

Johann  
Sebastian  
Bach

0201

TU Dresden

UB/Zweigbibl.

LP

38198

M947

25

Rachlaß L. E. Schmitt  
Marburg

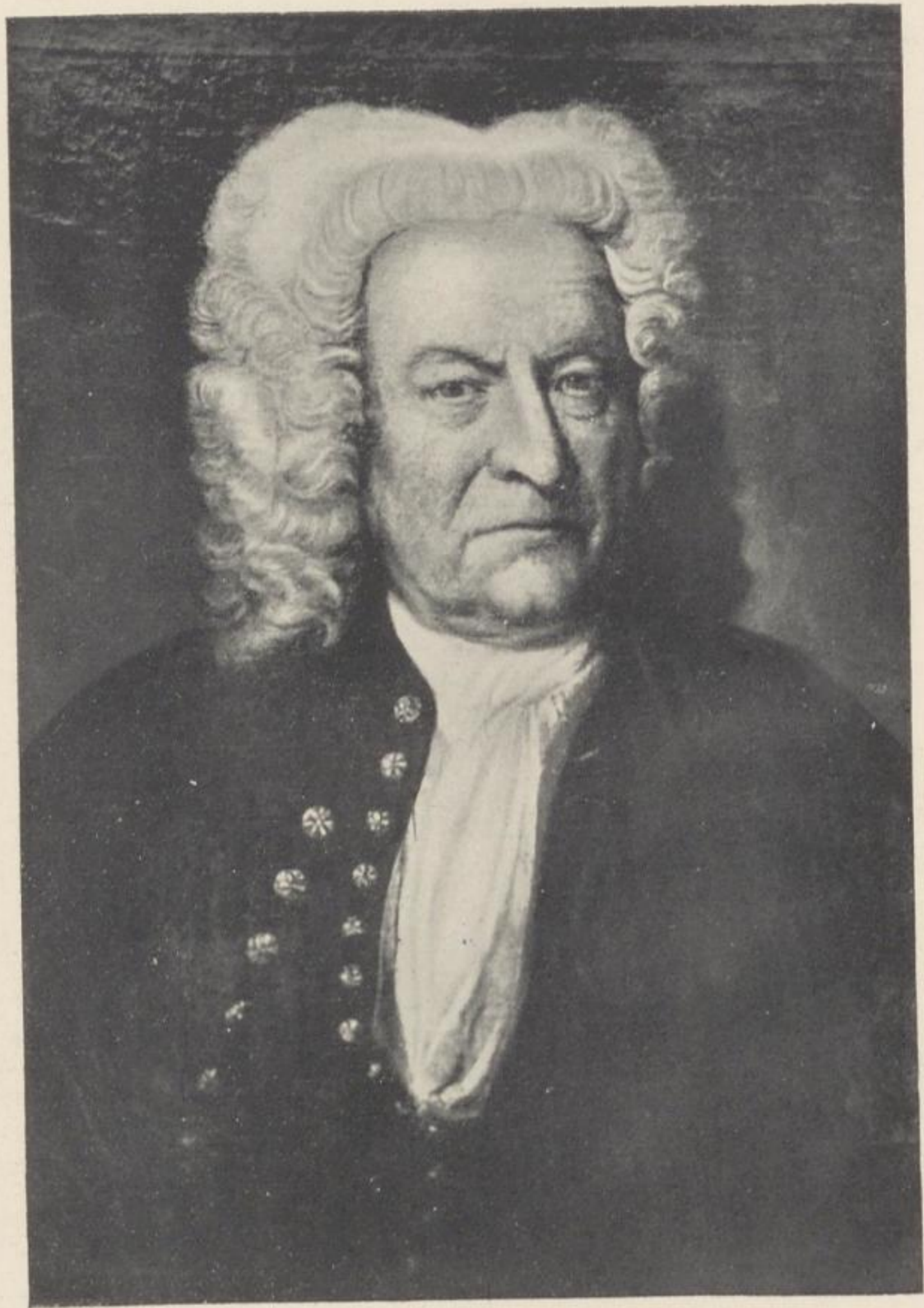
---

erworben aus DGB-Mitteln  
und Haushalt UB

09

8





JOHANN SEBASTIAN BACH  
1685—1750

Joseph Müller-Blattau

V/

JOHANN SEBASTIAN

BACH

*Leben und Schaffen*

*Prof. Dr. Erich Schmitt*

Reclam-Verlag Stuttgart

187675 129

Technische Universität Dresden  
Universitätsbibliothek  
Zweigbibliothek: 02  
5. SEP. 1995

0201 LP 38198 M 947

Alle Rechte vorbehalten. Copyright by Reclam Verlag GmbH.  
Stuttgart. 1950. Gesetzt in Borgis Baskerville. Printed in  
Germany. Herstellung: Buchdruckerei Georg Appl, Wemding-  
Schwaben. Umschlag und Einband von Alfred Finsterer. 1950

95.8.53337.007



## DIE FAMILIE BACH

Aus der Kernkraft des deutschen Volkes ist Johann Sebastian Bach hervorgegangen. Bauern aus Thüringen waren die Ahnen des Geschlechts; ihnen verdankt es die urgesunde kräftige Leiblichkeit, die Liebe zur Scholle, den Sippensinn, die Arbeitsamkeit und den frommen Glauben. — Der erste, von dem wir Genaueres wissen, ist der „Stammvater“ Veit Bach aus Wechmar, Müller und Bäcker seines Zeichens. Er war im 16. Jahrhundert nach Ungarn ausgewandert und von dort etwa 1590 seines lutherischen Glaubens wegen wieder in die Heimat zurückgekehrt. Wir wissen, daß er die Musik liebte und selbst in Mußestunden das „Cythringen“ (ein kleines lautenähnliches Instrument) spielte. Mehr nicht!

Durch ihn bleibt Thüringen der Wurzelboden des Bachschen Geschlechtes. Wie ein mächtiger Baum breitet es sich in vielen Zweigen aus. Nie aber wird das Gemeinsame des starken Stammes vergessen. Dazu trägt entscheidend bei, daß es sich vom Beginn des 17. Jahrhunderts an in allen Zweigen der Musik zuwendet. Von Altersfolge zu Altersfolge vergrößert sich die Summe handwerklichen Könnens und musikalischer Erfahrung. Sie wächst schließlich als unvergleichlich voll-

kommene, leibliche Erbanlage zur Musik dem Größten des Geschlechtes zu.

Doch zurück zu Veit Bach. Sein Sohn Hans Bach, der zu Wechmar 1626 an der Pest starb, wählte bereits die Musik als Beruf. Sein Lehrer, der Gothaer Stadtmusikus, trug wiederum den Namen Bach. Von Hans Bachs Söhnen führen wir das Geschlecht weiter. Doch sei vorher noch jener Zweig genannt, der in Franken ansässig wurde, und der andere in Meiningen, der wohl auf einen Bruder von Hans Bach zurückgeht. Von seinen Söhnen, die nach Italien geschickt wurden, „um die Musik besser zu exolieren“, stammen jene Namens- und Geschlechtsverwandten, denen in der Vatergeneration Bachs ein tüchtiger Kantor in Suhl, Jakob Bach, und in Bachs eigener Altersfolge der Meiningische Kapellmeister Ludwig Bach angehört. Dessen Sohn aber war nicht nur Hoforganist, sondern auch Hofmaler und vererbte die doppelte Begabung auch auf seinen Sohn.

Von jenem H a n s B a c h also gehen die drei Hauptstämme aus, die für uns wichtig sind. Der älteste Sohn, Johann Bach, wirkte bis zu seinem Tode 1673 in Erfurt als „Direktor derer Ratsmusikanten“ und Organist. Sein ältester Sohn und sein zweiter Sohn folgen ihm in der gleichen Stelle nacheinander. Ihre Namen sind Johann Christian und Johann Aegidius. Des letzteren Sohn, Johann Bernhard Bach (1676—1749), wurde in Erfurt Nachfolger Johann Christians und starb zu Eisenach als Kammermusikus und Organist. Sein Sohn Johann Ernst Bach bleibt in

langsamem Aufstieg vom Hilfsorganisten zum Hofkapellmeister dieser Stadt getreu. Achtbare Orchester-, Kammer- und Gesangsmusik ist von den letzten beiden bekanntgeworden.

Der zweite Stamm geht von Hans Bachs d r i t t e m S o h n , Heinrich Bach (1615—1692), zu Erfurt aus. Durch die Gunst der Überlieferung ist uns Johann Christoph, der Sohn Heinrich Bachs, bekannter. Seine Solokantaten, seine doppelchörige Michaeliskantate und eine Reihe von Motetten zeugen von tüchtiger handwerklicher Schulung. Seine 44 Choralvorspiele vollends (Neudruck von M. Fischer im Bärenreiter-Verlag) sind uns als Beispiel aufgeschriebener Organistenimprovisation seiner Zeit besonders wertvoll. Unter allen Genannten ist er Johann Sebastian am ähnlichsten. Sein Bruder Johann Michael Bach, Organist in Gehren, durch Orgel- und Vokalkompositionen bekannt, wird nachher Joh. Seb. Bachs erster Schwiegervater. Bleibt schließlich in dieser Reihe noch Johann Nikolaus Bach (1669—1753). Er war seit 1719 Stadtorganist in Jena. In seinem Studentenscherz, dem „Jenaischen Wein- und Bierrufer“ (Neuausgabe von Fr. Stein), zeugt er von der ungebrochenen volkstümlichen Kraft des Geschlechtes.

Immer mehr nähern wir uns der unmittelbaren Abkunft unseres Meisters. Ein Christoph Bach in Weimar (1613—1661), Hans Bachs m i t t l e r e r S o h n , ist Johann Sebastians Großvater. Sein Lebensweg führt ihn als Instrumentist an den Weimarer Hof, dann nach Erfurt und endlich nach

Arnstadt. Unter seinen Söhnen treffen wir zwei merkwürdige Zwillingsbrüder: Johann Ambrosius und Johann Christoph. Noch 1775 weiß Phil. Em. Bach von ihnen zu berichten. In Aussehen, Sprache, Gesinnung, waren sie einander so gleich, „daß sogar ihre Frauen sie nicht unterscheiden konnten“. In der Musik war es ebenso, in Spielart und Vortrag stimmten sie genau überein. „War einer krank, so war es auch der andere . . . sie starben (1693) bald hintereinander.“

Der erstgenannte Johann Ambrosius, Hof- und Stadtmusikus in Eisenach, wurde Johann Sebastians Vater. Elisabeth Lemmerhirt, „Herrn Valentin Lemmerhirtens . . . Raths-Verwandten in Erfurt . . . Tochter“, war die Mutter. Acht Kinder zeugten sie in glücklicher Ehe, sechs Söhne und zwei Töchter. Davon sind drei Söhne und die jüngste Tochter unverheiratet gestorben. Drei Söhne aber und die älteste Tochter haben die Eltern überlebt. Es waren Johann Christian Bach, der Organist in Ohrdruf wurde und dort 1721 starb. Ferner Johann Jakob Bach (1682—1722), der die Stadtpfeiferkunst bei seines Vaters Nachfolger erlernte. Später (1704) ließ er sich als Hoboist zur schwedischen Garde anwerben. Diesem Anlaß verdanken wir Johann Sebastians „Capriccio auf die Abreise des geliebtesten Bruders“. Er starb als Kgl. Kammer- und Hofmusikus zu Stockholm. — Der jüngste Sohn des Ambrosius Bach war Johann Sebastian.

