebracht werden dürfen, von der Discretion in der Begleitung, den gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten, der Vermischung der Terzen mit Sexten, von gewissen Sprüngen

mit der Harmonie, dem getheilten Accompagnement und der Ausfüllung langsamer Noten.

Cap. 33. Von der Nachahmung.

Cap. 34. Von einigen Vorsichten bei der Begleitung, behandelt gewisse Hilfsmittel zum Vermeiden von Fehlern, Härten oder Unbequemlichkeiten in der Spielart.

Cap. 35. Von der Nothwendigkeit der Bezifferung, worin bewiesen wird, dass eine Begleitung ohne Ziffern nur schlecht ausfallen könne.

Cap. 36. Von den durchgehenden Noten, weist die Nothwendigkeit ihrer Andeutung und die Regeln für dieselben nach. Ihr Vorkommen, Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten im langsamen Tempo, Largo, Larghetto, Andante, im Siciliano, Allegro assai und prestissimo wird besprochen.

Cap. 37. Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

Cap. 38. Vom Recitativ und der Nothwendigkeit grosser Aufmerksamkeit im Accompagnement, dem Enthalten des Harpeggirens bei schneller Declamation, der Stärke des Anschlagens, der Begleitung auf der Orgel, im Theater und bei Unsicherheit der Sänger.

Cap. 39. Von den Wechselnoten.

Cap. 40. Vom Bassthema, Begriff und Bedingungen eines guten Bassthemas, sowie von den Versehen, welche bei der Einrichtung vorkommen, endlich der Begleitung desselben.

Cap. 41. Von der freien Phantasie, dem Begriff und den Bedingungen derselben, den dafür geeignetsten Instrumenten, der leichtesten Art für kurze Ausdehnung, den Ausweichungen in andere Tonarten, der Benutzung der Figuren und aller Arten des guten Vortrags, der Brechung der Accorde, den Nachahmungen und Gegenbewegungen in verschiedenen Stimmen, endlich vom Schlusse im Orgelpunkt.

Es hat dem Verfasser nothwendig geschienen, diesen

Abriss aus dem Inhalt des so umfangreichen und bedeutenden Werkes mitzutheilen, damit man dadurch eine wenn auch nur oberflächliche Anschauung von der gründlichen Ausführlichkeit erhalte, mit welcher Em. Bach seinen Gegenstand behandelt hat.

Bezieht sich derselbe zunächst auch nur auf das Accompagnement nach dem bezifferten Bass, und würde er jetzt, wo diese Art die Musik zu setzen, nicht mehr in Gebrauch ist, nur noch ausnahmsweise anwendbar sein, so sind doch die Grundsätze und Regeln, die hier zum ersten Male in der Form praktischer Lehrsätze festgestellt werden, noch heut dieselben, die sie vor 100 Jahren waren, und werden kaum späterhin deutlicher und in innigerem Zusammenhange mit der ausübenden Kunst dargestellt worden sein.

Freilich konnte das sogenannte feine Accompagnement von Niemandem besser beleuchtet, in allen seinen Theilen gründlicher und vornehmer erfaßt werden, als von Carl Philipp Emanuel Bach, der neben seiner theoretischen wie praktischen Ausbildung in dem Musiksalon Friedrich's des Grossen 20 Jahre hindurch die vollkommenste Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nüancen, Feinheit der Auffassung und schnelltreffende Combinationen praktisch zu üben.

Auch hier ist es die Schule Seb. Bach's, die sich in der gründlichen Kenntniss und Verwendungsbefähigung für die Grundsätze der Harmonie kund giebt. Mit Erstaunen erkennt man aus diesem Werke, welche ungeheuren Ansprüche jene Zeit an die Cembalisten, an ihre Auffassung, ihre Fertigkeit und Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbass und an ihre künstlerische Ueberlegenheit über alle musikalischen Verwickelungen, Schwierigkeiten und Formen stellte. Wie Wenige möchten sich heut wohl unterstehen, vom Blatte weg aus dem blossen bezifferten Bass eine Begleitung für Musikstücke zu improvisiren, in denen sich die schwierigsten Probleme

des Satzes dargestellt finden, indem sie nicht nur der Composition folgen, diese stützen und verschönen, sondern dabei auch den Anspruch auf eigne künstlerische Bedeutung keineswegs bei Seite setzen sollen? Eine übergrosse Menge von Musikstücken aus dem vorigen Jahrhundert erscheint leer, trocken, kahl, weil die dazu nothwendige ausfüllende Begleitung fehlt und jene spielende Leichtigkeit, mit der sie damals hingestellt werden konnte, verloren gegangen ist. Dies Buch lehrt uns, wie die alten Partituren gelesen und gespielt werden müssen.

Bei aller Trockenheit des Details, bei aller Mühsamkeit, welche die Systematisirung und Durcharbeitung dieser ganzen Materie erfordert hat, entgeht dem Leser des Werks doch nirgends, wie sehr dasselbe von wahrer Liebe zur Kunst getragen war, und welche Fülle von Wissen und Erfahrung darin niedergelegt ist. Dabei ist die Darstellung von einer Klarheit, einer überzeugenden Deutlichkeit, welche sie äusserst vortheilhaft vor dem unklaren Schwulst ähnlicher Arbeiten der späteren Zeit auszeichnet.

Neben dieser Schrift haben Kirnberger und Kittel, jener durch seine „Kunst des reinen Satzes“, dieser durch den „Angehenden Organisten“, die übrigen Materien der Schule ihres grossen Lehrers der Nachwelt überliefert. Durch diese Werke ist Sebastian Bach's ganze Lehrmethode unserer Zeit erhalten und klar gelegt. Wir sehen daraus, dass hier die Grundlagen alles musikalischen Wissens nachgewiesen sind, dass die nachfolgende grosse Musik-Epoche nur die künstlerischen Consequenzen aus ihnen ziehen und sie auf neue Formen, veränderte Ideenkreise und erweiterte Mittel der Darstellung anwenden konnte.

Quantz, Em. Bach, Kirnberger und mit ihnen Marpurg und Sulzer haben das damalige Berlin zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Musik erhoben. Freilich machten sie, wie Reichardt sich treffend ausdrückt, den harmonischen gelehrten Theil der Musik (eine

Folge der Uebertreibung der Principien aus der Bach'schen Schule) fast zur Hauptsache in der Kunst und „bearbeiteten diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Kritik, auf welche die Speculation nur durch das Auge kommen konnte“¹⁾. Aber alle ihre theoretischen Nachfolger haben sich auf sie gestützt. Und wenn sich auch Marpurg und Kirnberger, eben um ihrer Subtilitäten willen, mit Bitterkeiten jeder Art verfolgten, so sind ihre und ihrer Zeitgenossen Lehren doch für alle Folgezeit massgebend geblieben²⁾.

Von grossem kunstgeschichtlichen Interesse ist ein bereits anderweit veröffentlichter Brief, den Em. Bach zwanzig Jahre später am 10. April 1780 an den Buchhändler Schwickert in Leipzig gerichtet hat³⁾. Es ergibt sich daraus, dass damals von den 27 Jahre früher in seinem Selbstverlage erschienenen Auflagen vom ersten Theile des vorbesprochenen Werkes noch 260, vom zweiten 564 Exemplare vorhanden waren, für deren Ueberlassung er 180 Louisd'or forderte. Bach betont hierbei besonders die Zusammengehörigkeit beider Theile, die er aufrecht erhalten wissen will. Der Brief zeigt aber auch, in wie gewandter

1) Allg. Mus.-Zeit. 1813. No. 41.

2) Wie weit beide Künstler in dieser Beziehung gingen, zeigt das dem Briefe Bach's vom 16. Decbr. 1797 (Anhang II.) an Kirnberger angehängte Lied, welches nur gemacht und veröffentlicht worden war, um Reichardt, der eben zum Kapellmeister an der Königl. Oper ernannt worden war, zu ärgern.

Marpurg hatte einen Canon gemacht:

„Kirn- Kirn- Kirn-
berger hat kein Gehirn!“

Kirnberger antwortete:

„Mar- Mar- Mar-
Marpurg ist ein Narr!“

„Unter solchen Streitereien“, sagt Zelter (in seinen Nachlass-Notizen), „hatte Bach schon früher in Berlin eine centrale Stellung genommen. Dadurch gewann er sich das Zutrauen der Partheien, und in diesem heiteren Sinn ist jenes Epigramm (Kirnberger's vom Genie) ein Meisterstück genannt.“

3) Nohl, Künstlerbriefe. S. 68.

Form er derartige Geschäfte zu erledigen wusste. Uebrigens war der von ihm erstrebte Geldvortheil im Vergleich zu dem, der dem neuen Verleger mit 3 zu 1 geboten wurde, nicht erheblich.

So erschien im Jahre 1780 bei Schwickert die dritte Auflage des ersten Bandes, dem alsbald die zweite unveränderte Auflage des zweiten Theils folgte. Dem ersten Bande waren die Sonatine nuove neu beigefügt worden.

Wichtiger als der äussere Erfolg war der Nutzen, den diese verdienstliche Arbeit in der Künstlerwelt gestiftet hat. Wer würde sich nach Verlauf einer so langen Zeit unterfangen können, hiefür einen näheren Nachweis führen zu wollen, wenn nicht die Kunstgeschichte das Zeugniß J. Haydn's aufbewahrt hätte, der in seiner Jugend schon an Philipp Emanuel Bach's Sonaten seine Fähigkeiten geübt, seine Erfindungskraft geregelt hatte. Dem Mannesalter näher gerückt, wollte er durch das Studium der Theorie Ordnung in seine Ideen und deren Durcharbeitung bringen und entschloss sich, nach einem guten Buche zu suchen. „Aber welches? das wusste er nicht. Er liess es auf das Ungefähr ankommen, mit dem Vorsatze, zuvor in dem Buche ein wenig herumzublättern und es zu beurtheilen, ehe er vielleicht die Einkünfte eines ganzen Monats vergeblich dafür ausgabe. Haydn wagte es, in einen Buchladen einzutreten und ein gutes theoretisches Buch zu fordern. Der Buchhändler nannte C. P. E. Bach's Schriften als die neuesten und besten. Haydn wollte sehen, sich überzeugen, fing an zu lesen, begriff, fand was er suchte, bezahlte das Buch und trug es ganz zufrieden fort.“

„In der Folge der Zeit schaffte er sich die späteren Bach'schen Schriften (den 2ten Theil) an. Sobald Haydn's musikalische Producte durch den Stich bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, dass er ihn unter seine Schüler zu zählen habe. Nachher machte er ihm selbst das schmeichelhafte Compliment, er sei der Einzige, der

seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse. Haydn hatte bei dem Kauf des Werks viel auf den Zufall ankommen lassen. Das Glück war ihm besonders hold. Es spielte ihm unter so vielen den höchsten Treffer in die Hände.“

„Hätte ihm“, setzt der Biograph hinzu, der diese Mittheilung nach Haydn's eigenen Angaben auf uns gebracht hat¹⁾, „der Zufall Kirnberger's Schriften statt derjenigen Bach's in die Hände gespielt, vielleicht wäre sein Bildungsgang ein anderer geworden.“ Welche grössere Genugthuung, welch' höherer Lohn könnte seiner mühsamen und schwierigen Arbeit zu Theil werden²⁾? Wäre er nicht auch sonst ein Mann gewesen, dessen schöpferischem Geiste, dessen lebenswürdiger Phantasie, dessen reicher Erfindungsgabe Bewunderung und Verehrung im reichsten Masse gebührten, dieser eine Erfolg von so ausserordentlicher Bedeutung und Tragweite würde hingereicht haben, sein

1) Dies, Biographische Nachrichten von J. Haydn. S. 37.

Uebrigens studirte Haydn auch noch Matthesons vollkommenen Kapellmeister und das Lehrbuch von Fux. Kirnberger fand er zu ängstlich, „zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freien Geist.“

2) Auch Reichardt, in dessen Jugendzeit das Erscheinen dieses Werkes fiel, darf als einer derjenigen genannt werden, die ihm einen grossen Theil ihres theoretischen und praktischen Wissens verdankt haben.

J. A. P. Schulz sagt in seiner Selbstbiographie (von Ledebur, Berliner Tonkünstl.-Lex. S. 529): „Schmügel (sein Lehrer 1761) hatte eine artige Sammlung Musikalien von den neuesten Berliner Componisten, die damals in Deutschland für die Muster der Kunst galten. Er hatte auch mehrere zu der Zeit in Berlin geschriebene Bücher (darunter offenbar Bach's Versuch und Kirnberger's Kunst des reinen Satzes) über die Musik und was dazu gehört. Ich verschlang das Alles mit der grössten Begierde. Bach und Kirnberger wurden meine Helden für die praktische, so wie Marpurg für die theoretische Musik.“

Die Leipziger Allg. Mus. Zeit. Jahrgang 13. S. 667, in dem sie Haydn's Worte bestätigt: „Alles was ich weiss, habe ich von Emanuel Bach,“ fügt hinzu: „Ebenso dachten die übrigen jüngeren Künstler der Zeit, von denen Gluck, der Harfenist Krumholz, der Flötist Dulon, Clementi und Pleyel zu nennen sind.“

Leben, Wirken und Schaffen vor der Nachwelt zu rechtfertigen.

Bei seinen Lebzeiten wurde mit diesem seinem Werke vielfacher Missbrauch getrieben. Sein Erscheinen gab das Signal zu einer wahren Sündfluth von Lehr- und Unterrichtsbüchern für das Clavier, welche den Nutzen, den Bach durch seine Arbeit hatte stiften wollen, in Frage stellten. Seichtigkeit, oberflächliches Wesen, Nachahmungstrieb thaten das ihrige dabei. Dies veranlasste ihn, nachdem er in Hamburg festen Fuss gefasst hatte, zu folgender öffentlichen Kundgebung¹⁾:

„Die Veränderung, welche seit der Herausgabe meiner beiden Versuche im Reiche der Clavierspieler vorgegangen ist, habe ich mit dem grössten Vergnügen wahrgenommen. Ich kann ohne Ruhmredigkeit behaupten, dass seitdem richtiger gelehrt und besser gespielt wird. Allein eben so sehr bedauere ich, dass meine so gute Veranlassung unschuldiger Weise Gelegenheit geben muss, in die alte und eine noch ärgere Barbarei zu fallen. Der Stolz und Eigennutz müssiger Köpfe begnügt sich jetzt nicht mehr damit, dass sie ihr eigenes Machwerk vorzüglich spielen und ihren Schülern aufdringen; nein! sie müssen auch durch die Autorschaft sich unsterblich machen. Dadurch sind seit meinen Versuchen so viele Lehr- und Schulbücher über's Clavier herausgekommen, dass man das Ende davon noch nicht absehen kann. Unter allen diesen sind diejenigen meiner Ehre am nachtheiligsten, worin ausgerissene Stellen aus meinen Versuchen bald unter meinen Namen, bald ohne denselben eingerückt sind. Dass sie ausgeschrieben haben, stehet ihnen frei, und ich würde nichts dagegen haben: dass sie aber das Ausgeschriebene aus seinem nöthigen Zusammenhange herausgenommen, unrichtig erklärt und angewendet haben, dies ist so schädlich wie möglich. Wer kennet nicht den Schaden, den eine unrichtige Fingersetzung, unrechte Erklärung und Anwendung der Manieren, und eine ganze falsche Harmonie anrichten kann? Ich kann ohne Passion und mit Wahrheit sagen, dass alle Lehrbücher über's Clavier, welche ich seit meinen Versuchen habe entstehen sehen, und mir bekannt sind (ich glaube aber, dass ich sie alle kenne), voller Fehler stecken, und warne also die Liebhaber unsers Instruments davor. Was ich jetzt sage, kann ich, wenn es verlangt wird, beweisen. Will jemand behaupten, meine Versuche wären zu weitläufig, so hat er nichts gesagt, und verräth zugleich eine grosse Unwissenheit. Ich theile alle Clavierspieler in zwo Klassen: in die erste gehören diejenigen, deren Hauptwerk die Musik ist, und alle Liebhaber, welche gründlich unterrichtet sein wollen. Für die

