

Dokumente und Briefe

Eine Eingabe Bachs an den Rat der Stadt Leipzig

„Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben.“

Zu einer wohlbestellten Kirchen Music gehören Vocalisten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden hiesigen Ohrts von denen Thomas-Schülern formiert, und zwar von vier Sorten, als Discantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten.

So nun die Chöre derer Kirchen-Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in 2-erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Arthen eingetheilet, als Violisten, Hautboisten, Fleutenisten, Trompeter und Paucker. NB. Zu denen Violinisten gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Violons spielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomanae Scholae ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, theils Motetten und theils Chorale singen müssen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Neuen Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuss, nemlich die, so keine Music verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens drei Sopranisten, drei Altisten, drei Tenoristen, und eben so viel Bassisten, damit, so etwa einer unpass wird (wie denn

sehr ofte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul-Medico in die Apothecke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2-Chörigte Motette gesungen werden kann. (NB. Wie wohl es noch besser, wenn der Coetus (die Zahl der Schüler) so beschaffen wäre, daß man zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16 Persohnen bestellen könnte.)

Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müssen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als

2 auch wohl 3 zur	Violino 1
2 biß 3 zur	Violino 2
2 zur	Viola 1
2 zur	Viola 2
2 zum	Violoncello
1 zum	Violon
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	Hautbois
1 auch 2 zum	Basson
3 zu denen	Trompetten
1 zu denen Paucken	

summa 18 Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music. Füget sichs, daß die Kirchen Stück auch mit Flöten (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie denn sehr oft zur Abwechselung geschieht), sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten. Der Numerus derer zur Kirchen Musik bestellten Persohnen bestehet aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeiffern, 3 Kunst Geigern und einem Gesellen. Von deren Qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Warheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, daß sie theils emeriti, theils. auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl sein solte.

Der Plan davon ist dieser: (folgen die Namen).

Und also fehlen folgende höchst nöthige subjecta theils zur Verstärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stimmen, nemlich:

- 2 Violisten zur 1 Violin
- 2 Violisten zur 2 Violin
- 2 so die Viola spielen
- 2 Violoncellisten
- 1 Violonist
- 2 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müßen ersetzt werden. Die Herrn Studiosi haben sich auch darzu willig finden lassen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadigt werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehemals an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verlohren; denn wer wird umsonst arbeiten, oder Dienste thun?. Fernerhin zu gedenken, dass, da die 2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern haben bestellen müßen: So ist leicht zu erachten, was dadurch dem Vocal Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sontäglichen Musiquen berührt worden. Soll ich aber die Fest-Tages Musiquen, (als an welchen in denen beeden Haupt Kirchen die Music zugleich besorgen muß) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahlen so dann ins andere Chor diejenigen Schüler, so noch ein und anderes Instrument spielen, vollends abgeben, und mich völlig dern beyhülffe begeben muss.

Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, dass durch bißherige reception so vieler untüchtigen und zur Music sich garnicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat verringern und ins Abnehmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu begreifen, daß ein Knabe, so garnichts von der Music weiss, ja nicht ein mahl eine secundam im Halse formiren kann, auch kein musicalisch naturel haben könne, consequenter niemals zur Music zu gebrauchen sey. Und diejenigen, so zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht sogleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen seyn. Denn da es keine Zeit leiden will, solche erstlich jährlich zu informiren, biß sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie zur reception gelangen, werden sie mit in die Chöre vertheilet, und müssen wenigstens tact und tonfeste seyn üm beym Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, so in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit anderen ersetzt werden, so einestheils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils aber garnichts können, so ist leicht zu schließen, dass der Chorus musicus sich verringern müsse. Es ist ja notorisch, dass meine Herrn Präantecessores (Vorgänger), Schell und Kuhnau, sich schon der Beyhülffe derer Herrn Studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige und wohl lautende Music haben produciren wollen, welches sie dann auch in so weit haben prästiren können, da so wohl einige Vocalisten, als: Bassist, und Tenorist, ja, auch Altist, als auch Instrumentisten, besonders 2 Violisten von einem HochEdlen und Hochweisen Rath a parte sind mit stipendiis begnadiget, mithin zur Verstärkung derer Kirchen Musiquen animiret worden. Da nun aber der itzige status musices gantz anders weder ehemdem beschaffen, die Kunst üm sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will, und mann üm so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet

werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren (annehmen), die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, England oder Pohlen, so fort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzt ist, und welche es lange vorhero studiret ja fast auswendig können überdem auch - quod notandum - in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, prästiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern lässet Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kann, um sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dresden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; es kann nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge und Nahrung benommen wird, der chagrin (Kummer) nachbleibet, auch überdem jede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muss was treffliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluss ist demnach leicht zu finden, dass bey cessirenden beneficiis (Abnahme der Zuwendungen) mir die Kräfte benommen werden, die Music in besseren Stand zu setzen. Zum Beschluss finde mich genöthiget den numerum derer itzigen alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musiciis zu eröffnen, und so dann reiferer Überlegung es zu überlassen, ob bey so bewandten Umständen die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey. Es ist aber nothwendig den gantzen coetum in drey Classes aufzuthailen; Sind demnach die brauchbaren folgende: (folgen die Namen).

Summa: 17 zu gebrauchende, 20 noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige.

Leipzig, d. 23. Aug. 1730.

Joh. Seb. Bach
Director Musices.

Drei Briefe Bachs

Bach war, wie die meisten Musiker seiner Zeit, sparsam in seinen schriftlichen Äußerungen, - Briefe als Herzensergießungen kennt man erst in der Generation nach Bach, im Zeitalter der Empfindsamkeit. Nur in einem einzigen Briefe läßt er uns einen Blick in sein persönliches Leben tun (über seine Kunst hat er sich überhaupt nicht ausgesprochen): es ist der Brief an den Jugendfreund Erdmann, mit dem er einst als 15jähriger nach Lüneburg gewandert war. Erdmann war inzwischen Kaiserlich russischer Gesandter in Riga geworden. Bach schrieb den Brief 1730 in einer (wohl vorübergehenden) schweren Verstimmung über seine Leipziger Amtsverhältnisse.

1.

