

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 Marpurg'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 Potsdam gesetzt.
- 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 weniger 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 besondern 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 gehäuften 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 Dedicatio 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 Einkerkерung 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 sì nobile 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 Lezione 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 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 Verwechslung, 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.

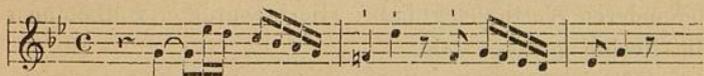
Beide Trii gehören in vollstem Maasse der alten contrapunktischen Schule an, in der Bach erzogen worden war, von der aber sich loszulösen ihm bald gelingen sollte.

Auf die Veröffentlichung der vorstehend besprochenen

Von den drei anderen Fugen zeichnet sich die in D-moll ebenso durch das interessante Anfangsmotiv, als auch durch die graziöse Behandlung desselben aus:



In strengerm Style geschrieben ist die Fuge aus G-moll mit dem Anfange:



Weniger bedeutend ist die sechste Fuge, welche in den „Clavierstücken verschiedener Art“ abgedruckt ist.

Eine ziemliche Anzahl kleinerer Clavierstücke erschien in Marpurg's im Jahre 1756 veröffentlichten *Raccolta* (1. Sammlung), nämlich:

Eine Sonate in D-dur $\frac{3}{4}$ mit sehr melodischen Motiven, ungewöhnlich kurzem Zwischensatz und einem Schlusssatz von mässigem Werthe;

Eine Sonate in D-moll $\frac{2}{4}$, offenbar einer früheren Periode Bach's angehörig, eine der schwächsten Arbeiten, die von ihm bekannt sind;

Die bereits erwähnte Fuge in A-dur;

Ein Rondeau mit 3 Couplets (A-moll $\frac{6}{8}$) und einem 2ten Theil, gleichfalls ohne Zweifel eine Jugendarbeit, in der besonders der 2te Theil unbedeutend ist;

Ein Allegro, das kurz, aber von sehr anziehendem Charakter das Hauptmotiv des schönen Es-dur-Rondo der „6. Sammlung für Kenner und Liebhaber“



enthält.

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

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.

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 fortgeschrittene 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





sind von nicht geringerem Interesse. Sämmtlich in verschiedenen, zum Theil weit auseinander liegenden Jahren entstanden, die 4. im Jahre 1744, die 1. 1747, die 6. 1758, die 2. 1759, die 3. 1761, die 5. 1762, geben sie ein deutliches Bild von dem Clavierstyl Bach's, wie er sich nun zu seiner eigenthümlichen Selbständigkeit ausgeprägt hatte.

Es würde schwer sein, einen besonderen Unterschied in der Behandlungsweise der einzelnen Stücke festzustellen. Insbesondere würde man glauben können, dass die vielleicht nicht ohne Absicht neben einander gestellten, ihrem Entstehen nach 18 Jahre von einander getrennten Sonaten 4 und 5 demselben Zeitabschnitt angehörten, und nur das gesangreich fließendere, in gewissem Sinne vollkommene Largetto des Stücks in E-dur und der weniger streng gehaltene Satz desselben könnten ein Unterscheidungsmerkmal abgeben.

Noch vor dem Beginn des Jahres 1761, in welchem diese bedeutende Sammlung der Reprises-Sonaten beendigt wurde, erschien, ebenfalls zu Berlin bei Fr. Wilhelm Birnstiel, ein Sammel-Werk von nicht minder Interesse erregendem Inhalt, zu welchem der weitab erheblichere Theil der Beiträge von Bach geliefert worden war.

Es war dies das „Musikalisches Allerlei von verschiedenen Tonkünstlern“, an dessen Redaction Bach offenbar einen sehr wesentlichen Antheil gehabt hat. Diese Sammlung sollte alle Sonnabend in einzelnen Heften erscheinen und die Bestimmung haben: „Die neusten musikalischen Versuche guter Tonmeister in Sing- und Spiel-

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 Hauptmotive in

der rechten und linken Hand unmittelbar hintereinander eintreten

Allegro.

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.