²⁾ Hamburger unpartheiischer Correspondent. 1773. Nro. 7.

erste Klasse gehören meine Versuche, und kein Paragraph ist für sie überflüssig. Aus den Beiträgen zu meinen Lehrbüchern, welche künftig erscheinen werden, wird man sehen, dass ich nichts Ueberflüssiges sondern noch nicht alles gesagt habe. Ein Lehrmeister muss alles wissen, was in meinen Versuchen stehet, und so viele Geschicklichkeit haben, diejenige Art und Ordnung des Vortrags zu wählen, welche der Person, die er unterrichtet, am zuträglichsten ist. Die Feinigkeiten bleiben zuletzt, so wie ich in der einen Vorrede angeführt habe. Ohne Geduld und Zeit lässt sich nichts Gründliches lernen. Das Clavierspiel ist keine sehr compendiöse Sache, und darf es auch nicht sein, wenn man gründlich verfahren will. Was soll ich aber von denjenigen unrichtigen Lehrbüchern sagen, die bei ihrer vorgegebenen Kürze beinahe eben so weitläufig sind, als die meinigen? Für die Liebhaber der zweiten Klasse gehört eigentlich, und wenn es der Lehrmeister über sein Gewissen bringen kann, gar kein Lehrbuch, sondern man verfährt so, wie ich vor diesem zuweilen, zwar sehr ungerne, doch aus Noth; nämlich, ich schrieb vor jeder Stunde die Lection auf, die ich geben wollte, und beschäftigte mich bloss mit den nöthigsten Grundregeln. Die Feinigkeiten und Sitze der Manieren, die Feinigkeiten im Accompagnement, das getheilte Accompagnement u. s. w. musste wegbleiben, man verlangte es auch nicht; bei allem dem durfte der Schüler keinen einzigen falschen Griff thun, dergleichen viele in manchem Lehrbuche zur Annehmung vorgeschrieben sind. Wenn der Scholar in seiner Art fertig war, so fand sich's, dass der ganze aufgeschriebene Unterricht, ohne Exempel und dem musikalischen A. B. C., welches jeder Dorfschulmeister eben so gut lehren kann, wie der grösste Künstler, und welches also zum Voraus gesetzt wird, ungefähr einen halben Bogen Papier vollfüllte. Man siehet also deutlich, dass eine Verkürzung eines Lehrbuches für's Clavier zur gründlichen Erlernung desselben allezeit eher schaden als nutzen kann, wenn diese Verkürzung auch sonst keine Unrichtigkeiten hätte. Alle die Herren Compendienschreiber, die ich kenne, haben in gewissem Verstande zu wenig, und in gewissem Verstande zu viel, und was das Schlimmste ist, in aller Relation ein Haufen Unrichtiges gesagt. Was für erbärmliches Zeug trifft man nicht bei einigen an! Die Ursache davon ist diese: Nach den Büchern zu urtheilen, haben ihre Verfasser nie die Composition gelernet, welche sie doch schlechterdings wissen müssen, um vom Accompagnement richtig schreiben zu können. Die Lehre hievon enthält nicht allein die Grundregeln der Composition, sondern sie hat auch einen starken Einfluss in die tiefere Einsicht derselben. Mit einem Worte: man kann zu einem Lehrbuch vom Clavierspielen, und besonders vom Accompagnement, kein Vertrauen fassen, wenn der Autor davon sich nicht vorher durch richtige Ausarbeitungen bekannt und würdig gemacht hat, ihn für einen gründlichen Componisten zu halten.

Hamburg, den 11. Januar 1773.

C. P. E. Bach."

Die dem grossen Meister folgende Zeit muss jenen Lehrbuchfabrikanten Dank wissen, dass sie ihm durch ihre seichten, seitdem vergessenen Arbeiten Veranlassung gegeben haben, mit dieser kernigen Aeussderung hervorzutreten¹⁾.

Der Verfasser möchte diesen Abschnitt ungerne schliessen, ohne auf ein Curiosum zurückzukommen, das mit einem Theile des so eben besprochenen Werks, der oben erwähnten C-moll-Fantasie, in naher Verbindung steht.

Wie man Gedichte in Musik setzt, so ist diese Musik in Worte übersetzt worden, und Gerstenberg war es, der sich dieser sonderbaren Arbeit unterzogen hat²⁾. Sie wurde in der Flora³⁾ veröffentlicht⁴⁾ und enthält nicht

1) Eine sehr ausführliche Analyse des oben besprochenen Werks erschien 1763 in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste; (Leipzig) 10 Bd. 1 Stck. S. 49—65 und 2 Stck. S. 270—292. In neuester Zeit (1853) hat dieses ebenso eigenthümliche als merkwürdige Buch in neuer Bearbeitung eine vierte Auflage erlebt.

2) H. W. v. Gerstenberg, geb. 1737 in Schleswig, starb erst 1823. Er war zuerst Officier, dann Consul zu Lübeck in Dänischem Dienste, und lebte von 1785 ab in Altona. Er hat zahlreiche Gedichte und Dramen, darunter das sehr merkwürdige Trauerspiel Ugolino geschrieben und war besonders als Kritiker von hervorragender Begabung.

3) Herausgegeben von C. F. Cramer. (Kiel und Hamburg 1787.)

4) Man liest darüber in der Vorrede der Flora:

„Diese höchst originale musikalische Idee bedarf vielleicht mehr als irgend ein Stück der Flora eines Commentars. Sie, deren ich schon im musikalischen Magazin (Jahrg. I. Th. II. S. 1253) erwähnt habe, kömmt wenigstens einem unserer grössten Tonkünstler — ich nenne ihn — Schulzen, als ein höchst merkwürdiges Meteor vor; und so wagte ich's, ihren Urheber, der vielleicht befürchtet, dass nur wenige sie verdauen dürften, um ihre Bekanntmachung zu bitten. Er gestand sie mir halb ungerne zu. Ihre Genesis ist folgende:

Es war gestritten worden, ob auch bloss Instrumental-Musik, bei der der Künstler nur dunkle, leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in helleren bestimmteren Zügen fähig sein sollte? Gerstenberg, und auch er nur der einzige Mann dazu, versuchte es und nahm zu der Probe grade ein Schwerstes, was sich nur denken lässt, die bekannte Bach'sche Clavier-Phantasie, deren Verfasser sich's wohl nie hätte träumen lassen, dass der ungebundene

weniger als zwei Versionen, nämlich einmal Worte zu dem Moment, wo Socrates den Giftbecher trinkt, und dann eine Philosophie Hamlets über den Selbstmord. Gerstenberg hat mit dieser Curiosität eine erhöhte Programm-Musik ohne Nutzen und Zweck geschaffen, welche

Flug seiner erhabenen Einbildungskraft zum Einschlage eines poetischen Gewebes und zur Darstellung der Empfindungen eines Gesangstücks fähig wäre. Aus allen den nicht einmal in Takte und Rhythmen zwangbaren Schwingen und Sprüngen dieses durch alle Gefilde der Modulation einherziehenden Wolken-Gebildes hob sein plastischer Genius, gleich dem Lesbi'schen Tragelaph, hier einen Fuss, dort einen Arm, hier eine Nase und wieder ein Auge heraus, und setzte Euch so diese Gestalt tiefer Empfindung zusammen, die freilich nicht einem jeden gleich anschaulich sein dürfte, aber den Weisen belohnen wird, sie zu studiren.

Und nicht genug an einer Gestalt! — Aus ganz verschiedenartigen Phrasen dieser Phantasie bildete er eine doppelte sogar, und knetete so künstlich am widerstrebenden Stoffe, dass er die zweifache Situation, Hamlet, der über den Selbstmord räsonnirt, und die des Socrates, der im Begriff steht den Giftbecher zu trinken, vor dem verwunderten Hörer auspunktirte.

. . . Ich glaube fast, dass dieser excentrische Versuch zu den wichtigsten Neuerungen gehört, auf die je ein Kenner verfallen ist, und dass er einem denkenden Künstler, der sich nicht immer unter die Sklaverei des Hergebrachten schmiegt, eine Wünschelruthe sein mag, manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähen, indem er durch die That beweist, was für ganz andere Effecte noch aus dieser dithyrambischen Verbindung von Instrumental- und Vocal-Musik resultiren können, als bei der bisherigen, in eigensinnigen Formen und Rhythmen eingezwängten möglich sind.

Schulz, der zuerst auch hier Licht sahe und in verschiedenen Gesangstücken die Taktstriche und das willkürlich angenommene Joch, das sie mit sich führen, abwarf, wäre der Mann, sie zu nutzen.“

Man sieht, auch das Ende des 18. Jahrhunderts hatte seine Zukunftstheorien. Ist es nicht grade als ob man hier den Lehren eines Musikers der neueren Schule lauschte, die in dem Zerbrechen der Form, dem Abstreifen der als lästiger Zwang verschrieenen Regeln, die den freien Flug kühner Seelen hindern, das Wesen der Kunst suchen möchten? Und doch war Cramer ein Mann von eminent klassischer Richtung und sein Zukunfts-Musiker war Philipp Emanuel Bach!

die subjective Auffassung für das schöne Musikstück beengt und stört. Dabei sind die Worte, die man, je nachdem man sich mehr zu Socrates oder Hamlet hingezogen fühlt, in deklamatorischen Tenor singen soll, ohne jedes musikalische Gepräge geblieben.

Ob Socrates ausruft:

Nein, nein! die ernste hohe Gestalt,
Die nahe Stunde soll euch nicht schrecken,
Der Verwesung nahe Stunde!
Und ich kenne Dich!
Genius, Gestalt, Geist, etc. etc.

oder ob Hamlet, nachdem er mit dem unvermeidlichen Sein oder Nichtsein begonnen hat, grübelt:

O nein, o nein! erwünschter wäre dir, Seele,
In's Nichtsein hinüber zu schlummern,
In's Licht zum Sein zu erwachen,
Zur Wonne hinaufwärts schauen,
Die Unschuld sehen, die Dulderin,
Wie sie enger in's Leben blüht
Der Ewigkeit!

Nirgends ist ein lyrischer Ton darin angeschlagen, Alles ist abgerissene Rhapsodie ohne inneren Zusammenhang mit der Musik, zu einer Art von recitativischer Declamation aufgeputzt. Dennoch ist es von grossem Interesse zu sehen, wie anregend Bach's Clavier-Werke auf seine Zeitgenossen gewirkt haben, mag diese Wirkung im vorliegenden Falle auch eine verkehrte gewesen sein.

Eine andere Arbeit theoretischer Natur, welche während Em. Bach's Berliner Zeit veröffentlicht wurde, ist von geringerer Bedeutung und nur deshalb der Betrachtung werth, weil sie zeigt, wie in ihm das Blut seines Vaters noch fortlebte, der bekanntlich an subtilen contrapunktischen Kunststücken eine grosse Freude hatte.

Es ist dies ein „Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Takten zu machen.

ohne die Regeln davon zu wissen¹⁾, mit dem Motto des Horaz: „Interdum Socrates equitabat arundine longa“.

Die überaus gelehrte und sinnreiche Berechnung, welche in dieser Arbeit liegt, hat freilich einen anderen Zweck nicht, als eben den, gelehrt zu sein. Die Berechnung des Contrapunkts geschieht durch Annahme je zweier Reihen einfacher Zahlen zwischen 1 bis 9. Dieser Zahlen dürfen nicht mehr als sechs sein. Die obere Reihe enthält die Zahlen der Oberstimme des Contrapunkts, die andere die Unterstimme. Das Finden der Noten geschieht durch eine bestimmte Art des Abzählens. Auf diese Weise sind 9 Contrapunkte in der Octave über derselben Grundharmonie entworfen. So entsteht beispielsweise der aus den Zahlen

{	3. 1. 5. 2. 7. 9.
	8. 4. 6. 1. 2. 3.

bestimmte doppelte Contrapunkt in der Octave wie folgt:

Der Kunst war durch diese Spielereien nicht geholfen. Man ersieht aus ihr nur, wie sehr das contrapunktische Wesen der alten Schule Unberufene zur Künstlichkeit ohne Inhalt führen konnte. Em. Bach war, wie sein Vater, ein grosser Liebhaber von solchen Kunststückchen. Er und Kirnberger schickten sich gegenseitig Räthsel-Canons zu, und noch in späterer Zeit wird man einer Me-

1) Marpurg, histor.-krit. Beiträge. Bd. III. S. 167. No. 10.
Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

nuett begegnen, die vor- und rückwärts gespielt werden konnte¹⁾. Von Kirnberger mochte man sich solcher Dinge wohl versehen, da sein ganzes Wesen mehr dem formellen Theile der Musik zugeneigt war²⁾. Bei Bach erhalten dergleichen Tendenzen einen gewissermassen liebenswürdigen Charakter. In ihnen zeigte sich ein Theil der humoristischen Seite seines Wesens, den er gegen seine strenger denkenden Kunstfreunde wie gegen sich selbst und seinen eignen Ursprung spielen liess.

Somit dienen dieselben in gewissem Sinne zur Ergänzung der sonst so sehr fehlenden Nachrichten über sein ganzes Wesen und sein Leben, deren grösserer Theil aus seinen uns hinterlassenen Arbeiten künstlich zusammengefügt werden muss.

C. Orgel- und reine Instrumental-Compositionen.

Obgleich es bekannt ist, dass Em. Bach sich seiner Zeit als ein Orgelspieler ersten Ranges bewährt hat, so ist die Zahl der von ihm für dies Haupt- und Lieblings-Instrument seines Vaters componirten Stücke im Ganzen doch nur unbedeutend. Eigentliche Orgel-Compositionen hat er erst vom Jahre 1755 ab gesetzt und zwar:

1755: 2 Allegri für die Orgel,

3 Soli für die Orgel, F-dur $\frac{4}{4}$, D-dur $\frac{4}{4}$ und
A-moll $\frac{3}{4}$,

1) Siehe weiter unten über das Vielerlei.

2) Kirnberger's Charakter ist vielfach ungünstig beurtheilt worden. Doch sind auch gewichtige Stimmen zu seinem Gunsten aufgetreten. Ueber ihn endgültig zu urtheilen ist hier nicht der Ort. Dass vielfache Sorgen auf ihm lasteten, sein Gemüth verbitterten und reizten, mag weniger bekannt sein. Vielleicht trägt es zur richtigen Würdigung dieses sonst so ausgezeichneten Mannes einiges bei, wenn im Anhang eine Reihe von Briefen veröffentlicht wird, deren Originalien sich in dem Archive des v. Decker'schen Verlags zu Berlin befinden, und die über seine persönliche Lage einigen Aufschluss geben.

Concert für die Orgel oder Clavier, G-dur $\frac{4}{4}$, auch für die Flöte gesetzt, unter den Claviersachen mit aufgenommen,

1756: Präludium für die Orgel, 2 Claviere und Pedal, D-dur $\frac{4}{4}$,

1758: Solo für die Orgel, B-dur $\frac{4}{4}$, gedr. von Hafner,

1759: Concert für die Orgel oder das Clavier mit Quartett und 2 Hörnern, As-dur $\frac{4}{4}$.

Die Zeit, in welcher diese Arbeiten gefertigt sind, beschränkt sich auf einen ausserordentlich kurzen Zeitraum. Muthmasslich hatten ihn besondere Umstände darauf hingeführt.

