

Abschnitt II.

Wilhelm Friedemann Bach,
der Hallische,
und seine Brüder Johann Christoph Friedrich
und Johann Christian **Bach.**

Abtheilung II

Wilhelm Friedemann Bach

der Clavier

und seine Brüder Johann Christoph Friedemann

und Johann Sebastian Bach

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig



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

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

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

Capitel VII.

Johann Christoph Friedrich Bach, der Bückeburger.

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

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

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

Die Genealogie der Bach'schen Familie weiss von ihm nichts zu sagen, als dass er eine musikalische Frau und Kinder gehabt habe, die musikalisch gewesen seien. Von seiner Frau weiss man, dass sie eine vorzügliche Sängerin war. Er selbst war ein fleissiger, frommer Mann, der ausser vielen Instrumentalsachen besonders auch Oratorien und Passionsmusiken componirt haben soll¹⁾, von denen aber nichts zurückgeblieben ist.

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

¹⁾ Hilgenfeld, Seb. Bach. S. 13.

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

Friedrich Bach's tiefe Einsichten in das Wesen der Harmonie und sein ungemein fertiges und geschmackvolles Clavierspiel, in dem er fast keine Schwierigkeiten mehr kannte¹⁾, haben ihn als ausübenden Künstler bemerkenswerth gemacht. Die Instrumente seiner Familie, Clavichord, Flügel, Fortepiano und Orgel waren auch die seinen.

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

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

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

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

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

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

Heiligkeit Gottes.

Mässig langsam.

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

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

The musical score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system also has a vocal line and piano accompaniment, with first and second endings indicated by '1' and '2' above the notes.

wie zür - nend auf die Sünde zeigst du den

Rich - ter mir, wie gü - tig, wie ge-

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

Dann No. 23. „Dem Schöpfer.“

Kräftig.

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

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

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

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

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

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

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

Endlich No. 44. „Lied im Winter.“

Langsam.

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

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

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

Sterne in langer, heller Winternacht. Die wilden,

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

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

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

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

Nachricht an's Publikum¹⁾.

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

Bückeburg, den letzten May 1786.

J. Chr. Fr. Bach.

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

Das zweite Heft enthält ausser dem Clavierauszuge der Amerikanerin eine Sonate für Clavier und Violine, G-dur $\frac{2}{4}$, 2 Märsche, ein Trinklied im May, zwei Rheinweinelieder („Ein Leben wie im Paradies“ und „Bekrönt mit Laub“) und ein Lied „Unser süssester Beruf“, 1 Villanella, 2 Anglisen, ein Presto, Allegro

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

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

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

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

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

Er hatte ausser anderen Kindern einen Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, geb. am 27. Mai 1759, der sich gleichfalls der Musik widmete, die er zum Theil bei seinem Vater, zum Theil bei seinem Oheim in London erlernt hatte, bei dem er bis zu dessen Tode verblieben war. Er ist eine Zeit lang als Claviervirtuose mit grossem Beifall durch verschiedene Länder (Holland, Frankreich) gereist, und liess sich schliesslich in dem, dem Wohnsitz seines Vaters nahen Minden nieder. Als Friedrich Wilhelm II., Friedrich's des Grossen Nachfolger, nach seiner Thronbesteigung zum ersten Male dorthin kam, führte Wilhelm Bach ihm zu Ehren eine Cantate: „Westphalen's Freude, ihren viel geliebten König zu sehen“, auf, welche den vollen Beifall des Königs erhielt, der bekanntlich ein besonderer Liebhaber und feiner Kenner der Musik war. Wilhelm Bach wurde nach Berlin berufen¹⁾, wo er lange Zeit als Kapellmeister zuerst bei der regie-

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

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

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

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

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

Capitel VIII.

Johann Christian Bach, der Londoner.

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

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

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

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

Nun sollte das Geschlecht von der Welt abtreten.

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

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

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

Der grosse Künstler hatte seine Familie in sorgenvoller Lage zurückgelassen. Anna Magdalena, die treue Gefährtin seines Lebens und seiner künstlerischen Grösse wie seiner Sorgen und Leiden vermochte nicht, den jüngsten der ihr gebliebenen Söhne, deren sie sieben geboren hatte, zu erziehen. Philipp Emanuel, auf den vor allen die Sorge für die Seinen gefallen war, nahm ihn zu sich nach Berlin, erzog und unterrichtete ihn dort¹⁾. Doch scheint das Künstlerblut bei ihm früh in Wallung gerathen zu sein. Die Bekanntschaft mit den italienischen Sängern der Berliner Oper wirkte nicht eben vortheilhaft auf ihn ein, und vier Jahre später (1754) verliess er 19 Jahre alt seines Bruders Haus und Schule, wie die Heimath, um mit einer dieser Sängern nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, nach kurzem Aufenthalt zum Kapellmeister an einer der dortigen Kirchen bestellt. Da blieb er, bis im Jahre 1759 Händel sein ruhmvolles Leben zu London geendigt hatte. Sofort eilte er dorthin und erhielt, etwa 24 Jahre alt, dessen Stelle als Musikmeister der Königin, ein Dienst, in welchem er bis zu seinem im 47. Lebensjahre erfolgten Tode (er starb Anfangs Januar 1782) verblieben ist²⁾. So war der jüngste Sohn Sebastian Bach's an die Stelle jenes grossen Tonsetzers getreten, der, als er auf der Höhe seines Glanzes stand, es nicht hatte über sich gewinnen können, mit dem

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

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

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

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

Sein Einkommen wurde auf 1500 Pfd. Sterling (gegen 10,000 Rthlr.) geschätzt¹⁾. Als er starb, hinterliess er gegen 30,000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grassi, einer seit 1767 bei der grossen Oper zu London sehr beliebten Sängerin verheirathet. Nach seinem Tode ging diese, durch eine Pension, welche die Königin ihr zahlen liess, vor Noth und Sorgen geschützt, nach Italien zurück²⁾.

Kinder hat Christian Bach nicht gehabt.

Rochlitz sagt sehr treffend von ihm³⁾: „So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Säculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne gross sein und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volkes bequemen. Der Erfolg bewies, dass er Unrecht hatte, denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accommodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines grossen Vaters anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks, — eine Riesin in Filet gehüllt. — Er war Meister in allen musikalischen Stylen. Buchstäblich war es wahr, was ein

1) Mus. Almanach. 1783. S. 142.

2) Hilgenfeld, J. S. Bach. S. 14.

3) Allg. Leipz. Mus.-Zeit., Jahrg. 8. S. 811.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Erziehers Emanuel vorhielt, diesem antwortete¹⁾: „Mein Bruder lebt, um zu componiren, ich componire, um zu leben.“

So durfte Emanuel von ihm sagen²⁾: „Inter nos, machte es anders, als der ehrliche Veit.“

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

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

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

Cramer's Magazin für Musik³⁾ enthält eine Nachweisung seiner öffentlich bekannt gewordenen Werke, welche hier zu wiederholen nicht erforderlich sein dürfte. Sie bestanden in Clavier-Concerten mit und ohne Instrumental-Begleitung, in Trios, Sonaten, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, verschiedenen Opern ersten und komischen Inhalts, Ballets und einzelnen Gesangssachen in den damals gebräuchlichen verschiedenen Stylen, das Meiste in jener

1) Allg. Leipz. Mus. Ztg. Jahrg. 29. S. 876.

2) Genealogie der Familie Bach. (K. Bibl. zu Berlin.)

3) 1783. Th. I. S. 194.

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

In den von ihm und Abel dirigirten Concerten zu London und auch später noch wurde öfter eine von ihm componirte Sinfonie für 2 Orchester aufgeführt. Eine seiner Opern: *la Clemenza di Scipione* ist noch im Jahre 1805, durch Elisabeth Billington, eine berühmte Sängerin aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, die eine Zeit lang (etwa um 1775) seine Schülerin gewesen war, auf die Bühne gebracht worden¹⁾. Zu den sonst von ihm componirten Opern gehörten²⁾: *Orféo*, *Catone*, *Especie di tormanto*, *Demofonte*, *Gioas Re di Guida*, *La confusa smaritata*.

Nach Junker³⁾ wäre J. Chr. Bach auch von dem Kurfürsten Carl Theodor zur Schöpfung einer Oper nach Mannheim berufen worden, wovon dort freilich nichts bekannt ist.

Nicht alle seine musikalischen Sünden, die der Oeffentlichkeit anheimgefallen, sind ihm voll anzurechnen. In einem Briefe vom Jahre 1783 aus London⁴⁾ heisst es: „Sie müssen sich nicht wundern, wenn man so oft Werke von Bach und Abel im Stiche sieht, die man in Deutschland für mittelmässig oder unter der Würde dieser beiden berühmten Männer gehalten hat. Dies verhielt sich so: Beider Werke, die sie für's Publikum bestimmt hatten, gaben sie an Brenner und Walker zu stechen, die dafür reichlich bezahlten. Alles Andere ist ganz wider Wissen und Willen derselben entwandt und ohne Erlaubniss, ja sogar Einiges falsch unter J. C. Bach's Namen gestochen worden. Die Entwendung ist folgendermassen geschehen. Da man von denselben selbst nichts erhalten

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

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

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

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

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

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

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

Capitel IX.

Wilhelm Friedemann Bach,

der Hallische.

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

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

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

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

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

für 2 Claviere mit obligatem Pedal geschrieben, um ihn für das Orgelspiel vorzubereiten¹⁾. Wer diese wunderbaren Stücke kennt, der wird erstaunt sein zu erfahren, dass sie für einen 12jährigen Knaben gesetzt waren. Nicht weniger aber wird es ihn mit ehrerbietiger Bewunderung erfüllen, dass es dem Vater vergönnt gewesen war, in diese Knaben-Sonaten einen solchen Schatz harmonischer Tiefe und Kunst, eine so eigenthümliche Besonderheit der Gedanken niederlegen zu dürfen. Friedemann's Auffassungsfähigkeit war eben seinem grossen Gedankenfluge bereits gewachsen.

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

Dass er zugleich die Thomasschule besuchte, ist selbstverständlich. „Nach öffentlicher Valediction von derselben schritt er zu den höheren²⁾ Wissenschaften auf der Universität Leipzig, allwo er unter den Professoribus Jöches und Ernesti die Philosophie und insbesondere unter Dr. Rüdiger die Vernunftlehre studirte. Ueber die Institutiones hörte er die Herren Dr. Köstner und Dr. Joachim und bey diesem letzterm besonders die Pandecten, bey dem Herrn Dr. Stieglitz Wechselrecht, und bey den Herren Professoribus Haussen und Richter die Mathe-

1) Forkel, Seb. Bach's Leben und Werke. S. 60.

2) Marpurg's histor. krit. Beiträge. Bd. I. S. 431.

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

So hätte, wenn schon seine Schulzeit in jene Epoche der Thomasschule gefallen war, in der sich unter dem altgewordenen Rector J. H. Ernesti eine gewisse Auflösung der Disciplin und inneren Ordnung eingeschleppt hatte, doch seine wissenschaftliche Bildung eine sorgfältige und gründliche sein müssen. Mindestens hat es ihm an der Gelegenheit, solche zu erwerben, nicht gefehlt. Gleichzeitig war er zum vollendeten Musiker herangereift, der seinerseits den Schülern seines Vaters Unterricht zu ertheilen vermochte. Unter Anderen gab er im Jahre 1730, also da er 20 Jahr alt war, an Nichelmann Clavier-Unterricht¹⁾, während dieser bei seinem Vater die Theorie der Musik studirte. Und dass dieser Unterricht kein geringer gewesen sein kann, ist daraus ersichtlich, dass Nichelmann später gleichzeitig mit Em. Bach in der Kapelle Friedrich's des Grossen als Cembalist fungiren konnte.

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

¹⁾ Marburg's histor. krit. Beiträge. Bd. I. S. 433.

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

Ueberhaupt scheint Friedemann mit seinem sinnigen träumerischen Wesen und seinem in musikalischer Beziehung sich ganz und gar in die contrapunktischen Tiefen der Kunst versenkenden Streben eine Vertrauensperson für den Vater gewesen zu sein, der wohl kaum ahnen konnte, zu welchen Folgen bei der besonderen Richtung seiner musikalischen Anlagen dieses starre Anklammern an den formellen Theil der Kunst, dieses einseitige Erfassen derselben führen werde. So beauftragte er, der damals krank war, im Jahre 1729, als Händel von Italien aus vor seiner Rückkehr nach London seinen zweiten Besuch in Halle machte, den 19jährigen Sohn, dorthin zu fahren und den berühmten Kunstgefährten zu ihm nach Leipzig einzuladen. Es ist bekannt, dass diese Sendung keinen Erfolg hatte, da Händel das Zusammentreffen mit Seb. Bach zu vermeiden suchte¹⁾.

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

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

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

Bruder Philipp Emanuel durfte daher auch mit Recht von ihm sagen¹⁾: „Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir alle zusammengenommen.“

Er war nach Allem, was von ihm bekannt geworden, der stärkste Orgelspieler seiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf diesem Instrumente waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem wunderbaren Gange seines Spiels folgte, seinen Augen und Ohren nicht²⁾. Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich, neu und fremdartig überraschend, dass öfters selbst der geübteste Harmonist Mühe hatte seinem Schwunge zu folgen³⁾. Forkel sagt von ihm⁴⁾: „Wenn ich ihn auf dem Klaviere hörte, war alles zierlich, fein. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfielen mich heilige Schauer. Hier war alles gross und feierlich.“

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

Das erstere, in C-dur Allabreve,



1) Leipz. Allg. Mus.-Z. II. S. 829.

2) Reichardt, Mus. Almanach. 1796.

3) Mus. Almanach (Schwickert). 1782. S. 120.

4) Leben und Werke Seb. Bach's. S. 18.



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

Das zweite, C-dur $\frac{2}{4}$,



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

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

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

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

Er war ein vertrauter Freund von Doles, der während der Dreissiger Jahre im Hause seines Vaters die Musik studirte. Einst wollte Friedemann diesen auf seiner Stube besuchen, fand ihn dort aber nicht und setzte sich, um ihn zu erwarten, an den Tisch, wohin man eben das Abendessen für Doles auf Kohlen gestellt hatte¹⁾. In seine Träumereien versunken, nimmt er das Essen herunter, verzehrt es bis auf den letzten Rest und wird dann zu seiner Familie zum Essen gerufen. Ruhig räumt er zusammen, steckt dabei Messer, Gabel und Löffel in die Tasche, setzt sich mit den Seinen wieder zu Tisch und speist ohne Weiteres noch einmal. Doles kommt nach Haus, findet das leere Geschirr, vermisst sein Besteck, fragt, wer auf seinem Zimmer gewesen, hört, dass Friedemann dort war, geht zu ihm und macht ihm Vorhaltungen darüber, dass er sein Abendessen verzehrt und sein Besteck mitgenommen habe. Dieser sehr erstaunt weist die Zumuthung des Freundes ab, und wird, als dieser sein Besteck von ihm zurückfordert, im höchsten Grade aufgebracht. Er springt auf und droht Doles, dass er ihn zum Diebe machen wolle. Dieser, dem starken und faustrechten Gegner nicht gewachsen, flieht; Friedemann will

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

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

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

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

„Magnifice!

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

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

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

X

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

Wilhelm Friedemann Bach.“

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

Der Brief ist übrigens ganz von seiner Hand, in sehr ausgeschriebener, fester, an Sebastian Bach erinnernder Handschrift geschrieben¹⁾ und mit den eigenthümlichen Redewendungen jener Zeit, wie man sieht, reichlich durchflochten.

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

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

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

gegangen waren, wurde auf dieses persönliche Schreiben sofort unterm 9. Juni verfügt¹⁾: „dass auf nechstkommenden 22. Juni Nachmittags umb 3 Uhr in der Sophien-Kirchen auff dasiger Orgel von Wilhelm Friedemann Bachen, Christoph Schaffrathen, und Johann Christian Stoyen eine Probe gerichtet und sodann einer unter ihnen, der am besten bestünde, zum Organisten in bemeldter Kirchen erwehlet werden sollte.“

Das Protokoll über diese Probe ist im Anhange abgedruckt. Weshalb andre Competenten, als Christian Heinrich Gräbner, der in seiner Eingabe vom 28. May²⁾ sagt, dass er „durch geschickte Anführung des berühmten Organisten in Leipzig, Herrn Kapellmeisters Bach, qualificirt gemacht sei,“ ferner Johann Samuel Kayser, Königl. Kammermusikus zu Dresden, Johann Gottfried Stübner, Organist zu St. Annen, und Carl Hartwig, Theol. und Mus. studiosus, der sich, wie er anführt, „von Jugend auff zum Clavier appliciret, wie er dann vom Capellmeister Bach in Leipzig profitiret³⁾,“ warum diese Personen zur Orgelprobe nicht zugelassen worden sind, obschon sie sich rechtzeitig gemeldet hatten, das ergibt sich aus den Acten nicht.

Die Probe fand in Gegenwart des Kapellmeisters Hebenstreit statt. Dieser erklärte sich für Friedemann Bach, der denn auch am 23. Juni, da er „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret, wegen seiner Geschicklichkeit“ einstimmig zum Organisten der Sophienkirche erwählt und ihm folgende Instruction ertheilt wurde⁴⁾:

1) Acta des Stadt-Raths. Fol. 12.

2) Ibid. Fol. 1.

3) Ibid. Fol. 9.

4) Ibid. Fol. 15. 16.