Die musikalische Erbanlage der Familie ist nach ihm keineswegs aufgebraucht. In den vier Söhnen

des Altmeisters lebt sie ungebrochen weiter. Der Erstgeborene, Wilhelm Friedemann (1710—84), erschien dem Vater als der eigentliche Erbe seiner Kunst. In der Tat — in der Eigenart der Gedanken und der Art, sie zu verarbeiten, kam er dem Vater am nächsten. Im Stegreifspiel auf der Orgel leistete er nach den Berichten der Zeitgenossen Unübertreffliches. Aber gerade davon geben die wenigen erhaltenen Orgelkompositionen kein richtiges Bild. Wie weit er auf dem Cembalo der galanten Modekunst seiner Zeit voraus war, zeigen seine Polonaisen (Neuausgabe Ed. Peters), vollendete Charakterstücke nach Tonarten geordnet. Als Mensch hatte er nach Zelters mißbilligenden Worten an Goethe „den Tic douloureux, ein Originalgenie zu sein“. Das heißt für uns: er litt an der Übergangszeit, in die ihn sein Schicksal hineingestellt hatte und die ihm, dem genialischen Musiker, nicht gerecht werden konnte. So führte ihn sein Lebensweg nach glanzvollem Aufstieg über führende Organistenstellen in Dresden und Halle in freiwillig gesuchte Bindungslosigkeit und Armut: ein Künstlerschicksal, das romantischer Ausschmückung nicht bedarf.

Phil.Em. Bach, der zweite der Bach-Söhne (1714 bis 1788), war für das Rechtsstudium bestimmt. Aber das Erbgut der musikalischen Anlage brach während des Studiums in Frankfurt a. d. O. übermächtig durch. Berlin, wo er am Hofe Friedrichs des Großen Kammer-Cembalist war, und Hamburg, wo er als Kirchenmusikdirektor seines Paten Telemann Nachfolger wurde, sind die weiteren

Stationen seines Lebensweges. Er ist der Meister des Cembalos und Klavichords, deren besondere musikerzieherische Bedeutung er in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (1753) einzigartig darstellt. In der Komposition wurde er der Schöpfer der neuen frühklassischen Klaviersonate. Seine Lieder, Choräle und Oratorien sind Musterbeispiele des neuen Ausdrucksstiles seiner Zeit. So ward er der allgemein verehrte und anerkannte „Bach“, den das 18. Jahrhundert viel höher schätzte als den tiefen und grüblerischen Vater.

In stilleren Bahnen verlief des dritten Sohnes Lebensgang. Aber er führte ihn mit einem großen deutschen Dichter, J. G. Herder, zu gemeinsamem Wirken zusammen. Johann Christoph Friedrich (1732—95) studierte die Rechte und sattelte dann erst zur Musik um. Seit dem Tode des Vaters war er Kammermusiker am Hof zu Bückeburg und seit 1756 Hofkapellmeister. Seine Oratorienkompositionen auf Texte von Herder („Die Kindheit Jesu“ und „Die Auferweckung des Lazarus“, Denkmal der Tonkunst, Band 56) sind schlichte, noch heute hörensweite Werke. Ein Zeitgenosse berichtet nach W. Friedemanns Aussage, daß er unter den Brüdern der stärkste Spieler gewesen sei und seines Vaters Klavierkompositionen am fertigsten vorgetragen habe.

Johann Christian endlich, der sogenannte Mailändische oder Londoner Bach (1735—82), entfernte sich am weitesten von des Vaters Art. Bei Phil. Em. Bach erzogen, ging er neunzehnjährig

als der einzige seines Geschlechtes nach Italien. In Mailand wurde er katholisch, Domorganist und Gatte einer gefeierten Sängerin. Zwischen Kirchen- und Opernmusik pendelt sein Schaffen. 1762 siedelt er nach London über, wo er öffentliche Sinfoniekonzerte gründet und sich außerdem als Klavierlehrer und Klavierkomponist einen weltberühmten Namen macht. Was der Knabe Mozart, den er väterlich fördert und berät, ihm verdankt, lese man in R. Tenscherts Mozart - Biographie nach.

In der Altersfolge der Enkel kam noch einmal die malerische Anlage des Geschlechtes zutage. Phil. Em. Bachs zweiter Sohn wurde Maler. Doch starb er 1788 in jungen Jahren an der Schwindsucht. Wie so mancher deutsche Künstler liegt er in Rom an der Pyramide des Cestius begraben. — In einem der vielen Söhne des Bückeburger Bach erschöpfte sich schließlich auch die Kraft des musikalischen Erbgutes. Wilhelm Friedrich Ernst Bach war als vorzüglicher Klavier- und Orgelspieler bekannt. 1789 wurde er zum Cembalisten und Kapellmeister am Berliner Hof ernannt, wo er noch zur Zeit der Königin Luise als Musiklehrer der königlichen Prinzen wirkte. Er war der letzte männliche Nachkomme Bachs. Des Altmeisters zweite Gattin, Anna Magdalena, war schon 1765 als Almosenfrau gestorben und hatte die unverheiratete jüngste Tochter in tiefster Armut zurückgelassen. (Vgl. des Verf. „Genealogie der musikalisch-Bachischen Familie“, Bärenreiter-Verlag.)

## DER LEBENSGANG

Wir folgen in der Darstellung der unmittelbaren Überlieferung. Sie ist enthalten in dem Nekrolog, der einige Jahre nach Bachs Tod in Mizlers „Musicalischer Bibliothek“ (Bd. 4, Teil 1, Leipzig 1754, Neudruck im Bärenreiter-Verlag) erschien. Phil. Em. Bach, der Sohn, und Johann Friedrich Agricola, der Schüler Bachs, hatten ihn verfaßt. Ergänzend tritt J. N. Forkels Bach-Buch (1802, Neudruck im Bärenreiter-Verlag) hinzu, dessen Darstellung auf mündlichen Mitteilungen W. Friedemanns und aufschlußreichen Briefen Phil. Emanuels (Bach-Urkunden, herausgegeben von M. Schneider) beruht. Es ist nicht bloßer „Anekdotenkram“, der da berichtet wird. Vielmehr spiegelt sich in den lebendig geschilderten „Stationen“ sehr deutlich auch der innere Entwicklungsgang des Meisters.

Johann Sebastian ist am 21. März 1685 zu Eisenach geboren und am 23. März getauft. Als er neun Jahre alt war, starb ihm die Mutter; der Vater, der sich kurz darauf wieder verheiratet hatte, folgte ihr bald am 27. November 1694. Nun löste sich die Familie auf. Johann Sebastian wurde dem ältesten Bruder, Joh. Christoph, Organist in Ohrdruf, zur weiteren Erziehung übergeben. Dort in Ohrdruf besuchte er die Lateinschule und legte den Grund zu einer guten und sicheren Allgemeinbildung. Aber die Musik war dennoch schon Ziel und Zweck seines Lebens. Der Vater war Instrumentalist gewesen. So hat er Sebastian wohl zuerst



im Violinspiel unterwiesen. Wir dürfen diese wichtige Tatsache, die gemeinhin kaum beachtet wird, nicht gering schätzen.

Johann Christoph, der Bruder, soll Sebastians erster Lehrer auf Klavier und Orgel gewesen sein. Er vermittelte ihm die Kunst und Spielweise P a c h e l b e l s , dessen Schüler er in Erfurt 1686 bis 1689 gewesen war. Im wichtigsten, in der Entwicklung der inneren musikalischen Kraft, bleibt der Jüngling jedoch auf sich selbst verwiesen. „Bloß reines Nachsinnen“, so berichtet Ph. Emanuel, „hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht“. So überflügelt er bald den Bruder und sucht sich selbst die Mittel zur Weiterbildung. Der Bruder besitzt ein Buch von Stücken der damals berühmtesten Meister Froberger, Kerll und Pachelbel. Doch enthält er es dem Jüngeren vor, aus Altersstolz und Furcht vor dessen Können. Sebastian aber verschafft es sich durch List. Nachts zieht er es durch die Gitter des Schrankes vorsichtig heraus und schreibt es sich ab. Sechs Monate braucht er zu der mühseligen Arbeit. Doch als der Bruder die Abschrift entdeckt, nimmt er sie ihm unbarmherzig wieder weg. Erst nach dem Tod des Bruders 1721 erhält er sie als Eigentum.

Als Sebastian das fünfzehnte Jahr vollendet hatte, machte er sich mit seinem Freund und Altersgenossen, Georg Erdmann, nach Lüneburg auf. Beide wurden ihrer musikalischen Fähigkeiten wegen sofort unter die „Mettenschüler“ des Chores der Michaelisschule aufgenommen und mit

einer kleinen Besoldung angestellt. Wir erfahren, daß Sebastian zwar bald durch den Stimmwechsel seine schöne Sopranstimme verlor. Aber als Violinist und als Generalbaßspieler auf Klavier und Orgel war er ja nicht minder tüchtig. Möglich, daß er sogar, da er drei Jahre in Lüneburg blieb, zum Chorpräfekten aufrückte.

Es waren entscheidende Lehrjahre. Denn sie machten ihn zunächst mit der ganzen kirchlichen Vokalmusik der Zeit in lebendigem Umgang bekannt. Auch in der Instrumentalmusik bietet sich ihm eine Fülle von Anregungen. Vielerfahren und gründlich geschult war Johann Jakob Löwe, ein Schüler H. Schützens, damals Organist der Michaeliskirche. Aber greifbarer noch ist der Einfluß, den Georg Böhm, der Organist der Johanniskirche, durch sein Spiel wie durch seine Klavier- und Orgelkompositionen auf den strebsamen Jüngling ausgeübt. Pachelbels Wirkung wird durch den Geist des verwandten Böhm verstärkt und vertieft.

Aber Böhm hatte auch von den Norddeutschen, vor allem von Adam Reinken, J. P. Sweelincks großem Schüler, gelernt. Nun reist Bach selbst nach Hamburg, wo möglicherweise sein Vetter Johann Ernst gerade zur musikalischen Ausbildung weilte. Die langen tiefsinnigen Choralbearbeitungen Reinkens, des Katharinen-Organisten, und Vinzent Lübeck's, des Nikolai-Organisten, haben, wie wir später sehen werden, in Bachs eigenes Schaffen und Spielen hineingewirkt.

Der Nekrolog und Forkel nennen noch das benachbarte Celle als weitere Bildungsstätte. Dort gab es Orchestermusik und Klaviermusik in französischem Stil zu hören. — Die Lüneburger Zeitung ging mit Abschluß der Prima zu Ende. Nun galt es, ein Unterkommen im Musikerberuf zu finden. Es ist bezeichnend, daß Bach 1703 seine erste Anstellung als — Geiger erhält, in der Kapelle des Herzogs Johann Ernst in Weimar. Er war der Bruder des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst von Weimar.

Nicht lange dauerte die an Anregungen auf dem Gebiet der Kirchen- und Kammermusik gewiß nicht arme Zeit. 1701 hatte die Neue Kirche zu Arnstadt eine neue Orgel erhalten. Einen dem Werk ebenbürtigen Organisten zu finden, war der Gemeinde nicht gelungen. Im Sommer 1703 kam Sebastian nach Arnstadt, wohl zum Verwandtenbesuch. Am 14. August des Jahres wurde er Organist zu Arnstadt. „Hier zeigte er eigentlich“, so berichtet der Nekrolog, „die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspielens und in der Komposition, welche er größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte“. Die Norddeutschen Reinken, Bruhns und Buxtehude werden besonders als seine Vorbilder genannt. Der Trieb, „soviel von guten Organisten als ihm möglich war, zu hören“, bewog ihn sogar, zu Fuß nach Lübeck zu wandern, um Buxtehude, den berühmten Organisten der Marienkirche, zu hören und

von ihm zu lernen. Vier Wochen hatte er Urlaub, drei Monate blieb er aus.