Bedeutender war seine Thätigkeit als Instrumental-Componist. Hier findet man von ihm:

1738: Soli für die Flöte, B-dur $\frac{4}{4}$, D-dur $\frac{3}{4}$,

1739: Desgl. G-dur $\frac{4}{4}$,

1740: 2 Desgl. A-moll $\frac{12}{8}$, D-dur $\frac{4}{4}$,

1741: Simphonie für Streich-Quartett, G-dur $\frac{4}{4}$,

1745: Trio für Flöte oder Clavier mit Violine und Bass, C-dur $\frac{4}{4}$ (Potsdam),

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

Solo für die Viola da Gamba, C-dur $\frac{4}{4}$,

1746: Solo für die Viola da Gamba, D-dur $\frac{3}{4}$,

Desgl. für die Flöte, B-dur $\frac{3}{8}$,

1747: Trio für Flöte, Violine und Bass, G-dur $\frac{3}{4}$ (Potsdam),

Desgl. in D-dur $\frac{2}{4}$,

2 Desgl. für 2 Violinen und Bass, F-dur $\frac{3}{4}$ und E-moll $\frac{2}{4}$ (Potsdam),

Solo für die Flöte, D-dur $\frac{3}{4}$,

Desgl. ohne Bass (gedruckt),

1748: Trio für Flöte, Violine und Bass, gedruckt bei Schmidt in Nürnberg (Potsdam),

Duett für Flöte und Violine, gedruckt im Musik. Vielerlei.

- 1749: Trio für 2 Flöten und Bass (Potsdam),
auch für Flöte und Clavier, E-dur $\frac{3}{4}$,
Desgl. für 2 Violinen und Bass (Potsdam), gedr.
bei Schmidt in Nürnberg,
- 1751: Clavier-Concert, auch für Violoncell und Flöte ge-
setzt, B-dur $\frac{4}{4}$,
- 1752: Duett für 2 Violinen, D-moll $\frac{3}{4}$,
- 1753: Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, auch für
Violine und Flöte, A-dur $\frac{4}{4}$ (Potsdam),
- 1754: Trii für 2 Violinen und Bass, auch für Flöte und
Clavier, desgl. für Flöte, Violine und Bass, G-dur
 $\frac{3}{4}$ daselbst,
Sinfonie für 2 Violinen und Bass, A-moll $\frac{4}{4}$,
Desgl., gedr. im Musik. Mancherlei,
Trio für Clavier und Violine, D-dur $\frac{4}{4}$,
- 1755: Trio für Bass, Elöte, Viola und Bass, auch für
2 Violinen und Bass, F-dur $\frac{3}{4}$,
Desgl. für Flöte, Violine und Bass, auch für Flöte
und Clavier, G-dur $\frac{3}{4}$,
Sinfonie für 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörnern,
2 Oboen, 2 Flöten, D-dur $\frac{4}{4}$ (natürlich auch
mit Streich-Quartett),
Desgl. mit Flöten und Hörnern, C-dur $\frac{4}{4}$ (Potsd.),
Desgl. mit Flöten, Hörnern und Bassons, F-dur $\frac{4}{4}$,
- 1756: Trio für 2 Violinen und Bass, gedr. im Musik.
Mancherlei,
Sinfonie in E-moll $\frac{4}{4}$, ohne nähere Bezeichnung,
als dass sie gedruckt ist (vielleicht für Clavier),
- 1757: Sinfonie mit Hörnern und Oboen (und Quartett),
C-moll $\frac{3}{2}$,
- 1758: Desgl., G-dur $\frac{3}{4}$,
- 1762: Solo für die Harfe, G-dur $\frac{3}{4}$,
Sinfonie mit Hörnern, Flöter und Oboen, F-dur $\frac{4}{4}$.

Dem dürften, als muthmasslich der Berliner Zeit an-
gehörig, noch hinzuzurechnen sein, zwei abwechselnde
stark besetzte Menuetten mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hör-

nern, 2 Oboen, 2 Flöten und Quartett, gedr. im Musik. Mancherlei. Auch hier blieb, der reicheren Ausbeute ungeachtet, Bach's Thätigkeit gegen seine Arbeiten im Fache der Clavier-Composition weit zurück und hörte in den letzten Jahren seines Berliner Aufenthalts so gut wie ganz auf.

Dagegen findet man in diesen Istrumental-Sachen seine Vorliebe für das Instrument des Königs bewährt. Nahe an $\frac{2}{3}$ der obigen Istrumental-Nummern sind für die Flöte gesetzt, oder doch nachträglich für sie bearbeitet. Vielleicht hat dabei mitgewirkt, dass der Dilettantismus jener Zeitperiode sich mehr der Flöte, als anderen schwerer zu behandelnden Istrumenten zuneigte.

Ueber einige der angeführten Trii ist oben gesprochen worden. Es mag erlaubt sein, über die anderen Istrumental-Arbeiten hier vorläufig fortzugehen. Eine hervortretende Rolle in dem Leben und Wirken Bach's nehmen sie nicht ein.

Grössere Aufmerksamkeit erfordern seine Arbeiten, die dem Kreise der

D. Kirchen-Musiken

angehören, und welche insofern ein besonderes Interesse bieten, als sie die ersten Schritte auf einer Bahn zeigen, auf der sich Bach in späterer Lebenszeit in ausgedehntem Gange bewegt hat. Zu diesem gehört

1. Das Magnificat,

mit dem er in einer Weise den Boden der kirchlichen Composition betrat, der zu den höchsten Erwartungen berechtigen dürfte. Der Titel des in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originals lautet

J. J. (Jesu juva) Magnificat, a 4 Voci, 2 Corni, 2 Trav., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Continuo, 3 Trombe e Timpani.

Am Schlusse der Original-Partitur steht geschrieben:

„Fine. S. D. Gl. Potsdam, 25. Aug. 1749.“

Man wird in diesen Bezeichnungen, den „Jesu juva“ und den „Soli Deo Gloria“, die ehrwürdigen Traditionen aus dem Hause und der Schule Sebastian Bach's wiederfinden. Man findet aber auch den Geist des Vaters in dem herrlichen Werke selbst, das sich dessen berühmten Magnificat an die Seite stellen darf, und von dem aus die Desorganisation nicht hätte erwartet werden dürfen, die in den späteren Kirchen-Arbeiten Bach's so häufig sichtbar ist.

Rochlitz erzählt über die Entstehung dieses Werkes folgendes¹⁾: „Die berühmten Söhne Sebastian Bach's wollten, als sie sich zu fühlen anfangen und einstmals (so viel ich weiss, in Hamburg) zusammentrafen, eine Gedächtnissfeier ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feierlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinreichender Theilnahme. Philipp Emanuel Bach aber hatte das Magnificat in 8 grossen Sätzen schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst so hoch, dass, als er darauf die Stelle eines Musikdirectors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand und weit weniger Eingang finden konnte, als Doles populäres Concertstück, sein rauschender munterer Psalm „Warum toben die Heiden,“ welcher den Preis erhielt und dem Verfasser jenes Amt erwarb.“

Selten hat sich wohl eine so grosse Anzahl von Irrthümern und Unrichtigkeiten in einer so kurzen Notiz zusammengefunden. Zunächst lebte Sebastian Bach noch in Gesundheit und voller Kraft, als Emanuel am 25. Aug. 1749, nach seiner eigenhändigen Bemerkung, das Magnificat beendete. Zum Zwecke einer Gedächtnissfeier für den noch lebenden Vater konnte er die Arbeit also unmöglich

¹⁾ Leipz. Mus. Allg. Zeit. 9t. Jahrg. S. 208.

gefertigt haben. Dann aber ist bekannt, dass, als er sich sogleich nach dem Tode desselben um das Cantorat zu Leipzig bewarb, er nicht mit Doles, sondern mit Harrer um diese zu concurriren hatte. Dass er ein Magnificat als Probe-Arbeit eingereicht habe, ist nicht bekannt. Harrer hatte zwar die Absicht, schon zu Lebzeiten Sebastian Bach's eine Probe-Musik in Leipzig aufzuführen. Für seine Wahl aber und für die Nichtberücksichtigung Emanuel Bach's waren ganz andere Motive vorwiegend, als musikalische Popularität oder gelehrte und tiefsinnige Schöpfungen¹⁾. Dass sich Emanuel Bach, nach dem 1755 erfolgten Tode Harrer's, mit Doles zugleich noch einmal um das Cantorat der Thomas-Schule beworben habe, ergibt sich, mindestens aus den Leipziger Rath's-Acten, nicht.

Ein Zusammentreffen der Gebrüder Bach, bei welchem die Uebung der Musik in die erste Linie getreten wäre, hätte wohl dem alten Familienbrauch entsprochen. Aber die Bedingungen nahen Beisammenlebens, welche dies früher so sehr erleichtert hatten, waren nicht mehr vorhanden. Auch deutet nichts darauf hin, dass die in Italien (später London), Bückeburg, Halle und Berlin (später ~~Nürnberg~~ ^{Hann}Nürnberg) verstreuten vier Brüder wirklich jemals alle zugleich bei einander gewesen wären. Dies ist um so weniger wahrscheinlich, als in späterer Zeit alle Berührungspunkte zwischen Friedemann und Emanuel Bach aufgehört hatten. So wird denn die Erzählung von Rochlitz über das Entstehen des vorliegenden Werks in den Bereich jener zahlreichen Anecdoten fallen, deren Bedeutung sich bei näherer Prüfung in nichts auflöst. Wie dem auch sein mag, das Werk selbst wäre würdig gewesen, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier für Sebastian Bach zur Ausführung gebracht zu werden. Denn es ist in sei-

²⁾ Siehe Johann Sebastian Bach. Th. II. S. 365.

nem Geiste geschrieben ¹⁾. Ein glänzendes, 21 Takte langes Vorspiel (Allegro D-dur $\frac{4}{4}$) führt in die Hauptmotive des Chors ein. Die Violinen fliegen, von den Flöten und Oboen unterstützt, in jubelnden Passagen herab und herauf. Die Blech-Instrumente folgen ihnen und die Bässe schreiten in lebhaft ab- und aufsteigender Bewegung vorwärts:

The image displays three systems of musical notation for Violins (Viol. 1 u. 2.), Viola, and Bass. The first system shows the Violins and Bass parts with a treble clef and a bass clef respectively, both in D major. The second system shows the Viola part with a treble clef and the Bass part with a bass clef. The third system shows the Viola part with a treble clef and the Bass part with a bass clef. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Dieser glänzenden Tonmasse des Orchesters, welche sich in wechselnden Formen bis zum Schlusse hin gleich-

¹⁾ Das Magnificat Em. Bach's ist im Stich erschienen bei Simrock in Bonn. Der Titel desselben ist: Magnificat a 4 voci, 3 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo di Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia da Prussia, Badessa da Quedlinburg, Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. Dopo la Partitura autografa dell' autore.

mässig fortbewegt, wird der 4 stimmige Chor „Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salvatore“ eingefügt, zum Theil in homophon geführten breiten Massen, zum Theil in polyphonen Gestaltungen, hie und da in canonische Formen abweichend,

Et exulta - vit spi - ritus me - - us

Et exul - ta - vit spiritus me - - us in Deo

Et exul - ta - vit spi - ritus me - us

Et exul - ta - vit spiritus meus

ohne dass eine eigentlich thematische Verarbeitung stattfände. Gegen den Schluss hin hebt sich der Chor in schwungvoller Steigerung auf der Tonleiter empor, und eine Umkehrung der canonischen Eintritte des ersten Abschnitts führt zu einem fest auftretenden kurzen Abschluss. Das Ganze charakterisirt sich als ein glänzender Jubel-Gesang.

Ihm unmittelbar folgt die Arie No. 2 für Sopran: „*Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim me dicent beatam omnes generationes*“ (H-moll $\frac{3}{4}$, Quartett-Begleitung), ein überaus gesangvolles, von dem Gefühle der innigsten Frömmigkeit durchwehtes Musikstück.

1. u. 2. Viol.

Basso.

p



Bei Betrachtung dieser und der späteren Arie für Alt No. 7 „Suscepit Israel“ drängt sich unwillkürlich die Frage auf: warum hat Emanuel Bach, der sich hier auf dem unzweifelhaft einzig richtigen Wege befand, die Form des Musikstücks nach dem Inhalt desselben zu bemessen, sich in späterer Zeit fast ausschliesslich zu der alten zweitheiligen Arienform (mit der Wiederholung des ersten Theils) zurückgewendet? Wäre er auf der hier eingeschlagenen Bahn geblieben!

Dem melodiosen Anfange der Arie tritt bald ein zweites kräftiger geformtes Motiv gegenüber:

Gegen den Schluss hin ist eine im Charakter der Haupt-Melodie gehaltene überaus graziöse Passage eingeflochten. Das Ganze ist ein vollendetes Musikstück im lyrischen Style. Ihm folgt No. 3, eine zweite Arie, für Tenor, Allegro assai G-dur $\frac{4}{4}$, vom Quartett und zwei Hörnern begleitet: „*Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus.*“ Ein kräftiges, grossartig geformtes Motiv geht bald in glänzende Triolen-Passagen über, die bravourmässig und sehr sangbar gesetzt sind. Das Or-

chester, das die einzelnen Sätze der Arie durch lange den Motiven angehörige Ritornells einleitet und verbindet, zeigt, wo es nicht als Begleitung des Gesangs auftritt, eine bewegte, oft feurige Haltung. Auch in dieser Arie, wiewohl sie die Grenzen der zu jener Zeit gebräuchlichen Schreibweise innehält, steht Emanuel Bach freier und höher als in der grossen Mehrzahl seiner Arien aus späterer Zeit.

No. 4. Solo-Quartett (Andantino E-moll $\frac{3}{4}$. Streich-Quartett, 2 Flaut. trav., 2 Oboe): „*Et misericordia ejus a progenie in progeniem timentibus eum.*“ Die 4 Solostimmen treten ohne Vorspiel sogleich mit dem zweiten Viertel ein:

Et mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus
a pro -
a pro - ge - ni - e
ge - ni - e

Dies Quartett bietet eine schön geformte, die wärmste Innigkeit athmende Folge harmonischer Melodien-Bildungen, deren seltener Wohlklang den Genius des Tonsetzers in seiner vollen Eigenthümlichkeit offenbart. Die Violinen und Violen begleiten in stetig fortschreitenden Achtel-Noten die Modulation der Singstimmen, während die Bläser zur Verstärkung derselben dienen und, wo der Gesang schweigt, die Melodie fortführen. Während des ruhigen Fortschreitens tönt plötzlich wie heller Lichtschein die Melodie des alten Kirchenliedes: „Meine Seele erhebt den Herrn“, von den

Oboen intonirt, über den Gesang fort. Unwillkürlich wird die Erinnerung auf Sebastian Bach's „Suscepit Israel“ zurückgelenkt. Was der Vater in seiner tief-sinnig-ernsten Weise aus der Fülle der ihm in so reichem Maasse dienenden Kunstmittel gestaltet hatte, das sieht man hier den Sohn in der ihm eigenen reizvollen Weise wiederholen.

Zweimal wird der Gesang in die beiden Sopranstimmen verlegt, deren Duos voller Zartheit und Süsse den vierstimmigen Satz unterbrechen:

Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro -
Et mi-se-ri-cordia
ge-nie in pro-ge-ni-em, ti-men-ti-bus e
ti-men-ti-bus
e - um, timen -
um, ti-men
ti-bus e - um.

Es ist wenig Besseres im Bereiche der geistlichen Musik geschrieben worden. Die Selbständigkeit in der Führung der Stimme wirkt der bei Emanuel Bach sonst so häufig angewendeten Homophonie gegenüber auf besonders wohlthuende Art.

Merkwürdiger Weise scheint dieser schöne Satz dem Meister nicht genügt zu haben. Er hat ihn, gleichfalls als Solo-Quartett, noch einmal (E-moll Allabr. Adagio) componirt und dabei dem Orchester noch zwei Hörner in g

hinzugesetzt. Laut jener mit der zitternden Handschrift seiner späteren Lebensjahre geschriebenen Bemerkung Bach's unter der Original-Partitur dieses Stücks ist diese zweite Composition in Hamburg zwischen 1780 und 1782 entstanden.

Adagio.

Sopran I. et mi-se-ri-cor-di-a, mi-se-ri-cor-di-a

Sopran II. et mi-se-ri-cor-di-a,

Tenor. et mi-se-ri-cor-di-a,

Bass. e - - - - - jus.
mi-se-ri-cor-di-a e-jus.