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgeboren werden einem alten treuen Diener bestenis excusieren, dass er sich die Freiheit nimmet, Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verfloßen seyn, da Euer Hochwohlgeboren auf mein an Jhnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, dass Jhnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Jhnen meine Fata (Schicksale) bestens bewusst, bis auf die mutation (Veränderung), so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte

einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete, meine Lebenszeit zu beschliessen. Es mußte sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Prinzessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination (Neigung) bey besagtem Fürsten in etwas laulich werden wolte, zumahle die neue Fürstin schiene eine amusa (Kunstverächterin) zu seyn: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Wesswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde x mir diese Station dermassen favorable beschrieben, dass endlich (zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nachher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahm. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als man mir beschrieben, 2) viele Accidentia (Nebeneinnahmen) dieser Station entgangen, 3) ein sehr teurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortuna anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgeboren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable (zusagende) station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation (Empfehlung) einzulegen: an mir soll es nicht manquiren (fehlen), dass dem hochgeneigten Vorspruch und intercession (Vermittlung) einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. x Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft,

so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairn Leichenaccidentia über 100 Thaler Einbusse gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmal so vielen hundert, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehr muss doch auch mit noch wenigen von meinem häusslichen Zustande etwas erwähnen. Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgeboren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2ter Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2dam classem, und die älteste Tochter ist auch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahr alt. Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici und kan versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentali- ter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine ictzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maass der Höflichkeit wenn Euer Hochwohlgeboren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluß mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgeboren
gantz gehorsamst ergebenster Diener

Joh: Seb: Bach

Leipzig, d. 28 Octobris
1730

Zwei Briefe Bachs aus seinen letzten Lebensjahren an seinen
Vetter Johann Elias Bach.

2.

Hoch-Wohl-Edler

Hochgeehrter Herr Vetter

Ich werde wegen Kürtze der Zeit mit wenigem viel sagen;
wenn sowohl zur gesegneten Wein-Lese als bald zu erwar-
tendem Ehe Seegen Gottes Gnade und Beystand herzlich
apprecire. Mit dem verlangten exemplar der Preußischen
Fuge kan voritzo nicht dienen, indem justement der Verlag
heute consumiret worden; (sindemahl nur 100 habe abdruk-
ken lassen, wovon die meisten an gute Freunde gratis ver-
than worden). Werde aber zwischen hier und neuen Jah-
res-Meße einige wieder abdrucken lassen; wenn denn der
Herr Vetter noch gesonnen ein Exemplar zu haben, dürffen
Sie mir nur mit Gelegenheit nebst Einsendung eines Thalers
davon Post geben, so soll das verlangte folgen. Schliesslich
nochmahlen bestens von uns allen salutiret beharre

Ew. HochWohlEdlen
ergebener

J. S. Bach.

(links am Rande quer geschrieben:) P. S. Mein Sohn in Ber-
lin hat schon 2 männliche Erben, der erste ist ohngefähr um
die Zeit gebohren, da wir leider! die Preußische Invasion
hatten; der andere ist etwa 14 Tage alt.

(Adresse):

Monsieur J. E. Bach
Chanteur et Inspecteur
du Gymnase

a

p. l'occasion (1748)

Schweinfurth.

Leipzig, d. 2. Novembr. 1748.

Hoch Edler

Hochgeehrter Herr Vetter.

Dass Sie nebst Frauen Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestriges Tages erhaltene angenehme Zuschrift nebst mit geschickten kostbaren Fässlein Mostes, wofür hiermit meinen schuldigen Dank abstatte. Es ist aber höchlich zu bedauern, daß das Fässlein entweder durch die Erschütterung im FuhrWerk, oder sonst Noth gelitten; weil nach deßen Eröffnung im hiesiges Ohrtes gewöhnlicher visitatores Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat: und also schade, daß von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpflein hat sollen verschüttet werden. Wie nun zu erhaltenem reichen Seegen dem Herrn Vetter herzlich gratulire: als muss hingegen pro nunc (jetzt) mein Unvermögen bekennen, üm nicht im Stande zu seyn, mich reellment revengiren zu können. Jedoch quod differtur non aufertur (aufgeschoben ist nicht aufgehoben) und hoffe occasion zu bekommen, in etwas meine Schuld abtragen zu können. Es ist freylich zu bedauern, daß die Entfernung unserer beyden Städte nicht erlaubet persöhnlichen Besuch einander abzustatten: Ich würde mir sonst die Freyheit nehmen, den Herrn Vetter zu meiner Tochter Ließgen EhrenTage, so künfftig Monat Januar 1749 mit dem neuen Organisten in Naumburg, Herrn Altnickol, vor sich gehen wird, dienstlich zu invitiren. Da aber schon gemeldete Entlegenheit, auch unbequeme Jahreszeit es wohl nicht erlauben dörrfte, den Herrn Vetter persöhnlich bey uns zu sehen; So will mir doch ausbitten, in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsche ihnen zu assistiren, wormit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und nebst schönster Begrüßung an Jhnen von uns allen beharre

Ew. HochEdlen

gantz ergebener treuer Vetter

und willigster Diener Joh. Seb. Bach.

Die künstlerische Persönlichkeit

Auszüge aus der ersten Biographie Bachs von Joh. Nikolaus Forkel (1802), die
größtenteils auf persönliche Mitteilungen von Friedemann und Philipp Emanuel
Bach zurückgeht.

Über die Bach'schen Familientage

... Außer dieser schönen, zum frohen Lebensgenuß unentbehrlichen Genügsamkeit, hatten auch die verschiedenen Glieder dieser Familie eine sehr große Anhänglichkeit an einander. Da sie unmöglich alle an einem einzigen Orte bey-sammen leben konnten, so wollten sie sich doch wenigstens einmal im Jahre sehen, und bestimmten einen gewissen Tag, an welchem sie sich sämtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten. Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen, und sich außer Thüringen auch hin und wieder in Ober- und Niedersachsen, so wie in Franken hatte verbreiten müssen, setzte sie ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Der Versammlungsort war gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt. Die Art und Weise, wie sie die Zeit während dieser Zusammenkunft hinbrachten, war ganz musikalisch. Da die Gesellschaft aus lauter Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig gegen denselben abstachen. Sie sangen nun nehmlich Volkslieder, theils von possierlichem, theils von schlüpfrigem Inhalt zugleich mit einander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme andern Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporierte Zusammenstimmung *Quodlibet*, und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabey lachen, sondern erregten auch ein ebenso

herzliches und unwiderstehliches Lachen bey jedem, der sie hörte.

(Ein derartiges Quodlibet von J. S. Bach selbst wurde aus der Sammlung Manfred Gorke 1928 veröffentlicht, s. H. J. Moser „Ein Bachscher Familientag“.)