Gleich nach seiner Ankunft, am 21. Febr. 1706, wurde er vors Konsistorium geladen. Die Verhandlung ist nicht so wichtig wegen der Urlaubsüberschreitung und Bachs Entschuldigung wie wegen des Aufschlusses über seine Tätigkeit. Man hält ihm seine überwältigende Kunst vor: „Daß er bisher in den Choral viele wunderliche Variationes gemacht, viele fremde Töne miteingemischt, daß die Gemeinde darüber confundieret worden.“ Weiter sei befremdlich, daß bisher gar nichts in der Kirche sei musiziert worden, dessen Ursach er gewesen. Er habe sich mit den Schülern des Singchores zu vertragen und mit ihnen ordnungsgemäß zu musizieren. — Am 11. Nov. 1706 wird nochmals verhandelt und dabei der Organist gefragt, aus welcher Vollmacht „er ohnlängst die fremde Jungfer auf das Chor bieten und musizieren lassen“? Bach darauf: „Habe Magister Uthe (seinem Pfarrer) davon gesaget.“

Ein Ereignis des nächsten Jahres erhellt die dunkle Angelegenheit. Bach vermählt sich mit seiner Base Maria Barbara, der Tochter Michael Bachs aus Gehren. Vorher jedoch hatte er das Dienstverhältnis in Arnstadt aufgekündigt. Forkel erzählt, daß ihm in dieser Zeit kurz nacheinander die verschiedensten Organistenstellen angeboten wurden. Er wählte die angesehenste und wurde am 15. Juni 1707 zum Organisten der St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen bestellt. Am 17. Oktober des Jahres heiratete er. Februar 1708



wurde seine Ratswahlkantate aufgeführt und gedruckt, die einzige, die in dieser Art zu Bachs Lebzeiten an die Öffentlichkeit kam. Im gleichen Monat erreichte er eine Erneuerung seiner Orgel, sogar die Aufsicht des Unternehmens wurde ihm übertragen. Dann aber gab es „Widrigkeiten“. Er geriet mitten hinein in die Kämpfe zwischen Pietismus und lutherischer Orthodoxie. Unvermutet kam die glückliche Wendung. Er hatte eine Reise nach Weimar gemacht und sich vor dem dortigen regierenden Herzog als Orgelspieler hören lassen. Der Eindruck war entscheidend, denn man trug ihm alsbald die Hoforganistenstelle an. Am 25. Juni 1708 richtet er ein von warmer Dankbarkeit erfülltes Entlassungsgesuch an den Rat, der ihn ungern ziehen läßt und ihm ein gutes Andenken bewahrt.

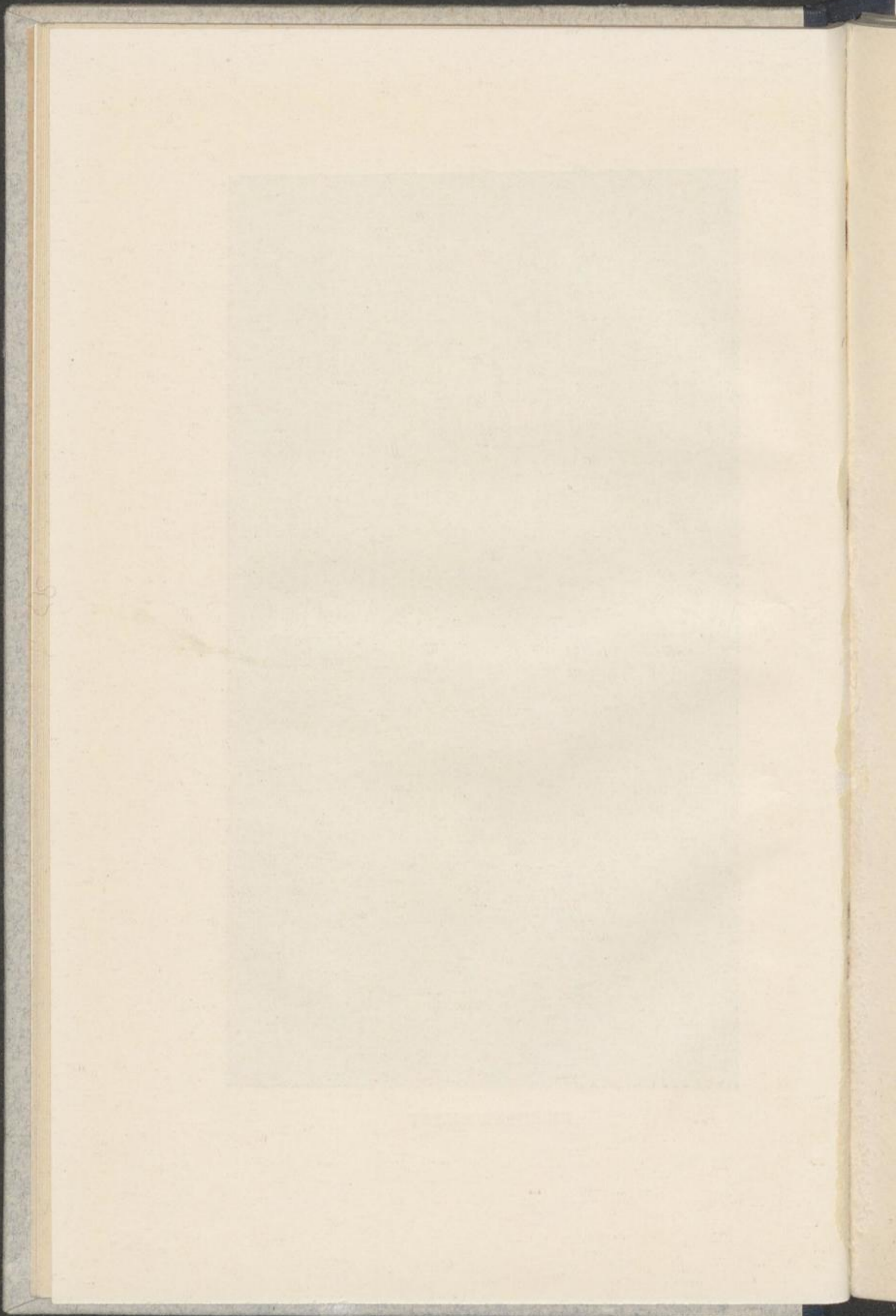
Die Weimarer Zeit (1708—17) ist die goldene Zeit seiner Orgelkunst. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt“ (Nekrolog). In Weimar also legte er den Grund zu seinen großen Orgelkompositionen; hier beginnt seine Berühmtheit als Orgelvirtuose. Er hat tüchtige Schüler und findet in dem Organisten der Stadtkirche Johann Gottfried Walther einen würdigen, gleichgerichteten Kunstgenossen. — Zwei Reisen zeugen von seinem überragenden Können und wachsender Berühmtheit. Am 14. Aug. 1712 war Fr. W. Zachau, Händels Lehrer und Or-

ganist der Liebfrauenkirche zu Halle, gestorben. Zur selben Zeit wurde in der gleichen Kirche ein neues großes Orgelwerk zu bauen begonnen. Das mag Bach, der zeitlebens ein großes Interesse an orgelbautechnischen Fragen hatte, bewogen haben, hinzureisen. Er ließ sich als Orgelvirtuose hören, und das Kirchenkollegium scheint ihm nahegelegt zu haben, sich um die frei gewordene Stelle zu bewerben. Das tat er, komponierte sogar in Halle eine Kantate und führte sie auf. Alles schien in Ordnung; die Bestallung wurde ihm nach Weimar nachgeschickt. Doch Bach wollte einiges darin noch verändert wissen; in Halle aber ging man nicht darauf ein, unterstellte ihm sogar, er habe sich hier nur bemüht, um in Weimar aufgebessert zu werden. Bach antwortete stolz: „Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schließen, als ob ich solche Tour dem hochlöblichen Kollegio gespielt hätte, um dadurch meinen gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da Derselbe ohne dem schon so viel Gnade vor meine Dienste und meine Kunst hat, daß meine Besoldung zu vergrößern ich nicht erstlich nach Halle reisen darff. Bedaure also, daß des hochlöblichen Kollegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiß abgelauffen . . .“

Bach blieb also in Weimar. In Halle trug man ihm die Sache weiter nicht nach, sondern berief ihn sogar mit Kuhnau und dem älteren Rolle 1716 zur Prüfung des neuen Orgelwerks. Der Herzog aber machte ihn 1714 zum Hofkonzertmeister. Diese Bestallung ist ein äußeres Anzeichen der



KIRCHENKONZERT





besonderen Beschäftigung und Auseinandersetzung mit italienischer Musik. Er hat in jener Zeit gemeinsam mit Walther italienische, vor allem Vivaldische Violinkonzerte auf Orgel- und Klavierinstrumente übertragen. Die knappen, aber fruchtbaren Fugenthemen eines Legrenzi, Corelli, Albinoni benutzte er mehrfach zu eigener Ausarbeitung. — Ein äußerer Anlaß führte 1717 zum Wettstreit mit einem führenden französischen Musiker, Louis Marchand, dem Kgl. Kammerorganisten zu Paris. Marchand weilte damals in Dresden, hochgefeiert ob seiner Kunst. Bach traf zufällig mit ihm zusammen, als er sich zum Besuch einiger Freunde dorthin begeben hatte. Oder soll man der Nachricht Forkels glauben, daß er von Dresden aus eigens zu dieser Reise eingeladen worden ist? Wie dem auch sei — am Hof hatte man beschlossen, den ständigen Meinungskampf um den Vorrang deutscher oder französischer Musik und Musiker durch einen Wettstreit beider zu beenden. Die Künstler sind einverstanden, Zeit und Ort des Kampfes werden bestimmt. Als er beginnen soll, ist Marchand nicht da. Er ist am Morgen mit Extrapost abgereist, unbekannt wohin. Bach zeigt nun allein seine Kunst zur Verwunderung aller, die ihn hörten.

Nicht nur als Virtuose, sondern auch als Komponist war Bach allmählich der Mittelpunkt des Musiklebens am Weimarer Hof geworden. „Ferner brachte es seine Stelle mit sich, daß er Kirchenstücke komponieren und aufführen mußte.“ Hier findet Bach den Weg von der Kirchenkantate

alten Stiles (als deren Musterbeispiel später die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ besprochen werden wird) zur neueren Form mit eingestreuten freien Dichtungen für Rezitativ und Arie. Ab 1712 komponiert Bach Erdmann Neumeisters Kantatendichtungen. Aber auch in Weimar selbst erstand ihm in Salomo Franck ein beachtlicher Dichter. Ostern 1715 beginnt Bach seine Texte fortlaufend für die nunmehr regelmäßigen Kirchenmusiken in der Schloßkirche zu komponieren. Ein Jahr vorher, im Advent 1714, brachte er auf einer Künstlerreise nach Leipzig dort seine Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland“ zur Aufführung und versah zugleich den Organistendienst während des Gottesdienstes. Der ganze Verlauf desselben ist uns in Bachs eigenhändigen Notizen noch erhalten.