Ernster als das ursprüngliche Stück, zugleich in der Form gedrungener, ist sie in Fülle und Schönheit des Inhalts demselben ebenbürtig. Sie ist reich an den über-raschendsten harmonischen Combinationen, reicher noch an eindringlicher Erhebung und Steigerung des Ausdrucks. Besonders wirkungsvoll ist der zweite Einsatz der Stimme im 20. Takt mit dem Fortissimo und dem festen Eintritt aller Instrumente, wobei wie in den ersten Takten die drei Unterstimmen in rhythmischen Gegensätzen dem flehenden Gesange des Sopran gegenüberstehen.

Dies Stück zeigt, dass eine mehr als dreissigjährige weitere Uebung der Kunst die Kräfte des zum Greise gewordenen Meisters nicht erschöpft hatte, dass ihm das Alter

vielmehr noch in der Frische jugendlicher Empfindungen und künstlerischer Erzeugungsfähigkeit gefunden hat.

Dasselbe Stück zeigt aber auch, dass der Mann, der nach vieljährigem Schaffen für die Kirche in späterer Zeit die Bahn verlassen hatte, auf der er allein den ernstesten Forderungen des religiösen Cultus gerecht werden konnte, weit davon entfernt war die Grundsätze, in denen er erzogen und gross geworden war, zu verleugnen. Von Zeit zu Zeit handelte er wiederum nach ihnen, gleichsam um das Band, das ihn mit einer grossen Vergangenheit verknüpfte, nicht zerreißen zu lassen. So sehen wir hier den Greis auf die Grundsätze seiner Jugend und seiner männlichen Thätigkeit zurückgreifen.

No. 5. Arie für Bass A-dur $\frac{2}{4}$, Allegro, Quartett-Begleitung, 3 Trompeten und Pauken. „*Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui.*“ Ein stolz geformtes und in schwungvoller Kühnheit durchgeführtes Stück; welches insbesondere durch die in beiden Geigen wechselnden Figuren einen hohen Grad von Lebendigkeit erhält. Diese Arie erfordert eine sehr kräftige, bravourmässig ausgebildete Stimme in hoher Lage und einen declamatorischen Vortrag, vermöge dessen der Sänger im Stande ist einzelne Schwierigkeiten zu überwinden, die sich aus dem Streben der Bach'schen Schule nach maleischer Wirkung ergeben.

Man findet hier zugleich ein bemerkenswerthes Beispiel der Art und Weise, in der die Zeit Emanuel Bach's den vorgeschriebenen Gang der Partitur durch das Accompanement am Flügel illustriert wissen wollte. Man betrachte die Bezifferung zu dem folgenden unisono artigen Gange der Instrumente und der Gesangsstimme:

Voce. *Dis - per - sit su - per - bos, su -*

2 Violini unis. *f*

Viola con Basso.

per - bos men - te cor - dis su - i.

Hier ist die harmonische Wirkung im Gegensatz zu der Wirkung des Orchesters allein in das Accompagnement gelegt, ohne dessen Mitwirkung diese Stelle eine gewisse Trockenheit haben würde, die ihr nach der Partitur keineswegs eigen ist.

No. 6: „*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.*“ Duo für Alt und Tenor, Allegretto, A-moll $\frac{1}{4}$, 2 Corni in c, Streich-Quartett. Ein etwas langes Stück, aber doch im 1. Theile von anregendem Interesse durch die Gegenwirkung der Triolenfiguren der Violinen gegen die in declamatorisch-melodischem Styl und figurirtem Gesange fortschreitenden Singstimmen, welche wiederum einander concertirend gegenüber treten. Der rhythmische Gang ist hie und da durch die gleichfalls in Triolen übertretende Gegenbewegung der Bratschen und Bässe zweckmässig unterbrochen.

Der 2. Satz „*Esurientes*“ in F-dur ist einfacher gehalten und konnte in jedem Falle gedrungener gefasst sein.

Diesem Duo schliesst sich No. 7 Arie für Alt (Andante, D-moll $\frac{3}{4}$, 2 Flaut. trav., Quartetto con sordini. Continuo sempre piano) an, „*Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae, Sicut locutus est ad patres nostros Abrahae et semini ejus in secula*“, in Styl und Charakter der Arie No. 2 ähnlich. Das in dem reinsten Gefühls-Ausdruck sich bewegende Motiv wird von dem Orchester eingeführt, die breit angelegte Melodie von den Violinen und Flöten in der Octave begleitet. Ungeachtet der Weichheit der Formen trägt dieselbe den Charakter des Declamatorischen. Ungemein schön wirkt deren Wiederholung im Orchester als Nachspiel.

Die bishier behandelten Nummern des vorliegenden Werks zeigen, mancher Annäherungen in dem Grundcharakter ungeachtet, doch die durchgreifende Verschiedenheit der musikalischen Ziele zwischen Vater und Sohn. Der polyphone Styl, der bei jenem überall in seiner höchsten Strenge festgehalten ist, wird bei diesem durch die Neigung zum Wohlklange, zur melodiösen Rhythmik, zur weicheren Gefühlsrichtung weit überwogen.

Zum ersten Male tritt hier ein Merkmal des Em. Bach'schen Styls als ein ihm überhaupt eigenthümliches auf, das sich weiterhin als ein Hauptmerkmal seiner Besonderheit zeigt. Es ist dies die vorherrschende Neigung zur Lyrik, zum Gesanglichen, deren Uebergewicht ja auch in seinen Claviercompositionen, zumal der späteren Zeit, unverkennbar ist.

Was das vorliegende Werk von dem seines Vaters vor Allem unterscheidet, ist das Fehlen jenes symbolischen Elements, das in dem Magnificat Sebastian Bach's eine so hervortretende Stelle einnimmt. Bei Emanuel Bach findet sich hievon keine Andeutung. Denn die Einführung des Chorals in dem „*Misericordia*“ kann kaum anders als unter dem Gesichtspunkt einer Nachahmung des „*Suscepit Israel*“ bei Sebastian Bach betrachtet werden.

Ein anderes nicht minder unterscheidendes Moment beider Werke liegt darin, dass bei Sebastian Bach der Schwerpunkt der Musik, das Entscheidende derselben, in den Chören liegt, während Emanuel Bach diese nur als Ausgangs- und Schlusspunkte betrachtet hat. Bei ihm liegt das Hauptgewicht in den Solo-Gesängen, vorzugsweise in den Arien. Es war dies wohl nicht allein ein Ausfluss des lyrischen Triebes, der in ihm lag, sondern ohne Zweifel auch eine Rückwirkung der italienischen Gesangsmusik, die ihm im Dienste Friedrich's des Grossen so vielfach beschäftigte, und welche auf die melodisch rhythmische Behandlung seiner Arbeiten nicht ohne den grössten Einfluss geblieben ist. So finden sich in dem Magnificat Sebastian's unter 12 Nummern 5 Chöre, zum Theil in gewaltigen Dimensionen, in ziemlich gleichmässiger Vertheilung zwischen die Solosätze eingereiht. Emanuel giebt deren nur drei, einen am Anfang und zwei am Schlusse.

Der vorhin besprochenen Arie No. 7 folgt nämlich zunächst ein Chor (No. 8) „Gloria patri et filio et spiritui sancto“, der nur eine Wiederholung des Eingangschors ist. Der helle jubelnde Klang desselben wirkt dem zarten Gesange der Arie gegenüber mit lebendiger Kraft. Da wo in dem ersten Chore die Stimmen in die Umkehrung des Themas übergehen, bricht der Gesang plötzlich ab und fällt in ein kurzes, kräftiges Largo:

Largo.

Glo-ri-a Pa-tri et fi-li-o, et
fi-lio et spi-

4 6 8 9

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

spi-ri-tui sanc-to.

ri-tu-

5

auf welches unmittelbar der fugirte Chor No. 9: „Sicut erat in principio, et nunc et semper, in saecula saeculorum, Amen“ (Allabr. D-dur) mit dem Bassthema einsetzt.

Die Gesangsstimmen, welche dies breite Motiv in ihrer vollen Kraft durchführen, werden durch die nach und nach hinzutretenden Instrumente, von denen die Bratsche mit dem Bass, die beiden Flöten und die 2. Violine mit dem Tenor, die 1. Trompete und das 1. Horn mit dem Alt, und die 2. Trompete, das 2. Horn, die 1. Oboe und die 1. Violine mit dem Sopran gehen, in mehr und mehr sich steigernder Wirkung verstärkt. Vom Eintritt des Alt im 9. Takt geht die Bratsche zu dem Tenor, die 2. Violine mit der 2. Oboe zu dem Alt über. Beim Eintritt des „Amen“ tritt die 3. Trompete mit der Pauke hinzu, so dass von da ab alle Stimmen und das ganze Orchester in Thätigkeit sind.

Schon aus diesen Angaben ersieht man, welche eine Steigerung des Gesamt-Effects durch diese Benutzung der Tonmassen bedingt wird. Mit dem Amen tritt dem Hauptthema ein glänzendes Gegenthema hinzu, dessen streng fugirte Behandlung sich durch alle Stimmen in reichen und stark ausklingenden Tonmassen hindurchschlingt. In äusserst künstlicher Verarbeitung und in sich höher und höher steigendem Schwunge arbeiten die beiden Themata gegen- und verbinden sich miteinander. So thürmt sich der Chor zu riesenhaften Dimensionen auf, bis er plötzlich

in der Dominante abbricht. Alle Mittel des Glanzes und der Wirkung, welche die Kunst zuließ, sind erschöpft. In einem kurzen contrapunktisch gehaltenen Schlussfall von 8 Takten endet dieser ungeheure Tonsatz und mit ihm das Werk.

Em. Bach hat hier ein Meisterstück polyphoner Schreibart geliefert, wie deren ausser den fugirten Chören seines Vaters nur wenige existiren dürften. Er hat darin gezeigt, dass er die strenge Schule seiner Vorgänger nicht bloss in ihrem ganzen Umfange gründlich durchmessen hatte, sondern dass er sie auch zu beherrschen verstand. Mit diesem „Magnificat“ und seinem doppelhörigen „Heilig“ würde er sich in die vorderste Reihe der kirchlichen Tonsetzer aller Zeiten gestellt haben, wenn diese Werke nicht in einer gewissen Vereinzelnung geblieben wären, durch die ihr Werth nicht gehoben werden konnte.

Eine zweite Kirchen-Musik, im Jahre 1756 entstanden, ist

2. Die Oster-Cantate,

„wovon die Poesie von Herrn Hofprediger Coehius, die Musik von Carl Philipp Emanuel Bachen ist. Beydes im Jahre 1756 fertiget“¹⁾.

Aus welcher besonderen Veranlassung diese Cantate entstanden und wie Bach, der zu jener Zeit sonst der geistlichen Musik wenig zugewendet war, zur Composition eines Gedichts veranlasst werden konnte, das keinerlei Anziehungskraft auszuüben im Stande ist, darüber hat sich leider nichts ermitteln lassen. Man betrachte den nachfolgenden Text:

No. 1. Chor.

Gott hat den Herrn auferwecket, und wird auch uns auferwecken.

No. 2. Recit. (secco) Bass.

So wird mein Heiland nun erhöht,
Des Vaters festes Wort besteht.

¹⁾ Original in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Der Heil'ge soll nicht die Verwesung sehn,
Er sieht sie nicht. Die Bosheit tödtet ihn,
Die Allmacht spricht: Er muss siegreich auferstehn.

Accomp.

Erstandener Menschen-Sohn,
Nun bleibet dir das Lob der ganzen Schöpfung eigen,
Dich preist, dich betet alles an.
Die Engel, die sich dir anbetend beugen,
Und deren Angesicht vor deines Vaters Thron
Sich demuthsvoll verhüllt, wenn sie das Lob der Gottheit singen,
Die lassen jetzt dies Lied durch alle Himmel dringen.

Arioso.

Der Menschen Heiland lebt!
Lobsingend kommen sie auf Erden,
Um Bote des Triumphs zu werden,
Durch den die finstre Nacht des Todes fällt.
Frohlockend singen sie der neu erlösten Welt,
Dein Heiland lebt. —

Secco.

Erlöste Welt
Verstärke denn ihr Lied durch deine Lieder,
Gieb diese Jubeltöne zwiefach wieder,
Und singe froh Dem, der da lebt.

No. 3. *Aria.*

Dir sing' ich froh, erstandner Fürst des Lebens,
Dir sei mein ganzes Lob geweiht.
Dich hielt der Tod, das Grab vergebens,
Dein Wort, das der Natur gebeut,
Gebietet auch der Sterblichkeit.

No. 4. *Rec. secco (Tenor).*

So sei nun, Seele, sei erfreut.
Der Herr der Herrlichkeit,
Hat sich und mich dem Tod entrissen.
Nach so viel Angst, nach so viel Finsternissen,
Mit welchen mich des Todes Furcht bedroht,
Strahlt mir nummehr der Hoffnung helles Licht.
Besiegter Tod, nun schreckest du mich nicht.
Mein Heiland öffnet sich das Grab,
Verherrlicht gehet er herfür.
O Wort des Trostes und der Freude!
Er öffnet es auch mir!

No. 5. *Arioso (Tenor).*

Auch ich soll mit dir, mein Jesu, leben.
O Wort, das meinen Geist entzückt,
Der hoffnungsvoll nach jenen Höhen blickt,
Wo Glanz und Herrlichkeit dich, Lebensfürst, umgeben.

Sopran.

Was fühlt mein seel'ger Geist für nie gefühlte Freuden,
Ich sehe schon, die Gräber öffnen sich,
O Majestät, o nie gesehene Pracht!
Verklärter Menschensohn, ich sehe dich!
Du kommst, und jedes Grab weicht deiner Macht!
Du rufst, und jeder Todte wacht.
Welch eine ungezählte Menge
Versammelt sich um Deinen Thron!
Sie füllt den weiten Raum mit Danken und mit Loben,
Sie wird durch einen sanften Zug gehoben,
Sie steigt mit dir in's Heiligthum.

No. 6. Aria. Sopran.

Wie freudig seh ich dir entgegen,
Tag, der die Welt und mich erneut.
Entschlafet ruhig, matte Glieder,
Mein Heiland lebt und weckt mich wieder
Zu sein' und meiner Herrlichkeit.

No. 7. Choral.

Der dritte Vers aus dem Liede:
Heut triumphiret Gottes Sohn.
O süsßer Herre, Jesus Christ,
Der du der Sünder Heiland bist,
Führ' uns durch dein' Barmherzigkeit
Mit Freuden in dein' Herrlichkeit!
Hallelujah!