K

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

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

So geschehen Dresden den 23. Juny 1733.“

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

D. Schröter.“

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

Sein Gehalt betrug jährlich 79 Rthlr. 19 Ggr. 6 Pf., ferner 80 Thaler Zulage und 3 Fass Bier oder 5 Thaler Tranksteuer-Benefiz¹⁾. Dasselbe war nicht von Bedeutung. Wie bei allen solchen Stellen musste der Nebenverdienst durch Unterricht und Composition das Meiste thun. Ob und welche sonstigen Emolumente hinzugetreten, ist nicht bekannt.

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

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

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

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

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

Wie sehr er für seine Kunst und alles was ihr angehörte Interesse hatte, zeigt unter Anderen ein Gedicht, das er nach der Einweihung der oben erwähnten Silbermann'schen Orgel verfertigt hat¹⁾:

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

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

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

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

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

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

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

Illustr^{mo} Signore e Padrone Colend^{mo}

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

de V. J. Illustrissima

osservandissimo devotissimo

servo¹⁾

Guiglielmo Friedemanno Bach.

Dresda, il 16. Marzo 1744.

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

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

Die Sonate selbst ist in dem Styl geschrieben, in welchem die demselben Jahre angehörig Würtembergischen Sonaten Emanuel Bach's gesetzt sind, der damals zu einer Badekur nach Teplitz gegangen war, bei dieser Gelegenheit Dresden berühren musste und sich ohne Zweifel bei seinem Bruder aufgehalten hat. Die Sonate besteht aus 3 Theilen und ist in allen Sätzen streng dreistimmig durchgeführt. Sie beginnt mit einem Un poco Allegro, D-dur $\frac{2}{4}$,

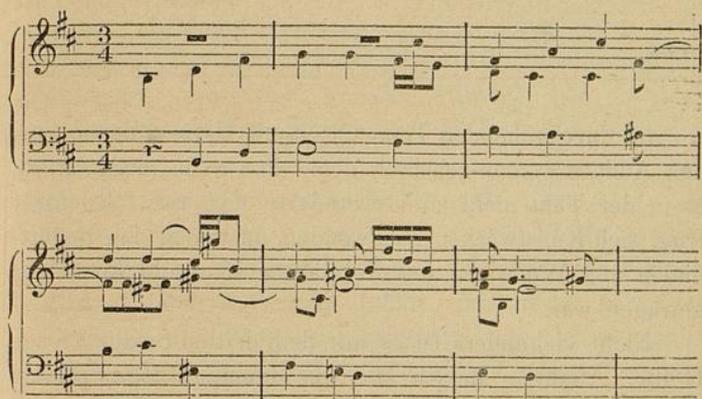


das zweimal von kurzen, wie schmerzliche Seufzer wirkenden Adagio's unterbrochen, allerdings hie und da in den Gedanken und ihrer Verwendung complicirt und auch

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

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

Dies steigert sich in dem folgenden Adagio:



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





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

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



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

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

Späterhin, noch in Dresden, gewann Friedemann es über sich, dem Geschmacke des Publikums näher treten zu wollen. Er kündigte ein Dutzend Polonaisen für das Clavier an. Aber man war der Ansicht, dass, weil sie von ihm kämen, sie nothwendiger Weise zu schwer sein müssten und abermals wollte Niemand sie kaufen¹⁾. Und doch sind diese Polonaisen Meisterstücke ihrer Art²⁾. Es sind nicht Polonaisen im engeren Sinne des Worts, sondern Musikstücke im $\frac{3}{4}$ Takt, in denen das tanzartige Element vor dem edlen und tiefen Inhalt, der in sie gelegt ist, vollständig und der Art zurücktritt, dass keine einzige der Nummern überhaupt im Tanztempo gespielt werden kann, und nur wenige annähernd daran heranstreifen. Es sind Stücke von verschiedener, theils ernster, theils heiterer und graziöser Charakteristik, etwa in die Kategorie der „petites pièces“ Emanuel Bach's fallend. Einige davon sind von ausnehmender Schönheit, so No. 3. D-dur $\frac{3}{4}$ Allegretto, No. 5. Es-dur $\frac{3}{4}$ Allo. moderato, in der sich die Melodie in völliger Freiheit entwickelt, No. 6. Adagio Es-moll, mit tief gefühlten, in der edelsten Weise sich entfaltenden Modulirungen, No. 7. A-dur, Andantino, mit seinem graziösen; fast modern zu nennenden Charakter, No. 9. F-dur, Allo. moderato, und No. 10. F-moll Adagio.

Alle zeugen laut von der eminenten Künstlernatur

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

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

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

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

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

Dass dies Concert einer späteren Zeit als der Dresdner nicht angehört, darüber wird kein Zweifel obwalten, wenn man erwägt, dass der alternde Vater nach dem Jahre 1746 wohl schwerlich sich mit dem Abschreiben eines solchen Werks werde beschäftigt haben. Indess könnte es auch den Studentenjahren Friedemann's entsprungen sein, einer Zeit, in der Seb. Bach noch häufig fremde Arbeiten, die ihm gefielen, copirt hat. Vielleicht hat er es bei einem seiner Besuche in Dresden bei seinem Sohne Friedemann gesehen und dort abgeschrieben. Das Concert beginnt mit einer ernsten Einleitung (D-moll $\frac{3}{4}$), in der über dem

von J. S.
Bach

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

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both systems are in common time (C). The first system shows the treble staff with rests and the bass staff with rhythmic patterns. The second system continues with more complex rhythmic patterns in both staves.

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

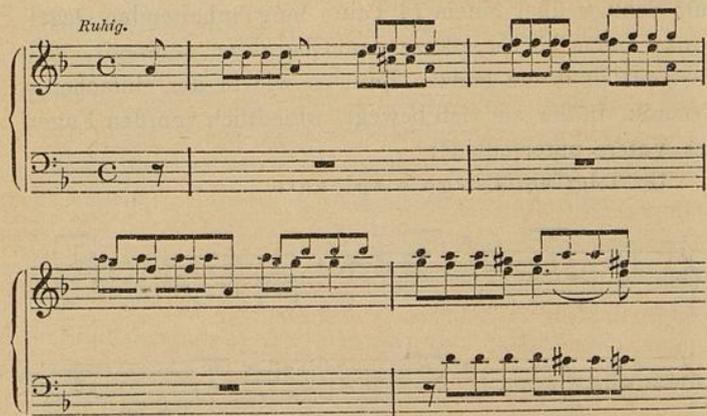
Ihr folgt ein *Largo e spiccato*

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The music features a piano (p) dynamic and a mix of eighth and sixteenth notes.



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

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



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

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

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

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

So blieb er 13 Jahre lang in Dresden, bis in der Nähe seiner Vaterstadt Leipzig, zu Halle, eine Stelle erledigt wurde, deren Vorzüge ihn veranlassten, seinen dortigen Dienst aufzugeben. Das im Anhange abgedruckte Schreiben vom 16. April 1746 sagt mit Bestimmtheit, „dass er seine Verbesserung ausserhalb Dresden anderweitig gefunden.“ Als Nachfolger schlug er dem Rathe seinen zukünftigen Schwager, den studiosum Altnicol zu Leipzig vor, der sich auch an demselben Tage zu der Stelle gemeldet hat. „Ich habe,“ sagt dieser in seinem Gesuch¹⁾, „von Jugend auf in der Music mich geübt und bey dem Herrn Capellmeister Bache in Leipzig verschiedne Jahre das Clavier und die Composition ge-

¹⁾ Ibid. Fol. 21/22.

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

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

In Halle war am 21. Januar des gedachten Jahres der Organist an der Liebfrauenkirche, Namens Kirchhof, gestorben, ein Schüler Zachau's, derselbe, der im Jahre 1714 diese Stelle erhalten, nachdem Seb. Bach ihre Annahme abgelehnt hatte. Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass, während Friedemann hier der Kirche zu dienen berufen wurde, deren Dienst seinem Vater angetragen worden war und diesem so viel Unannehmlichkeiten bereitete¹⁾, Emanuel zu Hamburg später in der Kirche als Musikdirector zu fungiren bestimmt war, deren Orgelwerk Seb. Bach, als er in der Blüthe und Kraft seiner Jahre stand, dorthin gezogen hatte²⁾, ohne dass es ihm gelingen sollte, diese Stelle zu erhalten.

¹⁾ Bitter, J. Seb. Bach. Th. I. S. 84 ff.

²⁾ Ibid. Th. I. S. 135.

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

Das Diensteinkommen war darin auf

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

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

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

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

Wenn man dies alles berücksichtigt, so lässt sich Friedemann's Wechsel im Dienst wohl ohne die von Ledebur¹⁾ ausgesprochene Vermuthung erklären, dass sein Lebenswandel ihn gezwungen habe, Dresden zu verlassen. Dies wird, abgesehen von seiner eigenen oben angeführten und authentischen Erklärung um so mehr anzuerkennen sein, als er in Halle seinem Vater und seiner Familie so viel näher war als dort, wohin dieser bei zunehmendem Alter seltener und schwerer kommen mochte.

In Halle hatte er auch jenes schöne Orgelwerk unter sich, das im Jahre 1716 von Cuntzius erbaut und von seinem Vater in Gemeinschaft mit Rolle und Kuhnau abgenommen worden war²⁾.

1) Berliner Tonkünstler-L. S. 23.

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

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

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

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

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

Doch unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, dass

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

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

Zu diesen gehören:

5. Cantata festo nativ. Christi „Ach dass du den Himmel zerrissest.“ D-dur, 2 Hörner, Quartett.
6. Weihnachts-Cantate „O Wunder!“ D-dur, 2 Hörner, 2 Hautbois. Quartett.
7. Fer. 1. Paschalis „Erzittert und fallet.“ D-dur, 1 Trompete, Pauken, Quartett.
8. Aria mit Begleitung der Orgel und eines Hornes, „Zerbrecht, zerreisst, ihr schnöden Bande.“ C-dur.
9.

}	„Heilig“	} D-dur, Trompeten, Pauken,
	„Lobet Gott“	
10. Festo circumcissionis „Der Herr zu Deiner Rechten.“ F-dur, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett.
11. Arie. „Erzittert, ihr brausenden Schaaren.“ 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
12. Dom. 2. post. Epiph. Parodie alla Dom. Palm.: „Wir sind Gottes Werke.“ F-dur, Quartett.
13. Festo Joannis e adv. Christi „Es ist eine Stimme.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Quartett.
14. Dom. 10. post. trinit. „Heraus, verblendeter Hochmuth!“ F-dur, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett.
15. Festo visitationis Mariae „Der Herr wird mit Gerechtigkeit.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
16. Festo ascensionis Christi „Gott fährt auf mit Jauchzen.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
17. Festo ascensionis „Wo geht die Lebensreise hin?“ D-dur, Quartett.
18. Dom. 6. p. Epiph. „Ihr Lichter jener schönen Höhen.“ D-dur, Quartett.

19. Kyrie und Gloria. D-moll, Quartett.
20. „Dienet dem Herrn mit Freuden“¹⁾. Es-dur,
2 Trompeten, Pauken, Quartett.

21.

21. <table border="0"><tr><td>„Verhängniss dein Wüthen.“</td><td rowspan="2">} Es-dur, 2 Trom-</td></tr><tr><td>„Der Höchste erhöret.“</td></tr></table>	„Verhängniss dein Wüthen.“	} Es-dur, 2 Trom-	„Der Höchste erhöret.“	peten, Pauken, Quartett.
	„Verhängniss dein Wüthen.“		} Es-dur, 2 Trom-	
„Der Höchste erhöret.“				

22. Introduzione della predicazione del catechismo.
„Wohl dem, der den Herren fürchtet.“
A-dur, Quartett. (Muthmasslich eine jener voca-
tionsmässig mit 1 Rthlr. zu honorirenden Kate-
chismus-Musiken.)

Ausser diesen Cantaten¹⁾ sollen noch vorhanden sein:

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

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

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with a flat key signature and a common time signature. The second system also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with a flat key signature and a common time signature. The notation includes various note values and rests.

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

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

Der Trost ge - hö - ret nur für
Organo obligato.
Kin - der, nur

und

Flauto, Oboe, Organo, Violine.

Lass dein We - hen in mir stil - len.

Wenn man diese Musiken näher betrachtet, so kann man sich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass ihre Composition völlig ausserhalb der Schaffungsfähigkeit Friedemann's gelegen hat. Wohl konnte v. Winterfeld¹⁾, wenn er sein Urtheil allein auf diese Arbeiten begründet hat, mit Recht sagen: „Liess sein inneres ungeordnetes Schalten ihm keine Zeit zur Arbeit, fehlte es dem Eigensinnigen und Launenhaften an Lust dazu, so raffte er aller-

¹⁾ Evangel. Kirchengesang. Th. III.

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

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

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

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

The image shows the first two systems of a musical score. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

mit dem diesem Eingangs-Motive gegenüber tretenden zweiten Thema

The image shows the next two systems of the musical score. The first system of this section features a trill (tr) in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the theme with a more active melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

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

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

Auch die Cantate „Festo ascensionis, Wo geht die Lebensreise hin?“ beginnt mit einer Sinfonie (D-dur $\frac{2}{4}$), welche mit 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und dem Quartett feurig und glänzend dahinbraust. Auch hier findet man den Componisten in seinem Element. Der freie Fluss der Melodie, der harmonischen Entwicklung und Steigerung ergießt sich lang ausgedehnt in ächte Jubel- und Feiertagsklänge.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Leh - rer a - ber werden
Him - mels Glanz — — des Himmels Glanz
Glanz — — — — —
Die

leuchten wie des Him - mels Glanz — — — —
— — — — des Him - mels Glanz — — — —
Leh - rer hoch!

Him - mels Glanz.
— — — — — des Himmels Glanz.
die Lehrer, Lehrer a - ber, die Lehrer

zu den complicirtesten contrapunktischen Arbeiten gehört, die die Schule geliefert hat¹⁾:

Alt.
Die Leh - rer,

Tenor.
Die Lehrer a - ber werden leuchten wie des

Leh - - - rer a - - ber,
Him - mels Glanz

Die Leh - rer a - ber

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

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

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

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

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

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



The image shows three systems of musical notation for a chorale. Each system consists of a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a repeat sign. The music features a simple, homophonic style with a clear melody in the treble and a supporting bass line. The second and third systems continue the piece, showing various rhythmic patterns and chordal textures.

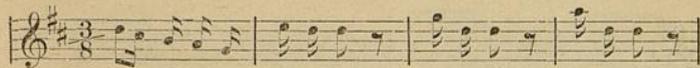
Diese zeigt, was er für die Bearbeitung des Chorals hätte leisten können. Aber er ist über diesen einen Versuch nicht fortgekommen. In der Weihnachts-Cantate (No. 6) wird derselbe Choral in derselben Bearbeitung nur in G-dur wiederholt.

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



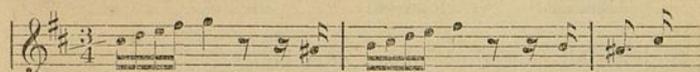
klopft

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



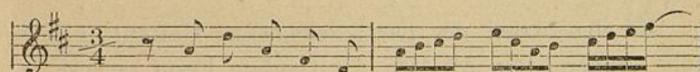
Dieses ist der Gnadenlohn, Gnadenlohn, Gnadenlohn.

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



Ket - - ten, Ket - - ten, Vorsicht

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



Ihr treuen See - len fah-



- ret, fahret auf-



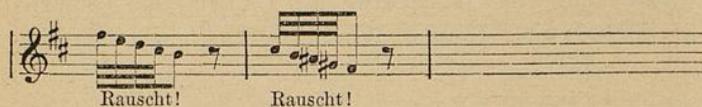
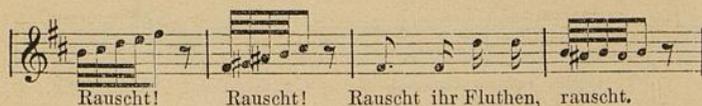
In der Bass-Arie der Cantate „O Wunder“ kommt folgende, in der That kaum erträgliche Stelle vor:



Wan-



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



ist gleichfalls auf die Spitze getrieben.

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

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



The image shows two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a right-hand piano accompaniment (treble clef), and a left-hand piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system has the lyrics: "zu dem Vater geht. Der Himmel neiget sich zur Erde, der Himmel". The second system has the lyrics: "neiget sich zur Erde, da Jesus zu dem Vater geht." The piano accompaniment features several triplet figures in the right hand and a steady bass line in the left hand. Trills (tr) are marked above certain notes in both systems.

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

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

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

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

Aehnlich behandelt ist die für Orgel und Horn gesetzte Arie (C-dur $\frac{3}{4}$) „Zerbrecht, zerreisst, ihr schnöden Bande!“ in der auch das Horn von nur ungeordneter Bedeutung ist.

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

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

Je - su, grosser Him - mels-

Kö - nig.

The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues the accompaniment with some chordal textures.

das weiterhin in der Stelle:

The musical score for the vocal part and piano accompaniment. It consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are: "Und dich nur im Glauben schauen, im Glauben". The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is simple and follows the rhythm of the piano accompaniment.

Und dich nur — — im
Und dich nur im Glau-
Glaub- ben
ben schau-
schau-
en, im Glau - - ben

en, nur im Glau-
schauen, nur im Glau-
ben, nur im
ben, nur im Glau-
Glau- ben.

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

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

Mein Gott, wie sehr entweicht man doch den

Ort, wo Glaub' und Andacht herrschen sollen

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

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

Der Text lautet:

No. 1. Chor (4st. D-dur $\frac{3}{4}$).

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

No. 2. Recitativ, Alt.