Der Wettstreit mit Marchand

Joh. Seb. Bach war nun 32 Jahre alt geworden, hatte seine Zeit bis zu dieser Periode so genutzt, so viel studirt, gespielt und componirt, und durch diesen anhaltenden Fleiß und Eifer eine solche Gewalt über die ganze Kunst erhalten, daß er nun wie ein Riese da stand und alles um sich her in den Staub treten konnte. Er war schon lange, nicht bloß von Liebhabern, sondern von Kennern bewundert und angestaunt worden, als im Jahre 1717 der ehemals in Frankreich sehr berühmte Klavierspieler und Organist Marchand nach Dresden kam, sich vor dem Könige hören ließ, und so großen Beyfall erhielt, daß ihm eine ansehnliche Besoldung angeboten wurde, wenn er königliche Dienste annehmen wollte. Marchands Verdienste bestanden hauptsächlich in einem sehr feinen und zierlichen Vortrag. Seine Gedanken aber waren leer und unkräftig; fast nach Couperin's Art, wie man wenigstens aus seinen Compositionen sehen kann. Aber Joh. Seb. Bach hatte den nehmlichen feinen und zierlichen Vortrag, und überdiess noch eine Gedankenfülle, die vielleicht Marchand hätte schwindeln machen können, wenn er sie gehört hätte. Diess alles wußte Volumier, damaliger Concertmeister zu Dresden. Er kannte die Allgewalt des jungen rüstigen Deutschen über seine Gedanken und über sein Instrument und wollte zwischen ihm und dem französischen Künstler einen Wettstreit veranlassen, um seinem Fürsten das Vergnügen zu verschaffen, ihren beyderseitigen Werth, aus eigener Vergleichung bestimmen zu können. Es wurde

daher mit Vorwissen des Königs ungesäumt eine Botschaft an Joh. Seb. Bach nach Weimar gesandt, um ihn zu diesem musikalischen Wettstreit einzuladen. Die Einladung wurde angenommen, und die Reise unverzüglich angetreten. Nach der Ankunft Bachs in Dresden verschaffte ihm Volumier zuerst die Gelegenheit, Marchand heimlich zu hören. Bach verlor dadurch seinen Muth nicht, sondern lud nun durch ein höfliches Billet den französischen Künstler förmlich zu einem musikalischen Wettstreit ein, erbot sich, alles was Marchand ihm aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, erbat sich aber von ihm eine gleiche Bereitwilligkeit. Da Marchand die Aufforderung annahm, so wurde mit Vorwissen des Königs Zeit und Ort des Kampfs bestimmt. Eine große Gesellschaft beyderley Geschlechts und von hohem Range versammelte sich in dem zum Kampfplatz gewählten Hause des Marschalls, Grafen von Flemming. Bach ließ nicht auf sich warten, aber Marchand erschien nicht. Nach langem Warten ließ man sich endlich nach ihm in seiner Wohnung erkundigen, und die ganze erwartungsvolle Versammlung erfuhr nun zu ihrer größten Verwunderung, daß Marchand schon am Morgen dieses Tages von Dresden abgereyset sey, ohne von irgend jemand Abschied zu nehmen. Bach mußte sich nun allein hören lassen, und tat es zur Bewunderung aller Anwesenden; aber Volumiers Absicht, den Unterschied der deutschen und französischen Kunst recht fühlbar und auffallend gemacht zu sehen, war vereitelt. Beyfall erhielt Bach bey dieser Gelegenheit im Überfluß; aber ein Geschenk von 100 Louisd'or, welches der König ihm bestimmt hatte, soll er nicht erhalten haben.

Bach als Orgel-Improvisator

Sein Orgelspielen erregte hier (in Hamburg) allgemeine Bewunderung. Der alte, fast 100jährige Reinken hörte ihm mit besonderem Vergnügen zu, und machte ihm besonders über den Choral: „An Wasserflüssen Babylons etc.“, wel-

chen er fast eine halbe Stunde lang nach ächter Orgel-Art variierte, das Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt. Reinken hatte diesen Choral vor langen Jahren selbst so ausgearbeitet, und ihn als ein Werk, auf welches er viel hielt, in Kupfer stechen lassen. Sein Lob war also hier desto schmeichelhafter für Bach.

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor etc. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder eine andere Bearbeitung des ersten Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden.

Bachs Registerkunst auf der Orgel

... Zu allem diesem kam noch die eigne Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art, zu registriren. Sie war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschrakten, wenn sie ihn registrieren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammen klingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher merkten, daß die Orgel gerade so am besten klang, und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art, zu registriren, nicht hervorgebracht werden konnte.

Bachs Orgelproben

Theils das Amt, in welchem Joh. Seb. Bach stand, theils auch überhaupt der große Ruf seiner Kunst und Kunstkenntnisse verursachte, daß er sehr häufig zur Prüfung junger Orgel-Candidaten, und zur Untersuchung neu-erbauter Orgelwerke aufgefordert wurde. Er benahm sich in beyden Fällen so gewissenhaft, und unpartheyisch, daß die Zahl seiner Freunde selten dadurch vermehrt wurde. Der ehemalige Dänische Kapellmeister Scheibe unterwarf sich in frühern Jahren ebenfalls einmahl seiner Prüfung bey einer Organistenwahl, fand aber dessen Ausspruch so ungerecht, daß er sich nachher in seinem kritischen Musikus durch einen heftigen Ausfall an seinem ehemaligen Richter zu rächen suchte. Mit seinen Orgeluntersuchungen ging es ihm nicht viel besser. Er konnte es eben so wenig über sich erhalten, ein schlechtes Instrument zu loben, als einen schlechten Organisten. Seine Orgelproben waren daher sehr streng, aber immer gerecht. Da er den Orgelbau so vollkommen verstand, so konnte er in keiner Sache dabey irre geführt werden. Das erste, was er bei einer Orgeluntersuchung tat, war, dass er alle klingenden Stimmen anzog, und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbey pflegte er im Scherze zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe. Sodann ging es an die Untersuchung einzelner Theile. Seine Gerechtigkeit gegen die Orgelbauer ging übrigens so weit, daß, wenn er wirklich gute Arbeit, und die dafür accordirte Summe zu geringe fand, so daß der Orgelbauer offenbar mit Schaden gearbeitet haben würde, er die Vorsteher zu angemessenen Nachschüssen zu bewegen suchte, und mehrere Male auch wirklich dazu bewog.

Nach geendigter Probe, besonders wenn das Werk darnach beschaffen war, machte er gewöhnlich noch einige Zeit für sich und die Anwesenden von den oben erwähnten Orgelkünsten Gebrauch, und zeigte dadurch jedes Mahl aufs neue, daß er wirklich der „Fürst aller Clavier- und Orgelspieler“

sey, wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication einst genannt hat.

Bachs Kompositions-Unterricht

So zweckmäßig und sicher Bachs Lehrart im Spielen war, so war sie es auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trockenen, zu nichts führenden Contrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meynung nicht für den Componisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen, vierstimmigen Generalbass und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle. Bey diesen Übungen setzte er selbst anfänglich die Bässe, und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Überall sah er nicht nur auf die höchste Reinigkeit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang aller einzelnen Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geliefert hat, weiß jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind oft so sangbar, daß sie als Oberstimmen gebraucht werden können. Nach solchen Vorzügen mußten auch seine Schüler in diesen Übungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam, sie eigene Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen mußte erst an anderen Erfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutraute, dieselben Eigenschaften ihren eigenen Erfindungen geben zu können.