Hier ist, wie man sieht, in grosser Weitschweifigkeit, des Trockenen und Breiten viel gegeben. Dem Gedichte fehlt das für die kirchliche Erbauung so nothwendige Vermittelungs-Glied des Chorals ganz. Die pietistische Anschauung der besonderen Betrachtung im Gegensatze zu dem gottesdienstlichen Zusammenwirken in der Gemeinschaft der Liebe spricht sich in den langen Recitativen, den Arien und in dem Zurücktreten des mehrstimmigen Gesanges deutlich aus. Emanuel Bach war nach allem was von ihm bekannt ist, kein Pietist. Dass er sich für seine erste Arbeit auf dem eigentlich praktisch-kirchlichen Gebiet einen solchen Text wählen konnte, das zeigt, wie wenig er, im Gegensatz zu den Bestrebungen seines Vaters, die Wirkung des kirchlichen Gesanges richtig zu schätzen wusste. Die Einzelnwirkung stand ihm über der nachhaltigen Tiefe des Ein-

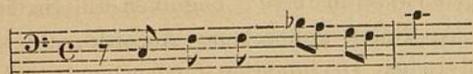
drucks. Schon im Magnificat hat sich die erste Spur einer Richtung nach dieser Seite hin gezeigt, welche der Kunst gegenüber im höheren Sinne ohne Berechtigung, aus der sinnlichen Verflachung der Zeit herausgewachsen war. In der vorliegenden Arbeit ging Emanuel Bach auf dieser Bahn einen Schritt weiter, indem er sich von den grossen Errungenschaften seines Vaters entfernte. Nicht als hätte er streng in dessen Schule verbleiben sollen. Wo wäre da der Fortschritt geblieben, dem er zu dienen bestimmt war? Aber jene grossen Principien, die bei Sebastian Bach so in Fleisch und Blut übergegangen waren, dass sie selbst in seinen geringfügigsten Arbeiten aus allen Ecken und Winkeln hervorschauten, hätten auch bei ihm das Streben nach augenblicklichem Erfolge überwiegen, ihn in seiner künstlerischen Entwicklung leiten sollen. Vielleicht wäre er der eignen Zeit weniger gross erschienen, aber die Nachwelt würde dankbarer gegen ihn gewesen sein. Man kann um diese Betrachtungen, welche sich bei dem Studium der Kirchen-Arbeiten Emanuel Bach's immer wieder in den Vordergrund drängen und welche bei Erörterung der grösseren Anzahl von Kirchenwerken, die in Hamburg entstanden sind, einer weiteren Motivirung unterliegen werden, nicht herumkommen. Den Verfasser leitet bei ihrer Aufzeichnung und Wiederholung der Wunsch, dass jüngere Künstlernaturen, wenn ihnen zufällig diese Blätter durch die Hände gehen sollten, an jenem Manne von so seltener Begabung und so aussergewöhnlichem Wissen, der wie wenige berufen war, die höchsten Stufen der Kunst zu erringen, erkennen möchten, wie alles Talent und Wissen, alle Schöpfungskraft und Ideenfülle, wie der Ruhm und die Bewunderung einer langen Generation, wie alles das dem Staube und der Vergänglichkeit anheimfällt, wenn nicht die Reinheit und Grösse der künstlerischen Grundprincipien überall den Griffel führen, bewusst oder unbewusst den Schöpfungen ihren Stempel aufdrücken.

Der Chor No. 1. (Allegro di molto C-dur $\frac{3}{4}$: 3 Trombe,

Timpani, 2 Oboen, Streich-Quartett beginnt mit einer 30 Takte langen feurigen Einleitung, welche nach Alt-Bach'scher Weise die Hauptmotive enthält. Mit dem zweimaligen Ausrufe „Gott!“ tritt der vierstimmige Chor in den ersten Abschnitt seines melodiös rhythmischen Ganges ein.

Der zweite Satz „Und wird auch uns auferwecken,“ in canonischen Einsätzen beginnend, führt nach wenigen Takten, in denen der Bass sich unter den langgehaltenen, in harmonischem Wechsel geführten Oberstimmen in die Höhe bewegt, zu dem ersten Satze zurück. In seiner Gesamtheit ist der Chor von einer gewissen feierlichen Pracht, die Instrumental-Begleitung sehr bewegt. Die Oboen, hie und da in selbständige Ton-Gänge abweichend, verstärken meist die Melodie. Die Trompeten und die Pauke sind lebhaft beschäftigt.

Das bei dem Recitativ Nro. 2. eintretende Accompagnement in A-moll enthält eine interessante Begleitungsfigur der Violinen, welche bei den Worten



Der Men-schen Hei-land lebt

auf bezeichnende Weise in harpeggirende jubelnde Gänge übergehen.

Sehr schön ist der Abbruch des Accompagnements zu dem Secco-Recitativ bei den Worten „Erlöste Welt,“ auf welches der Gesang der Arie (C-dur $\frac{3}{4}$, Allegro mit Quartett-Begleitung) Nro. 3. an die obigen Worte anklingend,



Dir sing' ich froh

mit der an das Accompagnement des vorhergehenden Recitativs erinnernden Violin-Begleitung ohne Vorspiel eintritt.

Nach diesen Andeutungen würde man in dieser Arie ein Stück von interessanter Bedeutung erwarten müssen.

Dieselbe ist im ersten Satze melodisch gehalten, die Motive oft wiederkehrend in lebhafter Coloratur, die Violin-Begleitung mit der Stimme concertirend und den Charakter der Passagen des Accompagnements-Recitativs nicht verlassend. Der Mittelsatz „Dich hält der Tod“ etc. ist dagegen breit und ohne Interesse. Das Ganze der Arie erinnert in der Form und Weise an Sebastian Bach's Arien, ohne dessen anregende Eigenthümlichkeit zu zeigen und ohne die alte Form durch Neuheit und Reiz der Gedanken zu beleben!

Höher steht das auf das Secco-Recitativ des Tenor „So sei nun Seele“ unter Nro. 5. eintretende Arioso (Largo, G-moll, $\frac{1}{4}$), dessen Cantilene in ähnlicher Weise wie in den begleiteten Recitativs der Sebast. Bach'schen Matthäus-Passion gehalten ist und von Emanuel Bach's besonderer Gabe der Melodik im lyrischen Styl Zeugniß ablegt. Dieses Arioso geht weiterhin in ein Sopran-Recitativ mit Accompagnement über. Mit den Worten „Welch' eine ungezählte Menge“ beginnen die Streich-Instrumente in $\frac{1}{16}$ Noten gebrochene Accorde, die sich mit der recitativischen Declamation fortbewegen, während die Orgel die Töne des Grundbasses überall so lange aushält, bis der Harmonien-Wechsel eintritt. Das Recitativ gewinnt hiedurch ein phantastisch lebendiges Colorit, das die gewöhnlichen Grenzen der hergebrachten Formen überragt.

Dagegen fällt die Arie Nro. 6. Andante für Sopran, C-dur $\frac{3}{4}$, 2 Flöten, Quartett mit Sordinen, in die interessenslose breite Behandlung der alten Arien-Form zurück und erreicht im Inhalt die Arie Nro. 3. keineswegs. Den Schluss bildet Choral Nro. 7. „Heut' triumphiret Gottes Sohn“, der aus Sebastian Bach's Chorälen (Nro. 79. der 2. Ausgabe) unverändert übernommen ist. Es scheint, dass Emanuel Bach für den Schluss kein grössere Wirkung schaffen zu können glaubte als dadurch, dass er auf eine Arbeit seines Vaters zurückgriff.

Die vorliegende Musik repräsentirt wesentlich die

alte Form der Kirchen-Cantaten Sebastian Bach's, ohne dass zugleich deren Inhalt mitgegeben wurde. Was jener für die Kirchen-Gemeinde vorzugsweise geeignet erachtete, Choral und Chor, sind hier nur in geringem Maasse vertreten. Was äusserlich unterhalten, reizen, bestechen konnte, die Arie und der Gesang im Allgemeinen, überwiegt, ohne dass der Ernst, die Grösse und Würde der älteren Schule darin erkennbar wäre. Mit dieser Cantate in der Hand als Empfehlungsbrief würde Emanuel Bach, ungeachtet des Schönen, was in derselben anzuerkennen ist, schwerlich den Weg der Unsterblichkeit gefunden haben. Sieben Jahre lagen zwischen ihr und dem Magnificat. Ein Fortschritt lässt sich hier nicht erkennen. Es war die von der Opernbühne in die Kirche versetzte Lyrik, die an die Stelle der alten Würde, Kraft und Erhabenheit getreten war. Auf diesem falschen Wege schritt Emanuel Bach fort, als er in der Stellung als Musikdirector zu Hamburg berufen wurde, für die Kirche zu arbeiten.

Von einem dritten, in Berlin componirten Kirchenstücke, einer Trauungs-Cantate aus dem Jahre 1765, ist Näheres nicht bekannt.

E. Die weltlichen und geistlichen Lieder.

Von dem Magnificat aus entwickelte sich Bach's Thätigkeit nicht allein für die spätere Ausdehnung der Kirchencompositionen, sondern wesentlich auch für den Einzelgesang in dem deutschen Liede. Man begegnet in den Urtheilen über ihn vielfach der Ansicht, dass er kein Talent und Interesse für den Gesang gehabt habe. Selbst Reichardt, der doch im Jahre 1773 mit grossem Enthusiasmus einige seiner mittelmässigen Arien aus den Israeliten in der Wüste für grosse Meisterstücke erklärt hatte, liess nach Bach's Tode¹⁾ von ihm drucken,

¹⁾ Musik. Almanach v. 1766.

dass er in seinen Gesangs-Werken mehr als ein grosser Instrumental-Componist zu betrachten sei, „welchem Studium der Sprache und Poesie, feines tiefes Gefühl und der aus ganzer Bildung des inneren Menschen hervorgehende Geschmack für das hoch einfache Schöne mangle.“ Alles dies ist falsch. Grade die innere Bildung Bach's, sein reger Sinn für die edlen poetischen Erscheinungen in seiner Zeit, der harmonische Geschmack der in ihm lebte, waren es, vermöge deren er ein Gebiet beschreiten konnte, auf dessen wenig betretener Bahn er neue Kunstformen erstehen liess.

In seinem Entwicklungs-Gange lag vor Allem das Talent für den einfachen Gesang. Wie er es als seine besondere Aufgabe betrachtete, für die Instrumental-Musik sangbar zu schreiben, weil er dadurch rühren, ergreifen wollte, so war die Cultur der Melodie seiner Besonderheit gemäss. Deshalb war er bemüht, ihr das Barocke, Herbe, Ungefüge, das sie aus der contrapunktischen Schule überkommen hatte, abzustreifen. Der italienische Gesangsstyl, den er in Berlin kennen gelernt hatte, war an ihm nicht ohne Wirkung vorübergegangen. Graun und Hasse, deren Compositionen bei König Friedrich vorzugsweise in Gunst standen, waren grosse Meister in den Kunstformen, die den Gesang als solchen zur Geltung brachten.

In seiner frühesten Jugend hatte Bach wohl einige Arien gesetzt. Von grösseren Gesangswerken aus älterer Zeit ist aber nichts von ihm bekannt geworden. Seine weiteren Arbeiten bis zum Jahre 1749 umfassen vielmehr lediglich das Feld der Instrumental-Composition. In dem gedachten Jahre erschien das Magnificat mit seinen überaus gesangvollen Solosätzen. Vier Jahre später, 1753, begegnen wir den ersten deutschen Liedern Em. Bach's in einer Sammlung (Berlin bei Birnstiel) unter dem Titel:

„*Oden mit Melodien*“,

von denen die drei Nummern:

10. „Sie fliehet fort“, von Kleist,
14. „Dass ich bey meiner Lust durch keinen
Zwang mich quäle“,
18. „Den flüchtigen Tagen wehrt keine Gewalt“,
von Gleim,

aus seiner Feder sind. Sonst finden sich darin noch Lieder von Agricola, Graun, Nichelmann, Quantz, F. Benda, Telemann und J. J. Graun. Im zweiten Theile ist No. 3 von Bach.

Diese Oden waren so schnell vergriffen, dass im Jahre 1754 eine neue Auflage gedruckt werden musste¹⁾. „Sie hielten, wie Marpurg von ihnen sagt, das Mittel zwischen dem gekräuselten und zu glatten Styl und waren dem Inhalte der wohlgewählten Poesien angemessen, bey welchen man weder erröthen noch gähnen durfte!“

Im Jahre 1756 erschienen bei Breitkopf in Leipzig

Berlinische Oden mit Melodien,

wovon die Nummern 11. 17. 21 des ersten und 4 und 6 des zweiten (erst 1759 erschienenen) Theils ihm angehören.

Eine andere Sammlung, blos Lieder von Em. Bach enthaltend, in der zum grossen Theile die obigen Lieder wieder aufgenommen waren, erschien gleichfalls unter dem Titel:

„Oden mit Melodien“

im Jahre 1762 bei Wewer in Berlin. Sie enthielt zwanzig verschiedene Gesänge, meist in der damaligen Liederform, welche sich für die jetzige Auffassung nicht über ein gewisses Niveau mittleren Werths erheben. Die einfache Setzart lässt diese Arbeiten ziemlich durchsichtig erscheinen. Lieder, wie das folgende:

¹⁾ Kritische Briefe über die Tonkunst. Bd. I. S. 243.

Der Morgen.

In der Bewegung der Reveil.

Uns lockt die Morgen-

The first system of musical notation for 'Der Morgen'. It consists of a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics 'Uns lockt die Morgen-' are written below the treble staff.

rö - the in Busch und Wald, wo schön der Hir - ten

The second system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef. The lyrics 'rö - the in Busch und Wald, wo schön der Hir - ten' are written below the treble staff.

Flö - te in's Land er - schallt, Die Ler - che

The third system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef. The lyrics 'Flö - te in's Land er - schallt, Die Ler - che' are written below the treble staff.

steigt und schwir - ret von Lust erregt, die Taube lacht und

The fourth system of musical notation. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef. The lyrics 'steigt und schwir - ret von Lust erregt, die Taube lacht und' are written below the treble staff.

gir - ret, die Wach - tel schlägt.

The fifth system of musical notation, which concludes the piece. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef. The lyrics 'gir - ret, die Wach - tel schlägt.' are written below the treble staff.

sind zwar noch sehr viel später, zumal als sogenannte Jagdlieder in Melodie und Rhythmus hundertfach wiederholt worden; aber den ungeheuren Fortschritt, den das

deutsche Lied Em. Bach verdankt, lassen sie doch nicht entfernt ahnen.

Die in dieser Sammlung enthaltenen Lieder waren folgende:

1. Herr Bruder, meine Schöne.
2. Eilt, ihr Schäfer.
3. Noch bin ich jung.
4. Dass ich bei meiner Lust.
5. Den flüchtigen Tagen.
6. Uns lenkt die Morgenröthe.
7. Amor sagte zu Cytheren.
8. Ein fauler Feind.
9. Als Amor in goldenen Zeiten.
10. Entfernt von Gram und Sorgen.
11. Sie fliehet fort.
12. Ihr missvergnügten Stunden.
13. Ein Küsschen, das ein Kind mir schenket.
14. Ehret, Brüder.
15. Serin, der hochberühmte Mann.
16. Das Fest der holden Ernestine.
17. Es war ein Mädchen ohne Mängel.
18. Die Tugend.
19. Des Tages Licht.
20. Heraus aus deiner Wolfesgruft.

Einige Lieder ähnlicher Art erschienen später unter der Bezeichnung „Sing-Oden“ unter den 1766 zu Berlin herausgekommenen Clavierstücken verschiedener Art.

In diesen ist bereits ein Fortschritt zum spezielleren Ausdruck bemerkbar. Es möge eines von ihnen folgen, welches die geistvolle Art, in der Bach selbst so nichts-sagende Texte zu behandeln wusste, erkennen lässt:

Etwas lebhaft.

Dass Damon nie Be - lin - den rühret,

den doch Ver - stand und Tu - gend zieret,
das wundert Euch? das wundert Euch? Wie könn-ten
ihm Ver-dien-ste nützen? Ihm fehlt sehr viel, sie zu be-
sitzen! Er ist nicht reich, - er ist nicht reich!

Alle diese mehr oder weniger vereinzelt Versuche würden wohl ohne Bedeutung geblieben sein, wenn es nicht die deutsche Literatur gewesen wäre, die Em. Bach in einer ihrer edelsten Blüten zu Hilfe kam. Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben. Noch in demselben Jahre waren sie von Bach in Musik gesetzt und kamen 1758 bei G. L. Winter in Berlin heraus. Es hatte nur einer geeigneten Anregung, eines glücklichen Ungefährs bedurft, um ihm in eine Bahn eintreten zu lassen, auf der er sein grosses Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Richtung entfalten konnte. Mit diesem schönen und edlen Werke ist Em. Bach der Be-

gründer und Schöpfer des deutschen Liedes in seiner jetzigen Bedeutung geworden.

Die Composition weltlicher Lieder, d. h. solcher, welche nicht unmittelbar den Beruf hatten, der Kirche als Choräle zu dienen, war von den Musik- und anderen Gelehrten jener Zeit mit überwiegender Geringschätzung betrachtet worden. Dass die ersten Versuche in dieser Richtung zum nicht geringen Theile anonym erschienen, ist nicht ohne Bedeutung. Freilich findet man auch in den Liedern selbst der besseren Tonsetzer zu altmodischen, der Zopfperiode der deutschen Literatur angehörigen Texten noch lange Zeit hindurch jenen steifen Charakter, der, durch die Kindheit der Musikform begründet, Melodie ohne Leben und Wärme, Begleitung ohne harmonischen und charakterischen Zusammenhang mit dem Inhalte des Liedes gab.