Da wurde 1717 seine Arbeit auf diesem Gebiet plötzlich unterbrochen. Bach fühlte sich bei der Nachfolge des Hofkapellmeisters Drese übergangen. Er gab seinem Unmut kräftigen Ausdruck und wurde vom Herzog in Haft genommen. Kurz darauf kam das Angebot des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, an seinem Hofe Kapellmeister zu werden. Bach nahm an und trat schon im November 1717 sein neues Amt an. — Der Hof war reformierter Konfession. So gab es für Bach keine Kirchenkantaten mehr zu komponieren. Aber auch mit dem Orgeldienste hatte er fortan nichts mehr zu tun. Nur ein Ereignis fällt in die Köthener Zeit, das fast symbolische Bedeutung hat. Im Jahre 1720 macht Bach eine

Reise nach Hamburg und läßt sich vor dem bald hundertjährigen Reinken auf der Orgel hören. Nachdem er fast eine halbe Stunde lang einen Choral „nach ächter Orgel-Art“ variiert hatte, spendet der Greis ihm das Lob: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.“ Damit war Bach gewissermaßen zum Meister erklärt. Aber die Organistenstelle an St. Jacobi, um die er sich beworben hatte, bekam ein anderer.

Der musikalische Schwerpunkt der höfischen Musikübung lag im übrigen ganz und gar in der Kammermusik. Hier war der Fürst, ein ausgezeichneter Kenner der Musik, als Sänger und Instrumentist mit tätig. Die Kapelle war klein, zu äußerem Prunk und Aufsehen kein Anlaß. So konnte Bach sich ganz seinem Schaffen und seiner Familie widmen. Er hat selbst einmal die Köthener Zeit als die glücklichste seines Lebens bezeichnet. Damals entstanden die Inventionen und Sinfonien, die französischen Suiten, an Kammermusik die Sonaten für Violine, Flöte, Gambe und Cembalo, die Sonaten und Partiten für Violine allein, die sechs Brandenburgischen Konzerte, die vier Orchester-Suiten (Ouvertüren) und eine ganze Anzahl vokaler und instrumentaler Gelegenheitswerke.

Mitten in diesem reichen und stillen Schaffen traf ihn der schwerste Schlag. Im Mai 1720 reiste er mit seinem Fürsten, den er fast stets auf Reisen begleitete, nach Karlsbad. Mitte Juli kehrte er zurück. Sein Haus fand er verwaist. Am 7. Juli

hatte man die Gattin begraben. Von den sieben Kindern, die sie ihm geboren, waren vier am Leben, darunter W. Friedemann und Phil. Emanuel. — Nach der Lebensart des Bachschen Geschlechts, dem die Familie die Keimzelle des inneren und äußeren Daseins bedeutete, verstand es sich von selbst, daß Bach seinen Kindern bald wieder eine Mutter gab. Am 3. Dezember 1721 verheiratete er sich mit Anna Magdalena, der jüngsten Tochter des Weißenfelsischen Hof- und Feldtrompeters Joh. Caspar Wülken. Der Meister war damals sechsunddreißig Jahre, die junge Frau einundzwanzig Jahre alt. Damit erschloß sich ihm eine Quelle dauernden tiefen Glücks. Anna Magdalena war nicht nur eine treusorgende Gattin und Mutter; sie wurde ihrem Gatten auch Helferin in künstlerischer Arbeit, vor allem in den vielen zu erledigenden Schreibarbeiten. Zugleich blühte durch sie die gesellige Musik des Bachschen Hauses auf, von der das Notenbüchlein der Frau Bach und ein später noch zu nennender Brief des Meisters eindringlich zeugen.

Vier Jahre war Bach in Köthen; er durfte hoffen, in der geachteten und mit Arbeit nicht überhäuftten Stellung eines fürstlichen Kapellmeisters einmal sein Leben zu beschließen. Da verheiratete sich sein Fürst mit einer neunzehnjährigen Prinzessin von Bernburg. Sein warmes Interesse an der Musik begann sich abzukühlen; die neue Fürstin schien nicht musikliebend zu sein. Es galt, noch einmal nach neuen Möglichkeiten Umschau zu halten, zumal Bachs eigenes künstlerisches We-

sen im Grunde aus den engen Köthener Verhältnissen hinausdrängte.

Im Juni 1722 wurde durch das Ableben Kuhnaus das Thomaskantorat in Leipzig frei. Der Rat verhandelte zuerst mit G. Ph. Telemann. Doch den ließ man in Hamburg nicht frei. Ebenso erging es mit Christoph Graupner, dem Darmstädter Kapellmeister. Bach hatte mit seiner Meldung gezögert, denn es wollte ihm, wie er später an Erdmann schreibt, „gar nicht anständig sein, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“. Bedeutete solches doch einen Abstieg aus dem höchsten Musikerrang, den es damals zu erreichen gab. Indessen, die Stelle wurde ihm als sehr günstig beschrieben, zudem schienen die Söhne dem Studium zuzuneigen. So kam es, daß Bach „es in des Höchsten Namen wagete“, sich nach Leipzig begab, seine Probe ablegte und schließlich die Wahl annahm. Am 31. Mai 1723 wurde er eingeführt und bezog die Kantorenwohnung im Gebäude der Thomasschule.

Damit war die letzte entscheidende Station des Lebens erreicht. Hatte er bisher schon in aller Stille nur seiner Arbeit gelebt, so änderte sich das auch in Leipzig nicht. Die nun folgenden siebenundzwanzig Jahre sind nur der inneren Entwicklung gewidmet, die äußeren Ereignisse und Schwierigkeiten fast ohne Wirkung auf sein Schaffen. In diesem blieb er fast unbeachtet, nur Freunde und Schüler wußten um seine wahre Größe. Für sie und für sich schuf er die reifsten Werke seiner Klavier- und Orgelmusik und für die Kirche

seine Kantaten und Motetten, von denen nichts in die Öffentlichkeit drang. Die Aufführung der Matthäuspassion im Nachmittagsgottesdienst des Karfreitags 1729 ging unvermerkt vorüber. Die Johannespassion, die er bereits 1724 aufführte, war noch in Köthen geschaffen und wurde später noch mehrfach verändert. Die Hohe Messe aber entstand als Gelegenheitswerk für den Dresdner Hof, um die Bewerbung um den Titel eines Hofkomponisten nachdrücklich zu unterstützen. Anderer weltlicher Werke für bestimmte Gelegenheiten wird später noch gedacht werden.

Mit jenem Ausspruch, daß es ihm „anfänglich gar nicht anständig sein wollte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden“, hatte Bach auch die Schwierigkeiten seiner eigenen Stellung im Kern getroffen. Wir entnehmen dem Anstellungsrevers, daß er „der Schüler fleißig abzuwarten und die Knaben treulich zu informiren“, ferner „die Knaben nicht allein in der Vokal-, sondern auch in der Instrumentalmusic fleißig zu unterweisen“ versprach. Die Voraussetzung dazu aber war, daß er „keine Knaben, welche nicht bereits in der Music ein Fundament gelegt oder sich dazu schicken, daß sie darinnen conformiret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne derer Herren Inspectoren und Vorsteher Vorwissen und Einwilligung nicht tun“ solle. Was aber, wenn der Rektor der Schule diese Voraussetzung verneint und zur Aufnahme in das Alumnat der Thomasschule mehr auf die wissenschaftliche als auf die musikalische Begabung sieht?

Wenn ferner ungeeignete ältere Schüler durch Machtwort des Rektors in Helferstellen aufrücken, denen sie nicht gewachsen sind?

Zu Bachs Zeit war das Alumnat im Niedergang, der Gesundheitszustand schlecht, die Schulzucht erbärmlich. Als es nun Ostern 1729 dazu kam, daß völlig unmusikalische Schüler aufgenommen, zur Musik taugliche zurückgewiesen wurden, da faßte Bach alles, was er gegen die bisherigen Zustände am Herzen hatte, in einem Memorial zusammen (Spitta II, 75), warum „die Music nothwendig sich hat vergeringern und ins abnehmen geraten müssen“. Die Anzahl der Alumnen war fünfundfünfzig. Mit ihnen mußte die Kirchenmusik in vier Kirchen bestritten werden. Für drei derselben (Sankt Thomä, Sankt Nikolai und Neue Kirche) müssen „die Schüler alle musicalisch sein“, da von obligaten Instrumenten begleitete Kantaten oder zumindest Motetten zu musizieren sind. In die vierte, die Peterskirche, gehen die jungen Schüler, die nur den Choral singen können. Da für die Figuralmusik dreifache Besetzung der Stimmen das Mindestmaß ist, müssen also sechsunddreißig musikverständige Alumnen da sein. Zur Verfügung aber sind nach dem jetzigen Stand nur „siebzehn zur Music gebrauchende, zwanzig noch nicht zu gebrauchende und siebzehn untüchtige“. Dazu kommen die Kräfte für die Instrumentalmusik. Es sind nötig je zwei erste und zwei zweite Violinen, zwei Violoncelli, ein Violone. Dazu die obligaten Bläser: zwei Flöten, zwei Oboen, ein bis zwei Fagotte, drei Trompeten, eine Pauke. Das

ergibt eine Mindestzahl von achtzehn bis zwanzig. Nun sind aber zur Kirchenmusik verfügbar acht nicht gerade taugliche Stadtpfeifer und Kunstgeiger. Die übrigen müssen (unter Verringerung des Chores) aus den Alumnen oder — besser noch — von den Studenten genommen werden. (Die Möglichkeit ist vorhanden; Bach hat gerade in diesem Jahr den Telemannschen Akademischen Musikverein übernommen.) Doch um Studenten zu gewinnen, muß eine kleine Sonderzulage gegeben werden. Für diese sind keine Mittel vorhanden. Bach schließt nach harten Worten über Wertschätzung und Bezahlung der Musiker damit, daß ihm bei dieser Lage die Kräfte benommen sind, die Musik in besseren Stand zu setzen, ja daß ein weiterer Verfall zu besorgen sei.

Er spricht also nicht als Schulbeamter, sondern als Kirchenmusiker, dem die Sorge um den höchsten Bereich seiner Kunst am Herzen liegt. Zugleich klingt berechtigter Stolz und Selbstbewußtsein aus seinen Worten. Er war nicht ein subalternen Kantor, sondern der Hofkapellmeister des Köthenschen und (seit 1723) des Weißenfelschen Hofes. Dazu kamen andere Vorfälle, in denen Bach der Störrigkeit der Umwelt unterlag. Es gelang ihm nicht, die Stelle des akademischen Kirchenmusikdirektors sich zu sichern; der Rat kürzte ihm, wohl aus Ärger über sein wenig ehrerbietiges Auftreten, die Sonderbezüge; auch in der Angelegenheit eines unfähigen und unbotmäßigen Chorpräfekten bekam er unrecht. Auf Ernesti den Älteren und Geßner, zwei einsichts-



volle Männer, mit denen Bach befreundet war, war 1734 ein der Musik und Bach wenig zugehöriger Rektor, Ernesti der Jüngere, gefolgt. Nun kam der Grundgegensatz dieser unseligen Übergangszeit zu vollem Ausbruch: Wissenschaft stand gegen Musik. Wer mit Bach musizierte und für ihn übte, den nannte der Rektor einen angehenden Bierfiedler. Wer aber die Wissenschaft betrieb und die Musik links liegen ließ, war Bach verhaßt.

Langsam zieht sich Bach von aller äußeren Tätigkeit zurück. Anfang der vierziger Jahre gibt er die Leitung des Telemannschen Musikvereins ab. Mit den literarischen Kreisen Leipzigs pflegt er kaum Beziehung. Sein Dichter war der merkwürdige Christian Friedrich Henrici mit dem Pseudonym Picander. Nach langem Zögern trat er 1747 Mizlers „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ bei und fertigt für sie einen dreifachen sechsstimmigen Kanon und die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“. Deutlich zeigt sich die Neigung des alten Meisters für „tiefsinnige, einsame musikalische Probleme“ (Spitta).