In all diesen und anderen Compositionsübungen hielt er seine Schüler strenge an, 1) ohne Clavier, aus freyem Geiste

zu komponieren. Diejenigen, welche es anders machen wollten, schalt er Clavier-Ritter; 2) ein stetes Augenmerk so wohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für sich und in sich, als auf ihr Verhältnis gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton mußte seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bachische Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so daß ein Ton, welcher in den Tenor gehört, nun in den Alt geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bey einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte „Mantschen“ (sudeln, Töne und Stimmen unordentlich unter einander mengen) bezeichnet haben soll, findet sich weder bey ihm selbst, noch bey irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drey, so konnte jeder derselben bisweilen schweigen und den anderen so lange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf ein Mahl mitten in der besten Unterredung ein Paar unberufene und unbescheidene fremde Töne in ihre Mitte gestürzt, und wollte ein Wort, vielleicht gar nur eyne Sylbe eines Worts ohne Verstand und Beruf mit einsprechen, so hielt diess Bach für eine große Unordnung, und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sey.

Bey aller Strenge dieser Art, gestattete er dennoch auf einer anderen Seite seinen Schülern große Freyheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervallen, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur mußte nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang, oder der völlig richtigen, unzweydeutigen Darstellung des inneren Sinnes, um deswillen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachtheilig seyn konnte. So wie er selbst hierin alle Möglichkeiten versucht hat, so sah er es auch gerne, wenn seine Schüler es taten. Andere Compositionslehrer vor ihm, wie z. B. Berardi, Bononcini und Fux gestatten nicht so viele Freyheiten. Sie waren bange, daß ihre Schüler dadurch in Gefahren verwickelt werden möchten, veranlaßten dadurch aber offenbar, daß sie auch nie Gefahren überwinden lernten. Die Lehrart Bachs ist daher gewiss zweckmäßiger und führt weiter. Auch schränkt er sich überhaupt nicht so wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich ein, sondern nimmt überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nemlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rhythmus, auf Melodie etc. Wer die Bachische Lehrmethode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes hinlänglich erläutert.

Endlich durften seine Schüler, solange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, außer seinen eigenen Compositionen nichts als classische Kunstwerke studiren und kennen lernen. Der Verstand, durch welchen das wahre Gute erst erkannt wird, entwickelt sich später als das Gefühl, nicht zu gedenken, daß auch selbst dieser durch häufige Beschäftigung mit unechter Kunst irre gemacht und verwöhnt werden kann. Gewöhnung an das Gute ist daher die beste Lehrart für die Jugend. Die Begriffe davon folgen mit der Zeit nach, und können dann die Anhänglichkeit an lauter echte Kunstwerke immer mehr befestigen.

Verbesserungen

. . . Er legte nehmlich, so wie alle wirklich großen Genies, niemals die kritische Feile aus der Hand, um seine schönen Werke schöner, und die schönern zu den schönsten zu machen. Was von seinen frühern Werken nur irgend so angelegt war, daß es verbessert werden konnte, das verbesserte er. Dieser Verbesserungstrieb erstreckte sich sogar auf einige seiner gestochenen Werke.

Fleiß

Das größte Genie, mit dem unwiderstehlichsten Trieb zu einer Kunst, ist seiner ursprünglichen Natur nach nie mehr als Anlage, oder ein fruchtbarer Boden, auf welchem eine Kunst nur dann recht gedeihen kann, wenn er mit unermüdeter Sorgfalt bearbeitet wird. Fleiß, von dem eigentlich erst alle Kunst und Wissenschaft herkommt, ist hierzu eine der ersten und unerläßlichsten Bedingungen. Durch ihn wird das Genie nicht nur der mechanischen Kunstmittel mächtig, sondern er reizt auch nach und nach die Urtheilskraft und das Nachdenken auf, an allem, was es hervorbringt, Theil zu nehmen. Allein, die Leichtigkeit, mit welcher sich das Genie mancher Kunstmittel zu bedienen weiß, und das eigene sowohl als das Wohlgefallen anderer an den ersten Kunstversuchen, die gewöhnlich viel zu frühe für wohlgerathen gehalten werden, verleitet es sehr häufig, über die ersten Grundsätze der Kunst wegzuspringen, Schwierigkeiten zu wagen, ehe das Leichtere völlig gefaßt ist, oder zu fliegen, ehe ihm die Flügel genug gewachsen sind. Wenn nun ein solches Genie in dieser Periode entweder durch guten Rath und Unterricht, oder durch aufmerksames Studium schon vorhandener classischer Kunstwerke nicht wieder zurück geführt wird, um das, was übersprungen worden ist, nachzuholen, so wird es seine besten Kräfte unnütz verschwenden, und sich nie zu einer würdigen Kunststufe empor schwingen können. Denn es bleibt ausgemacht, daß man nie große Fortschritte machen, nie die höchstmögliche Vollkom-

menheit erreichen kann, wenn man die ersten Grundsätze vernachlässigt; daß man nie Schwierigkeiten überwinden lernt, wenn man das Leichtere nicht überwunden hat, und daß man endlich nie durch eigene Erfahrungen groß werden wird, wenn man nicht vorher die Kenntnisse und Erfahrungen anderer benutzt hat.

An solchen Klippen scheiterte Bach nicht. Sein feuriges Genie hatte einen ebenso feurigen Fleiß zur Folge, der ihn unaufhörlich antrieb, da, wo er mit eigenen Kräften noch nicht durchzukommen wusste, Hülfe bey den zu seiner Zeit vorhandenen Mustern zu suchen. Anfänglich leisteten ihm die Vivaldischen Violinconzerte diese Hülfe, nachher wurden die Werke der damahligen besten Clavier- und Orgelcomponisten seine Ratgeber. Nichts ist aber fähiger, das Nachdenken eines angehenden Componisten zu erwecken, als die contrapunktischen Künste. Da nun die Componisten der letztgenannten Werke sämmtlich starke Fugisten nach ihrer Art waren, die die contrapunctischen Künste wenigstens mechanisch in ihrer Gewalt hatten, so schärfte das fleißige Studium und Nachahmen derselben seinen Verstand, seine Urtheilskraft und sein Nachdenken nach und nach so, daß er bald merkte, wo er Lücken gelassen und etwas nachzuholen hatte, um sodann in seiner Kunst mit Sicherheit größere Fortschritte machen zu können.

Fremde Musik

Er möchte gern fremde Musik hören. Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beyden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte, was der Componist von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne. Hatte nun der Componist gut gearbeitet, so trafen seyne Vorhersagungen ein; dann freute er sich, und stieß den Sohn an, um ihn aufmerksam zu machen. Man sieht hieraus, daß er auch die Kunst anderer schätzte.

