

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

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

E. Die weltlichen und geistlichen Lieder.

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

¹⁾ Musik. Almanach v. 1766.

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

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

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

„*Oden mit Melodien*“,

von denen die drei Nummern:

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

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

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

Im Jahre 1756 erschienen bei Breitkopf in Leipzig

Berlinische Oden mit Melodien,

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

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

„Oden mit Melodien“

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

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

Der Morgen.

In der Bewegung der Reveil.

Uns lockt die Morgen-

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

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

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

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

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

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

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

gir - ret, die Wach - tel schlägt.

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

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

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

Die in dieser Sammlung enthaltenen Lieder waren folgende:

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

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

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

Etwas lebhaft.

Dass Damon nie Be - lin - den rühret,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gern mag zugegeben werden, was eine spätere Zeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zuletzt wünsche ich mir auch bey diesen Versuchen den Beyfall,

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

Berlin, den 1. Februar 1758.

C. P. E. Bach.“

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

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

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

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

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

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

2) Ebendort, Band III. S. 215.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es mögen ferner erwähnt werden:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ A. a. O. III. S. 215.

²⁾ Das deutsche Lied. S. 86.

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

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

F. Weltlichen Cantaten

begeben.

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

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

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

¹⁾ Berlin, bei Winter.

²⁾ Burney, Musik. Reisen. Th. III.