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

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

Steh' auf vom Sündenschlaf etc.

No. 4. Recit. Sopr.

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

No. 5. Arie. (H-moll $\frac{3}{8}$, Sopr.)

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

No. 6. Recit. mit Accomp. Bass.

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

No. 7. Arie. (D-dur $\frac{2}{4}$, Bass).

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

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

No. 8. Choral.

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

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

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

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

übernommen und concertirend neben dem Chorgesange durchgeführt wird. Im 19. Takt setzt der Chor ein¹⁾:

1. 2. Tromp.
Pauke.

1. 2. Violine.

Las - set uns, las - set uns,

Viola.
Basso.

las - set uns ab - le - gen die
las - - set uns

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

Wer - ke, die Wer - ke

die Werke der Fin- die Werke der

die Werke der

1. Violine.

2. Violine.

Fin-

Fin-

ster - niss.

ster - niss.

The musical score consists of two systems. The first system features a single staff at the top with a few notes, followed by two staves for the violins (1. and 2. Violine) and a grand staff for the piano. The piano part includes a section labeled 'Fin-' with a fermata. The second system continues the piano part with a section labeled 'ster - niss.' and includes some lyrics in the vocal line.

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

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

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

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

Andantino.

Hö - re, Va - ter, mit Er - barmen

Flöte. Viol.

Bass.

mei - nem mat - ten, mat - ten, mat - ten

Seuf - zen zu.

Hö-

re, Va - ter! hö - re, Vater!

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

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

Ich weiss, die Nacht ist nun dahin,

Viol. I. u. 2

Viola.
Basso.

und durch das Licht die Finsterniss vertrieben,

Drum muss ich auch des Lichtes Werke üben.

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

Unmöglich wäre es nicht, dass hier mindestens die theilweise Benutzung einer unbekannt gebliebenen Cantate

Sebastian Bach's vorläge¹⁾. Wäre dies nicht der Fall, so würde jedenfalls anerkannt werden müssen, dass der Sohn es verstanden habe den Vater auf das getreueste nachzuahmen, und dass er dabei jedem selbstständigen Schaffen und jeder eigenen Besonderheit entsagt habe.

Den interessanteren Kirchen-Compositionen Friedemann Bach's gehört das Kyrie an, welches sich in einer von Häseler in Erfurt gefertigten Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet. Es ist oben die Vermuthung ausgesprochen worden, dass dies Stück eine Jugendarbeit sein möge. Die weniger complicirten, kleineren Formen aller Theile desselben mit alleiniger Ausnahme der Schlussfuge, die melodiose Behandlung und die grössere Sangbarkeit in den Stimmen schliessen die Wahrscheinlichkeit aus, dass die Composition in Halle gefertigt sei. Von den in jener Periode gesetzten Sachen unterscheidet sie sich durchaus. Muthmaasslich gehört sie einer Zeit an, wo Friedemann noch unter der Aufsicht des Vaters arbeitete.

Der erste Satz beginnt mit einem ernsten fugirten Einleitungs-Satz von 25 Takten, in dem die Instrumente (Quartett) mit den Stimmen gehen

Musical score for the beginning of the Kyrie. The score is written in common time (C) and begins with a treble clef. It features a vocal line for Tenor and Bass, and a basso continuo line. The lyrics are "Ky - ri - e, Ky - ri - e." The Tenor part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Bass part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The basso continuo line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2.

¹⁾ Man lasse hierbei die weiterhin folgende Erzählung von der Art, wie er die Passions-Musik des Vaters in demselben Jahre 1749 zur Anwendung gebracht haben soll, nicht aus den Augen. Gegen die Vermuthung des Verfassers könnte die mehrfache Aufführung dieser Cantate durch E. m. Bach in den Kirchen zu Hamburg geltend gemacht werden, vorausgesetzt dass Emanuel dieselbe als eine

Im 15. Takt tritt der deutsche Text „Herr erbarme Dich“ ein und der Chor geht dann in einen zweiten fugirten Satz über,

Christe e - le - i -
Christe e - le - - i - son, e - le -
Basso. Christe e -

son, Chri - ste e - le
- i - son.
le - i - son.

der kurz gefasst ist und in dessen letzten Takten plötzlich wieder das deutsche „Herr erbarme Dich“ zum Vorschein kommt, worauf der erste Chor „Kyrie eleison“ wiederholt wird. In beiden Sätzen sind eigentlich nur die Anläufe zu fugirter Arbeit zu finden, doch ist deren Inhalt würdig und in der harmonischen Haltung nicht ohne Interesse.

Dieser ersten Nummer folgt ein Duo für Sopran und Alt (F-dur $\frac{3}{4}$) „Und auf Erden Friede“, melodisch, etwas figurirt, nur von dem Continuo begleitet, für den eine Bezifferung nicht angegeben ist. Nach 45 Takten geht dasselbe in einen kurzen mit lebhafter Instrumental-

Arbeit Friedemann's betrachtet habe. Doch ist nicht zu vergessen, dass jener seit 14 Jahren vom Hause abwesend den grösseren Theil der seit 1735 componirten Kirchenstücke des Vaters schwerlich kennen konnte.

Begleitung schnell vorüberrauschenden Chor „Wir loben Dich, wir beten Dich an“ über.

Das hierauf folgende „Vater, Herr, eingeborner Sohn, Jesu Christe, Du allerhöchster Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der Du hinnimmst die Sünde der Welt, erbarme Dich unser“, Adagio für Bass (B-dur $\frac{4}{4}$) mit Accompagnement, ist in edler recitativischer Declamation gehalten, voller Gefühl und Würde.

Den Schlusschor:

Du bist al - lein der Höch - - -

Tenor.

Du bist al - lein der
- - - ste, du bist al - lein, du bist al - lein der Höch-

bildet eine Fuge von sorgfältiger und breiter Ausführung. Nach dem 44. Takte tritt dem vorstehenden Thema ein zweites Hauptmotiv hinzu:

Alt. *tr*
Bass. Du bist al - lein der Al - ler - höch - -
Du bist al - lein der Höch - - -



und gestaltet den Satz zu einer mit der höchsten Kunst behandelten Doppelfuge, deren glänzender Schluss in hohem Grade imposant wirkt. Dieser letzte Abschnitt des Schlusschors ist an sich der Taktzahl nach länger, als die ganze Musik der 6 vorhergehenden Theile.

Das Ganze würde sich sehr wohl zur Verwendung als kurze Messe in der lutherischen Kirche eignen. Ob es zur Aufführung gelangt ist, steht dahin; Friedemann könnte in Halle hiezu wohl Veranlassung gefunden haben. Dass in Erfurt eine Abschrift vorhanden gewesen ist, scheint auf dort stattgehabte Aufführungen zu deuten.

Der Gegensatz, in welchem Friedemann in seinen kirchlichen Compositionen zu seinem Bruder Emanuel stand, lässt sich kaum deutlicher darstellen als durch eine Betrachtung seines Heilig. Dieses Stück, mit Trompeten, Pauken und dem Streich-Quartett gesetzt und auf der Original-Partitur mit den Initialen J. N. J. versehen, beginnt sogleich mit dem Chor, der unter sehr bewegten Violinfiguren mit kräftigen Accorden einsetzt, bald aber in einen anfangs wunderlich figurirten, späterhin eigenthümlich declamirten Satz:

Hei - lig ist Gott der Herr!

Hei - lig ist

Hei - - lig,

Cont.
Hei - lig!

Gott der Herr Ze - ba - oth

Gott der Herr, Gott der Herr Ze - ba - oth.

hei - lig ist Gott der Herr — Ze - ba - oth.

Hei - lig ist Gott der Herr Ze - ba - oth.

übergeht, dem sich die Fuge

Bass.

Al - le Lan - - - de sind sei - ner

The image shows a musical score for two voices: Alt (Alto) and Tenor. The Alt part is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a whole rest for three measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor part is written on two staves (treble and bass clef) in the same key and time. The lyrics are: "Al - le Lan - - de sind seiner Eh -", "Eh - - ren, Eh - - ren voll. Al-". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

von meisterhafter und glänzender Technik anschliesst. Ohne Zweifel übt dieser letzte Satz nach der unruhigen Bewegung des Heilig eine edle und feierliche Wirkung aus. Wenn man das ganze Werk aber der idealen Hoheit und dem grossartigen Schwunge der Emanuel Bach'schen Composition gegenüberstellt, so muss es in den Hintergrund zurücktreten. Die grossen Mittel an der rechten Stelle zu verwenden, das lag einmal eben so wenig in Friedemann's Natur, als die freie Entwicklung einfacher Gedanken und die Verwerthung melodischer Sätze.

Vielleicht möchte es noch von Interesse sein, einen Blick auf die Cantate „zum Geburtstage Friedrichs des Grossen“ zu werfen, deren Text, offenbar unter den Eindrücken der Wechselfälle des siebenjährigen Krieges geschrieben, im Anhang II. beigefügt, zwar herzlich schlecht ist, doch aber gegenüber den Ereignissen des Jahres 1866 auf unzweifelhafte Weise erkennen lässt, wie sehr in Schlesien schon zu jener Zeit die Besorgniss vorgewaltet hat, dass dies Land wieder von Preussen getrennt werden könnte.

Nachdem der Feind ausgerufen:

„Er müsse seine Länder flieh'n,
Und Schlesien sei unser Raub!“

tritt Schlesien mit den Worten ein:

„Ich und die Himmel müssen
In öde Klumpen zertrümmern!

Recht und Religion würd' in Ewigkeiten
Ein leerer Klang, ein Nichts!“

Arie.

„Blüht noch Hoffnung zum Erretten,
Vorsicht, so zerbrich die Ketten,
Die für mich der Hochmuth schlägt.
Senke Dich mit Huld hernieder,
Zeig' ihn mir im Lorbeer wieder,
Ihn, der Deine Blitze trägt.“

Die Cantate beginnt mit einer Sinfonie, deren Partitur leider nicht vorhanden ist, wenn man nicht etwa annehmen möchte, dass die von Friedemann nachgelassene Sinfonie von einem Satze in D-moll (Siehe weiter unten), was ihrem Charakter nach sehr wohl möglich ist, die Bestimmung gehabt habe als Einleitung zu dienen. Dieser Sinfonie folgte das in ausdrucksvoller Instrumental-Begleitung gesetzte accompagnirte Recit. No. 1, welches eine bei ihm selten vortreffliche Declamation

Er - schüttert mei - ne Ruh, mei - ne

pp

Ruh

ein ängst - lich furchtbar Zittern durch -
schauert meine Brust.

und eine bis zu einem gewissen Grade dramatisch heroische Färbung zeigt.

Die Arie No. 2 (2 Hörner, Pauken, Continuo, D-dur $\frac{3}{8}$) ist der Cantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ entlehnt. Sie gehört mit ihren schmetternden Fanfarenklängen und ihrem figurirten Gesange denjenigen Arien Bach's an, die am meisten einen bestimmten Charakter an sich tragen. Doch sind die Blech-Instrumente an einzelnen Stellen kaum spielbar gesetzt und der Gesang für die Bassstimme mit dem öfter vorkommenden Fis und G über der Linie im höchsten Grade unbequem. Dem mit ungemein lebhafter und in dem grossen Styl des ersten Recitativs gesetzten Recitativ No. 4 „Der Waffen rauschendes Getöse“ soll nach der Bemerkung der Original-Partitur „segue sinfonia“ wiederum ein Instrumentalstück

gefolgt sein. Es scheint, dass mit jener Bezeichnung wohl das Vorspiel der Arie No. 5 gemeint war, das (Furioso, D-dur $\frac{3}{4}$, 1 Horn, Quartett) einen feurig bewegten Instrumentalsatz von tiefstem Charakter enthält und in die Arie für Tenor überleitet, deren Text oben angegeben worden ist.

Die Melodie derselben trägt den Stempel der abgerissenen Satzbildungen, deren oben mehrfach Erwähnung geschehen; der eigenthümlichen Declamations-Weise des in dem Mittelsatze vorkommenden Wortes „Ketten“ ist gleichfalls schon gedacht. Dieses Andante und der Eingangssatz wechseln dreimal mit einander, wobei das gleichfalls dreimal wiederkehrende Furioso jedesmal mit gänzlich veränderter charakteristischer Instrumental-Begleitung erscheint, und dadurch der sonst nicht bedeutenden Arie ein gewisses Gepräge von Grösse giebt.

Das Secco-Recitativ für Alt No. 6 und das hierauf folgende Duo für 2 Soprane (2 Flöten, A-dur $\frac{3}{8}$, Cont.) sind ohne besonderes Interesse.

Der Schlusschor No. 9 „Heut jauchzet in Jubel“ (Trompete, Quartett, D-dur $\frac{3}{8}$) ist in dem Haupt-Motive etwas gekünstelt. Sopran und Alt setzen in canonischen Gängen nach einander ein. Bass und Tenor folgen in gleicher Weise. Ab und zu vereinigen die Stimmen sich zu homophonen Gängen, die aus dem Gewirr der polyphonen und contrapunktischen Combinationen wirkungsvoll hervortreten. Nach einem kurzen Mittelsatz von sehr ähnlichem Charakter nehmen Tenor und Bass das Anfangsthema wieder auf und Sopran und Alt folgen. Nachdem der Satz in gleicher Weise wie der erste zu Ende geführt ist, tritt ein neues Motiv hinzu, das den Chor in sorgfältiger Arbeit zum Schlusse führt, ohne dass derselbe, wie es den Worten entsprechend gewesen wäre, sich zu höherem Schwunge emporhebt. Ein Instrumental-Nachspiel von 26 Takten schliesst das Werk, dessen Bedeutung mehr in der historischen Thatsache seiner Existenz, als in seinem

speciellen Inhalt zu suchen ist. Friedemann Bach hat es in der Fortschreitung dieser Composition nicht vermocht sich auf der Höhe zu erhalten, auf der man ihn in den ersten Nummern findet.

Es ist der Betrachtung der kirchlichen Compositionen dieses Meisters im Verhältniss zu ihrem Werthe vielleicht ein zu grosser Raum gewidmet worden. Bisher waren diese Arbeiten Friedemann's so gut wie unbekannt. Es kam darauf an zu zeigen, dass das romanhafte Bild, das man sich früher von diesem genialen Musiker gemacht hatte, mindestens in diesem Punkte nicht auf seinem Verdienste als Tonsetzer beruht hat. Es erschien nothwendig festzustellen, dass Friedemann's Kirchen-Arbeiten die Kunst um keinen Schritt vorwärts gebracht, ja dieselbe nicht einmal bereichert haben. Die Kunst-Geschichte kann über sie ohne Bedenken zur Tages-Ordnung übergehen.

Auch einige Instrumental-Compostionen sind aus der Zeit Friedemann Bach's in Halle bekannt. Doch dürfte die im Jahre 1748 erschienene „Sonate pour le Clavecin, dédiée à Son Excellence, Monseigneur Happe, etc. etc.“ mit der Zueignung:

„Monseigneur!

Le gout, que Votre Excellence a pour la Musique, et les marques de bonté, que j'ai reçu d'elle, me font espérer, qu'elle agréera de même manière ce petit essai, que je prens la liberté de Lui dédier. Mon bût ne tend, que de Lui faire connaître l'empressement, que j'ai de m'aquiter par la du plus sacré de mes devoirs, comme une vive reconnaissance, qui n'en cedere jamais au profond respêt, avec lequel je me fais gloire d'être toute ma vie, Monseigneur! De Votre Excellence Le très Humble et le très obéissant Serviteur

Friedemann Bach.“

Halle ce 8 Jen. 1745.

wohl ursprünglich den oben erwähnten in Dresden componirten 6 Sonaten angehört haben, von denen 5 noch nicht publicirt waren. Mindestens sind Styl und Inhalt

derselben der im Jahre 1745 veröffentlichten Sonate so nahe verwandt, dass es schwer wird zu glauben, dass hier eine neue Composition vorliege.

Auch hier ist die Form derjenigen der Em. Bach'schen Sonaten gleich und eine grosse innere Aehnlichkeit mit den Württembergischen Sonaten bemerkbar. Die Musik ist im Ganzen eingänglicher, weniger fremdartig als die der ersten Sonate; hin und wieder zeigen sich melodische Formen, die eine weitere Ausnutzung verdient hätten, so der Anfang des ersten Satzes:



ebenso das erste Thema des 3. Theils:



in welchem auch einige bravourmässig gesetzte Stellen vorkommen.

Das zwischen beiden Theilen liegende Largo dagegen ist matt, schwunglos und, einige Takte in der Mitte und am Schluss ausgenommen, kaum noch als interessant zu bezeichnen. Keinenfalls würde in dieser Sonate ein irgend erheblicher Fortschritt gegen die von 1745 zu erkennen sein. Dennoch scheint es, als ob Friedemann einen gewissen Werth auf sie gelegt habe. Denn 23 Jahre später, im Jahre 1768, erscheint plötzlich dasselbe Stück noch einmal in der Oeffentlichkeit, und zwar mit dem Titel:

„Sonate pour le Clavecin dédiée à Son Excellence Monseigneur de Kaiserling, Comte du St. Empire, Am-

bassadeur et Conseiller privé de S. M. L'Impératrice de toutes les Russies, Chevalier de l'Aigle blanc, Membre de la Société des sciences à Berlin, Seigneur etc. etc. composée par W. Fr. Bach“, mit genau derselben Vorrede, mit welcher Friedemann Seiner Excellenz Herrn von Happe gehuldigt hatte, sogar unter demselben Datum des 8. Jan., in Uebrigen auch mit demselben Druck, demselben Papier und in derselben Ausstattung wie die Ausgabe von 1745. Ja sogar die auf dem Titel der letzteren befindliche Bemerkung: „In Verlag zu haben 1. bey dem Autore in Halle, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig“ etc., war beibehalten worden, obschon der alte Bach bereits seit 18 Jahren im Grabe ruhte.