In das gleiche Jahr fällt seine Reise nach Berlin. Sein Sohn Philipp Emanuel war 1740 in die Dienste Friedrichs des Großen gekommen. Der hatte den Meister, von dessen Können er oft gehört, schon mehrfach einladen lassen. Endlich unternahm er die Reise in Gesellschaft seines ältesten Sohnes W. Friedemann. Forkel erzählt nach dessen mündlichem Bericht: „Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Kammerkonzert, wo-

rin er meistens selbst einige Konzerte auf der Flöte blies. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurechtmachte 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 Kapellisten 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 . . . Es wurden in jener Zeit noch etwas weitläufige Komplimente gemacht. Die erste Erscheinung Joh. Seb. Bachs vor einem so großen Könige, der ihm nicht einmal Zeit ließ, sein Reisekleid mit einem schwarzen Kantorrock zu wechseln, mußte also notwendig mit vielen Entschuldigungen verknüpft sein . . . Aber was wichtiger als dies alles ist, der König gab für diesen Abend sein Flötenkonzert auf, nötigte aber den damals schon sogenannten alten Bach, seine in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehenden Silbermannischen Fortepianos zu probieren. Die Kapellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probieren und fantasieren. Nachdem er einige Zeit probiert und fantasiert 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, vermutlich um

zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu aus und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs getan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennenlernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm ebenso zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie er vorher zu allen Silbermannischen Fortepianos geführt worden war. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema drei- und sechsstimmig aus, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel ‚Musicalisches Opfer‘ in Kupfer stechen und dedizierte es dem Erfinder desselben.“

Das war des alten Bach letzte Reise. Sein Augenlicht nahm immer mehr ab, eine Operation, zu der die Freunde rieten, verschlimmerte das Übel bis zur völligen Erblindung. Aber die innere Kraft des Meisters war unversieglich. An dem seine Arbeit krönenden Riesenwerk der „Kunst der Fuge“ arbeitete er bis in seine letzten Lebenstage. Zuletzt diktierte er dem treuen Schwiegersohn Altnikol sein tiefsinnigstes Choralvorspiel „Vor Deinen Thron tret ich hiermit“ in die Feder. „Zehn Tage vor seinem Tode schien es sich plötzlich mit seinen Augen zu bessern; so daß er eines

Morgens ganz gut wieder sehen und auch das Licht wieder vertragen konnte. Allein wenige Stunden darauf wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er, ungeachtet aller möglichen Sorgfalt zweier der geschicktesten Leipziger Ärzte, am 28. Julius 1750, des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr, im sechsundsechzigsten Jahre seines Alters, auf das Verdienst seines Erlösers sanft und selig verschied.“ (Nekrolog.)

### BACH UND DIE KLAVIERINSTRUMENTE

Die Beschreibung des Lebensganges kann, wie es in der Natur der Sache liegt, kein umfassendes Bild des unvergleichlichen Meisters geben. So gilt es jetzt sein Wesen und Werk von den verschiedensten Blickrichtungen her zu schildern. Forkel, der erste Bach-Biograph, sei darin unser Vorbild.

Die Instrumententypen der Zeit waren Klavichord und Klavicembalo. Von ersterem ist zunächst die Rede; der Name Klavier in den Berichten der Zeitgenossen meint stets Klavichord. Höchst einfach ist die Tonerzeugung in dem unscheinbaren viereckigen Kasten. Auf der der Taste entgegengesetzten Seite des Tastenhebels ragt ein kleines Stäbchen nach oben. Beim Niederdrücken der Taste geht es hoch, teilt die Saite und schlägt sie an. Der Ton ist zart, aber eindringlich, klar und beseelungsfähig. Und gerade darum wirkt das Spiel des Klavichords besonders erzieherlich auf Technik und Geschmack.

Ganz anders geartet ist das C e m b a l o , der Kielflügel. Hier ist der Spieler nicht in unmittelbarer Verbindung mit der Saite. Eine kleine Leiste (Docke) auf dem hinteren Ende des Tastenhebels wird beim Anschlag in die Höhe geschleudert. Mit einem an ihr befestigten Stückchen Federkiel reißt sie die Saite an. Ein spitzer, klarer Ton ist die Folge. Damit ist das Cembalo das Instrument des glänzenden konzertierenden und improvisierenden Spieles. Und wenn es gar noch, nach dem Vorbild der Orgel, durch Hinzunahme eines zweiten Manuals und eines Pedals klanglich erweitert wird, dann bietet es fast unbegrenzte Möglichkeiten.

Das unscheinbare Klavichord war Bachs Studieninstrument. Indem wir die Art seines Unterrichts verfolgen, reihen wir zugleich seine Werke in der für uns fruchtbarsten Reihenfolge auf. Das allererste mögen die kleinen zweistimmigen Tänze und Märsche sein, wie sie Bach selbst für Anna Magdalena schrieb. Deutlichkeit der Melodie und des Rhythmus, selbständige Führung des Basses sind an ihnen zu lernen. Für die reine Fingertechnik hat er kleine Übungen. Aber um sie schmackhaft zu machen, bildet er sie zu kleinen selbständigen Stücken aus. Von dieser Art sind die „kleinen Präludien“ für Anfänger, die neben anderem auf den ersten Seiten des Klavierbüchleins für Friedemann Bach (Neuausgabe von H. Keller im Bärenreiter-Verlag) stehen. Bei dem zweiten der Präludien (Nr. 9) finden wir hier ein einziges Mal Bachs eigenen Fingersatz. Der Daumen ist für Unter- und Übersetzen gebraucht, ganz in

der heutigen üblichen Art, die in jener Zeit jedoch neu war. Die alte Art zeigt die dem Buch vorgesezte Applikation (Nr. 1).

Dann folgen im gleichen Buch, nach einigen Präludien aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die 15 zweistimmigen Inventionen und 14 dreistimmigen Sinfonien. Die Hauptabschrift von Bachs eigener Hand trägt folgenden Titel: „Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavieres besonders aber denen lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird, nicht allein mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit drein obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *i n v e n t i o n e s* nicht alleine zu bekommen sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen und daneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Köthenscher Capellmeister. Anno Christi 1723.“ Der Hauptzweck ist also ein doppelter: die Erlernung des reinen und „cantablen“ Spiels von zwei und drei selbständigen Stimmen; dazu das Aufzeigen der Bildung und Durchführung einer brauchbaren musikalischen Grundidee, eines Themas. Wir wissen damit für unser eigenes Studium, daß in jedem der Stücke ein besonderes technisches Problem gestellt ist. Zugleich aber gilt es die Eigenart des Themas und seiner Durchführung zu erfassen. So ist die erste Invention in C-Dur mit ihrem höchst einfachen

Thema das Urbild einer kleinen dreiteiligen Fuge. In der zweiten, in C-Moll, erfahren wir an den verschiedenen Kombinationen des Themas und seiner drei Kontrapunkte die musikalischen Möglichkeiten des Kontrapunkts. Die sechste Invention in E-Dur dagegen ist das Muster einer kleinen Sonate mit zweiter Themengruppe und Reprise, während die fünfzehnte, in H-Moll, eine Art Konzertform hat. Unter den Sinfonien ist die neunte in F-Moll mit ihren drei übereinandergeführten Themen ein kontrapunktisches Wunderwerk, die in G-Moll wieder eine kleine durchführungslose Sonatenform. An diese beiden Zyklen sind noch die vier Duette anzureihen, die das Höchste bieten, was in der kontrapunktischen Zweistimmigkeit erreicht werden kann.

Die nächste Stufe stellen, wie das Klavierbüchlein der Anna Magdalena zeigt, die sechs sogenannten „Französischen Suiten“ dar. Den Grundstock bilden jeweils die vier Sätze der alten deutschen Suite nach Frobergers Vorbild. Dabei ist die Allemande, der alte rüstige deutsche Schritztanz, nach Art eines polyphonen Stückes bedeutsam stilisiert. Die Oberstimmenmelodie ist unkenntlich gemacht durch gewobene Mittelstimmen, die auch die Einschnitte der Zeilen überbrücken. Geblieden ist der thematische Zusammenhang mit dem entsprechend polyphonisierten Hüpfanz der Courante, die die Würde der Allemande zur Zierlichkeit abwandelt. Dann folgt eine gravitatische, durch Schwerpunkt auf dem zweiten Viertel des  $\frac{3}{4}$  Taktes, akkordliche Durchdringung des Satzes

und melodische Entfaltung gekennzeichnete Sarabande. Den Schluß bildet die Gigue, ursprünglich der englischen Volksmusik entstammend, hier ein zweiteiliges, durch Anfangsimitation bezeichnetes Stück, in dessen Neunachtel- oder Zwölfachteltakt die Bewegung des Ganzen beendet wird. Dazwischen sind französische Tanzformen, kräftig im Rhythmus, klar in der Melodie, eingestreut. Wir finden Menuett, Bourrée, Gavotte, Loure, Polonaise und Anglaise. Sie gaben den Suiten den Namen. — Die sechs englischen Suiten aber tragen ihre Bezeichnung nach Forkel möglicherweise deshalb, weil sie für einen vornehmen Engländer komponiert sind. Sie zeichnen sich durch große Einleitungssätze aus, die meist italienische Konzertform (siehe unten) haben. Als Muster kann das Präludium der dritten Suite in G-Moll dienen. Aber auch die Schlußsätze, besonders die Gigen der fünften und sechsten sind „höchste Meisterstücke origineller Melodie und Harmonie“.

Die sechs sogenannten deutschen Suiten bilden den ersten Teil der „Klavierübung“, die Bach 1731 im Selbstverlag erscheinen ließ. Sie wurden also vom Meister selbst als der Höhepunkt seines Suitenschaffens gewertet. Forkel berichtet darüber: „Dies Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Klavierkompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen; und noch in unserm Zeitalter wird sich ein junger Künstler damit Ehre erwerben



können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie.“

Aus besonderem Grunde wird das „Italienische Konzert“ hier schon angereicht. Nicht nur, daß Bach es als zweiten Teil der Klavierübung jenen Suiten nachgesandt hat, es stellt zugleich die junge Form, die Bachs Gestaltung auf neue Wege geführt hat, in einem musterhaften Exemplar vor uns hin. Die Fuge, deren Grundmöglichkeiten uns schon die Inventionen zeigen, ist die Form der Einheitlichkeit. Zu Anfang wird das Thema als Keim des Ganzen durch die Stimmen geführt. Was weiter sich vollzieht, ist einheitlich ungebrochene Entfaltung der in ihm veranlagten rein musikalischen Kräfte. Die Konzertform (aus der italienischen Orchestermusik stammend) ist bereits klanglich auf den Wechsel zweier Welten, das Tutti und das Concertino (Solistengruppe) gestellt. Auf dem Cembalo gibt der Wechsel der beiden Manuale diese Doppelheit trefflich wieder.

