

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

B. Die theoretischen Arbeiten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das zweite Hauptstück zerfällt in neun Unterabtheilungen.

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

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

Dann folgt die zweite Abtheilung von den Vorschlägen, ferner

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

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

Die fünfte Abtheilung von den Mordenten,

Die sechste Abtheilung von dem Anschlage,

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

Die achte Abtheilung von dem Schneller,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

auf den Gedanken hinleiten, dass hier das poetische Wort sich von selbst hinzudrängen, um deutlicher die Bewegung zu enthüllen, in der sich die Seele des Tondichters erhoben hatte.

Erst sieben Jahre später (1760) sehen wir Bach mit der Fortsetzung seines Werks beschäftigt, und im Jahre 1761 erschien

„Des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweiter Theil,“

in welchem die Lehre von dem Accompagnement und

Bitter, Emanuel und Friedemann Bach.

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

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

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

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

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

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

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

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

Cap. 6. Vom Sext-Quarten-Accorde.

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

Cap. 8. Vom Sext-Quinten-Accorde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cap. 19. Vom Quart-Nonen-Accorde.

Cap. 20. Vom Septimen-Nonen-Accorde.

Cap. 21. Vom Quint-Quarten-Accorde.

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

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

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

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

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

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

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

Cap. 28. Vom punktirten Schleifer.

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

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

Cap. 31. Von den Fermaten.

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

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

Cap. 33. Von der Nachahmung.

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

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

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

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

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

Cap. 39. Von den Wechselnoten.

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

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

Es hat dem Verfasser nothwendig geschienen, diesen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marpurg hatte einen Canon gemacht:

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

Kirnberger antwortete:

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

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

3) Nohl, Künstlerbriefe. S. 68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Leben, Wirken und Schaffen vor der Nachwelt zu rechtfertigen.

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

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

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

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

Hamburg, den 11. Januar 1773.

C. P. E. Bach."

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

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

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

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

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

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

4) Man liest darüber in der Vorrede der Flora:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ob Socrates ausruft:

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

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

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

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

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

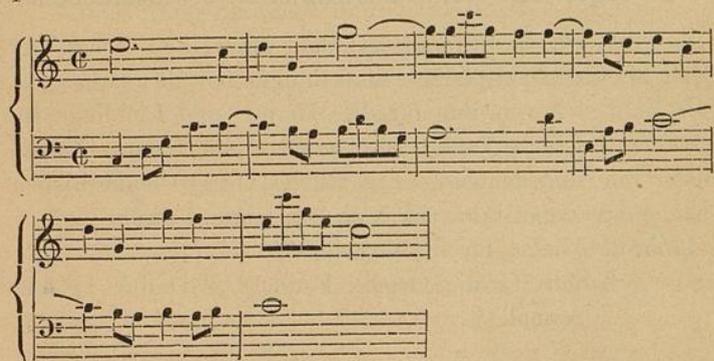
Es ist dies ein „Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Takten zu machen.

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

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

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

bestimmte doppelte Contrapunkt in der Octave wie folgt:



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

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

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

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

C. Orgel- und reine Instrumental-Compositionen.

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

1755: 2 Allegri für die Orgel,

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

1) Siehe weiter unten über das Vielerlei.

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