Graf Kaiserling war ein Mann von feingebildetem Geiste, der sich lebhaft für Musik, insbesondere für Clavier-Musik interessirte, ein Freund und Verehrer des grossen Cantors zu Leipzig, der, wie man sich erinnern wird, einst, als er noch K. Russischer Gesandter in Dresden war, die bei Seb. Bach bestellte Arie mit den 30 Variationen fürstlich bezahlt hatte¹⁾. Friedemann war in Dresden mit ihm bekannt geworden. Wohl mochte er sich in den Jahren seines Verfalls dessen und des reichen Honorars entsinnen, das seinem Vater zu Theil geworden. Er hatte dem Kammermusikus des Grafen, Goldberg, Unterricht im Clavierspiel gegeben und dieser hatte sich einst in seiner Gegenwart mit Beifall vor dem Hofe hören lassen. Alles dies war dem nach augenblicklicher Hilfe in der Noth Haschenden offenbar in das Gedächtniss zurückgetreten. Hätte er in der Hoffnung einer angemessenen Bezahlung dem Grafen ein neu componirtes Werk zugesandt, wer hätte etwas dagegen einwenden wollen? Es war einmal so der Brauch der Zeit. Dass er aber zu einer alten, nicht abgesetzten Arbeit griff, und deren vergilbte Exemplare mit neuem

1) Bitter. Seb. Bach. Th. II. S. 268.

Titel herausputzte, ohne selbst einmal eine Veränderung der alten Dedication für nöthig zu halten, dies zeigt mehr als manches Andere, wie unwürdig Friedemann schon damals von der Kunst und seiner Stellung zu ihr dachte.

Es ist eine leider nur zu bekannte Thatsache, dass Friedemann Bach's Genie in Trunksucht und mürrischem Wesen untergegangen ist¹⁾. Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass es in Halle war, wo die unglückliche geistige Disposition dieses grossen Künstlers, welche ihn nach und nach dem Leben mit edlen Menschen entfremdet und seinen Mitbürgern und Kunstgenossen feindlich und abstossend gegenüber gestellt hat, zuerst in ihrer ganzen Schroffheit hervortrat. Ihr gesellte sich noch jene über-grosse Zerstreutheit hinzu, die ihn für jede Art von Geschäften unfähig machte. Dies Alles trieb ihn in ein ungeordnetes Leben und nach und nach in völlige Zerrüttung nach Aussen und Innen. Doch ist es wahrscheinlich, dass das Unheil in voller Schärfe erst über ihn gekommen ist, nachdem sein ehrwürdiger Vater die Augen geschlossen hatte. So lange dieser lebte, war ein gewisser Halt in ihm, der ihn mindestens das Schlimmste vermeiden liess.

Wenn ihn nach dessen Tode etwas vor den Verirrungen eines in sich grübelnden, der Aussenwelt abgekehrten, zur Zänkerei geneigten schroffen Wesens hätte retten können, so wäre es sicherlich die Ehe gewesen. Friedemann scheint dies gefühlt und nach dem Tode des Vaters einen anderen Stütz- und Haltpunkt für sein mehr und mehr der Verworrenheit entgegentreibendes Leben gesucht zu haben. Er war 41 Jahre alt, als er zu Halle, 8 Monat nach seines Vaters Tode, am 25. Februar 1751 durch Diaconus Litzmann mit „Jungfer Dorothea Elisabeth, Herrn Johann Gotthilf Georgi, Königl. Einnehmers bey der Accise-Kasse zu Halle ältesten eheleiblichen Tochter“

¹⁾ von Ledebur. Berliner Tonkünstler. S. 24.

copulirt wurde¹⁾. Nichts erinnert daran, dass dies Eheband jene zarten Wechselbeziehungen unterhalten habe, die aus der Tiefe der Seele heraus Herz und Gemüth zu Leid und Glück vereinigen und von denen sich in dem Verhältniss seines Vaters zu Anna Magdalena Wülkens so rührende Zeichen finden.

Ihm wurden 3 Kinder geboren²⁾:

1. Wilhelm Adolph, den 10. Januar 1752, getauft am 13. Januar. Taufpathen waren: a. „Ihro Excellenz der Oberhof-Marschall Herr Graf Johann Georg von Einsiedel in Dresden; b. Die Frau Geheim-Räthin von Dieskau; c. Ihro Excellenz Hr. Franz Wilhelm von Happe, Wirkl. Geh. Etats- und Kriegs-Rath in Berlin“. Diese Pathen sind bei der Taufe nicht anwesend gewesen, sondern von Einwohnern der Stadt Halle vertreten worden.
2. Wilhelm Friedrich, geboren den 30. Juli 1754. Pathen waren: a. „Herr Christian Friedrich Georgi, Ober-Bornmeister und Renthey-Controllieur; b. Frau Katharina Elisabeth Becker, Licent-Wittwe; c. Herr Johann Gotthilf Georgi, Königl. Accise-Einnehmer“.
3. Friederike Sophie, geb. den 7. Februar 1757. Pathen sind gewesen: a. „Ihro Hochfürstl. Durchl. Fr. Bernhardine Christiane, Fürstin von Schwarzburg und Rudolstadt; b. Ihro Hochfürstl. Durchl. Hr. Carl Georg Lebrecht, Fürst von Anhalt-Cöthen; c. Ihro Hochfürstl. Durchl. Prinzessin Marie Magdalena Benedictine von Anhalt-Cöthen“, welche gleichfalls durch Personen aus der Stadt Halle vertreten gewesen sind.

Von diesen Kindern starb zuerst Wilhelm Adolph am 20. November 1752, zehn Monate alt „am Jammern“,

1) Copulations-Register der Kirche zu Unserer lieben Frauen.

2) Kirchenbücher und Tauf-Register daselbst.

dann Gotthilf Wilhelm, am 16. Januar 1756, 1½ Jahre alt, am Stickfluss. Nur Friederike Sophie blieb am Leben, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit ihr unter des Vaters mehr und mehr sich steigender Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden.

Wohl erinnern die hochgestellten und fürstlichen Taufpathen der Kinder Friedemann Bach's daran, dass er der Sohn seines Vaters war, bei dessen Kindtaufen Aehnliches bemerkt worden ist. Doch wie ganz anders hatte dieser gehandelt, als er im Jahre 1718 seinen fürstlichen Freund Leopold zu Anhalt-Cöthen und dessen Verwandte zur Taufe seines ihm damals gebornen Söhnchens geladen hatte! Wäre Friedemann in höheren Dingen seinem Beispiel gefolgt!

Ob und welchen Einfluss Bach's Gattin, die nicht ganz unvermögend war, im Anfang der Ehe auf ihn ausgeübt habe, davon weiss man nichts. Gewiss ist, dass bald genug seine Sonderbarkeiten weiter gingen, als dies mit geordneten Verhältnissen verträglich ist. Nach dem späteren Verlauf dieses unglücklichen Familienlebens möchte man glauben, dass die Frau es nicht vermocht habe, mildernd, veredelnd, sittlich reinigend auf das Gemüth ihres Gatten einzuwirken.

Dass dieser selbst im gewöhnlichen Verkehr oft genug von seltener Schroffheit war, hatte er schon früher vielfach gezeigt. Als er im Jahre 1750 von Halle aus, muthmasslich nach seines Vaters Tode, bei seinem Bruder Emanuel in Potsdam zum Besuche war, traf er dort in der Wohnung von Marpurg¹⁾ mit dem Violinisten Giordano, einem Künstler von bedeutendem Rufe, zusammen. Marpurg bat diesen, etwas auf der Geige zu spielen, was auch mit bereitwilligster Liebenswürdigkeit geschah. Dagegen war Friedemann durch keine Bitten an das Clavier zu bringen.

¹⁾ Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 185.

Erst als Giordano sich entfernt hatte, setzte er sich an das Instrument und begann zu phantasiren. Marpurg ging Geschäfte halber fort. Als er nach einer Stunde nach Haus zurückkam, fand er Friedemann noch immer am Flügel in seine Phantasien versunken. Zelter freilich schrieb über ihn an Göthe¹⁾: „Friedemann Bach wurde für eigensinnig gehalten, wenn er nicht Jedem aufspielen wollte, für uns junge Leute war er es nicht, und spielte stundenlang.“ Aber dies zeigt eben, dass er launisch war. Dieses schroffe Wesen offenbarte sich auch in seinen dienstlichen Verhältnissen. Oft präludirte er in einer Breite und Ausführlichkeit, welche die Kirchengemeinde zu nichts weniger als zur Andacht stimmen konnte. Als ihm einst der Geistliche, der auf der Kanzel den Beginn des Liedes erwartete, bedeuten liess, dass es Zeit sei zu enden, rief er dem Kirchendiener überlaut zu: „Der Herr Pfarrer versteht den Teufel, was zu einer guten Fuge nöthig ist. Ich werde spielen und schliessen, wie sich's gehört²⁾.“ Ueberwog in ihm in solchen Fällen der contrapunktisch gebildete Künstler den Kirchendiener, so konnte er mitunter auch, wenn es ihm an Lust fehlte, so spielen, dass es nicht zum Anhören war. In solchen Fällen begleitete er nicht selten den Gesang der Gemeinde in der Weise, dass er die Melodie des Chorals nur ganz einfach mit einem Finger ohne alle begleitende Harmonie und mit Weglassung der Zwischenspiele auf der Orgel angab, und dadurch grossen Anstoss und Aergerniss hervorrief.

Er pflegte sich selten sogleich beim Anfang des Gottesdienstes auf der Orgel einzufinden, übertrug vielmehr in der Regel die ersten Stücke einem Studenten. Da aber auch dieser, wie man leicht denken kann, oft genug ausblieb, so veranlassten die hiedurch bewirkten Störungen das Kirchen-Collegium zu tadelnden Erinnerungen. Statt

1) Briefwechsel mit Göthe. Bd. 5. S. 203.

2) Reichardt's Musik-Almanach. 1796.

nun sein Amt mit grösserer Pünktlichkeit zu versehen, schritt er, der immer im Recht zu sein glaubte, zur Beschwerde und verlangte, dass der Kirchenvorstand angehalten werde, den Gottesdienst eine Stunde später anfangen zu lassen. Es schien ihm durchaus nicht in der Ordnung, dass dieser Antrag zurückgewiesen wurde¹⁾.

Sein Fleiss liess überhaupt viel zu wünschen übrig. An sich war freilich die Haltung des Publikums seinen Compositionen gegenüber wenig ermunternd, und dies mag bei seinem scharf ausgeprägten Künstlerstolze nicht wenig zur Verbitterung seines Gemüths beigetragen haben. Aber er, der von seinem Bruder Emanuel nichts zu sagen wusste als: „Er hat einige artige Sächelchen gemacht“, konnte es nur schwer über sich gewinnen, seine eigenen Arbeiten zu Papiere zu bringen.

Als er im Jahre 1749 von den Studenten in Halle ersucht worden war, ihnen für ein Honorar von 100 Rthlr. eine Abendmusik für den Prorektor der Universität zu componiren, war er viel zu bequem und lässig, um eine neue Musik zu schreiben. Er zwängte vielmehr den ihm gegebenen Text in einige Stücke aus der grossen Passionsmusik seines Vaters ein und schickte die Arbeit so den Bestellern zu, die sie auch wirklich aufführten. Aber die Sache kam durch einen zufälligerweise unter den Zuhörern anwesenden Cantor aus der Nähe von Leipzig heraus, der seine Entrüstung über die Entstellung jenes grossen Meisterwerks nicht hatte zurückhalten können, und das Honorar wurde ihm nicht ausgezahlt²⁾.

In ihm stritten gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergrösse und ungeheure Virtuosität mit der Zerfahrenheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Eigensinn, Laune und rücksichtslosem Wesen. Und wohl ihm, wenn es hiebei geblieben, wenn er nicht

1) Marburg. Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 26.

2) Marburg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 60. 61.

in der traurigen Leidenschaft des Trunks tiefer gesunken wäre. Leider hatten das Studium der höheren Wissenschaften, die sorgsame Erziehung, die ihm zu Theil geworden, die künstlerische Umgebung, in der er aufgewachsen war, einen anderen Erfolg gehabt als bei Emanuel Bach, der vermöge der ihm hiedurch gewordenen trefflichen Eigenschaften nicht allein ein grosser Künstler, sondern auch ein liebenswürdiger Mann und feingebildeter Gesellschafter geworden war.

Jenes Ungeordnete in Friedemann's Wesen drückte sich selbst in seinen Briefen aus, deren Styl und Schreibart, wie die im Anhange abgedruckte Correspondence mit einem Mitgliede des Kirchenvorstandes zu Halle erweist¹⁾, von nichts weniger als von einer sorgfältigen wissenschaftlichen Bildung zeugt.

Zu verwundern wäre es gewesen, wenn seine Unfügbarkeit für äussere gegebene Verhältnisse nicht Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten herbeigeführt hätte. Dass diese von wenig freundlicher Gesinnung gegen ihn erfüllt waren, ersieht man daraus, dass, obgleich das Kirchen-Collegium vocationsmässig die Reparatur der Orchesterinstrumente zu bestreiten hatte, dasselbe doch Friedemann Bach gegenüber darin Schwierigkeiten machte. Als dieser nämlich im Jahre 1760 einmal die Pauke von einem Studenten hatte schlagen lassen, der im Uebermaass des Eifers ein Loch in dieselbe gehauen, dessen Ausbesserung 1 Rthlr. 8 Ggr. gekostet hatte, wurde er deshalb zur Verantwortung gezogen und ihm ein Verweis darüber ertheilt, dass er nicht „die gewöhnlichen Kirchen-Musikanten“ bei den Instrumenten verwendet habe²⁾.

Deutlicher als hierin spricht sich die Unzufriedenheit seiner Dienstvorgesetzten in einem ihm im Jahre 1761 ertheilten verweisenden Bescheide aus, der in den Acten der

1) Origin. in den Acten der Liebfrauen Kirche.

2) Chrysanther, Zeitschr. für musikal. Wissenschaft. II. 1867. S. 244.

Liebfrauenkirche aufbewahrt ist. Es war nämlich in diesem Jahre der Stadt Halle von feindlicher österreichischer Invasion eine Contribution auferlegt und diese auf alle Einwohner vertheilt worden. Auch Bach war davon um so mehr betroffen, als seine Frau dort mit Grund und Boden ansässig war. Hierüber beschwerte er sich, indem er zugleich den Antrag an das Kirchencollegium richtete, ihm eine, wie er behauptete bei Antritt seines Amtes versprochene Zulage zu seinem Gehalte zu gewähren. (Siehe Anhang II.) Die hierauf ergangene Resolution vom 22. November desselben Jahres lässt die tiefe Kluft, die sich zwischen ihm und seiner vorgesetzten Behörde gebildet hatte, deutlich erkennen. Indem seine Beschwerde wegen der Kriegscontribution als unbegründet zurückgewiesen wird, wobei man ihm vorhält, dass er weit geringer als der schlechteste Handwerksmann herangezogen worden sei, wird ihm hinsichtlich der Gehaltszulage eröffnet, dass „bei seinem öfters ungebührlichen Betragen, bei seiner Vergessenheit der schuldigen Subordination, da er erhaltenen Verweises ungeachtet öfters ohne Permission verreiset und die ihm gegebne Weisung zu seiner Besserung nichts habe nutzen lassen, sein Gesuch zurückgewiesen, er aber dabei erinnert werden müsse, sich besser wie zeither der seinem Officio obliegenden Subordination gegen das Kirchen-Collegium zu befleissigen, damit man nicht genöthigt werde, andere Verfügung zu treffen.“

Auch hier sind Familienzüge erkennbar, die an das Verhältniss seines Vaters zu dem Consistorio in Arnstadt und zu dem Rathē zu Leipzig erinnern. Auch dieser war von dem Vorwurfe zu grosser Selbständigkeit in seinem dienstlichen Verhalten und eines nicht selten schroffen Wesens gegen seine Vorgesetzten nicht freizusprechen gewesen. Aber was dort aus einem edlen und grossen Kunststreben hervorgegangen war, jeden Falls durch andere treffliche Eigenschaften in und ausser dem Dienste weithin

Von diesem Tage an stellte Friedemann seine Funktionen bei der Kirche ein, war aber unbillig genug, die Fortzahlung seines Gehalts und der Emolumente bis zu Trinitatis desselben Jahres, also noch für 2 Monate weiter, in Anspruch zu nehmen, was ihm natürlicherweise abgeschlagen wurde (cf. Protokoll vom 5. Juli 1764. Anhang).

Da er die der Kirche gehörigen musikalischen Instrumente, die ihm seiner Zeit übergeben worden waren, unter Verschluss hatte, so war von einem der Kirchenvorsteher behufs ihrer Rückgabe nach dem Inventario mit ihm ein Termin auf den 5. Juli Nachmittags 3 Uhr verabredet worden. Wer nicht erschien war Friedemann Bach. Als nach langem Warten zu ihm geschickt wurde, liess er sagen, er sei nicht zu Hause. Auf eine schriftliche Aufforderung des Kirchenvorstehers lieferte er die Schlüssel zu dem Instrumentenschränke nicht aus. Erst als der Consistorialrath Rambach ihm dieselben durch den Kirchendiener abfordern liess, gab er sie ab, ohne übrigens selbst zu erscheinen. So musste die Inventarisirung ohne ihn vorgenommen werden. Dass hiebei eine Zinke, eine Posaune, eine Flöte und der Bogen zu einer Bratsche fehlten, zeigt, dass Bach nicht bloss hochmüthig und ungezogen, sondern auch unordentlich gewesen war.