Bach phantasiert auf dem Klavier

Seinen Flügel konnte ihm niemand zu Dank bekielen; er that es stets selbst. Auch stimmte er so wohl den Flügel als sein Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete. Dann waren aber auch, wenn er fantasierte, alle 24 Tonarten seyn; er machte mit ihnen was er wollte. Er verband die entferntesten so leicht und so natürlich miteinander, wie die nächsten; man glaubte, er habe nur im innern Kreise einer einzigen Tonart moduliert. Von Härten in der Modulation wußte er nichts; seine Chromatik sogar war in den Übergängen so sanft und fließend, als wenn er bloß im diatonischen Klanggeschlecht geblieben wäre. Seine nun schon gestochene sogenannte chromatische Fantasie kann beweisen, was ich hier sage. Alle seine freyen Fantasieen sollen von ähnlicher Art, häufig aber noch freyer, glänzender und ausdrucksvoller gewesen seyn.

Vom-Blatt-Spiel

Nicht minder groß war seine Fertigkeit, Partituren zu übersehen und ihren wesentlichen Inhalt beym ersten Anblick auf dem Klavier vorzutragen. Auch neben einander gelegte einzelne Stimmen übersah er so leicht, daß er sie sogleich abspielen konnte. Dieses Kunststück machte er oft, wenn jemand etwa ein neues Trio oder Quartett für Bogeninstrumente bekommen hatte, und nun gern hören wollte, wie es klinge. Er konnte ferner aus einer ihm vorgelegten, oft schlecht bezifferten Baßstimme augenblicklich ein Trio oder Quartett abspielen; ja er ging bisweilen so weit, wenn er gerade fröhlicher Laune und im vollen Gefühl seiner Kraft war, zu 3 einzelnen Stimmen sogleich eine vierte zu extemporieren, also aus einem Trio ein Quartett zu machen. Zu solchen Künsten bediente er sich zweyer Claviere und des Pedals, oder eines mit einem Pedal versehenen Doppelflügels.

Die Dresdener Oper

In Dresden war die Capelle und die Oper, während Hasse Capellmeister dort war, sehr glänzend und vortrefflich. Bach hatte schon in früheren Jahren dort viele Bekannte, von welchen allen er sehr geehrt wurde. Auch Hasse nebst seiner Gattin, der berühmten Faustina, waren mehrere Mahle in Leipzig gewesen, und hatten seine große Kunst bewundert. Er hatte auf diese Weise immer eine ausgezeichnet ehrenvolle Aufnahme in Dresden, und ging oft dahin, um die Oper zu hören. Sein ältester Sohn mußte ihn gewöhnlich begleiten. Er pflegte dann einige Tage vor der Abreise im Scherz zu sagen: Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmahl wieder hören?

Die Goldberg-Variationen

Der ehemalige Gesandte am Chursächs. Hofe, Graf Kaiserling, der sich oft in Leipzig aufhielt, brachte den schon genannten Goldberg dahin, sich von Bach in der Musik unterrichten zu lassen. Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bei ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf

nannte sie hernach nur seine Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwert ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausendmal größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.

Bach und Friedrich der Große

Sein zweiter Sohn, Carl Phil. Emanuel, kam im Jahr 1740 in die Dienste Friedrichs des Großen. Der Ruf von der alles übertreffenden Kunst Johann Sebastians war in dieser Zeit so verbreitet, daß auch der König sehr oft davon reden und rühmen hörte. Er wurde dadurch begierig, einen so großen Künstler selbst zu hören und kennen zu lernen. Anfänglich ließ er gegen den Sohn ganz leise den Wunsch merken, daß sein Vater doch einmahl nach Potsdam kommen möchte. Allein nach und nach fing er an, bestimmt zu fragen, warum denn sein Vater nicht einmal komme? Der Sohn konnte nicht umhin, diese Äußerungen des Königs seinem Vater zu melden, der aber anfänglich nicht darauf achten konnte, weil er meistens mit zu vielen Geschäften überhäuft war. Als aber die Äußerungen des Königs in mehreren Briefen des Sohnes wiederholt wurden, machte er endlich im Jahr 1747 dennoch Anstalt, diese Reise in Gesellschaft seines ältesten Sohns, Wilh. Friedemann, zu unternehmen. Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Cammerconcert, worin er meistens selbst einige Concerte auf der Flöte blies. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurecht machte, und seine Musiker schon versammelt waren, durch einen Offizier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand übersah er das



Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Capellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: Meine Herren, der alte Bach ist gekommen! Die Flöte wurde hierauf weggelegt, und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohnes abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert. Wilh. Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt, und ich muß sagen, daß ich noch heute mit Vergnügen an die Art denke, wie er sie mir erzählt hat. Es wurden in jener Zeit noch etwas weitläufige Complimente gemacht. Die erste Erscheinung Joh. Seb. Bachs vor einem so großen Könige, der ihm nicht einmahl Zeit ließ, sein Reisekleid mit einem schwarzen Cantor-Rock zu verwechseln, mußte also nothwendig mit vielen Entschuldigungen verknüpft seyn. Ich will die Art dieser Entschuldigungen hier nicht anführen, sondern bloß bemerken, daß sie in Wilh. Friedemanns Munde ein förmlicher Dialog zwischen dem König und dem Entschuldiger waren.

Aber was wichtiger als alles diess ist, der König gab für diesen Abend sein Flötenkonzert auf, nöthigte aber den damahls schon sogenannten alten Bach, seine in mehrern Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannische Fortepiano zu probiren. Die Capellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probiren und fantasiren. Nachdem er einige Zeit probirt und fantasirt hatte, bat er sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermuthlich um zu sehen, wieweit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine eben so prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennen lernen.

Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm ebenso zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie er vorher zu allen Silbermannischen Fortepiano geführt worden war. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema 3- und 6-stimmig aus, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel: *Musikalisches Opfer* in Kupfer stechen, und dedicirte es dem Erfinder desselben.

Die Kunst der Fuge

Diess vortreffliche, einzige Werk in seiner Art kam erst nach des Verfassers Tode im Jahre 1752 heraus, war aber noch bey seinem Leben größtentheils durch einen seiner Söhne gravirt worden. Marpurg, damahls am Ruder der musikalischen Schriftstellerey in Deutschland, begleitete die Ausgabe mit einer Vorrede, worin sehr viel Gutes und Wahres über den Werth und Nutzen solcher Kunstwerke gesagt ist. Aber diese Bachische Kunst der Fuge war doch für die große Welt zu hoch; sie mußte sich in die kleine, mit sehr wenigen Könnern bevölkerte Welt zurückziehen. Diese kleine Welt war sehr bald mit Abdrücken versorgt; die Kupferplatten blieben ungenutzt liegen, und wurden endlich von den Erben als altes Kupfer verkauft. Wäre ein Werk dieser Art außerhalb Deutschland von einem so außerordentlich berühmten Mann, wie Bach, zum Vorschein gekommen, und noch außerdem durch einen Schriftsteller, der in diesem Fach öffentlichen Glauben hatte, als etwas Außerordentliches empfohlen worden, so würden aus bloßem Patriotismus vielleicht 10 Prachtausgaben davon vergriffen worden seyn. In Deutschland wurden nicht einmahl so viele einzelne Exemplare von einem solchen Werke abgesetzt, daß die dazu erforderlichen Kupferplatten mit deren Ertrag bezahlt werden konnten.