Zunächst ist es im „Italienischen Konzert“ wie bei irgendeinem andern der Werke Bachs. In einem ganz einheitlichen Strom rauscht das Hauptthema in der Haupttonart dahin. — Da nimmt, nach einer Kadenz, ein neuer Gedanke im piano, im Solo, die fließende Bewegung auf. Es ist das gleiche und doch etwas anderes, eine Abwandlungsform, eine zweite Gruppe, die sich da entfaltet. Die Tonart bleibt dieselbe. Eine neue Tonart, die der Dominant, wird erst mit dem Forte-Neueinsatz des Hauptthemas angegangen. Nun weitet sich der harmonische Grundriß, eine

neue Abwandlungsform erscheint als zweiter thematischer Gedanke. Dann aber wird die Wiederkehr von Hauptthema und Haupttonart zum Ereignis. Dieser Angelpunkt, der Beginn der „Reprise“, ist auch eines der Merkmale der späteren klassischen Sonate. Aber anders als in dieser behauptet nun der Hauptgedanke in schwungvollem Ausmusizieren bis zum Schluß das Feld. — So sind erster und dritter Satz des Italienischen Konzerts geformt. Dazwischen steht die einfache, dreiteilige, rein melodischer Entfaltung gewidmete Form des langsamen zweiten Satzes.

Von dieser Grundlage aus wird uns die unerhörte Mannigfaltigkeit des „Wohltemperierten Klaviers“ erst voll erfaßbar. Vor der Einführung der Temperatur war es unmöglich gewesen, auf den Tasteninstrumenten in allen Tonarten zu spielen. Erst als Andreas Werckmeister in seiner Schrift „Von der musikalischen Temperatur“, 1691, das Stimmungsverfahren anregte, das heute noch gilt, war diese Möglichkeit gegeben. Die Oktave wird fortan in zwölf gleiche Halbtöne geteilt, die akustische Vermittlungswerte darstellen. Nun konnte man in allen Tonarten schreiben; nun war innerhalb eines Tonstückes die Möglichkeit schrankenloser Modulation gegeben.

Schon J. K. F. Fischer, einer der genialsten Musiker aus der Generation vor Bach, hatte in seiner „Ariadne Musica“ (1715) den Tonartenkreis in Präludien und Fugen durchschritten. Fünf der Tonarten fehlen noch an der Zahl von vierundzwanzig, die Bach nun, Fischers Vorbild

auch im Thematischen oft folgend, zweimal aneinanderreihet. Die beiden Teile des „Wohltemperierten Klaviers“ sind zu verschiedenen Zeiten, 1722 und 1744, entstanden. Das erklärt eine gewisse stilistische Verschiedenheit. Der zweite ist als Folge nicht so einheitlich, in Einzelheiten aber „moderner“ als der erste. Doch ist es wichtiger, zum Verhältnis von Präludium und Fuge und dem der Fugen untereinander hinzuführen. Wir gehen von der Grundlage der Tonart aus. Die Präludien tragen in freier, meist dreiteiliger Form das spielerisch-technische Element derselben oder ihren allgemeinen Empfindungsausdruck vor. Die Fuge verdichtet die dort gewonnenen melodischen Keime zu einem individuell geformten Thema. Eine ganz bestimmte Bewegungsform, die man fast nachzeichnen könnte, ist ihm eigen. Die melodisch-rhythmische Prägung im Zusammenhang mit der Tonart gibt ihm zugleich eine ganz bestimmte allgemeine Ausdruckshaltung. Von der Eigenart des Themas ist die weitere Fortspinnung völlig bedingt. Einer oder mehrere Wachstumsbögen entfalten sich, bis wir an den Punkt gelangen, da durch kadenzierende Wendung zur Dominant (in Moll zur Dur-Parallele) die Bewegung sich zu setzen droht und durch Neueinsatz des Themas auf neuer Tonart-Ebene neu angebahnt oder in Gang gehalten wird. Das führt in die neue Entwicklung des Mittelteils. Der harmonische Grundriß weitet sich zu verwandten Tonarten, die in der bisherigen Formung veranlagten Steigerungsmöglichkeiten melodischer und

rhythmischer Natur kommen zur Auswirkung. Immer wieder aber mündet die freie Bewegung der Stimmen in die individuelle Form des Themas ein, dessen Einsätze meist die harmonischen Gliederungspunkte kennzeichnen. Unmerklich wendet sich die Entwicklung wieder der Haupt- oder Paralleltonart zu. Das Thema setzt deutlich erkennbar in dieser ein, wird noch einmal (oft in Engführung) durch die Stimmen geschickt. Schließlich formt sich, meist nach schlußweisender Subdominantwendung und mit letztem bedeutsamem Themeneinsatz, die Schlußkadenz.

Solcherart ist gleich die erste Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ in C-Dur, deren Thema als Verdichtungsform der Oberstimmenmelodie des wohlbekanntes Präludiums erscheint. Anders die zweite Fuge in C-Moll. Das Thema fließt nicht, es ist deutlich in Motive gespalten und rhythmisch straff geformt. Das macht sich weiterhin nachdrücklich geltend. Nicht das eine unzerspaltene Thema ist die Grundlage der ganzen Entwicklung. Zwischenspiele als zweite Gruppen, die die Motive des Themas abwandeln, setzen sich ab. Und wenn dann zu Beginn des Schlußteils das ungeteilte Thema in der Haupttonart wieder einsetzt, spüren wir deutlich den Ruck der Wiederkehr. Das ist der Einfluß der Konzertform, der im „Wohltemperierten Klavier“ die wundersame Mannigfaltigkeit von „älterer“ und „neuerer“ Fugenart, schon am Thema erkennbar, schafft.

Noch eine dritte Art, die beide überragt, zeigt Bach gleich zu Anfang in der Fuge Cis-Moll.

(Ihren „modernen“ Gegenpol schuf er in der H-Dur-Fuge des zweiten Teils.) Ein ruhig schreitendes Thema baut schichtend den Stimmenkomplex auf und entwickelt ihn. Dann spinnt sich zu Beginn des Mittelteils ein neuer Kontrapunkt als zweites Thema an, eine schwebende Bewegung, welche die weitere Entfaltung bedingt. Ein dritter verfestigender Kontrapunkt, der zu Beginn schon veranlagt war, aber jetzt erst sich verselbständigt, dient dazu, die Entwicklung zu straffen und schließlich zum Stocken und zur Ruhe zu bringen. Die endgültige Form einer solchen Dreipoligkeit hat Bach in dem großen Fugenzyklus seiner „Kunst der Fuge“ (siehe unten) gegeben. Im „Musikalischen Opfer“ aber hat er die stimmigen Möglichkeiten des „Wohltemperierten Klaviers“ noch durch eine Cembalofuge mit sechs realen Stimmen übertroffen. Wir hören dies „Ricercar“ heute oft von sechs Stimmen im Streichkörper gespielt — der beste Beweis dafür, daß jede Stimme ihr selbständiges Leben hat.

Zugleich führt von hier aus der Weg zum Verständnis eines der großen Cembalowerke, der Chromatischen Fantasie und Fuge. Forkel sagt mit Recht, daß sie einzig sei und nie ihresgleichen gehabt hat. Wichtiger noch ist sein Hinweis, daß alle freien Phantasien des Meisters „von ähnlicher Art, häufig aber auch weit freier, glänzender und ausdrucksvoller gewesen seien“. Noch einmal erleben wir den Gegensatz von freier und gebundener Gestaltung in letzter vollendeter Gestalt. — Ein Stück Bachscher Improvisation, wenn auch von

ganz anderer Art, bietet das „Capriccio auf die Abreise des geliebtesten Bruders“ (1704). War dort aus rein musikalischen Kräften gestaltet, so hier aus außermusikalischen, die durch programmatische Überschriften bezeichnet sind. Johann Kuhnaus „Biblische Historien“ mögen Pate gestanden haben. Das Stück ist dennoch ein echter Bach. Denn alles Programmatische ist wieder in den Urgrund der absoluten Musik zurückgeführt: die ausdrucksvolle Schmeichelmelodie des ersten Stückes und die herbe, in weite Fernen modulierende Fuge des zweiten Teils, das Kantatenlamento des dritten mit anhängendem energischem Abschluß und schließlich die Liedmelodie (Aria) des Postillions, dem sich eine Posthorn- und Peitschenknallfuge endigend anschließt.

Von diesem Schlußstück abgesehen, sind die übrigen Teile liedhaft, entfernen sich von Bachs sonstiger Gestaltungsweise. Aber es ist wichtig, hieran zu erkennen, daß er auch die polar-entgegengesetzte Formung beherrschte. Das letzte größte Zeugnis hierfür sind die Goldberg-Variationen, die als vierter Teil der „Klavierübung“ erschienen (dem dritten gehören die Duette an). Merkwürdig ist ihre Entstehung. Der russische Gesandte Graf Keyserling am sächsischen Hof zu Dresden war ein großer Verehrer Bachscher Kunst. Möglich, daß er dem Titel Bachs als sächsischer Hofkomponist Fürsprech gewesen ist. Er war oft in Leipzig, zusammen mit seinem Kammercembalisten Goldberg aus Danzig, der von Bach unterrichtet wurde. Dieser soll einer der gewaltigsten

Cembalisten seiner Zeit gewesen sein, übrigens auch ein achtbarer Komponist. Der Graf kränkelte viel und hatte schlaflose Nächte. Goldberg mußte ihm dann vorspielen. Zu diesem Zweck erbat der Graf von Bach „einige Klavierstücke sanfter und etwas munteren Charakters“. Und der Meister glaubte diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können.

So entstand das Werk. Sein Thema steht als Sarabande im Klavierbüchlein der Anna Magdalena. Nicht die Oberstimme ist das Wesentliche, sondern der Baß. Eine Sarabande mit ähnlichem festem Baß hatte schon der Oheim J. Christoph Bach zu zwölf Variationen genützt (Neuausgabe in der Ed. Steingraber). Bach aber schafft deren dreißig. Er gliedert sie dadurch, daß er jeweils an dritter Stelle, also als dritte, sechste, neunte, zwölfte usw. eine kanonische Variation einfügt. Immer wieder ist das Problem anders gestellt. Vom Kanon im Einklang geht es bis zum Kanon in der Non; die gerade Bewegung wechselt mit der Gegenbewegung. Die übrigen Variationen haben wieder ihre besondere Eigenart. Da steht eine im Dreiachteltakt (4), eine spätere (7) ist als Gigue gedacht, eine andere (10) als Fughetta, eine andere (16) als Ouvertüre, wieder eine andere in Moll (25) ist als ausdrucksvoll melodische „Aria“ geformt. 28 ist eine Trillervariation, 29 erhebt das Nachschlagen der Hände zum technischen und künstlerischen Prinzip. Und die letzte? Sie ist nichts anderes als ein Quodlibet von Volksweisen über dem gleichen Baß. So hat Bach hier

das Gipfelwerk der alten baß-gebundenen Variationskunst geschaffen. Daß er auch die neuere Art von der melodisch führenden Oberstimme her zu variieren beherrschte, hatte er in der lieblichen und kunstvollen „Aria variata alla maniera italiana“ gezeigt.

### BACH UND DIE ORGEL

Die Orgel mit ihrem Übermenschentum, mit ihrem langanhaltenden, raumerfüllenden Ton, der trotzdem jeder erdenklichen Beweglichkeit fähig ist, mit ihrer vielfältigen Farbigkeit und gewaltigen Ausdehnung des Tonreichs durch Register, Manuale und Pedal ist das Instrument, welches der musikalischen Eingebung Bachs am angemessensten war. Das freie Orgelspiel aber, „wobei durchs Niederschreiben nichts verlorengelht, sondern alles unmittelbar aus der Fantasie ins Leben kommt“, war die eigentliche Musizierform Bachs wie aller großen Orgelmeister.