Man hat nicht unterlassen, die Missverhältnisse, in die Friedemann zu Halle in seinem kirchlichen Amte gerieth, mit der pietistischen Richtung in Verbindung zu bringen, in der sich bekanntlich die dortige Geistlichkeit und besonders der Consistorialrath Rambach bewegte, und die kurz vor seinem Diensteintritt daselbst Friedrich den Grossen zu sehr energischen Bemerkungen veranlasst hatte¹⁾. Es findet sich indess nirgends die geringste

1) Auf Anstiften der Geistlichen, insbesondere Franke's, war eine Schauspieler-Gesellschaft, die zu Halle Vorstellungen gegeben hatte, von dort fortgewiesen worden. Auf den hierüber erstatteten Bericht bezeichnete der König in eigenhändigem Decret vom 14. Febr.

Spur, die zu einer solchen Voraussetzung berechtigen könnte. Im Gegentheil könnte man aus den Texten, die er zu seinen Kirchencantaten verwendet hat eher schliessen, dass er sich jener Richtung damals gleichfalls angeschlossen gehabt habe, obwohl im Uebrigen sein Leben grade nicht für einen besonders kirchlichen Sinn spricht. Jene Missverhältnisse waren offenbar nur ein Ausfluss seines Wesens und seiner persönlichen Unverträglichkeit.

Sein Nachfolger war ein gewisser A. F. Roth. Es wirft ein wahrlich wenig erfreuliches Licht auf den Ruf, in dem Friedemann stand als er sein Amt verliess, dass dieser Roth in seiner Meldung sich nicht scheuen durfte auszusprechen: „er werde nicht zugeben, dass man von ihm sage, „der Organist kann mit seiner Orgel gross thun; schade, dass sie nicht mit ihm brilliren kann“.

Aber diesem Roth sowenig als dessen Nachfolger war eine lange Amtsdauer vergönnt, und Friedemann Bach war es nicht gelungen eine andere Stelle zu erhalten.

So findet man nach dem was voraufgegangen war, nicht ohne Erstaunen folgendes Gesuch um erneute Anstellung an derselben Kirche:

„Hochwohl, Wohl und Hochedel Geboren,
Insonders hoch zu Ehrende Herren,
Hochgeneigte Gönner!

Dass ich mich erkühne Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelGebohren gegenwärtige Bittschrift mit schuldigster Ehrfurcht zu überreichen, dazu veranlasst mich die Organisten- Stelle an der Hauptkirche zu U. L. Frauen allhier, welche durch den neulich erfolgten Tod des seel. Herrn Rühlmann's erledigt worden ist. Ich wünsche an des Verstorbenen Stelle gedachter Kirche meine Dienste zu leisten, und habe daher nicht ermangeln wollen, meinen

1745 die Urheber dieser Unterbrechung der Vorstellungen als „geistliches Muckerpack“; indem er hinzusetzte: „Sie sollen spielen, und Herr Franke oder wie der Schurke heisst, soll dabei sein.“ Schneider, Gesch. der Berliner Oper. S. 111.

durch diesen Vorfall erzeugten Wunsch, und auf die Erledigung dieses Posten gerichtete Absicht Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelGebohr mit dem gehorsamsten Ersuchen dahin an den Tag zu legen, dass dieselben auf diese meine Bitte vornehmlich reflectiren, und mir obenberührte Organisten-Stelle bey gedachter Haupt-Kirche zu ertheilen, die hohe Gewogenheit haben mögen. Sollte ich durch Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb. vorzügliche Begünstigung meines geziemend angezeigten Gesuchs theilhaftig werden; so werde ich nicht unterlassen, meine hierdurch entstehende Obliegenheit nicht nur aufs pünktlichste zu erfüllen, sondern auch bey jeder Gelegenheit die Pflichten meiner Dankbarkeit mit den aufrichtigsten Gesinnungen an den Tag legen, und lebenslang in tiefster Ehrfurcht zu verharren

Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb.

Halle

den 22. Febr.

gehorsamster Diener.

1768.

Wilhelm Friedemann Bach.“

An

Ein Wohllobliches zur Haupt-Kirche
unserer lieben Frauen alhier
wohlverordnetes Kirchen-
Collegium.

Diese, übrigens weder von seiner Hand geschriebene, noch von ihm selbst unterzeichnete Eingabe, in welcher merkwürdigerweise seiner früheren 18jährigen Dienstzeit an derselben Kirche mit keiner Silbe gedacht war, hatte wie man sich denken kann keinen Erfolg. Ein anderer Dienst war fortan für ihn nicht mehr zu finden. So begann er ein wüst unstätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung seines Unterhalts und der Existenz seiner unglücklichen Familie von einem Tage zum andern suchen musste. Zunächst wird wohl der Grundbesitz seiner Frau haben veräussert werden müssen. Mindestens findet sich weiterhin keine Spur mehr davon, dass er solche Ver-

mögensobjecte besessen habe. Im Uebrigen lebte er von dem jedenfalls geringen Ertrage seiner Compositionen, die er auch in der äussersten Noth nur dann aufzuschreiben sich entschliessen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Der allmälige Verkauf des ihm zugefallenen Antheils an dem musikalischen Nachlasse seines Vaters, hauptsächlich aber die Unterstützung seiner Freunde aus der Schul- und Studienzeit her mussten mithelfen, ihn zu erhalten. Eine Zeitlang soll er sein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorfschänken verdient haben, der älteste Sohn Sebastian Bach's, als Dorffiedler, den Bauern zum Tanze aufspielend!

Wenn es ihm passte und er grade in der Stimmung und Lage war, anständig auftreten zu können, gab er auch Clavier- oder Orgelconcerte. Doch wird dies wohl nur selten geschehen sein. Tiefer und tiefer sank er herab, bis er in dem Schmutz und Ekel der Gassenrinnen gefunden wurde.

Früher hatte der grosse Ruf seiner Künstlernatur hier und da noch einen Lichtschimmer in dies zerrüttete Dasein fallen lassen. Der Landgraf von Hessen hatte ihm den Titel eines Hessen-Darmstädtischen Kapellmeisters verliehen, und während seines Aufenthalts in Halle hatte er einen vortheilhaften Ruf als Hof-Kapellmeister nach Rudolstadt erhalten, den er auch hatte annehmen wollen, nur dass er es nicht für nöthig gehalten hatte, auf das ihm darüber zugestellte Schreiben zu antworten¹⁾.

Weiterhin aber verliert sich jede Spur davon, dass ihm irgend ein Antrag für eine ähnliche Stellung zu Theil geworden wäre. Man hütete sich eben, mit einem Manne wie er war in Verkehr zu treten.

Das Jahr 1767 hatte ihn wieder nach Leipzig und Halle gebracht. Wir haben hierüber, ausser seiner vorgedachten Bewerbung um die Organistenstelle in der

¹⁾ Reichardt, Musik. Almanach v. 1796.

Marienkirche, noch das Zeugniss eines Schreibens, welches er am 29. Juli 1767 von Halle aus an die Churfürstin von Sachsen (Marie Antonie)¹⁾ gerichtet und mit dem er dieser ein Concert für deren Sohn überreicht. Dies in dem K. Archiv zu Dresden aufbewahrte Schreiben, von ihm nicht einmal unterschrieben, aber mit dem eigenhändigen Zusatze:

„von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstadt ohnlängst Berufener Capell-Meister“
ist in Anhang II. mitgetheilt.

Das Concert, um welches es sich hier handelte, war in E-moll gesetzt. Es wird von ihm weiterhin die Rede sein.

Von 1771 ab lebte er in Braunschweig, wo er sich zwei Jahre später um eine „freilich nicht wichtige Organistenstelle bewarb, die er in seiner Situation zu suchen Ursach fand²⁾.“ Es ward ihm aber ein anderer Bewerber vorgezogen. Dies veranlasste ihn, noch in demselben Jahre seinen Wohnsitz von dort nach Göttingen zu verlegen, weil er dort Forkel fand, der, ein begeisterter Anhänger seines grossen Vaters, zugleich ein genauer Freund seines Bruders Emanuel war. Doch auch hier hielt er es nicht lange aus, sondern zog 1774 nach Berlin, wo er mit einem Orgelconcert in der Marienkirche (das Billet zu 1 Rthlr.) auftrat.

Wie gross noch zu dieser Zeit, in dem 64jährigen, durch die Stürme und Wechselfälle des Lebens so vielfach hin- und hergeworfenen Manne die Gewalt des künstlerischen Genius war, der sein Inneres von Jugend auf

1) Es kann sich bei der Ueberreichung dieses Concerts und seiner Bestimmung für den Sohn der Churfürstin nur um den nachmaligen König Friedrich August I. von Sachsen gehandelt haben, der seit seiner Jugend der Musik sehr ergeben, 1750 geboren, 1763 zum Throne gelangt, damals 17 Jahre alt war und 1768 die Regierung selbständig antrat. Die Churfürstin selbst, welche u. a. 1770 in Berlin bei Friedrich dem Grossen zum Besuche war, hat verschiedene Opern in Musik gesetzt und unter den Buchstaben E. I. P. A. drucken lassen.

2) Burney, Musik. Reise. Th. III. S. 259. (Anmerkung.)

erfüllt hatte, und dessen Flammen von Zeit zu Zeit immer wieder aus der Aschenhülle hervorbrachen, die ihn umdüsterte, zeigt ein Gedicht, das nach diesem Concert erschien: „bey der Gelegenheit, als er sich 1774 in Berlin öffentlich auf der Orgel hören liess“).

„Die Orgel.

X X

An Herrn Wilhelm Friedemann Bach.
Wer eingeweyht, Gefühl und Ohr zu werden,
O Bach, in Deinen Tönen schwimmt:
Sieht unter sich den Tand der Erden,
Den Ruhm, der sich im Staube krümmt.

Vom Fluge Deiner Tonkunst fortgetragen,
Rauscht unter ihm der Ocean,
Ein Tropfen, — und den Sonnenwagen
Sieht er für einen Funken an.

Du spieltest — Wer vermag dein Lob zu wahren?
Stand nicht verklärt Dein Vater da, —
Der sich (im Auge Salem's Zähren)
Ihm ähnlich — vor der Orgel sah?

O wer erzählt der Töne Myriaden,
Die Deine Schöpfung kommen hiess:
Und dann mit Lorbeer überladen
Zur Ewigkeit ersterben liess — —

Doch schweig, Calliope — — — der mein Jahrhundert
Staunt den Verdiensten in Berlin — —
Und Bach wird vom Olymp bewundert:
Amalia bewundert ihn!“

Solche Worte, wenn auch nicht durchweg verständlich, zeugen von dem gewaltigen Eindruck, den das Orgelspiel Friedemann's noch damals hervorzurufen vermochte.

Wohl leuchtete auch jetzt noch hie und da in ihm

1) Schriftlicher Nachtrag zu dem in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplare der Ehrenpforte von Mattheson.

der Trieb auf, als Künstler zu leben und zu wirken. Aber sein Fleiss war nicht gesegnet. Niemand mochte Arbeiten von ihm kaufen und seine weitergreifenden Plane waren nicht praktisch.

Schon in seiner besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem harmonischen Dreiklange, geschrieben. Marpurg verkündete davon, „dass es der Welt unstreitig neue Entdeckungen über diese wichtige Materie mittheilen werde.“ Es warte nur auf einen annehmlichen Verleger, an dem es dem berühmten Autor nicht fehlen werde¹⁾.

Aber der Verleger hat sich nicht gefunden, und die Musik ist ohne jene wichtigen Entdeckungen normalmässig zu ihrem Höhepunkt emporgelangt.

In den Jahren 1778/79 beschäftigte er sich sogar mit der Composition einer Oper, deren Text: Lausus und Lydia, nach Marmontel von Plümicke, dem Verfasser der Theatergeschichte von Berlin und zu jener Zeit Theaterdichter und Mitglied der dortigen Döbbelin'schen Gesellschaft, für ihn gefertigt war. Er wollte darin besonders versuchen, die Theaterchöre der Alten so viel als möglich wieder auf die Bühne zu bringen. Doch blieb die Composition „kränklicher Umstände des durch sein grosses musikalisches Genie berühmten Componisten wegen“ unbeendet²⁾.

Wäre dies Werk, von dem nach jener positiven Mittheilung des Textverfassers ein Theil fertig gewesen zu sein scheint, und dessen Tendenz dem idealen Künstlergeiste Friedrich Wilhelm's IV. und dem grossen Talente Felix Mendelssohn-Bartholdy's um 50 Jahre voraus-eilen zu wollen schien, zur Ausführung gebracht worden, vielleicht dass Friedemann Bach's Name dadurch der Kunstgeschichte von wirklicher und dauernder Bedeutung hätte werden können. Aber es ist offenbar bei dem Anlauf geblieben.

1) Marpurg, Histor. krit. Beitr. Bd. I. S. 430 ff.

2) Plümicke, Theatergeschichte v. Berlin. S. 338.

In Berlin hat sich sein Schicksal nicht gebessert. Auch hier schlossen ihm alle jene Eigenschaften, die ihn bis dahin in so unglücklicher Weise beherrscht hatten, von der Möglichkeit besserer Verhältnisse aus.

Die besten Häuser der Stadt, in denen man seinen Genius zu schätzen wusste, hatten sich beeifert, ihm jede Aufmerksamkeit zu erzeigen¹⁾. Eine Schülerin nach der anderen bot sich ihm an, und es hing nur von ihm ab, so viele Stunden als er wollte zu geben, ohne dass er seiner Bequemlichkeit den geringsten Zwang anzuthun nöthig gehabt hätte. Man überliess ihm sogar, das Honorar selbst zu bestimmen. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künstlerwürde nicht mehr erfüllt, hielt es für schicklicher, zu darben, als sich etwas zu erwerben. Wenigstens glaubte er, besser zu thun, wenn er von einigen monatlichen Beiträgen guter Freunde kümmerlich lebte, als wenn er sich entschloss, drei oder vier Stunden täglich zu geben, um auf eine anständige Weise leben zu können.

Doch ist eine Schülerin von ihm bekannt, die wie es scheint bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein von ihm Unterricht empfangen hat und zu einer bedeutenden Klavierspielerin ausgebildet worden ist. Es war dies Frau Sara Levy, geborne Itzig, die Grossmutter Felix Mendelssohn-Bartholdy's, aus deren Nachlass noch einige Friedemann Bach'sche Compositionen auf uns gekommen sind, die sich sonst nirgends vorfinden.

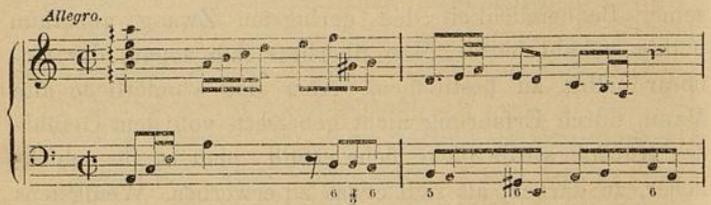
Mitunter arbeitete er Instrumental-Sachen aus, wie sich dies beispielsweise aus den im Anhange abgedruckten Briefen an Forkel ergibt, in denen er, neben dem Verlangen nach Göttinger Mettwürsten, die Bekanntmachung einer von ihm zu veröffentlichenden Composition bespricht. Aber im Ganzen entstand nur wenig.

1) Marpurg, *Legenden einiger Musikeiligen*. 1786. S. 36.

Seine gesammten Instrumental-Compositionen, so weit sie der Nachwelt überliefert und zur Zeit bekannt sind, sind folgende:

1. Orgel-Concert für 2 Claviere und Pedal, D-moll, gedr.
2. 1 Sonate für 2 Claviere, concert., F-dur.
3. 8 Fugen, der Prinzessin Amalia gewidmet, gedr.
4. 2 Fugen in C-moll $\frac{3}{4}$ 3st., und in C-dur $\frac{4}{4}$ 3st.
5. 12 Polonaisen für Clavier, gedr.
6. 1 Concert mit Quartett-Begl. in A-moll Allabr.

Allegro.

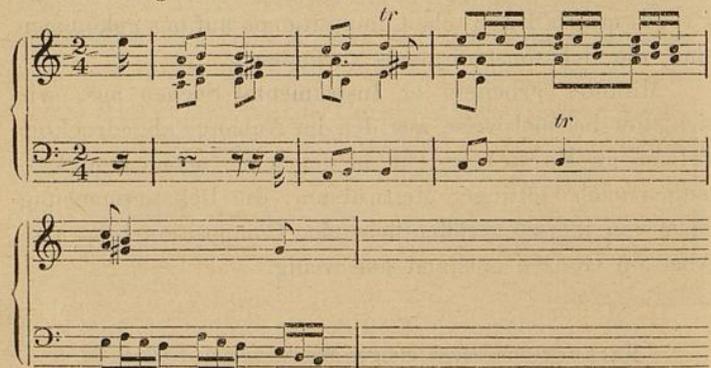


bei Herrn Lecerf in Dresden.

7. 1 desgl. in E-moll $\frac{4}{4}$, der Churfürstin von Sachsen dedicirt:



8. 1 desgl. in A-moll $\frac{2}{4}$.