Es muss als ein besonderes Verdienst der Berliner Schule gerühmt werden, dass sie zuerst dem Liede eine specielle Aufmerksamkeit widmete. Em. Bach, beide Graun, Kirnberger, Agricola, Nichelmann, Quantz, Marpurg und Fasch scheuten sich nicht, dem alten Vorurtheile entgegen einfache Melodien in der bezeichneten Manier, zu einfachen hie und da bezifferten Bässen zu setzen¹⁾. Freilich war die Melodie eben ohne Tiefe und Inhalt, ohne Verschmelzung mit dem begleitenden Clavier. Es waren rhythmische Gesänge zu allerhand Worten, die ebensogut auch auf andere Texte hätten gesungen werden können und kaum einem anderen Zwecke dienen konnten und sollten, als dem Dilettantismus jener Tage. Zwar hatten Emanuel Bach, Graun und Kirnberger den Versuch gemacht, über das Maass des Hergebrachten hinaus ansprechendere Formen, inhaltvollere Gedanken in

1) Auch von Sebastian Bach und Telemann wissen wir, dass sie zu ihrer Zeit Lieder gesetzt haben. Friedemann Bach hat sich zu solcher Niedrigkeit nie herabgelassen.

das Lied zu legen. Aber es waren eben vor Allem die Dichtungen, welche fehlten.

Wohl hätte die schöne Rückwirkung, welche die zur Blüthe aufschwellende Volkspoesie auf die musikalische Behandlung dieser Kunstform hätte ausüben können, der innere Zusammenhang zwischen beiden schon früher erkennbar werden sollen, jener Volkspoesie, mit der Bürger, Hagedorn, Gleim, Herder, Claudius, Hölty, Uz, Voss, Overbeck und Andere das deutsche Publikum zu beschenken begonnen hatten. Ihre Gedichte waren mit Begierde und Beifall aufgenommen, gelesen, gelernt, gesungen worden. Aber diese Lieder selbst gehörten noch ihrer Zeit an. So viel Schönes, Anregendes sie boten, es fehlte ihnen das Eine, das ihrer Verwendbarkeit für die Musik nothwendig war: die Allgemeinheit des poetischen Gehalts, der auf Alle gleichmässig wirken konnte, aber auch zugleich dahin drängte, der darauf verwendeten Musik den Stempel innerlicher Besonderheit zu verleihen. Die Zeit, von der hier die Rede ist, war eben noch eine nach Ständen und Vorurtheilen vielfach zerklüftete, auf dem Gebiete der inneren Bildung und der socialen Stellung zahlreiche Abstufungen und Trennungen zeigend. Und dies sprach sich theils in dem Gehalt der Lieder, theils in der Art und Weise aus, wie diese von den verschiedenen Klassen, auf die sie zu wirken bestimmt waren oder überhaupt wirken konnten, aufgenommen wurden. Jeder Stand suchte sich aus der neu aufspriessenden Poesie jener Tage einzeln heraus, was ihm zusagte.

Konnte da die Musik, welche den Inhalt verallgemeinern sollte, anders als nur ganz oberflächlich verfahren? Konnte sie gleichzeitig die Melodie und deren harmonische Unterlage für ein Publikum individualisiren, das sie zum einen Theil nicht verstanden, zum anderen Theile nicht gemocht haben würde?

Anders stand es mit dem geistlichen Liede, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in grösserer Reife

und Gediegenheit auftrat. Der geistliche Stand, das höhere und niedere Bürgerthum, derjenige Theil des Adels, der von der religiösen Zerfahrenheit der Zeit unberührt geblieben war, standen zu diesen Dichtungen in einem unmittelbaren Verständniss, drangen mit Lebhaftigkeit in deren inneren Kern ein. Der Antheil, den sie an der geistlichen Liederpoesie zu nehmen begannen, wirkte auf den Adel und die Fruchtbarkeit der dahin gerichteten Bestrebungen zurück, in denen Gellert, die Stolberg, Klopstock, Cramer, Münter, Sturm und Andere mit so vieler Liebe und Begeisterung thätig waren.

Von diesem Gesichtspunkt aus muss man das Erscheinen der geistlichen Lieder Gellert's betrachten. Die Allgemeinheit der in ihnen niedergelegten Poesie, ihre tiefe Innerlichkeit und fromme Zuversicht, ihre jedem christlichen Herzen gleich zugängliche Stimmung heben sie, mancher einseitigen, zum Theil hyperorthodoxen Seiten ungeachtet über die Vergänglichkeit des hin- und herschwankenden Modegeschmacks hinaus, dem so viele ihrer weltlichen Zeitgenossen zum Opfer fallen mussten.

Bach war es, der sich ihrer, der erste in seiner Zeit, mit richtigem Blicke bemächtigt hat. Durch die Musik geschmückt, verschönt, wollte er sie in noch weitere Kreise hineintragen. Dass er so handelte, zeugt von seiner grossen Begabung für den künstlerischen Fortschritt. Was er in diesem ersten Ergreifen eines ganz neuen Kunstzweiges geleistet hat, stellt ihn in die Reihe der grossen Erscheinungen, durch welche die Kunstgeschichte in ihrer stetigen Entwicklung gefördert worden ist. Der Dank, den die Nachwelt grossen Männern verschuldet, bemisst sich nicht nach der Frage: Ob, wenn sie nicht gewesen wären, irgend ein anderer an ihrer Stelle das Nämliche geleistet haben würde? Ihre Anerkennung bindet sich an Thatsachen und nicht an Voraussetzungen.

Gern mag zugegeben werden, was eine spätere Zeit

an seinen Liedern zu tadeln gefunden hat, dass er des Wortausdrucks nicht völlig Herr geworden ist. Dies ist der schwache Punkt, der dem deutschen Liede noch bis in das jetzige Jahrhundert hinein gefolgt ist, obschon der gewaltige Fortschritt in der Poesie zu einer eingehenderen Prägnanz der Melodien hätte auffordern können. Dass Bach den Mangel, der hierin lag, wohl gefühlt hat, wird man weiterhin sehen. Die Wahrheit der Gesamtstimmung aber, wie sie sich in der neu geschaffenen Gesangsform im Allgemeinen ausdrückte und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende Erscheinung, die vor Bach noch nicht beobachtet worden war.

Das religiöse Lied, mit dem er den Boden dieser neuen Stimmungs-Bilder betrat, war seinem Streben und Charakter günstig. Ihm hat er sich daher auch mit besonderer Vorliebe zugewendet. Das weltliche Lied beschäftigte ihn nur noch nebenbei. Seine Lieder „Für das Herz“ bekunden erst in ihren allerletzten Ausgängen, hart am Ende seines langen Lebens einen bemerkbaren Fortschritt. Mit den geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er uns die schöne Gabe des deutschen Liedes in unser dankbares Jahrhundert hinübergereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen als solche hier vorzugsweise seine nächsten Nachfolger Reichardt und Schulz genannt werden) unmittelbar nach ihm geschaffen haben, geschah in der von ihm gegebenen Richtung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain. Er verliess die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie, stellte sie selbständig in den Charakter des Gedichts und gab ihr eine bestimmt geformte harmonische Begleitung.

In dieser Thatsache liegt der Wendepunkt, den das deutsche Lied durch ihn genommen hat. Em. Bach hatte das volle Bewusstsein, mit der Composition der Gellert'schen Lieder etwas Bedeutsames geleistet zu haben.

In der Vorrede, mit der er deren Herausgabe begleitet, sagt er:

„Es würde überflüssig sein, zum Lobe des berühmten Herrn Verfassers dieser Lieder etwas anzuführen, da der allgemeine Beifall, den seine Arbeiten überhaupt erhalten haben, viel zu bekannt ist. Absonderlich kann man ihm für die Mittheilung dieser Sammlung nicht genug danken, weil man von dem ausnehmenden Nutzen, welchen er dadurch gestiftet hat, vollkommen überzeugt ist. Ich für mein Theil bin von der Vortrefflichkeit der erhabenen, lehrreichen Gedanken, wovon diese Lieder voll sind, dergestalt durchdrungen worden, dass ich mich nicht habe enthalten können, ihnen allen, ohne Ausnahme, Melodien zu setzen. Man weiss, dass Lehroden zur Musik nicht so bequem sind, als Lieder für das Herz; jedoch wenn die ersteren so schön sind, wie sie Herr Gellert machet, so empfindet man einen angenehmen Beruf bey sich, alles mögliche beizutragen, damit die Absicht, in der sie gemacht sind, erleichtert und folglich der Nutzen davon allgemeiner werde.

Diese fromme Absicht ist es ganz allein, welche diese Melodien veranlasst hat. Ich habe besonders denen Liebhabern der Musik diese Lieder gemeinnütziger machen und ihnen dadurch Gelegenheit geben wollen sich zu erbauen.

Bey Verfertigung der Melodien habe ich so viel als möglich auf das ganze Lied gesehen. Ich sage, so viel als möglich, weil keinem Tonverständigen unwissend sein kann, dass man von einer Melodie, wonach mehr als eine Strophe gesungen wird, nicht zu viel fordern müsse, indem die Verschiedenheit der Unterscheidungszeichen, der ein- und mehrsylbigen Wörter, oft auch der Materie u. s. w. in dem musikalischen Ausdrücke einen grossen Unterschied machet. Man wird aus meiner Arbeit ersehen, dass ich auf verschiedene Art vielen dergleichen Ungleichheiten auszuweichen gesucht habe.

Ich habe meinen Melodien die nöthigen Harmonien und Manieren beigefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkür eines steifen Generalbassspielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich auch als Handstücke brauchen, da die Singstimme allezeit in der Höhe liegt, so werden ungeübte Hälse dadurch eine grosse Erleichterung spüren.

Ich lief're sie in der Ordnung, in der ich sie geschrieben habe. Bey einem Paar Liedern habe ich zur Veränderung ein angenehmes Thema mit eingemischt; hoffentlich wird dieser Umstand ebensowenig anstössig seyn, als bei ausgeführten Chorälen, wo er noch weit öfterer vorkommt. Die Melodien, worüber man die Wörter lebhaft, munter und dergl. antrifft, erfordern eine mässige Geschwindigkeit; widrigenfalls kann man gar leicht in einen frechen Ausdruck verfallen, wobey man vergisst, dass man geistliche Lieder vor sich hat.

Zuletzt wünsche ich mir auch bey diesen Versuchen den Beyfall,

womit Kenner meine bisherigen Arbeiten beehrt haben, und will mich glücklich schätzen, wenn ich meine gute Absichten erreicht habe.

Berlin, den 1. Februar 1758.

C. P. E. Bach.“

Hieraus ergibt sich vor Allem, dass diese Lieder ihre Entstehung keinem anderen Motive zu verdanken haben, als der Bewunderung und dem hohen Werthe, welche Bach den Gellert'schen Gedichten beimass. Die fromme Religiosität, die in ihnen lag, hatte offenbar in seinem Innern einen verwandten Ton anklingen lassen. Die Traditionen seiner Jugend, seiner Familie wurzelten in den Betrachtungen religiösen Inhalts, in der Uebung der alten Sitte, die den Choral zum Mittel- und Ausgangspunkt der Musik gemacht hatte. So hatte er seine Kunst gelernt, geübt, verehrt. War er selbst auch aus den Anschauungen einer der Kirche und ihrem Dienste geweihten Kunstübung herausgetreten, so lebten die Keime dieser Bestrebungen doch noch tief in ihm. Darum hatte er den Nutzen jener schönen Dichtungen allgemeiner machen wollen; darum hatte er sie alle componirt. Dies ist bedeutsam für die Zeit, in der das Bedürfniss der häuslichen Andachten noch nicht ganz verloren gegangen war. Bach verbirgt sich dabei nicht, „dass die geistlichen Lieder dem Gesange weniger bequem seien, als die Lieder für das Herz.“ Mit anderen Worten: die sentimentale Richtung hatte auch schon zur Zeit jenes ersten Uranfangs für das Lied ihre weitgreifende Wirkung geübt. Dennoch liess er sich nicht abhalten, ihr diese seine ernsteren Tondichtungen gegenüberzustellen. Es war eben der Drang des Berufs, den er in sich fühlte, ein Beruf, der sicher seine Früchte getragen hat.

Eine andere nicht weniger interessante Bemerkung, die sich aus dieser Vorrede aufdrängt ist die, dass Bach schon damals sehr wohl die Uebelstände gefühlt hat, mit welchen das Lied zu kämpfen hatte, wenn alle Strophen eines Gedichts nach einer und derselben Melodie gesungen werden mussten. Er hatte „auf das ganze Lied“

sehen müssen. Hiedurch war ihm der Wortlaut im Einzelnen in die zweite Linie getreten. Es ist bemerkenswerth, dass er diesen Uebelstand, den E. Schneider ¹⁾ gerade an seinen Gellert'schen Lieder so streng tadelt, so bestimmt als solchen signalisirt hat.

Die Frage liegt nahe, warum ein so genialer Musiker wie er es war, nicht dadurch auf den Gedanken gebracht worden ist, die Lieder durchzucomponiren? Denn dass die Strophenform dem grossen Inhalt der Texte gegenüber oft sehr eng war, ist nicht zu verkennen. Aber die Kunst Lieder zu setzen, war eben noch gar jung. Bach hatte ihr auf die Beine geholfen, sie frei und fest gehen gelehrt. Berge zu ersteigen, steile Höhen zu erklimmen, dazu war sie noch nicht kräftig genug. Dennoch war es eben Em. Bach, der weiterhin auch über diese Grenze fortstieg und mit durchcomponirten Liedern geistlichen und weltlichen Inhalts die einmal beschrittene Bahn erweiterte.

Er setzt endlich ausdrücklich hinzu, dass „er den Melodien die Harmonien und Manieren beigefügt habe, um sie nicht der Willkür steifer General-Bassspieler zu überlassen.“ Bis dahin waren die Lieder nur mit dem bezifferten oder unbezifferten Bass gesetzt worden. Was der Accompanist aus der Begleitung weiter machen wollte, war seine Sache. Bach hatte auch hier zuerst richtig erkannt, welchen Werth gerade für das Lied eine ihm angemessene Begleitung haben, wie sehr der Eindruck auf den Zuhörer-kreis davon abhängig sein musste, dass diese Begleitung nicht bloss der Melodie die generalbassmässige Harmonie geben, sondern dass sie auch den Charakter des Liedes heben und verstärken könne. Er hat grade mit dieser Neuerung (denn eine solche war es und als solche bezeichnet er sie selbst) den Boden des modernen Liedes betreten. Mit Recht sagt E. Schneider ²⁾ hierüber: „durch solche

1) Das musikalische Lied. III. S. 214.

2) Ebendort, Band III. S. 215.

Mittel stellt er die lyrischen Höhepunkte in das möglichst helle Licht und giebt den wechselnden Gemüthsstimmungen, dem Leidenschaftlichen, dem Majestätischen, dem Zarten, dem Klagenden das angemessene Colorit.“

Freilich war in der Begleitung zu seinen Liedern deren harmonische Ausfüllung ebenso wenig gegeben, als in seinen Sonaten. Diese muss vielmehr hinzugesetzt werden, wie dies auch dort geschehen muss. Er war zu sehr gewohnt, vieles als selbstverständlich vorauszusetzen, was wir jetzt schwarz auf weiss vor uns zu sehen verlangen, als dass er da, wo in der Harmonie an sich nicht mehr gefehlt werden konnte, diese in ihrer ganzen Vollständigkeit geben zu müssen geglaubt hätte. Man darf diesen Umstand bei der Beurtheilung dieser Lieder nicht übersehen, weil die Begleitung sonst magerer und dünner erscheint, als dies sein darf und als es bei der Vollstimmigkeit, mit der die alte Schule vermöge des Accompagnements selbst ihre einfachsten Stücke zu hören gewohnt war, gemeint sein konnte.