*Das sechsstimmige Ricercare
aus dem „Musikalischen Opfer“
(Thema von Friedrich d. Gr.)*

Zum Ersatz des Fehlenden an der letzten Fuge ist dem Werke am Schluß der 4-stimmig ausgearbeitete Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind“ etc. beygefügt worden. Bach hat ihn in seiner Blindheit, wenige Tage vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktirt. Von der in diesem Choral liegenden Kunst will ich nichts sagen; sie war dem Verfasser desselben so geläufig geworden, daß er sie auch in der Krankheit ausüben konnte. Aber der darin liegende Ausdruck von frommer Ergebung und Andacht hat mich stets ergriffen, so oft ich ihn gespielt habe, so daß ich kaum sagen kann, was ich lieber entbehren wollte, diesen Choral, oder das Ende der letztern Fuge.

Literatur über Bach

Die Literatur über Bach ist ins Unübersehbare angewachsen. Deutschland stellt das Hauptkontingent, doch ist auch Frankreich und England neuerdings mit wertvollen Werken auf den Plan getreten.

Die älteste Nachricht über Bachs Leben und Schaffen vermittelt uns der 1754 von der Musikalischen Societät herausgegebene, von Agricola und Ph. E. Bach verfaßte Nekrolog. Die erste, ihres Gegenstands würdige zusammenfassende Darstellung seines Lebens und Schaffens gab uns 1802 J. N. Forkel (Neudruck 1926 im Bärenreiter-Verlag).

Einige Werke des 19. Jahrhunderts (Bitter u. a.) können hier übergangen werden, denn im Jahr 1878 veröffentlichte Philipp Spitta den ersten, 1883 den zweiten Band seiner großen Bachbiographie (zus. etwa 2000 Seiten), ein Werk von erstaunlicher, kritischer Ausschöpfung der Quellen, von sicherem, wohlgegründetem Urteil und einer Wärme der Darstellung, die sich dem Leser mitteilt, alles in allem heute noch die feste Grundlage der gesamten Bachforschung. Es hat nur einen Mangel: es ist wenig übersichtlich und für die meisten Leser zu streng wissenschaftlich.

Diesem Übelstand hat Albert Schweitzer auf das Glücklichsste abgeholfen. Sein „J. S. Bach“, zuerst 1905 in französischer Sprache erschienen („J. S. Bach, le musicien-poète“), dann 1907 deutsch, seitdem oft aufgelegt, ist einerseits ein popularisierter, übersichtlicher Spitta, andererseits der gelungene Versuch, Bachs musikalische Sprache aus den Bildern und Gedanken seiner Texte abzuleiten. Schweitzers „Bach“ ist die Bachbiographie der gebildeten Laien geworden. Die meisten populären kleinen Bachbücher schöpfen aus ihm und Spitta. Wertvoll und tiefgründig ist Rudolf Steglich „J. S. Bach“ (Athenaion-Verlag, Potsdam, 1931),

auch in H. J. Mosers „Bach“ zeigt sich die Vielseitigkeit und Sachkenntnis des Verfassers.

Von französischen Arbeiten seien besonders die (mit Schweitzer etwa gleichzeitigen und gleichgerichteten) von André Pirro genannt, von englischen in erster Linie Ch. S. Terry „Das Leben Bachs“ (1928 deutsch im Inselverlag), eine exakte und zuverlässige Arbeit nur über das Leben mit wertvollen Abbildungen, ferner H. Parry, „Bach, the Master“.

(Die „Kleine Chronik der Anna Magdalena Bach“ ist nicht von Anna Magdalena verfasst, sondern von einer ungenannt bleiben wollenden englischen Novellistin, die ihre Darstellung so schreibt, „als ob“ Bachs Gattin ihre Erinnerungen niedergeschrieben hätte. Der irreführende Titel hat dem Büchlein einen Absatz verschafft, den es sonst wohl nicht gefunden hätte.)

An Einzeldarstellungen seien in erster Linie die wertvollen Studien und Quellenforschungen von Arnold Schering genannt: Bach und das Symbol (in Buchform „Das Symbol in der Musik“ herausgegeben von W. Gurlitt) und Bachs Leipziger Kirchenmusik (2 Bände). Ferner Otto Besch: Bachs Frömmigkeit und Glaube (2 Bde.).

Über die „Kunst der Fuge“ gab Erich Schwebsch eine wertvolle Schau von hoher Warte, über das „Wohltemperierte Klavier“ schrieb Brandt-Buys 1943 eine eingehende, liebevolle Studie (in holländischer Sprache), ebenso H. Grace „The forty-eights“, 1940 (englisch); Riemann ist veraltet. Eine Übersicht über die Kirchenkantaten gaben J. Wolff und W. Voigt. Zu der Matthäuspassion schrieb Alfred Heuss eine treffliche, im besten Sinn volkstümliche Einführung.

Die Bach-Jahrbücher bilden unter der gewissenhaften Redaktion von Arnold Schering den Mittelpunkt der Einzelforschungen über Bach. (1904-1942.)

Ausgaben der Werke Bachs

Die Bachgesellschaft (B.G.) veröffentlichte von 1850—1896 in 46 Bänden das gesamte musikalische Lebenswerk Bachs im Urtext in einer Monumentalausgabe. Gleichen Rang hat für die Orgelwerke die kritische Gesamtausgabe von Griepenkerl (Peters). Auch von manchen Klavier- und Kammermusikwerken sind heute Urtextausgaben zu haben (Wohltemperiertes Klavier, Inventionen, Goldberg-Variationen, Musikalisches Opfer, Flöten-Sonaten u. a.). Für die meisten Werke aber ist der praktische Musiker auf bearbeitete Ausgaben angewiesen, in denen der jeweilige Herausgeber dem reinen, unbezeichneten Notentext Bachs seine eigenen Anweisungen über Zeitmaß, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, Vortrag hinzufügt. Die meisten dieser Ausgaben sind stilistisch anfechtbar und überbezeichnet. Sparsam in der Bezeichnung ist die Ausgabe der Klavierwerke von Bischoff (Steingraber-Verlag); sie enthält außerdem wertvolle textkritische Anmerkungen. Gut ist auch die genau bezeichnete Ausgabe von Reger und Schmid-Lindner (Schott's Söhne, Mainz). Busoni versah seine Ausgabe (Breitkopf und Härtel) mit einer Fülle geistvoller Anmerkungen.