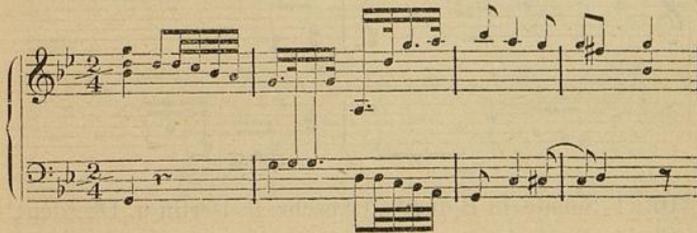
9. 1 desgl. in Es-dur $\frac{4}{4}$, welches nur bis zum 16. Takte des zweiten Satzes im Adagio vollendet ist,



10. 1 desgl. in D-dur Allabr.



11. 1 desgl. in G-moll $\frac{2}{4}$.



12. 1 desgl. A-dur $\frac{3}{8}$, Bruchstück.

13. 1 desgl. für 2 Claviere, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Quartett:



14. 1 Concert in F-dur (in der Bibl. des K. Joachims-thalschen Gymnasiums):

Allegro ma non troppo.



15. 1 Sonate in C-dur $\frac{3}{4}$ (abschriftl. in der K. Privat-Bibl. zu Dresden) mit dem Anfange:

Allegro.



16. 1 Sonate in B-dur $\frac{2}{4}$ (Abschr. in Berlin u. Dresden).
17. 1 desgl. in C-moll (abschriftl. im Besitz des Mus.-Dir. Leckerf in Dresden) mit dem Anfange:



18. 1 Sonate in D-dur ebendasselbst mit dem Anfange:

Allegretto.



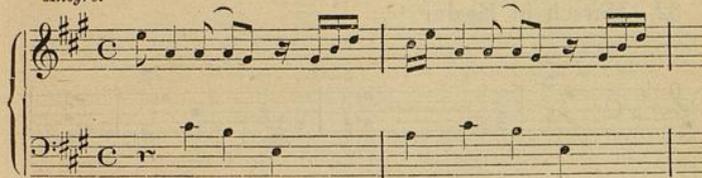
19. 1 Sonata per il cembalo, dedicata a Sua Altezza la Principessa da Prussia (Berlin) D-dur, mit dem Anfange:

Allegretto.



20. 1 Sonate in G-dur $\frac{3}{4}$, in Berlin in Abschr.
21. 1 desgl. in A-dur $\frac{3}{4}$, mit dem Anfange:

Allegro.



22. 1 Sonate in D-dur $\frac{2}{4}$, gedr. 1745.
23. 1 desgl. in Es-dur $\frac{3}{4}$, gedr. 1745.
24. 1 desgl. in B-dur Allabr. mit dem Anfange:



25. 1 Sonate in F-dur $\frac{2}{4}$.
26. 1 zweite Sonate in G-dur $\frac{3}{4}$.

Die K. Bibl. zu Berlin besitzt ferner ein

27. Concert: per il Violino del Sign. Vivaldi, appropri.
al organo a 2 Clav. e Ped. D-moll, Bruchstück.
28. Preludio per-il cembalo, C-moll Andante $\frac{2}{4}$.
29. Reveille
30. Imitation de la chasse } für Clavier.

An Clavier-Fantasien:

31. Fantasia in E-moll Allabr. (Orig. in Berlin mit der
Bemerkung: fatto Octob. 1770) mit dem An-
fange:

Allegretto.



und mit angehängtem

32. Marsch in Es-dur $\frac{4}{4}$:



33. Fantasia C-dur Allabr. (Berlin).



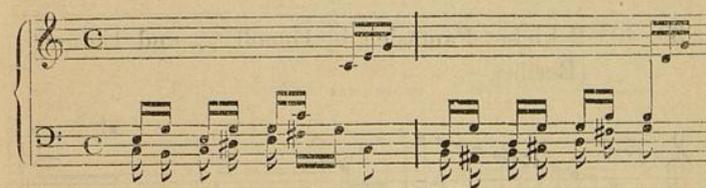
*Adagio.
tr*



34. Fantasia E-moll $\frac{4}{4}$ (Berlin).

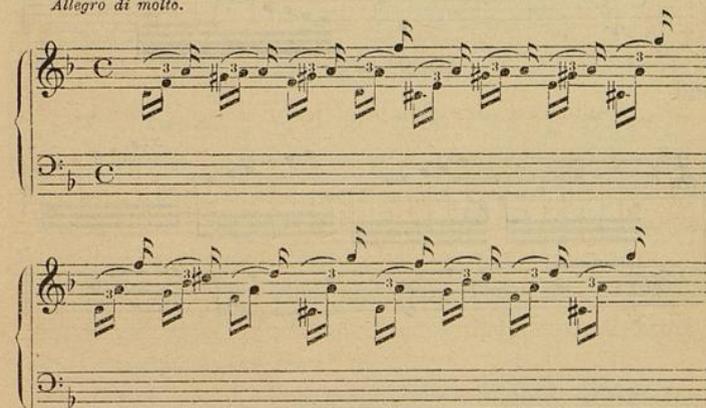


35. Fantasia in C-dur $\frac{4}{4}$ (Berlin).



36. Fant. in D-moll $\frac{4}{4}$ (in Dresden bei Hrn. Lecerf).

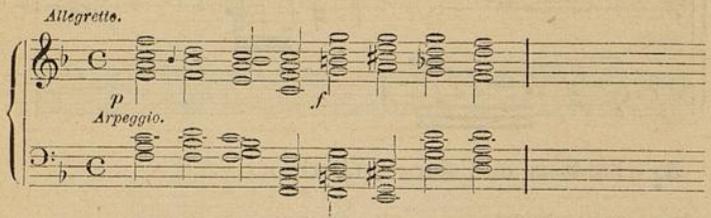
Allegro di molto.



37. 38. 2 kleine Fantasien in B-dur $\frac{4}{4}$ und F-dur $\frac{4}{4}$
ebendort.



und



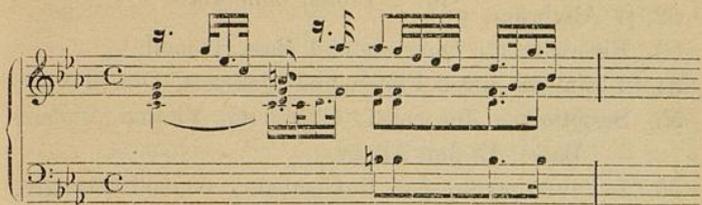
39. 40. 2 kleine Fantasien in D-moll $\frac{4}{4}$ und D-dur $\frac{4}{4}$
(Berlin).



und



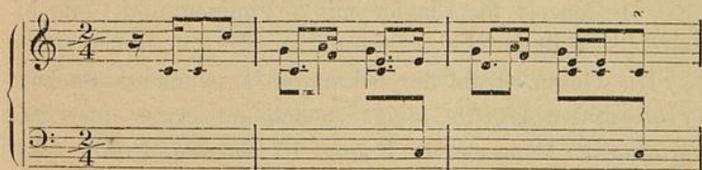
41. Fantasie in C-moll $\frac{4}{4}$ (Berlin).



42. Desgl. in C-moll $\frac{3}{4}$ (Berlin).



43. Das Fragment einer Burleske (Berlin).



44. 1 Gigue, G-dur $\frac{6}{8}$.

45. 1 Etüde (Solfeggio) (bei Hrn. Lecerf in Dresden).



46. 1 Suite G-moll, bestehend aus Allemande, Courante, Sarabande, Presto und Bourrée.

47. 1 Trio für 2 Flöten und Bass, D-dur $\frac{4}{4}$.

48. 49. 2 desgl. für Oboe, Fagott und Cont., C-dur $\frac{6}{8}$
und A-dur $\frac{4}{4}$.

50. Desgl. per Violino e Cembalo obligato, H-dur $\frac{3}{8}$.

X

51. 4 Duette }
52. 1 Allabreve } für 2 Flöten ohne Bass.
53. Ricercata für Quartett und Bass, D-moll $\frac{4}{4}$.
54. 1 Sinfonie für 2 Flöten und Quartett, D-moll $\frac{3}{4}$.
55. Sestetto per due corni, Clarinetto, Violino, Viola e
Basso, Es-dur Allabr.
56. 1 Divertimento per il Cembalo, A-moll (Allegro,
Minuetto, Trio, Polonaise, Rondo, Presto).

Ferner aus Emanuel Bach's Nachlass¹⁾:

57. 1 Duett für 2 Claviere (vielleicht die Sonate in
F-dur?).
58. 1 Allemande für Clavier.
59. 1 kleines Presto desgl.
und aus Forkel's Nachlass²⁾ (neben anderen schon
genannten Sachen):
60. 1 Concert für Clavier mit 2 Violinen und Cello in
F-dur.

Die Gesamtzahl der bekannten Instrumental-Sachen Friedemann Bach's steigt sonach auf etwas über 80, worunter 10 Concerte, 10 Fugen, 10 Sonaten, 1 Suite und 1 Divertimento, 6 kleinere Clavierstücke, 7 grössere und 4 kleinere Fantasien.

Ausserdem bezeichnet eine von Chrysander her-rührende Mittheilung an die K. Bibliothek zu Berlin noch ausser dem unter No. 56 angeführten Divertimento als vorhanden: „Einige 30 Polonaisen und mehrere Menuetten, welche schwerlich an Schönheit ihres Gleichen haben.“

Manches ist ohne Zweifel verloren gegangen. Enthält der vorstehende Nachweis nun auch bedeutend mehr, als man bisher von Friedemann als bekannt vorausgesetzt hat, so ist diese Ausbeute eines 74jährigen Künstlerlebens

1) Nachlass-Katalog von 1790. } Beide in der K. Bibl. zu
2) Desgl. von Forkel's Nachlass. } Berlin.

doch immer nur als gering zu betrachten, wenn man dabei erwägt, dass die Zahl seiner Gesangs- und Kirchen-Compositionen gleichfalls nicht erheblich ist. Er starb nur ein Jahr jünger als sein Bruder Emanuel, 9 Jahr älter als sein grosser Vater. Und in welchem Verhältniss steht, was er geschaffen, der Zahl und zum grossen Theil auch dem Inhalt nach gegen den Nachlass jener. Und doch waren diese bis in ihre letzte Lebenszeit hinein durch ihre kirchlichen Aemter, durch den Unterricht, den sie öffentlich und privatim zu ertheilen hatten, so wie lange Zeit hindurch durch ihre Direction und Mitwirkung in Concerten und Akademien thätig gewesen, während er kaum in Halle ausreichend beschäftigt, schliesslich 20 Jahre lang ohne Amt und ohne irgend eine zwingende Abhaltung nur der Kunst und in ihr der Composition hätte leben können.

So sind die Vorwürfe, welche nach dieser Seite hin seinen Fleiss betroffen haben, wohl begründet. Doch darf man im Ganzen anerkennen, dass seine Thätigkeit für das Clavier keineswegs eine durchweg verfehlte genannt werden kann. Wenn gleich Manches seiner Clavierstücke ohne besondere Bedeutung ist, so steht doch Anderes auf einer hohen Stufe künstlerischer Vollendung und widerlegt die irrige Ansicht, dass Friedemann Bach mit Eigensinn und starrer Verblendung vorzugsweise nur den strengen Styl der alten Schule cultivirt und für die Ausführung zu schwer geschrieben habe.

Schon oben ist über Einzelnes gesprochen worden.

Vieles in seinen Sonaten ist sehr schön. Doch stehen sie im Allgemeinen denen Emanuel Bach's nicht gleich. Ihre Form ist von der Form dieser wenig unterschieden. In ihrer Structur zeigt sich, wie in Friedemann's Kirchenstücken, nicht selten eine gewisse Schwerfälligkeit. Was ihnen zumeist fehlt, ist der Gesang, der wohlthuende melodische Reiz, die elegante harmonische Behandlung, die den Uebergang aus dem alten in den modernen Clavierstyl charac-

terisirt, und für den Mangel an eigentlich thematischer Behandlung der Stücke und an breiterer Anlage der Melodien Ersatz bietet.

Doch treffen diese Bemerkungen keineswegs alle Sonaten. Die Sonate in A-dur $\frac{3}{4}$ (No. 21 der vorstehenden Nachweisung) dürfte mit ihren eleganten, beide Hände beschäftigenden Harpeggien, dem einfach schönen Andante con tenerezza, und dem brillant reizenden Allegro assai keineswegs zu den unbedeutenden Stücken gezählt werden.

Dies gilt auch von der Sonate in B-dur Allabr. (No. 24), in der besonders der letzte Satz mit dem zweimal zwischen eintretenden Andantino von hervortretender Schönheit ist.

Die Sonate in D-dur $\frac{2}{4}$ (No. 18) zeichnet sich durch ein sehr ausgeführtes gesangvolles Grave in G-dur



voller Imitationen und von wohlklingender melodischer Schönheit aus, und die Sonate in G-dur $\frac{3}{4}$ mit dem Anfange:

Andantino.

Musical notation for the beginning of the Sonata in G major, 3/4 time signature, marked Andantino. The piece is in G major (one sharp). The notation shows the first four measures of the piece, with a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, and a quarter note C. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a 3/4 time signature change.

welcher zu einem mehrfachen Wechsel im Tempo und in den Motiven führt, hat als Mittelsatz ein schönes Lamento in E-moll, dessen edle Melodik sich durch die herrlichsten Modulationen hindurchwindet.

Vor allen bemerkenswerth ist die Sonate in B-dur No. 16:



deren erster Satz sich in fortwährenden Imitationen und Umkehrungen bewegt, ohne dass dadurch die klare Flüssigkeit desselben beeinträchtigt würde, während das Presto



den interessantesten Clavierstücken jener Zeit angehört und den besten Schöpfungen Emanuel Bach's nicht nachsteht.

Einige dieser Sonaten gehören wohl zu jener Sammlung, die Friedemann in Dresden herauszugeben die Absicht hatte. Wäre ihm dies gelungen, hätte er dadurch Veranlassung bekommen mehr zu schreiben, seine Besonderheit und sein melodisches und contrapunktisches Talent für den Clavierstyl freier und leichter zu entwickeln, unzweifelhaft würde er der Nachwelt gegenüber auf einer anderen Stufe künstlerischer Bedeutung stehen.

Zu den am wenigsten ansprechenden Stücken dieser Art von Musik gehört offenbar die Sonate concertante in F-dur für 2 Claviere. Sie ist ein mühsam gearbeitetes Werk, ohne bedeutende Züge, voll kleiner spielender Einzelheiten. Dies trifft insbesondere den ersten Satz (Allegro

moderato) vom 10. Takte an, und das Andante (D-moll $\frac{2}{4}$), dem es an jeder tieferen Empfindung, sowie an der erforderlichen Breite der Motive fehlt. Der letzte Satz, Presto $\frac{3}{8}$, ist nicht ohne Feuer, zeigt eine gewisse Frische und Kraft und ist in der Arbeit am wenigsten kleinlich.

Das Trio in H-dur für Violine und obligates Clavier, gleichfalls in der damals herrschenden Sonatenform geschrieben, steht auf höherer Stufe. Melodischer Reiz und gefälliger Klang herrschen durchweg vor; die musikalische Auffassung ist künstlerisch freier. Der erste und der dritte Satz insbesondere sind von fein berechneter Wirkung, und die concertirenden Stimmen, von denen freilich das Clavier nur zweistimmig auftritt, greifen auf eine ungemein harmonische Weise ineinander. Dabei sind alle 3 Sätze von lebhaftem und anregendem Character. Ein eigentlich langsames Tempo kommt nicht vor. Dessen Stelle vertritt der erste Satz:

Violino.

Cembalo.

6 6
5

4 5

6 7 6
5

4 3

5 7

6 5 6
4 3

6 5 6

der eine besonders schnelle Bewegung nicht zulässt, wenn die darin liegenden melodischen Schönheiten gehörig hervortreten sollen.

In der Behandlung der Violine zeigt sich Friedemann, der einfachen Bewegung derselben ungeachtet, seinem Bruder Emanuel überlegen.

Vollendeter als in den Sonaten steht er in seinen **Clavier-Concerten** vor uns.

Diese sind fast durchweg in jenem grossen Styl gesetzt, der eine Folge der vollkommeneren Beherrschung des Stoffes, freierer Gedanken, kühner Entwicklung und Zusammenstellung derselben ist. Hier zeigt sich Friedemann ernst, tief, bedeutend, zugleich grazieus, elegant, melodisch, glänzend, sowohl in der Technik des Clavierspiels, als in der concertirenden Verbindung des Solo-Instruments mit der Quartett-Begleitung. Viele seiner Clavier-Concerte sind noch jetzt Meisterstücke, die der Uebung und des Vortrags würdig sind. In ihnen ist die Wirkung nicht in kleine, spielende, oft zur Steifheit oder Bizarrerie ausartende Künsteleien und contrapunktische Schwierigkeiten gelegt.

Form und Umfang sind wenig verschieden von denen Emanuel Bach's. Im Inhalt stehen sie diesen gleich. Doch fehlt ihnen der dort hie und da hervortretende Humor und der melodische Gesang.

Das Concert in Es-dur für 2 Claviere und Orchester, (No. 13) ein in sauberster Ausarbeitung aller Details geschriebenes Stück mit dem Unisono-Anfange:



geht nach 26 Takten zu dem Haupt-Motive über,

Violino 1.

Cembalo 1.

Cembalo 2.

Violino 1.

Cornl.

Cemb. 1.