Was die Manieren betrifft, so bestehen diese meistens in den Vorhalten, hie und da in Melismen. Auch in dieser Hinsicht war früher das Meiste den Sängern überlassen gewesen. In der Oper wurde der Missbrauch den man mit der Verzierung der Arien trieb, noch lange fortgeschleppt. Für das Clavier hatte Sebastian Bach zuerst die Manieren, welche er für zulässig oder nothwendig hielt, nicht ohne heftigen Widerspruch zu finden, vorge-schrieben. In dem einfachen Liede war freilich der Spielraum für Verzierungen geringer als in der Arie und in anderen Tonstücken. Um so störender konnte deren unpassende Anwendung werden.

Die Melismen wurden im vorigen Jahrhundert als der wahre und höchste Schmuck für Arie und Lied angesehen. Noch Nägeli sagt von ihnen¹⁾: „Jedes gut ange-

¹⁾ Leipz. Allg. Mus.-Z. Jahrg. 19. S. 764.

brachte Melisma, auch nur von zwei, drei oder vier Tönen, ist in der Liederkunst eine Perle, die gleichsam an einer goldenen Kette hängt.“ Er fügt hinzu: „Emanuel Bach hat sie am ausdrückvollsten und zugleich zwanglosesten in die Form der Lieder verwebt. In seinen Compositionen zu Cramer's Psalmen und Sturm's Gedichten finden sich mitunter Melismen, die ein wahrer Perlenschmuck sind.“ Wenn dies als richtig bestätigt werden darf, so muss auch hinzugefügt werden, dass Bach in der Anwendung dieser Verzierungen vorsichtig und mässig gewesen ist, und dass dieselben, zumal in den Gellert'schen Liedern, nur selten vorkommen.

Diese Lieder aber sind selbst einer Schnur von Perlen edelster Art zu vergleichen. Ihr tiefer Inhalt und die Schönheit und Abrundung ihrer Form bewähren noch jetzt, nachdem 110 Jahre glanzvoller und grossartiger Vervollkommnung seit ihrem Entstehen dahingegangen sind, ihre Probehaltigkeit. Nur wenige aus der reichen Sammlung von 54 Liedern könnten als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden. Die meisten sind in Melodie, Declamation und Harmonie voll von dem treffendsten Ausdruck, dabei von einer Einfachheit und Natürlichkeit, die in Erstaunen setzt.

Sollte Einzelnes besonders hervorgehoben werden, so würden zu bezeichnen sein:

Das Abendlied: Für alle Güte sei gepreist; Geduld: Ein Herz, o Gott; Bitten: Gott, Deine Güte reicht so weit; Gottes Grösse in der Natur;

Es mögen ferner erwähnt werden:

Güte Gottes; Das Passions-Lied: Erforsche mich, erfahre; Die Ehre Gottes: Die Himmel erzählen; Das Gebet: Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen; Trost: Du klagst, o Christ; Preis des Schöpfers: Wenn ich, o Schöpfer, Deine Macht; Busslied; ferner die Warnung vor der Wollust: Der Wollust Reiz zu widerstreben. Abendlied: Herr, der Du mir

das Leben. Das natürliche Verderben: Wer bin ich von Natur? Weihnachtslied: Das ist der Tag, den Gott gemacht; Am neuen Jahr: Er ruft der Sonn'; Wider den Uebermuth: Was ist mein Stand, mein Glück; Vertrauen auf Gott: Auf Gott und nicht auf meinen Rath; Kampf der Tugend: Oft klagt mein Herz.

Die Gellert'schen Lieder sind nach jener Zeit oft genug von Neuem componirt worden, von Niemandem mit gleichem Glück und gleicher Hingabe. Das Publikum erwies ihnen die gebührende Aufmerksamkeit. Noch bei Lebzeiten Bach's, im Jahre 1784, erschien die fünfte Auflage¹⁾. Beethoven hat etwa fünfzig Jahre später sechs Lieder aus derselben Sammlung gesetzt, und zwar:

Bitten: Gott, Deine Güte reicht so weit; Liebe des Nächsten: So jemand spricht, ich liebe Gott; Vom Tode: Meine Lebenszeit verstreicht; Die Ehre Gottes: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes; Gottes Macht: Gott ist mein Lied; Busslied: An Dir allein, an Dir hab' ich gesündigt.

Wer kennt diese herrlichen Gesänge nicht? Wäre es nützlich, der Kunst förderlich, zwischen ihnen und den Melodien Emanuel Bach's eine Parallele zu ziehen? Bach hat mit diesen geschaffen, was Beethoven fertig vorgefunden, mit seinem schöpferischen reichen Geiste ausgebaut hat. Was jener mit seinen Liedern wollte, das hat er in seiner Vorrede klar und bestimmt gesagt und ebenso klar und bestimmt geleistet. Beethoven hat die Aufgabe nach seiner Besonderheit aufgefasst und seine Gesänge in grossem, dramatisch ausgeprägten Charakter dargestellt. Nicht häusliche Andacht, fromme Versenkung in die Aufgaben des Christenthums sollten damit gefördert werden: sie sind für Sänger von hoher Begabung und von grossen Stimm-Mitteln geschrieben. Wenn man ihnen Be-

¹⁾ Eine Auswahl dieser Lieder ist kürzlich bei Simrock in Berlin herausgegeben worden.

wunderung nicht versagen kann, so darf man sich darum die Freude nicht verkümmern lassen, die in Bach's einfacheren Tonbildern, in ihrer kindlichen Frömmigkeit, in ihrem innigen Gesange, in dem Reichthum und Adel ihrer Melodien niedergelegt ist.

Im Jahr 1764 gab Bach bei Winter in Berlin anderweit Zwölf geistliche Oden und Lieder, als einen Anhang zu Gellert's geistlichen Oden und Liedern mit Melodie heraus.

Es lässt sich bezüglich dieses Anhangs nur alles wiederholen, was von der Haupt-Sammlung gesagt worden ist. Alle diese Lieder, deren einige in choralartigem Charakter gesetzt sind (so der 88. Psalm: „Mein Heiland, meine Zuversicht; Ermunterung zur Busse: Mein Heiland nimmt die Kinder an und an Gott: Erheb' auf mich Dein Angesicht,“ stehen auf der vollen Höhe der vorhergehenden. Einige sind von besonderer Schönheit, so das letzte Lied (Morgengesang), dessen Dichtung von der Musik wie mit dem Rosenschimmer der aufsteigenden Morgenröthe überhaucht ist.

Gellert selbst war, wie ein Zeitgenosse berichtet¹⁾, über Bach's Composition seiner Lieder entzückt. Mit Bezug darauf schrieb er ihm: „Das beste Lied ist ohne die ihm eigne Melodie ein liebendes Herz, dem seine Gattin mangelt, die seine Empfindungen beseelt, indem er die ihrigen erweckt.“

Der Melodien zu den Stolberg'schen Liedern, gleichfalls Bach's Berliner Zeit angehörig, hat der Verfasser zu seinem grossen Bedauern nicht habhaft werden können.

Emanuel Bach's grosses Verdienst um das deutsche Lied, dem er unzweifelhaft zuerst Farbe und Leben gegeben hat, ist bisher keineswegs richtig gewürdigt worden. E. Schneider, der in dem mehrgenannten Werke insbe-

¹⁾ Siehe weiter unten die Kritik über die Cramer'schen Psalmen vom Jahre 1774.

sondere Graun's Verdienste um diese Musikgattung hervorhebt, tadelt an Bach's Melodien mit besonderm Hinweis auf die Gellert'schen Lieder, dass sie steif und trocken seien¹⁾. „Auf diese Melodien könnte man jeden beliebigen Text, auch einen frivolen singen, und hier sollen dazu sehr fromme, sehr ernste Lieder gesungen werden. Das ist der Widerspruch, die innere Unwahrheit, an der Bach's Lieder leiden.“ Dies ist gradezu unrichtig. Vielleicht wäre der Verfasser des „Musikalischen Liedes“, das so viel Verdienstliches enthält, zu einem andern Resultate gelangt, wenn er ausser den Gellert'schen Liedern auch Bach's weltliche Lieder aus seinen letzten Lebensjahren und die Sturm'schen und Cramer'schen Lieder und Psalmen berücksichtigt hätte, die, wenn man Bach's Stellung zum deutschen Liede richtig beurtheilen will, nicht ausser Acht gelassen werden dürfen.

A. Reissmann²⁾, der gleichfalls Graun und neben ihm Agricola und Marpurg eine bedeutsame Stellung für das Lied eingeräumt hat, ohne Kirnberger's nur dem Namen nach Erwähnung zu thun, sagt von Emanuel Bach: „Sein verständig praktischer Sinn richtete sich auch bei dem Liede mehr auf eine Zersetzung der Stimmung und auf die Darstellung der einzelnen Züge desselben mit den vorhandenen Mitteln, so dass wir ihn den Vater des durchcomponirten Liedes nennen würden, wenn überhaupt die lyrischen Momente bei ihm zu unmittelbarer Erscheinung kämen. So wird er weniger durch seine Arbeiten auf diesem speciellen Gebiet, als vielmehr durch sein gesamntes Wirken einflussreich auf die Weiter-Entwicklung des Liedes.“ Nach allem bisher Besprochenen kann auch diese Bemerkung, die einzige, welche der fruchtbare musikalische Schriftsteller über Emanuel Bach zu machen weiss, bei der er indess keine seiner bedeutenderen

¹⁾ A. a. O. III. S. 215.

²⁾ Das deutsche Lied. S. 86.

Liedersammlungen nur dem Namen nach anführt und dessen Liedern er in den Notenbeilagen zwischen Graun, Agricola, Marpurg und Nichelmann kein Plätzchen reservirt hat, nur für unzutreffend, wenn nicht für oberflächlich erachtet werden.

Das deutsche Lied in seiner jetzigen Gestalt ist eine Schöpfung Bach's, und den Anfang zu derselben bilden seine Gellert'schen Lieder. Wenn mit diesen für den Einzelgesang gesetzten Melodien seine Thätigkeit in Berlin für diesen Kunstzweig geschlossen ist, so ist sie es doch nicht für den Gesang überhaupt. Er hat sich nämlich noch auf das Feld der

F. Weltlichen Cantaten

begeben.

Zu diesen gehört in erster Linie sein Antheil an einem Werkchen von halb theoretischer Natur, das dem Jahre 1760 angehört und den Titel führt ¹⁾: Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter.

Dasselbe wird mit der Nachricht eröffnet, dass „die grössten Meister der Kunst“ an diesen Versuchen gearbeitet und dass diese mit Fleiss ganz verschieden seien, so dass immer einer um einige Grade einfacher sei als der andere. Es wird hinzugefügt, dass der erste Text aus dem Messias, der andre aus einer Hymne des Herrn Wieland, der dritte aus einem kleinen epischen Gedicht des Herrn Bodmer „Jacobs Wiederkunft aus Haran“ entnommen sei.

Bach ist weder auf dem Titel des Werks noch in der Vorrede als Verfasser eines der drei Versuche genannt worden. In seinem Nachlass-Kataloge sind dieselben als von ihm herrührend bezeichnet. In seiner Selbstbiographie²⁾ sagt

¹⁾ Berlin, bei Winter.

²⁾ Burney, Musik. Reisen. Th. III.

er dagegen: „Der zweite Versuch in Hexametern ist auch von mir.“ Somit ist kaum anzunehmen, dass er an dem Werkchen einen weitergehenden Antheil gehabt habe. Dem entspricht auch die Vorrede, indem sie sagt, dass die Componisten der drei Versuche „den grössten Meistern der Kunst“ angehörten, welche diese freundschaftliche Gefälligkeit gehabt hätten, sich zu ihnen herabzulassen.

Wer die Stücke No. 1. und 3. gesetzt habe, ist nicht bekannt. Dem oben gedachten Epitheton gemäss würde man auf Graun schliessen können, wenn dieser im Jahre 1760 noch gelebt hätte. So bleibt die Wahl zwischen Agricola, Kirnberger, Fasch und Quantz, die unter den Berliner Tonsetzern mit besonderem Interesse für den Gesang geschrieben haben. Hervorragendes haben sie ebenso wenig geleistet, als Emanuel Bach. Somit ist die Entscheidung dieser Frage nicht von grosser Bedeutung.

Die Musik dieser Versuche bewegt sich auf dem Boden der melodiösen Declamation, wie wir ihr bei Bach in seinen späteren Werken, zumal den Oratorien und dem Morgen-Gesange wieder begegnen werden. Jedoch verschwindet in ihr die eigenthümliche Scandirung des Hexameters so gut wie ganz. Es ist aus ihm eine gewöhnliche Declamationsform geworden, somit der eigentliche Zweck der Arbeit nicht innegehalten. Hie und da durch Wiederholungen geschärft, von Recitativen durchflochten, im häufigen Wechsel der Tempi, ohne eigentliche Steigerung und Schluss-Erhebung bieten diese Versuche, die man kaum anders denn als Solo-Cantaten bezeichnen kann, ein gewisses buntes Hintereinander und Ineinander von Melodie und Declamation ohne organische Gliederung und ohne dass ein Gedanke sich von dem anderen durch besondere Kennzeichen und Merkmale unterschiede. Mag Einzelnes als schön hervortreten, wie in dem ersten Versuch aus dem *Messias* das *Allegretto*:

So in Dei - ner rei - nen Um-

ar-mung ge-bil-det zu werden, Dein zu

sein, Dein zu sein und Dich e-wig, Dich

e - wig, Dich e-wig zu lie - ben.

oder aus dem zweiten (Bach'schen) Versuch der Schlusssatz

Allegretto.

mf.
Die du dort über die Blu - men hin - gleitest, kry-

stal - le - ne Quel - le, rausch!

es den Blu - men zu

von ei - ner Wel - - -

- - -

le zur an - dern.

der selbst in der ausgeführteren Begleitung eine schon mehr dramatische Färbung annimmt und sich dadurch über das Niveau der anderen beiden Nummern erhebt, das Ganze wird wohl nur als ein erfolgloses Bestreben be-

zeichnet werden können. Ungeachtet dieser Erfolglosigkeit dient Bach's Theilnahme daran als Beweis, wie unablässig und vielseitig er bestrebt war, bei Allem mitzuwirken, was sich irgend als Förderung der Kunst charakterisiren liess. In späteren Jahren ist er auf diese Arbeit zurückgekommen. Denn in seinen Gesangs-Compositionen vom Jahre 1770 findet sich:

„Der Frühling, eine Tenor-Cantate mit den gewöhnlichen Instrumenten“ und der Bemerkung aufgeführt: „Aus dem zweiten Versuch des einfachen Gesanges.“ Es kann sich hier nur um die Uebersetzung und Instrumentirung des Wieland'schen Hymnus „Freude, die Lust der Götter und Menschen“ gehandelt haben.

Indem wir dies Werkchen von zweifelhaftem Werthe verlassen, wenden wir uns noch zwei anderen Gesangs-Compositionen von ähnlichem Charakter zu, die, ihres geringen Umfangs ungeachtet eine bei Weitem höhere Bedeutung in Anspruch nehmen und einige Jahre später entstanden sind.

Es ist dies zunächst Phillis und Thirsis, eine Cantate für zwei Gesangsstimmen, im Jahre 1765 gesetzt, im nächstfolgenden Jahre in Partitur bei Winter zu Berlin im Druck erschienen, ein Werk voll von Schönheiten. Es besteht aus 3 Sätzen, ist für 2 Soprane oder auch für Sopran und Tenor geschrieben und wird von 2 Flöten und dem Bass begleitet. Die ausfüllende Harmonie wird durch den Flügel vermittelt, ohne den bei der damaligen Art zu setzen keine befriedigende harmonische Verbindung möglich war. Der Text ist sehr einfach.

Nro. 1. Arie. Phillis. E-moll $\frac{2}{4}$.