Für die Kammermusik und Orchesterwerke existieren noch keine befriedigenden praktischen Ausgaben. Die Klavierauszüge der Kantaten und Oratorien sind im allgemeinen besser in der Edition Peters als bei Breitkopf. Von einigen Chor- und Orchesterwerken existieren sorgfältig redigierte Partituren mit guten Einleitungen in kleinem Format. Die „Kunst der Fuge“ gab Wolfgang Gräser neu geordnet heraus. An Bearbeitungen nenne ich meine Übertragungen der Passacaglia c-moll, sowie der Orgelsonaten in Es-dur und G-dur für zwei Klaviere.

Von den meisten großen Werken Bachs existieren außerdem gute Schallplattenaufnahmen.

Erläuterung einiger musikalischer Fachausdrücke

Basso continuo (B. c.): Generalbaß, bezifferter Baß. Eines der Haupt-Stilmerkmale der Musik der Barockzeit. (1600 bis 1750). Die Bezifferung über der durchlaufenden Baßstimme deutet an, welche Harmonien der Begleiter an der Orgel oder am Cembalo zu greifen hat; die Art der Aussetzung (ob gering- oder vollstimmig, ob schlicht oder mit selbständiger Stimmführung) bleibt dem Spieler überlassen.

Canzona: Ein gesangliches Thema wird erst im C-Takt, dann im $\frac{3}{2}$ -Takt fugiert.

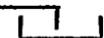
Cembalo (Kieflügel, franz. Clavecin): Ein schmaler Flügel (Umfang G¹-d³ oder etwas höher), dessen Saiten durch gespitzte Rabenfedern (Kiele) angerissen werden. Meist hat es für jede Taste mehrfache Besaitung und zwei Manuale (Klaviere). Große Instrumente hatten auf dem unteren Manual 8' und 16' (Normallage und tiefere Oktave), auf dem oberen Manual 8' und 4' (Normallage und höhere Oktave). Die kleinere, einmanualige Form des Cembalos heißt Spinet (von lat. spina = der Dorn). Jede Musik für mehrere Instrumente mit B. c. setzt die Mitwirkung eines Cembalos voraus, in der Kirche konnte jedoch die Orgel das Cembalo ersetzen. Der 2. und der 4. Teil der Klavierübung von Bach ist für ein Cembalo mit 2 Manualen geschrieben; „forte“ heißt unteres, „piano“ oberes Manual.

c. f. = cantus firmus, die gegebene und festgehaltene Melodie.
c. p. = contrapunctus, die Gegenstimme zu einem c. f. (In der „Kunst der Fuge“ sind die einzelnen Fugen mit „Contrapunctus“ überschrieben).

Ciacona (franz. Chaconne) = die wichtigste Variationenform der Generalbaßzeit. Variiert wird ein einfacher, stets gleichbleibender Baß von 4 Takten. Das verborgene Grundthema der Bachschen Chaconne für Geige allein ist das absteigende Tetrachord d c b a ; s. Passacaglia.

Clavichord: Das im Ton sehr zarte Hausinstrument der Barockzeit, äußerlich einem Tafelklavier ähnlich, stets ein-

manualig. Beim Anschlag der Taste legt sich ein Metallplättchen (Tangente) von unten her an die Saite, teilt sie ab und bringt sie zum Erklängen. „Gebunden“ heißt die ältere Art, bei der eine Saite für mehr als eine Taste ausreichen muß; Bach rechnet mit „bundfreien“ Instrumenten. Die „Bebung“, ein durch Nachdrücken der Taste erzeugtes vibrato spielt erst bei Ph. Em. Bach eine Rolle. Der Umfang ist C-c³. Die weitaus meisten Klavierwerke Bachs können auf dem Clavichord gespielt werden, ohne daß Bach aber sie ausdrücklich dafür bestimmt hätte.

Fuge: Ursprünglich bedeutet „fuga“ (Flucht), d. h. so viel wie Kanon (s. d.); vom 16. Jahrhundert ab ist Fuge die Bezeichnung eines vokalen oder instrumentalen Musikstücks, das sich auf eine gegebene Zahl von Stimmen beschränkt (meist 3 oder 4, selten 5, ganz selten mehr) und ein Thema nach bestimmten Regeln durchführt. Die 1. Stimme (Dux) setzt in der Tonica ein, die 2. Stimme (Comes) in der Dominante, die 3. wieder wie die 1., die 4. wie die 2.; die Gegenstimme zum Thema heißt Contrapunkt, obligater Contrapunkt, wenn sie beibehalten wird. Wird das Thema in 2 Stimmen ineinander geschoben , so entsteht eine Engführung. Das Thema in doppelten Notenwerten heißt Vergrößerung, in halben Notenwerten Verkleinerung. Eine Fuge mit 2 Themen heißt Doppelfuge, mit 3 Themen Tripelfuge.

Imitation: Die freie, nicht verbindliche Nachahmung zweier Stimmen (s. Kanon).

Kanon = Richtschnur, Gesetz: Die Form der durchgeführten, strengen Nachahmung zweier Stimmen. Man unterscheidet Kanon im Einklang, in der Oktave, der Quinte, der Quarte etc., in der Umkehrung, der Vergrößerung, der Verkleinerung, ja sogar in der rückwärtigen Bewegung (Krebs-Kanon).

Konzert: Die wichtigste Großform der barocken Instrumentalmusik. Man unterschied Concerto grosso und Solokonzert. Beim Concerto grosso treten mehrere Instrumente (meist

2 Violinen und 1 Cello) als „Concertino“ dem vollbesetzten Streichorchester („grosso“) gegenüber, beim Solokonzert ist es eine Violine (oder Flöte oder Oboe). Bach überträgt diese Technik auf das Cembalo, seine 7 Konzerte sind Vorläufer der späteren Klavierkonzerte. Das Konzert hat in der Regel 3 Sätze: Allegro - Adagio - Allegro.

Magnificat: Der Lobgesang der Maria (Luc. 1, 1-54): „Meine Seele erhebt den Herrn“ (Magnificat anima mea Dominum), von Bach im Stil eines Oratoriums komponiert.

Messe: Unter Messe im musikalischen Sinn versteht man die Komposition der stets gleichbleibenden 5 Teile des Meßgottesdienstes (Ordinarium missae): Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei. Die Missa brevis besteht nur aus Kyrie und Gloria.

Motette: Die Komposition eines Bibelspruchs für Chor ohne Instrumente. Später, zu Bachs Zeit, wurden auch Kirchenlieder als Texte zu Motetten benutzt. Bach hat bisweilen in seinen Motetten Instrumente mitgehen lassen.

Oratorium: Die Großform der Kantate. Während die Kantate lyrischer Natur ist, soll der Hörer im Oratorium eine ideell vorgestellte Handlung miterleben (die Weihnachtsgeschichte, die Passion Christi). Auch die Messe nahm zu Bachs Zeit oratorische Form an (Aufteilung in Chöre, Arien, Duette usw.).