Cemb. 2.

das weiterhin von dem ersten Clavier in der höheren Quart wiederholt, von bravourmässig gesetzten, zwischen beiden Instrumenten wechselnden Gängen vielfach unterbrochen, in reichster Weise thematisch verarbeitet, und oft von neuen Gedanken und genialen Wendungen, die nicht selten einen völlig modernen Charakter annehmen, durchflochten ist.

Man sieht, dass Friedemann, als er den Entschluss gefasst hatte, das Stück zu Papier zu bringen, in der künstlerischen Laune war, die ihn so selten überkam.

Der zweite Satz (Cantabile, C-moll $\frac{3}{8}$), blos für zwei Claviere, bekundet bis auf einen gewissen Grad die Schwäche des Componisten. Er ist sehr einfach in Melodie und Modulation, frei von allen sonst so oft vorkommenden Absonderlichkeiten; doch beruht das Interesse, das er erregen kann, wesentlich in der exacten Ausführung, die er erfordert.

Der Schlusssatz (Vivace, Es-dur $\frac{2}{4}$) dagegen ist feurig und gross in Styl und Ausarbeitung, von einer Abrundung und einem Fluss, wie sie für die Zeit der Entstehung des Concerts, selbst wenn diese in die späteren Lebensjahre Friedemann's fele, bewundernswerth sind.

Das Haupt-Motiv

The musical score is written in C minor (three flats) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the initial melodic line in the treble clef and its accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over the final note of the first system.



ist in einer Weise bearbeitet, die der späteren Entwicklung der Clavier-Musik vorangreift und sich in gleich vollkommener Art kaum anders als in Emanuel Bach's besten Flügel-Concerten findet.

Stellen wie

Viol. 1. u. 2.

A musical score for Violins 1 and 2. It features two staves, both in treble clef. The music is in E-flat major and 4/4 time. The upper staff has a melodic line with some slurs and accents. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The word "unis." is written above the lower staff in the third measure.

Viola. Contrab.

welche den völlig ausgeprägten Schlussfall des modernen Styls enthalten, überraschen an diesem Orte im höchsten Grade.

Das Ganze ist ein Musikstück von höchster und bleibender Schönheit. Mit Bedauern blickt man auf das vergeudete Leben eines Künstlers hin, der so schreiben konnte und doch so wenig so geschrieben hat.

Nicht minder bedeutend ist das für den Kurprinzen von Sachsen, 1767, geschriebene Concert in E-moll No. 7, durch dessen Inhalt sich jener melancholische Zug hindurchzieht, der in den meisten Clavier-Arbeiten Friedemann's bemerkbar ist. Das Quartett ist mit besonderem

Interesse behandelt, der Character des Ganzen elegant, voll von glänzendem Figurenwerk, nicht selten in moderne Satzbildung übergehend.

Das Adagio:



ist gesangvoller, als dies sonst der Fall zu sein pflegt, der 3. Satz:



voll von Feuer, Leben und Geist, bei dem öfter vorkommenden Ueberschlagen der Hände hie und da speciellere Uebung erfordernd.

Zweifellos den besten Clavier-Compositionen des vorigen Jahrhunderts, den vorgedachten Concerten fast noch überlegen, gehört das Concert in G-moll No. 11 an. Wenn man das schmerzlich klagende, zugleich grossartige Motiv des ersten Satzes:

X

betrachtet, dem im weiteren Verlaufe das folgende

entgegentritt, wenn man das gesangreiche, wie vom tiefsten Schmerz durchbebte Adagio, und das durchaus in dem Character der klassisch-modernen Musik gesetzte Vivace



mit dem reizvoll eigenthümlichen Hauptthema für das Solo-Instrument



in seinen vielfachen Formen und harmonischen Verbindungen verfolgt, wenn man die breite und grosse Anlage und die meisterhafte Ausführung berücksichtigt, die das Ganze beherrscht, so wird man das oben ausgesprochene Urtheil kaum als irrig bezeichnen können.

Ueber das Concert in A-moll No. 8 liesse sich ziemlich dasselbe sagen, wenn nicht das Adagio



etwas zurückträte, während der 3. Satz, Allegro con spirito

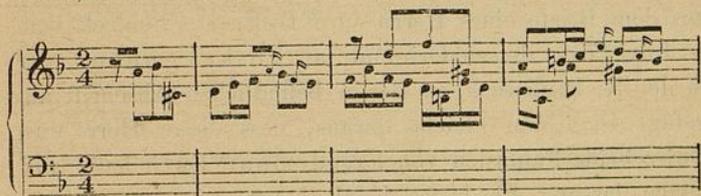


voll blitzender edler Gedanken und für Friedemann's Zeit in kühnen Wendungen gesetzt ist.

So bleibt auch hier wiederum nur zu bedauern, dass dieser wunderbare Mann, der für die Instrumental-Musik offenbar sehr fruchtbar in der Erfindung war, nicht fleissiger in der Arbeit des Niederschreibens gewesen ist. Im Ganzen bekunden alle diese Concerte die vollendete Reife und die erfahrene Hand eines gediegenen Meisters und werden daher in die Zeit seines vollkommenen männlichen Alters, in die Zeit, die zwischen seiner Ankunft in Halle bis zur Uebersiedelung nach Berlin liegt, zu setzen sein.

Von nicht geringem Interesse sind die Fantasien, die in verhältnissmässig grosser Zahl vorhanden sind. Giebt sich in ihnen auch nicht jene phantasiereiche Gestaltung, jener prächtig schillernde Farbenglanz, die blüthenreiche Poesie zu erkennen, durch welche die grösseren Fantasien Em. Bach's so anregend wirken, so geben doch auch sie Zeugniß von der Erfindungsgabe Friedemann's, von der Grösse seiner musikalischen Auffassung, von der Grazie und spielenden Leichtigkeit, deren er sich in der Behandlung der Gedanken zu bedienen vermochte und von seiner vollkommenen Herrschaft über die Technik des Instruments.

Man betrachte die in Allegro und Adagio wechselnde, sehr ausgeführte Fantasie in C-dur (No. 33), die zuletzt in ein prestissimo übergeht, das im rapidesten Wechsel von Zierlichkeit und Kraft daherbraust, oder die grosse Fantasie in E-moll (No. 34) mit den in dieselbe eingestreuten langen und sehr ausdrucksvollen Recitativen, oder die überaus geistvolle Fantasie in E-moll (No. 31), oder die in D-moll (No. 36), in der die bereits weiter oben angegebene Eingangs-Bewegung mit einem ouverturenartigen Grave, und einem ziemlich ausgeführten Fugensatze:



wechselt, überall wird man Geist, Leben, Originalität und Erfindung erkennen.

Friedemann's bedeutendste Arbeiten in dieser Art sind die beiden grossen Fantasien in C-moll (No. 41 u. 42), die sich abschriftlich in der K. Bibliothek zu Berlin befinden.

Die erste von beiden, die in häufigem Wechsel der Tempi (Grave, Adagio, Vivace, Andantino und Prestissimo, Cantabile und Allegro di molto) mit eben so viel verschiedenen Motiven und von mehrfachen Harpeggien unterbrochen, sehr breit ausgearbeitet ist, unterscheidet sich von den Fantasien seines jüngeren Bruders wesentlich dadurch, dass alles geordnet nach einander eintritt, dass jedes Tempo mit seinem Inhalt das vorhergehende in regelmässigem Gange ablöst, gewissermassen die Reflexion diese einzelnen Theile äusserlich gestaltend zusammengefügt hat, während bei Emanuel mehr der innere Drang der Seele, die Inspiration des Augenblicks hervorzutreten scheint.

Die andere Fantasie in C-moll ist ähnlich construiert, und zeichnet sich durch sehr lange Harpeggien aus, deren

eine, mit geringen Unterbrechungen, nicht weniger als 50 Takte ausfüllt.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten dürfte nach der Aehnlichkeit, die sie in ihrer Anordnung tragen, dem letzten Jahrzehend Friedemann's angehören. Von den zuletzt genannten 2 Fantasien in C-moll weiss man dies mit Bestimmtheit. Sie sind in dem letzten Lebensjahre, wenn nicht in den letzten Monaten des greisen Mannes entstanden, und vermuthlich aufgeschrieben worden, um bitterster Noth abzuhelfen. Ihr Ursprung ergiebt sich aus dem Briefe eines Herrn von Behr aus Schleck vom 2. July 1784, dessen Original, an Forkel gerichtet, der in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Abschrift angefügt ist. Man ersieht daraus, dass dieser Herr von Behr beide Fantasien von Friedemann Bach hatte aufsetzen lassen. Er bittet Forkel um sein Urtheil und wünscht von ihm die Schönheiten derselben entwickelt zu sehen.

Von der freien Phantasie, wie er diese an der Orgel und am Clavier auszuführen pflegte und durch die er einen so wunderbar ergreifenden Eindruck auf seine Zuhörer hervorbrachte, können diese schriftlichen Ausarbeitungen natürlicher Weise keine deutliche Vorstellung geben.

In einer etwas früheren Zeit, wemgleich auch dem letzten Decennio seines Lebens angehörig, sind die später durch den Druck bekannt gewordenen 8 Fugen entstanden, welche im Jahre 1778 der Prinzessin Amalia von Preussen, der Schülerin Kirnberger's und Gönnerin seines Bruders Emanuel mit folgender Dedication überreicht worden sind:

„Durchlauchtigste Prinzessin,
Gnädigste Aebtissin und Frau!

Die Gnade Ew. Königl. Hoheit gegen mich hat meine Seele so sehr durchdrungen, dass ich dieses kleine unbe-

deutende Opfer mit dem feurigsten Gefühl der Dankbarkeit zu Höchstdero Füßen lege, und in tiefer Ehrfurcht ersterbe.

Ew. Königlichen Hoheit

Berlin, den 24. Februar unterthänigster Diener
1778. Wilhelm Friedemann Bach.

Ob Friedemann Bach zu der Prinzessin in irgend einem näheren künstlerischen Verhältniss gestanden habe, ist nicht bekannt. Doch konnte ihr ein so kenntnissreicher und tiefer Musiker und so grosser Künstler, wie er selbst in seinem damals 68. Lebensjahre noch immer war, nicht ganz fremd geblieben sein.

Hiegegen würde auch sein nahes Verhältniss zu Kirnberger, so wie das besondere Interesse sprechen, welches diese ausgezeichnete Fürstin für die altklassische Schule und die aus ihr hervorgehenden contrapunktischen Arbeiten sich bewahrt hatte.

In jedem Falle darf angenommen werden, dass der stets geldbedürftige Friedemann von ihr unterstützt worden ist, und dass der Inhalt der Dedication daher nicht bloß eine hohle Phrase dargestellt haben werde. Die Fugen selbst, ohne Ausnahme 3stimmig, könnten der Mehrzahl nach als Fughetten bezeichnet werden. Es sind kleine Sätze, im strengen Styl gearbeitet. Einige, z. B. die Fuge No. 5 in Es-dur und No. 6 in E-moll zeichnen sich durch melodische Anmuth aus. Die Fuge No. 8 in F-moll ist weiter ausgeführt als die anderen. Alle 8 Stücke sind leicht zu spielen und von durchsichtiger Klarheit, durch welche sie auch dem weniger geübten verständlich und eingänglich werden.

Mit dem in demselben Jahre componirten Heilig seines Bruders Emanuel mögen dies wohl die letzten Fugen aus der Schule des alten Bach gewesen sein, die zu allgemeinerer Kenntniss gelangt sind. Schon hatte sich der Klavierstyl von der strengen Polyphonie losgelöst,

und jenes Werk repräsentirte daher schon damals ein Stück historischer Vergangenheit.

Uebrigens ist noch eine andere, sehr schöne und weiter ausgeführte dreistimmige Fuge von Friedemann Bach bekannt,



welche ohne Zweifel als eine der vollendetsten Arbeiten dieser Art betrachtet werden darf und keineswegs den leicht spielbaren Stücken angehört.

Von reinen Instrumental-Compositionen hat Friedemann nur wenig hinterlassen, und wie es scheint auch nur wenig gesetzt. Es lag eben nicht in seinem Wesen, zu arbeiten, wenn nicht eine dringende Veranlassung dazu vorhanden war, und diese fand sich für ihn, wenn nicht die bitterste Noth an ihn herantrat, um so seltener, je mehr er sich von dem Verkehr mit anderen Menschen isolirte, je mehr er sich in sich selbst zurückzog und seiner unglücklichen Neigung zum Trunke folgte.

Was von ihm in dieser Art von Musik, abgesehen von den bereits erwähnten Sinfonien zu den Kirchen-Cantaten bekannt geworden, ist folgendes:

1. Eine Sinfonie in einem Satze für zwei Flöten und Quartett. (Original in Berlin auf der Königlichen Bibliothék).
2. 4 Duetten und } für 2 Flöten, ohne Bass.
1 Allabreve }
3. Ricercata, fünfstimmig, für Streich-Quartett und Bass, und
4. Sextett für 2 Hörner, Clarinette, Violine, Viola und Bass.

Es ist dies freilich nur eine geringe Ausbeute für ein so langes Leben, doppelt auffallend, da Friedemann ein vorzüglicher Violinspieler war, und es aus diesem Grunde und weil er sich in der Instrumental-Musik überhaupt am freisten bewegte, natürlich gewesen sein würde, wenn er hierin mehr geschaffen hätte.

Doch gereicht es ihm gewissermassen zur Entschuldigung, dass er nie in die Lage gekommen ist, als Orchester-Dirigent zu wirken, und so zu einer Thätigkeit nach dieser Richtung hin besondere Anregung zu erhalten.

Unter den vorbezeichneten Stücken nimmt die zuerst genannte Orchester-Sinfonie, die vielleicht der Cantate zum Geburtstag Friedrichs des Grossen als Einleitung gedient hat (Siehe S. 181), unzweifelhaft den ersten Rang ein.

Sie beginnt mit einem Adagio:

2 Violinen
con sordini e
sempre piano.

Viola e Basso.

das sehr ausgeführt, von melancholischem Character, durch den späteren Hinzutritt von 2 Flöten eine reichere Färbung erhält und eine Fülle von schmelzenden Stimmungen entwickelt.

Ihm folgt eine vierstimmige Fuge (ohne Flöten):

Allegro e forte. Viola.

Basso.

welche, indem sie den weichen Grundton, der in der Einleitung vorherrscht beibehält, in strengster Form und Durchführung, bei grossem Reichthum der Gedanken und der harmonischen und contrapunktischen Verbindungen ein Meisterwerk ihrer Art darstellt, das jedenfalls werth wäre, nicht der Vergessenheit anheimzufallen.

Wenn man dem Text der oben erwähnten Cantate (Anhang II.) einige Aufmerksamkeit zuwendet, in der bange Zweifel über die Gestaltung der Dinge für den grossen König nicht zu verkennen sind, so würde dies Stück als Einleitung sehr wohl an seinem Platze gewesen sein. Da die übrige Musik der Cantate erhalten ist, so wäre das Verschwinden der dazu gesetzten Sinfonie jedenfalls auffallend.

Die Flöten - Duos besitzt die Königl. Bibliothek zu Berlin in einer alten Abschrift. Das Heft ist betitelt: „3 Duetti a 2 Flauti Traversi-senza Basso dal Sign. Gigl. Fried. Bach.“

Doch enthält dies Heft ausser den auf dem Titel bezeichneten 3 Duetten noch ein Allabreve und ein viertes Duett, gleichfalls für 2 Flöten ohne Bass.

Sämmtliche Stücke sind von streng contrapunktischer Arbeit, und bestehen meist aus Imitationen und canonischen Verbindungen. Das melodiös sangbare, das der Flöte so

zusagend ist, tritt nur hie und da in den Vordergrund und kommt kaum in den langsamen Stellen zur Geltung. Bravourmässige Stücke sind nicht darunter. Wem es in der Instrumental-Uebung zugleich auf Musik ankommt, der wird solche hier finden, und nicht selten daraus auch besondere Befriedigung schöpfen.

Von vorzüglicher Schönheit ist das Allabreve in H-moll, welches der dritten Sonate folgt, und sich, bei höchst merkwürdiger Zusammenfügung der beiden Instrumente, in einem äusserst interessanten Wechsel von Modulationen bewegt.

Die 4. Sonate in E-moll dürfte, rein musikalisch betrachtet, wohl die bedeutendste sein.

Die Ricercata ist von nicht geringem contrapunktischen Interesse.

Es ist dies ein für Streich-Quartett und Bass gesetztes, aus zwei Theilen bestehendes fünfstimmiges Musikstück, welches mit einer sehr ausgeführten und mit der grössten Kunst behandelten Fuge

Viola.

Violoncello.

Fundament.



in 2 Motiven zugleich beginnt, denen, nach 43 Takten von der 2. Violine begonnen, ein drittes Thema hinzutritt,

Violine 2.



Alle Motive werden in bewunderungswürdiger Meisterschaft und Klarheit durchgeführt.

Es ist hiebei eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Königlichen Thema des musikalischen Opfers nicht zu verkennen.

Der 2. Satz, un poco Allegro, F-dur, beginnt in dreistimmigem Contrapunkt mit der 2. Violine, der Bratsche und dem Bass.

2. Violine.

Viola.

Bass.

Dieser Motive ist bereits bei Gelegenheit der Cantate: „Ihr Lichte jener schönen Höhen“ gedacht worden. Ihre Verarbeitung darf als ein contrapunktisches Kunstwerk von höchster Bedeutung bezeichnet werden, in welchem die melodische Anmuth, die bei der Verwendung für den Chor-Gesang nicht zur Geltung gebracht werden konnte, keineswegs ganz zurücktritt.