Begleiten wir den Meister selbst zu einer seiner strengen Orgelabnahmen. Er setzt sich auf die Orgelbank, zieht (wie Forkel berichtet) zunächst einmal alle klingenden Stimmen und spielt in einer rauschenden Fantasie das volle Werk so vollgriffig wie möglich. Scherzend pflegt er zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk gute Lungen habe. Dann ging's an die Untersuchung der Einzelheiten. Wir dürfen annehmen, daß er nun alle Register einzeln durchging in der Reihenfolge der Manuale und des



Pedals. Drei bis vier selbständige Werke oder Chöre stehen da — wie wir aus der Erneuerung jenes Orgeltypus durch die Orgelbewegung unserer Zeit wissen — nebeneinander. Und jedes dieser Werke ist wieder dreifach gegliedert. Zunächst geht es Bach um die Prinzipale und ihre Klangverwandten, die „männlichen“, klangkräftigen, eindringlichen Stimmen und die Mixturen, die den Klang scharf und schneidend, unsinnlich machen. Ihnen müssen die zartflötigen, klanggesättigten, zurückhaltenden weiblichen Stimmen einigermaßen die Waage halten, auch sie im Verein mit anderen auflichtenden Stimmen und Mixturgattungen. Ein Hauptstück jedes Manuals aber sind die scharfen und klaren solistischen Rohrwerke, die der Führung einer ruhenden Choralstimme dienen sollen. Dem Tutti gehören sie an und für sich nicht zu, können aber hinzugezogen werden. Es ist das Entscheidende dieser Orgel, daß jede Stimme ihren besonderen Charakter und Auftrag hat. Doch ergibt auch die Summierung, innerhalb der Geschlechter und insgesamt, eine neue Einheit.

Alles also kommt auf die Klangfantasie des Spielenden an. Und hierin war Bach wohl unerreicht. „Das Registrieren“, so berichtet sein Sohn Philipp Emanuel, „wußte niemand so gut wie er. Oft erschraken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte und nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten, es könne unmöglich so, wie er wollte, gut klingen; hörten hernach aber einen Effekt, worüber sie erstaunten.

Diese Wissenschaften sind mit ihm ausgestorben.“ Hauptgrund dafür war freilich der neue Orgeltypus der Silbermann-Orgel, der sich noch zu Bachs Lebzeiten, um 1740, ausbildete. In ihm werden die Rohrwerke vermindert und in den Gesamtklang eingeschmolzen. Alle übrigen werden klanglich hingeordnet auf die Grundstimme des Prinzipals. Das Pedal aber, bisher selbständiges Werk, wird „Baß-Klavier“. Die Vereinheitlichung ist zugleich Verarmung des Klanges, die durch neue „singende“, bewegliche Stimmen nicht ausgeglichen wird. Dem Ideal Bachs und seiner Musik entsprach diese Orgel nicht mehr.

Die Orgelabnahme ist beendet, der Meister beginnt auf Bitten der nächstbeteiligten Freunde zu fantasieren. Er wählt nun ein Thema und führt es, nach Forkels Bericht, „in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte“. Zuerst gebraucht er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Dann zeigt er seine Kunst des Registrierens, indem er unter Benutzung der Manuale und des Pedals als selbständiger „Klaviere“ ein wirkliches Trio oder gar Quatuor über das gleiche Thema spielt. Weiter „folgt ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in drei oder vier verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herumspielte“. Endlich schließt er mit vollem Werk durch eine Fuge, „worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersteren Themas herrschte, oder noch eines oder auch nach Be-

schaffenheit desselben zwei andere beigemischt wurden“. Von der gebundenen Orgelfantasie dieser Art her erschließt sich uns die ganze Fülle der aufgeschriebenen Bachschen Orgelkompositionen.

Von den Orgelchorälen zuerst, da sie uns den Mittelpunkt der Bachschen Orgelkunst zu bilden scheinen. In Weimar begann Bach das „Orgelbüchlein“ zusammenzustellen, „worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen“. Für Bach bedeutet dies Durchführen des Chorals eine besinnliche Auslegung seines tiefen Inhalts zur Ehre Gottes. Die Ordnung ging nach dem Kirchenjahr. Der Plan war gewaltig, für 164 Choräle findet sich der Raum eingeteilt. Aber im ganzen sind nur 45 ausgeführt, die jetzt in einer schönen Neuausgabe von H. Keller im Bärenreiter-Verlag (unter Beifügung der Melodie im Chorsatz) leicht erreichbar sind. Denn hier hilft nur eindringliches Studium. — Der Choral steht (mit zwei Ausnahmen) im Sopran, oft sparsam verziert. Die übrigen Stimmen aber deuten in schier unbegreiflich kühner Sprache der Motive und Klänge den Choral aus. Die bildlichen Symbole mit Worten zu bezeichnen, hieße sie aus dem Urgrund der Musik lösen und zerstören. Zudem öffnet sich ihr tiefster Sinn nur dem, der sich den Choral innerlich ganz zu eigen gemacht hat.

1739 erscheinen im dritten Teil der „Klavierübung“ die Katechismuslieder als Orgelchoräle. Gemeint ist ein kleiner Kernbestand von Liedern über die Hauptstücke des christlichen Glaubens,

die zehn Gebote, den Glauben, das Vaterunser, Taufe, Buße und Abendmahl. Ihnen schickt Bach noch das deutsche Kyrie und Gloria voraus, die das Geheimnis der Dreifaltigkeit umkreisen, und umrahmt das Ganze durch Präludium und Tripelfuge in Es-Dur, das dadurch das einzige gedruckte freie Orgelwerk Bachs wurde. Auch die Fuge ist dreieitlich, doch erwachsen ihre drei Themen aus der gleichen melodischen Substanz. — „Luther hatte . . . einen großen und einen kleinen Katechismus verfaßt. In dem großen legt er das Wesen des Dogmas dar, im kleinen redet er zu den Kindern. Der musikalische Kirchenvater des Lutherums fühlt sich gedrungen, dasselbe zu tun und bietet von jedem Choral (mit einer Ausnahme) eine große und eine kleine Bearbeitung. In der großen herrscht eine weltüberfliegende, einzig auf die Darstellung der Zentralidee des betreffenden Lehrstückes gerichtete Tonsymbolik; die kleinen sind von bezaubernder Einfachheit.“ So charakterisiert Schweitzer diese Choräle und gibt ihre Zusammenstellung (S. 267).

1747 erschienen sechs Orgelchoräle bei einem Verleger Schübler in Zella. Wir können sie füglich übergehen, da sie nur „Übertragungen von trioartigen Choralarien aus Kantaten“ sind. Die kanonischen Variationen aber, die Bach über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ schrieb, sind uns erst jetzt durch Smends Neuausgabe in den „Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft (1933)“ in der endgültigen Fassung des Meisters zugänglich. Höchste handwerkliche Kunst

kanonischer Führung dient hier der besinnlichen Auslegung des schönsten Weihnachtschorals.

Den Höhepunkt bildet die letzte Sammlung der „Achtzehn Choräle“. Möglich, daß sie in der Anlage bereits aus der Weimarer und Köthener Zeit stammen. Doch hat Bach bis ans Lebensende an ihnen gearbeitet und gefeilt. Auch für sie gab erst Schweitzer (S. 268) die Zusammenstellung im Sinne Bachs. Höchste Durchgeistigung der musikalischen Auslegung ist erreicht. Alle Vorgänger und Vorbilder läßt der Meister weit hinter sich. Der Choral ist unzerstört als Kernmelodie da. Höchstens, daß er wie feines Gold in Zierformen ausziseliert wird. Aber was Bach durch ihn und an ihm zu künden weiß, ist Ausdruck mystischer Versenkung, für die uns die Worte fehlen. Das eine nur empfindet man besonders bei dem letzten Choral, den Bach kurz vor seinem Tode schrieb: eine letzte Einfachheit und Abklärung der musikalischen Mittel, die den Choral durchscheinend werden läßt für die gläubige Todesbereitschaft des blinden Meisters. Er heißt seinen Schwiegersohn Altnikol nicht den Vers, unter dem der Choral gewöhnlich gesungen wird („Wenn wir in höchsten Nöten sein“) zu setzen, sondern jenen anderen, der seiner Auslegung den rechten Sinn gibt: „Vor deinen Thron tret ich hiermit.“

Nun erst mögen die freien Orgelwerke folgen. In dem Weg von den acht kleinen Präludien und Fugen, die für den Unterricht der beiden ältesten Söhne geschrieben wurden, bis zu den für Friedemanns letzte Meisterschaft bestimmten

gewaltigen „Orgelsonaten“ geben sie einen vollständigen Lehrgang des Orgelspiels überhaupt. Aber sie zeigen auch zugleich in der Fülle der übrigen Werke, besonders der Präludien, Bachs eigene Entwicklung als Orgelkomponist.

Da ist die „kleine“ G-Moll-Fuge (Ed. Peters, IV, Nr. 7) mit ihrem volkstümlich gewordenen Thema und ihrer straffen Entwicklung oder die Tokkata und Fuge in D-Moll (Ed. Peters, IV, Nr. 4) in ihrer elementaren Größe und Wucht — beides junge Meisterwerke von vollendeter Prägung. Wie Bach aus einer fast skizzenhaften Fuge von Pachelbel die große und glänzende Fuge in D-Dur (Ed. Peters, II, Nr. 3) formte, habe ich in meiner „Geschichte der Fuge“ (2. Aufl., S. 89 ff.) gezeigt. Ihrem glänzenden, fast überwältigenden Pathos vergleiche man etwa das Schwesterstück, die Tokkata und Fuge C-Dur (Ed. Peters, II, Nr. 8) in seiner klaren, erdenfesten Rüstigkeit.

Wie Themen unter des Meisters Händen geknetet und geformt werden, bis die letzte urbildliche Gestalt herauspringt, zeigen etwa die Fugen in A-Moll (Ed. Peters, II, Nr. 8 — vergl. Schweitzer, S. 250) und die in G-Moll. Der letzteren Thema ist ähnlich bei Mattheson in der „Großen Generalbaßschule“ genannt. Er hat es bei einer Orgelprobe den Bewerbern als Thema zur Stegreifbearbeitung gegeben. Die Melodie aber gehört weder ihm noch Bach an, sondern ist eine niederländische Volksweise, deren innere Brauchbarkeit erst Bach in seiner Formung für die G-Moll-Fuge (Ed. Peters, II, Nr. 4) ent-

zaubert. Die fantastisch virtuose Entfaltung entspricht der Lebhaftigkeit und Weiträumigkeit des Themas aufs schönste.

Und doch ist es hier wie bei den Orgelchorälen. Das virtuos spielerische Element, das eines der Grundtatsachen der sich in sich selbst bewegenden überweltlichen Kräfte der Musik ist, tritt immer mehr in die Präludien und Tokkaten zurück. Die Themen der Fugen aber werden immer gedrungener, einfacher, urbildlicher. Als schönstes Beispiel dafür ist mir immer die Doppelheit der Tokkata und Fuge in D-Moll (Ed. Peters, III, Nr. 3) erschienen. Das Thema spannt sich in treppenförmigem Aufstieg bis zur Oktave und senkt sich von ihr in einfachem Durchgang durch alle Töne der Tonleiter in den Grundton zurück. Aber auch die Präludien verdichten sich oft zu festen, konzertartigen Formen, wie sie das bekannte Präludium in C-Moll (Ed. Peters, II, Nr. 6) vorbildlich zeigt. So sind schließlich die drei letzten großen Leipziger Schöpfungen (Präludium und Fuge in c, h und e, Ed. Peters, II, Nr. 7, 9 und 10) beschaffen und die oben genannte Tripelfuge, in deren Bau das tiefste Geheimnis des christlichen Glaubens, das der „Drei in Eins“, in der unbegrifflichen Kraft der reinen Musik Gestalt gewinnt. Indem er sie jenen Katechismuschorälen als Rahmen gibt, verweist Bach uns selbst auf den christlich-gläubigen Sinn auch dieser seiner „freien“ Orgelwerke. Möchten sie darum nie zu reinen Konzertstücken erniedrigt werden!