Orchester: Das barocke Orchester besteht außer den Streichern aus Holzbläsern (Flöten, Oboen, Fagotte), dazu manchmal Hörner, meist aber - in festlichen Sätzen - 3 Trompeten und Pauken, und stets Cembalo als B.c.-Instrument. Die Streicher waren schwächer, die Holzbläser stärker (chorisch) besetzt, als im Symphonieorchester des 19. Jahrhunderts. Der maestro al cembalo war zugleich Dirigent.

Orgel: Die Orgel, die im Barock ihre höchste Blüte erlebt, ist in mehrere „Werke“ aufgeteilt: das Hauptwerk (mitt-

leres Manual), das Rückpositiv, dessen Pfeifenwerk in die Brüstung der Empore eingebaut ist (unteres Manual), das Oberwerk, dessen Pfeifen auf der Oberlade stehen (oberes Manual) und das Pedal. Umfang des Manuals C - c³ (d³), des Pedals C - c¹ (d¹, selten bis f¹). Sie ist zu etwa $\frac{4}{5}$ mit Lippen- (Labial-) Pfeifen, zu etwa $\frac{1}{5}$ mit Zungenpfeifen besetzt. Eine Mixtur läßt zu einer angeschlagenen Taste die Obertöne (Oktaven und Quinten) allein erklingen. Grundlage des Manualklangs ist der 8'-Ton, des Pedals der 16'-Ton. Eine Orgel mit 2 Manualen und Pedal, wie sie Bach in Arnstadt und Weimar besaß, hatte 20-25 Register (also 1000-1200 Pfeifen), eine große 4-manualige Orgel (Hamburg, St. Jakobi) 60-70 Register (4000-5000 Pfeifen). Unter „Organo Pleno“ versteht Bach nicht alle Register einer Orgel, sondern einen Principalklang mit 8', 4', 2 $\frac{3}{4}$ ', 2', 1 $\frac{1}{2}$ ' und Mixtur und evtl. Zungen (besonders im Pedal).

Orgelchoral: Die einmalige, vollständige Durchführung eines c. f. auf der Orgel. Er ist meist 3- oder 4-stimmig; der c. f. kann rein (in großen Notenwerten) oder verziert sein, er kann im Sopran, Alt, Tenor oder Baß liegen, oder wechseln usw. Kleine Orgelchoräle (Bachs Orgelbüchlein) führen den c. f. pausenlos durch, große Orgelchoräle trennen die einzelnen Zeilen durch Vor- und Zwischenspiele.

Overture, französische: Sie besteht aus einem punctierten Grave als festlicher Einleitung, einem fugierten Allegro als Hauptteil, auf den meist eine Wiederholung des Graves folgt. Wo sie den 1. Satz einer Suite bildete, wurde häufig die ganze Suite nach ihr genannt.

Partita (franz. Partie): Ein aus verschiedenen „Teilen“ zusammengesetztes Stück; der Name kann ebensowohl ein Variationenwerk (Choral-Partita = Variationen über einen Choral), als eine Suite bedeuten (die 6 Partiten Bachs).

Passacaglia (franz. Passecaïlle) von den meisten Komponisten gleichbedeutend mit Ciacona (s. d.) gebraucht. Bachs Passacaglia für Orgel hat als erste ein Thema von 8 Takten, das allein auftritt.

Passion: Im Mittelalter der gregorianisch abgesungene Passionsbericht der 4 Evangelien. Später wurden die Rufe des Volks (die „turbae“) chorisch gesungen, so noch bei Schütz. Dann rascher Übergang zum Passionsoratorium (Bach). Die Passionen Bachs wurden am Karfreitag im liturgischen Nachmittagsgottesdienst aufgeführt.

Praeludium: Zunächst nur kurzes Vorspiel (Praelambulum) einer Fuge oder einer Suite, bald aber selbständige, der Fuge gleichberechtigte Form. Die Zweiheit von Praeludium und Fuge hat erst durch Bach ihre klassische Geltung bekommen, - die meisten der früheren Praeludien und Fugen sind mehrteilige Toccaten.

Ricercare: Das Wort bedeutete im 16./17. Jahrhundert eine Vorform der Fuge, eine mehrteilige und mehrthemige Fuge, deren Hauptthema zeitweilig verlassen, aber immer wieder „aufgesucht“ wurde. Im späteren Jahrhundert und bei Bach bedeutet es eine besonders künstliche Fuge.

Sinfonia („Zusammenklang“) heißt bei Bach meist die kurze, instrumentale Einleitung einer Kantate; aber auch die dreistimmigen Inventionen hat Bach so genannt.

Sonate: Die altklassische Sonate der Generalbaßzeit hat die Satzfolge: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Die „Sonata da chiesa“ (Kirchensonate) fugierte die Allegrosätze, die „Sonata da camera“ (Kammersonate) ließ auch Tanzsätze zu. Auch im Sinn von Sinfonia (s. d.) wird das Wort Sonate bisweilen gebraucht.

Suite (ital. Partita), „Folge“, d. h. Folge von Tanzsätzen. Zu Bachs Zeit werden in das feststehende Formschema: Allemande - Courante - Sarabande - Gigue, vor der Gigue noch nach Belieben die modernen Tanzformen: Gavotte, Menuett, Bourrée, Passepied u. a. eingeschoben. Großen Suiten wird bisweilen ein freies Präludium vorangestellt. Die älteren Tänze sind bei Bach überwiegend Musizierformen geworden, die neueren haben ihren Tanzcharakter beibehalten.

Temperatur: Die Ausgleichung der durch die Anwendung der reinen Stimmung entstehenden Ungleichheiten der Intervalle. In der rein gestimmten C-dur-Tonleiter ist z. B. der Schritt c d (8 : 9) größer als d e (9 : 10), ebenso ist der Schritt g a größer als f g oder a h usw., - alle diese Unterschiede gleicht die gleichschwebende Temperatur („die temperierte Stimmung“) aus: Außer der Oktave werden alle Intervalle in kaum merklicher Weise unrein; die temperierte Quinte ist etwas kleiner als die reine Quinte, die temperierte dur-Terz größer als die reine. Dieser Verlust an physikalischer Reinheit wird aber weit aufgewogen durch die Vorteile: die unbeschränkte Benutzung aller 24 Tonarten (s. Bachs Wohltemperiertes Klavier) und die unbegrenzte Modulationsmöglichkeit nach jeder Tonart.

Toccatà: „Spielstück“, ursprünglich ein freies, improvisiertes Präludium, später (Frescobaldi) eine aus Akkordfolgen, Laufwerk, fugierten Sätzchen zusammengesetzte Form; so noch in den Klaviertoccaten Bachs, wo eine größere Fuge das Ganze zusammenfaßt und abschließt. Später versteht man unter Toccatà ein aus virtuosem Laufwerk gebildetes Präludium.