Es scheint, als ob Friedemann Bach zu den inneren Schwierigkeiten der Aufgabe mit Absicht die äusseren

Schwierigkeiten habe hinzufügen wollen. Denn eigenthümlicher Weise ist nicht allein fast durchweg die zweite Violine in einer Art behandelt, in welcher sie als die leitende Oberstimme erscheint, sondern es ist auch die Viola im Tenor-Schlüssel geschrieben, um im Alt-Schlüssel gespielt zu werden, die zweite Violine im Alt-Schlüssel, um im Tenor-Schlüssel gespielt zu werden, und die erste Violine ist im Discant-Schlüssel gesetzt, so dass die Uebersicht der Partitur für unsere Zeit eine überaus schwierige und die äusserste Aufmerksamkeit erfordernde ist.

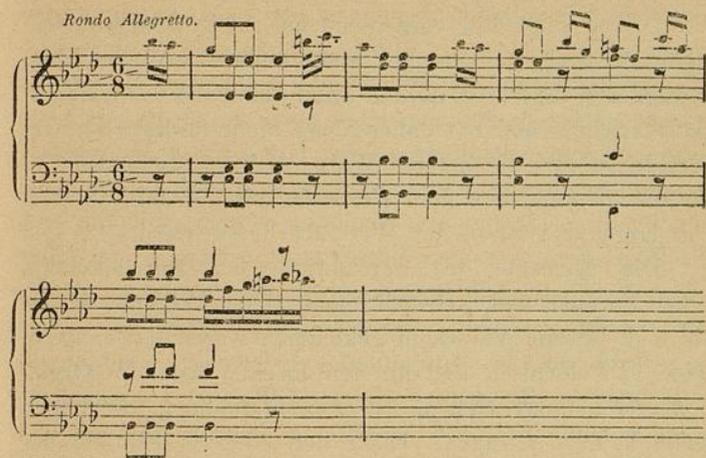
Muthmasslich ist hiefür eine specielle Veranlassung maassgebend gewesen. Denn was der Kunst an sich mit solchen Absonderlichkeiten hätte genützt werden können, ist nicht wohl abzusehen. Doch zeigt diese Arbeit, sowie die Orchesterfuge der zuerst genannten Sinfonie die ungeheure technische Combinationsgabe, die ausserordentliche contrapunktische Leistungsfähigkeit Friedemann's in besonderem Grade.

Einen vollständig entgegengesetzten Character zeigt das lebendig melodiose Sestetto per due Corni, Clarinetto, Violino, Viola e Violoncello, mit dem Anfange:

Allegro ma non troppo.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The second system continues the melodic and bass lines, with some notes in the treble staff beamed together. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

dessen Mittelsatz ein schönes Andante in Es-dur $\frac{2}{4}$ enthält, und dessen letzter Theil



ausnahmsweise ein Stück voller Anmuth und Grazie, voll spielenden Humors, ganz im Haydn'schen Style geschrieben, die einzigen Stücke sind, aus denen sich muthmassen lassen könnte, dass auch in Friedemann Bach's zerklüfteter Natur jene blüthenreiche heitere Poesie hätte Wurzel fassen können, in der sein Bruder Emanuel und J. Haydn so glückliche Erfolge erreicht hatten. Indess ist es eben nur dies eine Stück, in welchem diese Eigenschaften zu Tage treten.

Was Friedemann an Compositionen hinterlassen hat, ist an dem geneigten Leser vorübergeführt worden. An Masse im Verhältniss zu dem langen Leben gering, an Inhalt nur zum Theil von Bedeutung, ist der Gesamt-Ueberblick nicht befriedigend. Die Polonaisen, das Orgel-Concert, die Fugen und die Klavier-Concerte, eine Orchester-Sinfonie, eine Cantate, die Ricercata, das Sextett, und einige Sonaten und Fantasien, das ist Alles, was genannt zu werden verdient, wenn man von ihm als Tonsetzer sprechen will.

Mag vieles verloren gegangen sein; was der Nachwelt aufbewahrt worden ist, lässt ein sicheres Urtheil darüber zu, ob die Kunst als solche durch ihn weiter geführt worden sei?

Dies Urtheil fällt verneinend aus. Die Concerte, wie schön sie sind, können dies nicht ändern. Alles Andere bewegt sich entweder in der alten Bahn der contrapunktischen Schule und hat daher Neues nicht fördern können, oder es ist in vollendeterer Weise und in systematischem Zusammenhange mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts von Emanuel Bach der Welt überliefert worden¹⁾.

Die Elemente des Fortschritts, der Entwicklung, neuer Formen, neuer Gestaltungen, tiefer Wirkungen, die hie und da zum Vorschein gekommen waren, (es mag an seine 12 Polonaisen und an den zweiten Satz des Orgel-Concerts erinnert werden) hat er nicht gepflegt. Sie haben keine Frucht getragen. Einer der edelsten Blüten der Kunst, dem Gesange war sein Innerstes verschlossen. Nicht rührend, sondern natürlich hatte ihm die vox Humana der Silbermann'schen Orgel geklungen.

Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen grade aus, um ein ungefähres Bild der traurigen Existenz zu geben, in der er sich bewegte, und die er seiner unglücklichen Familie bereitete. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere scheint bis auf einen hohen Grad von Rohheit gediehen zu sein. Reichardt, sein jüngerer Zeitgenosse, der damals Kapellmeister an der Oper Friedrich's des Grossen war und daher wohl wissen konnte, wie es um ihn stand, sagt, „dass er die Seinigen in steter

¹⁾ Zelter's Urtheil über Friedemann Bach findet sich in seinen nachgelassenen Notizen folgendermassen aufgezeichnet:

„Was wir von Friedemann kennen, hat bekannte Formen von bestimmten Maassen, als Singstücke, Sinfonien, Concerte, Sonaten, Fugen, Tänze und Characterstücke. In diesen Formen bewegt er sich fein, zierlich, geistreich und so zu sagen wissenschaftlich. Allen diesen guten Eigenschaften aber fehlt Anmuth und Grazie. Das fliessende wird nicht strömend, man kann nicht hingerissen werden. Für die Singstimmen hat er etwa so geschrieben: Die Bässe bis zum grossen C herunter und die Soprane bis zum dreygestr. C. hinauf; findet sich auch wohl einer oder der andre, der es singen kann, so will's nicht klingen, weil's nicht gesungen sein will.“

Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen,“ und erzählt einen Zug, der allein hinreichend ist, um das Verhältniss zu seiner Familie zu kennzeichnen¹⁾. Friedemann war einmal mit seiner Tochter in Potsdam gewesen und bemerkte, als er die Billets zur Rückfahrt nach Berlin mit der Journalière nehmen wollte, dass er nur grade noch das Geld für einen Platz habe. Ohne Weiteres führte er seine Tochter in den nächsten Kaufladen, bat die Leute, zu gestatten, dass sie ihn hier für einen Augenblick erwarten dürfe, setzte sich dann in den Wagen und fuhr ab. Man denke sich die Lage des armen, in Bezug auf ihren Vater schwerlich verwöhnten Mädchens, als sie bei fruchtlosem Warten zu der Ueberzeugung kommen musste, dass dieser sie in ächter Vagabonden-Manier bei fremden Leuten ausgesetzt habe, um ihr zu überlassen, auf welche Weise sie sich wieder zu ihrer Familie in Berlin zurückfinden könne.

Es scheint, dass der unglückliche Künstler grade hier, wo sein Bruder Emanuel zu so hoher Bedeutung emporgewachsen war, und wo so viele seiner Freunde und Jugendgenossen in ehrenwerther Thätigkeit den Namen seines Vaters als Symbol dessen, was in dem Leben der Kunst gross und schön genannt werden konnte, heilig hielten, von Stufe zu Stufe herabgesunken sei. Mindestens bezeugt Reichardt nicht allein von ihm, dass er dort einen finsternen und harten Charakter gezeigt habe und dass es nicht möglich gewesen sei, von schwärzerer und sonderbarer Laune zu sein²⁾, sondern er setzt noch hinzu:

„Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit den Nothwendigkeiten des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung

1) Musik. Almanach v. 1796.

2) Musik. Almanach v. 1796.

zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmuth von der gemeinsten Art und sein grosser Hang zum Trunke liessen ihn immer wieder in's Elend zurückfallen.“

Welche Frucht hatte nun die grosse Liebe, die unausgesetzte Sorgfalt und Vätertreue getragen, mit der Seb. Bach in seinem Erstgeborenen die Keime der Kunst gepflegt, in der er ihn veredeln, in Wissenschaft und Bildung auf die Höhen des menschlichen Geistes hatte emporführen wollen? Wohl hatte er ihm in rastloser Arbeit, in fester Zucht und Ordnung des Hauses, in dem Glücke eines stillen zufriedenen Familienlebens, nicht weniger in der Furcht Gottes, in der Frömmigkeit des Herzens durch Wandel und Beispiel gezeigt, wie man der Kunst, der Menschheit, wie man seinem Gotte dienen müsse. Aber alle jene trefflichen Eigenschaften, die man an dem Vater mit bewundernder Ehrerbietung wahrnimmt, und die Em. Bach's wohlthuende Gestalt in langem arbeitsamem Lebensgange fortgepflanzt hat, wird man bei Friedemann vergebens suchen.

Er war, wie bereits erwähnt, ein merkwürdiges Seitenstück zu seinem jüngsten Bruder Christian, der, wie er aus künstlerischem Stoffe geformt, mit leichtflüssigerem Blute und heiterem Sinne am Taumel des sinnlichen Genusses zu Grunde ging, während er, freudelos, gallicht und finster in Zerfahrenheit und Ekel endete.

Und doch, wie tief er gesunken war, es war zwischen ihm und jenem ein wesentlich Unterscheidendes geblieben. Gottfried Christian hatte die Kunst, die ihm Vater und Bruder als fleckenloses Juwel überliefert hatten, verleugnet, sie zur Dienerin und Handhabe seiner leichtfertigen Lebenstriebe gemacht. Friedemann dagegen, wie künstlich und mühsam mitunter seine Arbeiten waren, wie kleinlich und unfruchtbar Vieles darin erscheinen mag, wie sehr er sich eigensinnig und bis zur Uebermüdung in Einzelheiten vertiefte, hatte doch nie den Kunst-Prinzipien entsagt, zu denen er erzogen worden war. War er aus

Laune und falschem Verständniss, aus Hartnäckigkeit und Eigensinn, oder aus der besonderen Richtung seines Talents streng auf der überkommenen Bahn verblieben, ohne dem Fortschritt und der durch die grossen Vorgänger ermöglichten freieren Bewegung in Inhalt und Form sein Herz zu öffnen, ist seine Künstlernatur schliesslich an dem Zwiespalt zu Grunde gegangen, der aus diesem fruchtlosen Kampfe gegen die nothwendigen Bedingungen weiterer Entwicklung folgen musste, so war doch sein Weg selbst kein unkünstlerischer.

Ueber das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer ver söhnenden Mitleids, wenn man daran denkt, dass er mindestens in diesem einen Punkte, wenn auch ohne Be rechtigung, treu geblieben.

Er war der letzte Vertreter der alten contrapunktischen Schule, die einst so weit verbeitet in der Familie „der Bache“ ihren höchsten Glanzpunkt erreicht hatte. Und somit ist sein Geschick nicht ohne einen Anflug von Tragik ¹⁾.

¹⁾ Die Leipz. Musik. Allg. Z. (II. S. 829) enthält eine, nach vielen Seiten hin treffende Charakteristik der drei Bach's, indem sie sagt:

Friedemann	Emanuel	Christian
Ist Meister im Hell-	— im Grau in Grau	— in vielfarbigen Blumen-
dunkel,		stöcken nach der Natur,
wollte in der Arbeit	— Kennern und Lieb-	— Liebhabern und Vir-
nur sich selbst ge-	habern,	tuosen,
nügen,		
stiess von sich,	— interessirte,	— wurde beliebt,
blieb roh,	— war cultivirt,	— war polirt,
darbte	— hatte genug,	— bekam zum Verschwen-
		den,
lebte unstät,	— in Hamburg,	— in London,
fand fast nur Feinde,	— viel Freunde,	— noch mehr Gesellen,
achtete den mittleren	— achtete den älteren	— lachte beide aus,
Bruder nur mässig,	hoch, den jüngeren	
verachtete den jünge-	mässig,	
ren,		
trank und schrieb dann	— trank nicht und	— trank und schrieb dann.
nicht.	schrieb.	

Ein anderes aber muss noch, wenn man seinem Nachrufe gerecht sein will, hinzugefügt werden. Er hat das Andenken an seinen Vater, wie sehr er dessen reinen Namen durch unedle Leidenschaften befleckt hatte, bis zu seinem letzten Athemzuge in Ehren gehalten.

In wie weit seine alten Freunde sich seiner, der wahrlich wenig gethan hatte, sich ihre Sympathie zu erwerben, bis an sein Lebensende angenommen haben möchten, ist schwer zu bestimmen. Der im Anhange abgedruckte Brief Kirnberger's vom Jahre 1779 an Forkel lässt Friedemann's Charakter, auch abgesehen von seiner Trunksucht, in einem hässlichen Lichte erscheinen, und giebt Aufschluss über den Grund seiner Entfremdung mit dem alten Freunde. Dass es aber auch Stimmen gab, die ihn milder beurtheilten, zeigt eine Correspondenz aus Berlin, welche vom 26. Juli 1783, also ein Jahr vor seinem Tode datirt, im versöhnlichen Sinn bemerkenswerth genug ist¹⁾: „Von der Situation unsres vortrefflichen und in seiner Kunst so unvergleichlichen W. Friedemann Bach kann ich nur wenig sagen. Er kommt fast gar nicht mehr in's Publikum, und scheint, einige Wenige ausgenommen, die aus wahrer Achtung für die Kunst sich seiner noch annehmen, von den meisten Uebrigen ganz und gar vergessen zu sein. Kirnberger hat sonst noch immer am meisten für ihn gethan. Ich weiss nicht, wie es kommen mag, dass er jetzt schon seit langer Zeit gar nichts mehr mit ihm zu thun hat²⁾. — Die Schicksale dieses grossen Mannes haben mir in der That schon manche traurige Stunde gemacht, und es ist mir oft unbegreiflich gewesen, dass ein solcher Mann nicht im Stande gewesen ist, irgend eine angenehme

1) Musik. Alm. v. 1783 (Schwicker) S. 201.

2) Dies wäre, abgesehen von den oben erwähnten Umständen, an sich erklärlich gewesen. Grade an dem Tage, von welchem der obige Brief datirt, starb Kirnberger, 62 Jahre alt, nach langen schmerzhaften Leiden. Die von ihm im Anhange abgedruckten Briefe zeigen, dass er selbst in sorgenvoller Lage war, und am Gelde keinen Ueberfluss hatte.

Frucht seiner ausserordentlichen Geschicklichkeit zu geniessen, dass es, so wie in seiner Jugend, so in seinem Alter nicht mit ihm fort will. Dass diese sonderbaren und unbegreiflichen Umstände nicht durch ihn allein, sondern auch von der ganz eignen Art seiner Kunst bewirkt worden, davon bin ich überzeugt.“

Lessing sagt an einer Stelle: „Alles, was der Künstler über den Punkt, wo sich jedes Verdienst in den Augen des Volkes zu verwirren und zu verdunkeln anfängt, hinausstreibt, kann ihm weder Glück noch Ehre erwerben.“

Was hier ausgesprochen ist, und was Forkel mit Recht auf Friedemann Bach angewendet hat, ist in Wahrheit der Schlüssel zu seinem künstlerischen Unglück.

Er starb am 1. Juli 1784, 74 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in grosser Dürftigkeit. Ein Jahr nach seinem Tode wurde zu Berlin Händel's *Messias* aufgeführt. Bach's Wittve erhielt aus der Einnahme dieses Concerts eine Unterstützung. Dies ist das Letzte, was man von ihr erfahren hat. Was aus der Tochter geworden ist, weiss Niemand¹⁾.

So endeten Friedemann Bach und seine Familie in Vergessenheit.

Er war, nach einer in der K. Bibl. zu Berlin befindlichen, in rother Kreide ausgeführten Zeichnung zu urtheilen, die dem beigefügten Portrait zum Grunde gelegt ist, ein schöner Mann, mit geistvollen edlen Zügen, so recht geeignet, durch sein Aeusseres empfehlend und anziehend zu wirken.

Das einst so reich blühende, so weit verzweigte Künstlergeschlecht ist ausgestorben²⁾. Es hat manche tiefe

1) Auch Sebastian Bach's Wittve und Tochter lebten nach seinem Tode in Dürftigkeit und bedurften der Unterstützung. Aber wie wenig konnten sie den grossen Tonsetzer dafür verantwortlich machen!

2) In der Biographie J. Seb. Bach's (Th. I. S. 26/27) ist die Stammtafel des Geschlechts bis auf die Söhne Sebastian's mitgetheilt worden. Zur Vervollständigung der Uebersicht über den Wachs-

Schatten, manche dunkle Stelle aufzuweisen gehabt. Aber der Lichtglanz, der von ihm ausging, war weit überwiegend. Drei hellen Sternen gleich strahlen die Namen Johann Christoph, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach aus glanzvoller Höhe herab. Sie werden mit bewundernder Ehrerbietung genannt werden, so lange ihre Kunst auf Erden in Uebung bleiben wird.

thum, die Blüthe und den Vergang desselben wird im Anhang unter No. XIV der gesammte Stamm bis auf die letzten bekannt gewordenen Seitenzweige in drei Tafeln mitgetheilt.