Thirsis, willst du mir gefallen,
Singe mir nur Klagen vor.
Höre doch die Nachtigallen,
Itis, Itis hörst du schallen.
Klagen, Klagen reizt das Ohr.

Nro. 2. Rec.

Thirsis. Ach, Phillis, lass mich scherzen.

Phillis. Ich habe dir gesagt, nur Klagen rühren mich.

Thirsis. Suchst du Vergnügen in den Schmerzen?

Phillis. Ja, denn es reget sich

Ein altes Leid in meinem Herzen,

Und stellt mir den, den ich verlor,

Mit aller seiner Reizung vor.

Thirsis. Die Vögel, die du rühmst, rührt kein verjährtes
Leiden.

Phillis. Was sagt ihr Lied denn sonst, wenn es nicht
klagt?

Thirsis. Das, was ich oft zu dir gesagt,
Das sagen auch die Vögel zueinander.

Nro. 3. Arie. (C-dur).

Der Vogel ruft ohne Ruh'

Im Walde seiner Gattin zu:

Ach liebe doch, ach liebe!

Die Gattin hört des Gatten Lieder,

Ihr sehnlich Girren sagt ihm wieder,

Ich liebe!

Die Musik ist ganz in dem zärtlich sentimental
Charakter dieses Gedichts gehalten. Bezeichnend für die
Zeit und für die Richtung, welcher Bach in seinen Ge-
sangs-Compositionen folgte, ist, dass den Schluss der Cantate
nicht wie doch so nahe gelegen hätte ein zweistimmiger
Satz, sondern eine Arie bildet. Wie zur Zeit der ersten
Entstehung des musikalischen Dramas der Einzelgesang
erst neu erfunden werden musste, so drängte die Geschmacks-
richtung jener Zeitperiode den Ensemble-Gesang aus dem
Bereiche der Musik so ziemlich heraus und die in der
Blüthezeit der Madrigalen alles andere überwuchernden
mehrstimmigen Solo-Sätze mussten erst wieder von Neuem
geschaffen werden.

Schon durch die oben angezeigte Art der Begleitung,
welche wesentlich in 2 Flöten gelegt ist, und worin man

Gat ten zu, ach lie - be doch, ach lie - be doch, ach

lie-be doch, ach lie-be doch,

lassen sich nicht zarter und inniger wiedergeben.

Das Ganze wird durch die Musik zu einer Idylle der edelsten Art erhoben. Die kleine Arbeit würde noch mehr von Wirkung sein, wenn Emanuel Bach es über sich vermocht hätte, am Schluss beide Stimmen zu einem Zweigesang zu vereinigen. Diesem Mangel liesse sich für die heutige Zeit durch die Einrichtung der letzten Arie zum Duett, welches als Wiederholung gesungen werden könnte, abhelfen. Dadurch würde auch der sentimentale Gegenstand etwas mehr äussere Abrundung erhalten.

Nahe der Zeit, wo diese Cantate entstanden war, liegt eine andere Arbeit von ähnlichem Charakter, aber von noch grösserer Vollendung, ein Mittelding zwischen Cantate und Lied, nämlich der im Jahre 1766 gesetzte und bei G. L. Winter in Berlin im Druck erschienene Zweigesang nach Gleim's Worten

„Der Wirth und die Gäste“,

ein Stück voller Leben und Melodie, voller Feinheit und edler Declamation, in welchem eine Solostimme mit einem allenfalls zwei- und dreistimmig zu singenden Chore wechselt. Wer möchte nicht in folgender Stelle

Mässig geschwind.

Der Wirth. Bringe von dem Wei-ne, Junge, der wie Dei - ne

Wan-ge glüht, feu-rig ist er und auf der Zunge lieb-

li - cher, lieb-li - cher, lieb-li-cher als Uzens

Ein Gast.

Lied. Unser lie-ber Wirth soll le-ben!

eine für jene Zeit völlig neue Behandlung der Melodie neben einer graziösen Art des Vortrags erkennen, die Haydn und Mozart zur Ehre gereicht haben würde? So unbedeutend die Arbeit an sich ist, so verdient sie doch um ihrer besonderen Gestaltung willen eine specielle Erwähnung. Denn der Zusammenhang zwischen dieser

Art der Composition und dem Verdienste Bach's um das deutsche Lied ist unverkennbar.

G. Sebastian Bach's vierstimmige Choräle.

Während auf solche Art Emanuel Bach sich in eine wahrhafte Fluth von Clavier-, Instrumental- und Gesangs-Sachen vertieft hatte, arbeitete er gleichzeitig an einer anderen Aufgabe, deren Betrachtung den aufmerksamen Beobachter aus dem glanzvollen breiten Strome, in dem der Meister sich zu Berlin bewegte, in die stillen Räume des Cantorats der Thomas-Schule zu Leipzig zurückversetzt, in denen der ernste und grosse Sinn seines Vaters so lange Jahre zur Ehre Gottes gearbeitet hatte. Sei es dass die religiöse Innigkeit der Gellert'schen Lieder, deren Composition er in den 12 Nachtrags-Oden so eben beendet hatte, dazu beigetragen haben mochte, seinen Blick dem Kirchenliede wieder mehr zuzuwenden, sei es dass die buchhändlerische Speculation, die sich der vierstimmigen Choräle seines Vaters bemächtigt hatte, ihn veranlasste, die Herausgabe derselben in die Hand zu nehmen: gewiss ist, dass er dem Andenken seines Vaters kein ehrenvolleres Denkmal errichten, seinem eigenen Künstlernamen keine erhöhere Bedeutung hätte schaffen können, als durch eine Arbeit, welche der Nachwelt den in jenen Chorälen niedergelegten Schatz von frömmer Gesinnung und von harmonischem Reichthum zugänglich machen sollte. Ueber deren Wichtigkeit und inneren Werth ist an dem geeigneten Orte¹⁾ ausführlich gesprochen worden. Ohne Emanuel Bach's sorgfältige Bearbeitung würde diese Sammlung zahlreicher und bewundernswerther Meisterwerke wohl kaum anders als unvollständig und zumeist in verstümmelter Gestalt vorhanden sein.

Der erste Theil, 100 Choräle enthaltend, erschien im

¹⁾ Seb. Bach. Th. II. S. 92 ff.

Jahre 1765 zu Berlin und Leipzig mit folgender bemerkenswerthen Vorrede:

„Die Besorgung dieser Sammlung wurde mir von dem Herrn Verleger aufgetragen, nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren. Daher ist es geschehen, dass man vier Lieder hat eingerückt, welche nicht aus der Feder meines seeligen Vaters gekommen sind. Man findet diese 4 Lieder unter der 6., 15., 18 und 31. Nummer. Die übrigen Lieder, sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwei Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige den Umfang gewisser Hälse überschreiten sollten, so kann man sie übersetzen. Bey den Stellen, wo der Bass so tief gegen die übrigen Stimmen einhergeht, dass man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Octav alsdann, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der seelige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen. Den Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Sätze unrichtig scheinen möchten, hat man da, wo es nöthig ist, die Fortschreitung der Stimmen durch einfache und doppelt schräge Striche deutlich angezeigt. Ich hoffe auch durch diese Sammlung vielen Nutzen und vieles Vergnügen zu stiften, ohne dass ich nöthig hätte, zum Lobe der Harmonie dieser Lieder etwas anzuführen. Der seelige Verfasser hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen. Diesen Nahmen werden die Kenner der Setzkunst gegenwärtiger Sammlung ebenfalls nicht versagen können, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch sich diese Choral-Gesänge vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachten. Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Chorälen machet? Zum Beschluss kann ich den Liebhabern von geistlichen Liedern überhaupt melden, dass diese Sammlung ein vollständiges Choralbuch ausmachen wird. Es werden diesem Theile noch zwey andre folgen und überhaupt über dreyhundert Lieder enthalten.

C. P. E. Bach.“

Der Verleger hatte, wie man hieraus ersieht, die Herausgabe des Werks begonnen, ohne dass Emanuel Bach darum wusste und dabei zugezogen worden war. Vielleicht erkannte Birnstiel noch zu rechter Zeit, dass die Durch-

führung dieser Arbeit ohne Emanuel Bach grosse Schwierigkeiten finden werde, vielleicht auch hatte letzterer selbst hiegegen Verwahrung eingelegt, da die Herausgabe dieser Choräle ohne eine durchaus kenntnissvolle, alle Schwierigkeiten der Form wie der Materie beherrschende Redaction nur zu einem verfehlten, das Andenken und die Würde seines Vaters blossstellenden Resultate hätte führen müssen. Mit vollem Rechte hat er deshalb auch später gegen die ohne sein Vorwissen erfolgte Herausgabe des zweiten Theils energischen Protest erhoben.

Eine andere, überaus wohlthuende Bemerkung, die sich aus dieser Vorrede aufdrängt, ist die, dass Emanuel Bach, der seinerseits bereits im 49. Lebensjahre stand und selbst zu einem Manne von grosser Bedeutung für die Kunst emporgewachsen war, noch 15 Jahre nach dem Hinscheiden seines Vaters von der tiefsten Pietät für sein Andenken und seine Arbeiten erfüllt war. Man wird bald erfahren, wie schwer er durch den Verkauf der Kupfer tafeln zur Kunst der Fuge das Andenken des grossen Meisters verletzt hat. Hier spricht sich im Gegentheil die Verehrung für ihn nicht allein in der Anerkennung der meisterhaften Arbeit, sondern mehr noch in der sorgsam Art und Weise aus, wie er bemüht war, diese in Bezug auf die Ausführung vor Missverständnissen zu bewahren. Die spätere Generation weiss davon zu erzählen, dass nicht bloss „Schwachsichtige“, sondern auch Männer von hervorragender Bedeutung¹⁾ den Werth und die Einrichtung dieser Choräle gänzlich verkannt haben.

Endlich spricht sich gegen das Ende der Vorrede Emanuel Bach als der wahre Sohn Sebastians aus. Die „Lehrbegierigen der Setzkunst“ sollten aus diesen Chorälen lernen, mehr als aus dem steifen Contrapunkt.

Welche noch so sorgsame biographische Notizen hätten

¹⁾ C. M. v. Weber, Abt Vogler und in neuester Zeit auch Chrysander. Siehe Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 99.

wohl so sehr zu seiner Charakteristik beitragen können, als es diese wenigen Worte thun!

Inzwischen war nach dem Erscheinen des ersten Theils ein ziemlich langer Zeitraum verlaufen, ohne dass das Unternehmen Fortgang gehabt hätte. Dem Verleger mochte der Wunsch nahe liegen es fortgesetzt zu sehen. Er scheint hiebei wiederum ohne Vorwissen Bach's, der inzwischen seinen Wohnsitz nach Hamburg verlegt hatte, zu Werke gegangen zu sein. Denn es erschien bald nachher folgende

Nachricht für das Publikum.

„Es hat der Herr Birnstiel in Berlin kürzlich mit eben so vieler Dreistigkeit als Unwissenheit in der Musik den zweiten Theil von Johann Sebastian Bach's vierstimmigen Choralgesängen, wovon ich der eigentliche Sammler bin, ohne mir das geringste davon wissen zu lassen, herausgegeben. Ich habe etwas davon angesehen, und eine grosse Menge von Fehlern von allerlei Art darinnen gefunden. Der Verdross und Eckel hielt mich ab, alles durchzugehen, weil ich zuletzt sogar Fehler fand, dergleichen ein Anfänger in der Composition nicht leicht machen wird. Ich bin im Stande, jedem der es verlangt, die Fehler zu zeigen, und ihm mein Original dagegen zu halten. Da nun durch diese Ausgabe die Ehre des seligen grossen Mannes, und meine eigene, als Sammler, auf's empfindlichste angegriffen worden ist: so erkläre ich hiemit öffentlich dem Publico meine Unschuld, und warne es auf's treueste, sich durch Anschaffung dieses zweiten Theiles nicht hintergehen zu lassen; alle Freunde meines seligen Vaters bitte ich besonders, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Art zu hindern, um so viel mehr, da diese Sammlung nunmehr ungleich mehr Schaden verursachen kann, während es als ein praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern denen Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen hätte sein können. Doch — wie reich sind wir nicht jetzt an Lehrbüchern ohne richtige Grundsätze und Muster!

Hamburg, den 29. May 1769.

C. P. E. Bach.“

Es ist unzweifelhaft Bach's Absicht gewesen, die weitere Herausgabe der Choräle selbst zu leiten. Doch mögen ihn die gehäuften Geschäfte seines neuen Amtes daran verhindert haben. Erst im Jahre 1771 entschloss er sich die Arbeit an Kirnberger zu übertragen, der ihr

ausser ihm selbst (und seinem zu solchen Geschäften nicht mehr befähigten Bruder Friedemann) allein gewachsen und wegen seiner genauen Kenntniss des Alt-Bach'schen Geistes dazu vorzugsweise geeignet war. Aber Kirnberger liess die Sache liegen und erst kurz vor seinem Tode wurden die Choräle an Breitkopf abgeschickt, der den Verlag übernommen hatte. So erschien denn erst im Jahre 1785 die zweite Ausgabe derselben, 370 Nummern enthaltend, unter denen doch noch einige übrig geblieben sind, die eine blosser Wiederholung enthalten, ebenso ein fünfstimmiger Choral, der nicht von Sebastian Bach sondern von Rosenmüller gesetzt ist.

In der Vorrede, welche weiterhin wörtlich die Vorrede zum ersten Theil der ersten Ausgabe wiederholt, heisst es:

„Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden. Von Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den jetzigen Herrn Verleger gekommen. Bey diesem neuen Drucke sind also auch die bey dem vorigen eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden und die neu abgedruckten sowohl in diesem als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt.“

Welchen besonderen Antheil Kirnberger an dieser zweiten Ausgabe gehabt haben mochte, ist schwer zu bestimmen. Dass er deren Bearbeitung 12 Jahre lang (bis 1783) hatte liegen lassen, spricht, selbst unter Berücksichtigung der langen und schmerzhaften Krankheit seiner letzten Jahre, nicht für ein besonders lebhaftes Interesse an derselben. Der Zusammenhang, in welchen die Mittheilung hierüber zu der Angabe Bach's gesetzt ist, dass er die Sammlung der Choräle „nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt habe“, scheint erkeimen zu lassen, dass eine Bearbeitung durch Kirnberger entweder gar nicht stattgefunden habe, oder doch dass diese nicht zufriedenstellend ausgefallen sei. Es war Emanuel Bach

beschieden, die Beendigung dieses Werks zu erleben, dessen letzte Abtheilung im Jahre 1787, also kurz vor seinem Tode erschienen ist.

Mit der Besprechung der Herausgabe des ersten Theils dieser Choräle Sebastian Bach's ist der Kreislauf der Betrachtungen abgeschlossen, die sich an Emanuel Bach's Wirksamkeit als Tonsetzer und Schriftsteller während seines Aufenthalts in Berlin knüpfen. Wird es eines zusammenfassenden Rückblicks auf dieselbe bedürfen? Emanuel Bach war, als sich diese Periode für ihn abschloss, ein Mann von 54 Jahren, in der vollen Kraft und Reife seines Lebens. In der grösseren Hälfte dieses Zeitraums hatte er seine feste Stellung zur Kunst bereits genommen. So trat er in sein neues Amt als ein berühmter Tonsetzer ein, dessen Specialität die Mit- und Nachwelt in seiner Wirksamkeit für das Clavier gefunden hat. Und so erkennt ihm die Nachwelt auch noch besonders das Verdienst zu, dem deutschen Liede Gestaltungsfähigkeit, neue Formen und inneren Gehalt gegeben zu haben. Diese grossen Eigenschaften sind ihm bis an sein Ende treu geblieben.

Capitel III.

Biographisches.

Bach hatte laut seiner eigenen Mittheilung mehrfache Gelegenheit gehabt, vortheilhaften Rufen in andere Stellungen zu folgen. Es ist leider ebensowenig möglich gewesen zu ermitteln, an welche Orte hin er berufen worden war, noch durch welche ansehnliche Gehaltszulage der König seinem Abgange von Berlin vorgebeugt habe. Un-