## BACH ALS VOKALKOMPONIST

Die Polyphonie der Orgel bildete sich im 16. Jahrhundert als Abbild des Chores der Menschenstimmen. Dem Urgrund der Bachschen Kunst, dem Urbild vielstimmiger Musik überhaupt wenden wir uns also zu, wenn wir seine Vokalwerke, vor allem die für Chor bestimmten, betrachten. Und wir dürfen im voraus annehmen, daß Bach der stimmigen Chorkunst wiederum alles zuleitet, was er sich in der Gestaltung der Instrumentalpolyphonie erworben.

In seinem ersten Brief an Forkel gibt uns Phil. Em. Bach die Grundlage der Betrachtung: „Bei des Seligen Kirchensachen kann angeführt werden, daß er *d e v o t* und dem *I n h a l t e g e m ä ß* gearbeitet habe, ohne komische Verwertung der Worte, ohne einzelne Worte auszudrücken mit Hinterlassung des Ausdrucks des ganzen Verstandes, wodurch oft lächerliche Gedanken zum Vorschein kommen, welche zuweilen verständig sein Wollende und Unverständige zur Bewunderung hinreißen.“

Die besinnlich-fromme Grundhaltung des Meisters wurzelt zunächst im Gehalt des Bibelwortes, das er vertont. Das ist am schönsten aufzuzeigen an einer der frühen Kantaten, dem sogenannten „Actus tragicus“. Der Text ist nur aus Sprüchen der Heiligen Schrift gefügt, die Form noch ganz die der deutschen Kantate des 17. Jahrhunderts. Nach einer ruhig schreitenden Instrumentaleinleitung, Sonatina genannt, beginnt der Chor mit



einer heiter freudigen, fast tanzmäßigen Melodie: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“ Eine figurierende Abwandlung in den Tripeltakt schließt sich unmittelbar an: „In ihm leben, weben und sind wir.“ Die „lebendig webende“ Linienführung wird abgelöst durch ein in seiner ruhigen Tatsächlichkeit ungemein eindrucksvolles Schrittmaß: „In ihm sterben wir zur rechten Zeit — wenn er will.“ Eine besinnlich ruhige („Ach, Herr, lehre uns bedenken“) und eine nachdrücklich aufrufende („Bestell dein Haus“) Männerstimme führen fort. In einem chromatischen Thema von unentrinnbar-schicksalhafter Härte intoniert der Chor: „Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben.“ Aber darüber erhebt sich die Hoffnungsstimme des Soprans: „Ja, komm, Herr Jesu, komm“, in einfacher lieblicher Melodik. Die Flöten intonieren dazu die Melodie „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt.“ Die Weise spricht auch ohne Worte. Die Melodik des Soprans setzen nach Beendigung des Chors der Alt (Solostimme: „In Deine Hände befehle ich meinen Geist“), und als dessen Antwort der Baß (Solostimme: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“) fort. Über dieser Baßstimme intoniert nun der Alt das friedvolle Abschiedslied: „Mit Fried und Freud ich fahr dahin.“ In ihm klingt, nachdem der Baß aufgehört hat, das Ganze aus. Nur einen Choral singt der Chor von allen Instrumenten begleitet noch nach, einen Vers von „In Dich hab ich gehoffet, Herr“, dessen Schluß „Durch Jesum Christum, Amen“ in breiter Polyphonie frei ausgeführt wird.

Neben dem Bibelwort ist also der Choral der andere objektive Pol dieser Kantate. Inzwischen aber ist mit Erdmann Neumeisters Kirchenandachten (1700) eine neue Form der Kantate aufgekomen, welche freie Dichtung zugunsten der Oper entstammenden Formen des Rezitativs und der Arie einführt. Damit ist das einheitlich fortfließende Gefüge der alten Chorkantate gesprengt. In Rezitativ und Arie verselbständigen sich die konzertierenden Stimmen; für die Arie treten ihnen obligate Instrumente zur Seite. Das harmonische Geschehen wird auf dem Generalbaß-Instrument (Cembalo oder Orgel) zusammengefaßt. Der geistig-gedankliche Lebenszusammenhang der Stimme verdichtet sich, aus dem tragenden Grund des Chores gelöst, zu typischen „Figuren“ der Seelenbewegung, gezeugt vom wichtigsten Ausdrucksworte des Textes. Ganz ins Äußere gewandt, können solche plastischen Linienbilder auch als Darstellungsmittel sichtbar leiblicher Bewegung auftreten. In dieser äußerlich nachzeichnenden Art erhalten sie fast „malerischen“ Charakter.

Im ganzen drängt die Kantate zur Zeit Bachs aus den alten objektiven Bindungen ins Seelisch-Ausdrucksvolle hinein. Bach ergreift als echter Musiker freudig diese Möglichkeit. Aber er gibt sich ihr nicht rückhaltlos hin. Er hält dennoch an Bibelwort und Kirchenlied im Chor der Menschenstimmen als den Angelpunkten der Kantate unverrückbar fest. Zwischen sie hinein stellt er die neuen Formen. So bewahrt er der Kantate die

Verankerung im Objektiv-Religiösen, verhindert das völlige Abgleiten in die Einsamkeit und Unverbindlichkeit rein subjektiver Herzenergießung.

Aber auch die neuen Formen werden von ihm in einer seinem Wesen entsprechenden Weise ausgeprägt. Das Rezitativ ist nicht nur eine Gattung der Gesangsmusik, sondern das Prinzip eines neuen Verhältnisses von Wort und Ton, das den genauen Gegensatz der Chormusik bildet. Das heilige Wort wurde ausgelegt im Chor der Menschenstimmen oder in der unsinnlichen Polyphonie der Orgelchoräle. Die Gestaltung folgte hier überpersönlichen, rein musikalischen Gesetzen. — Das Menschenwort, wiedergegeben im Rezitativ, beruht auf dem leiblichen Ausdrucksvermögen der Einzelperson. Es ändert sich in der Linienführung und in der Schattierung nach der Gefühlsbetonung des Sprechens. Die Melodie, die ihm entspricht, atmet mit dem gesprochenen Wort, folgt seiner Modulation. Die akkordliche Begleitung hält nur die Hauptebenen des seelischen Geschehens fest und führt sie weiter.

Bachs R e z i t a t i v ist Melodie in diesem Sinne, eine Linie, die unter stärkstem Gefühlsausdruck steht. Bach hat seine Seele ganz in den Gegenstand hineingossen. Aber nicht als Einzelmensch, sondern als gläubiger Christ. Daher die oft unnatürliche Übersteigerung der natürlichen Betonung: die Seele, nicht der Leib des Wortsatzes ist wiedergegeben!

Die Arie ist im Gegensatz zum Rezitativ Zustand hineingossen. Aber nicht als Einzel-

Wortausdruck im einzelnen, hier das Entfaltungsgesetz der musikalischen Dakapoform (A B A). Überhaupt sind in der Arie die rein musikalischen Kräfte stärker. Die Singstimme geht wohl von einem figürlich-plastischen Thema aus. Aber die Fortspinnung folgt rein musikalischen Gesetzen. Die Koloratur bringt Steigerung des Ausdruckes nur als Steigerung der Linienplastik. Singstimme und Instrumente gehen gleichgeartet nebeneinander; sie stehen zueinander im rein musikalischen Verhältnis der Stimmen eines kontrapunktischen Gefüges. — Zwischen beiden steht bei Bach das *Arioso*, als Verdichtung des Rezitativs zu geschlossener Form oder als Vorstufe zur Arie, somit zu ihr im gleichen Verhältnis wie das Präludium zur Fuge. Daß dieser Vergleich möglich ist, erweist wiederum die Stärke der rein musikalischen Kräfte.

Im ganzen ist damit der Weg zum Verstehen der Bachschen Kantaten geebnet. Für die musikalischen Einzelheiten folgen wir nun der jedem Musikfreund leicht erreichbaren zweibändigen Kantatensammlung der Neuen Bach-Gesellschaft (Jahrgang 2 u. 3)\*, welche die Haupttypen gut überschaubar enthält. Die erste dort veröffentlichte, die Adventskantate („Nun komm der Heiden Heiland“), zeigt uns auf Grund eigener Aufzeichnungen Bachs die Einordnung einer solchen Kantate in den Gottesdienst des ersten Adventssonntags: „Praeludieret. Motetta. Praeludieret

\* Die Texte sind in der Universal-Bibliothek (Nr. 6565 und 6818) ediert; z. Zt. vergriffen.

auf das Kyrie, so ganz musiciret wird. Intoniret vor dem Altar. Epistola verlesen. Praeludieret auf den Choral. Evangelium verlesen. Praeludieret auf die Haupt-Musik. Der Glaube gesungen. Die Predigt. Nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. Verba institutionis. Praeludieret auf die Music. Und nach selbiger wechselweise praeludieret und Choräle gesungen, bis die Kommunion zu Ende ist. et sic porro.“

Die „Hauptmusik“ ist unsere Kantate. Im Anfangschor ist die erste Strophe des Chorals in die Form einer französischen Ouvertüre (siehe unten) eingebaut. Zu majestätischem Grave singen die Stimmen nacheinander die erste, gemeinsam die zweite Verszeile; die rüstige Fuge erhält den Text: „Des sich wundert alle Welt.“ Die Wiederaufnahme des Grave führt die letzte Zeile ein und schließt ab. Dieser gewaltigen Eingangspforte entspricht der Abschluß. Wieder ist ein Choral die Kernmelodie. Der Sopran trägt sie unverändert: „Amen, Amen! Komm du schöne Freudenkrone.“ (Es ist der zweite Teil der Weise von: „Wie schön leuchtet der Morgenstern.“) Die übrigen Stimmen und Instrumente figurieren prächtig dazu. Dazwischen nun die Rezitative und Arien. Das einfach-innige Rezitativ des Tenors verdichtet sich zum Arioso als Vorstufe zu der etwas konventionellen Arie: „Komm, Jesu, komm zu Deiner Kirchen.“ Dann folgt das Prachtstück, ein begleitetes Rezitativ des Basses, von klopfenden Schlägen des Orchesters begleitet: „Siehe, siehe!

Ich stehe vor der Tür und klopfe an!“ Die Antwort-Arie des Soprans: „Öffne Dich, mein ganzes Herz“, ist diesmal auf das figürliche Motiv des „Aufwärts“ gestellt. Diese Grundempfindung wird in einem Mittelteil („O wie selig werd ich sein“) ausdrucksvoll abgewandelt. Dann folgt der Schlußchoral.

Aus dem Nekrolog wissen wir, daß Bach fünf vollständige Kantatenjahrgänge geschaffen hat. 190 Kantaten sind uns erhalten. Von ihnen wiederum gehören 165 in die Leipziger Zeit, in der die Kantate im Mittelpunkt des Schaffens steht. — Aus der überreichen Fülle wählen wir die Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“ als Muster einer ganz im Choral wurzelnden, seine Strophen auskomponierenden Form. Allein schon der erste Vers ist eine mächtige Chorfantasia, der die „Fröhlichkeit“, „Dank und Gotteslob“ des Textes die Grundhaltung geben. Die zweite Strophe: „Den Tod niemand zwingen kunnt“, ist als Duett zwischen Sopran und Alt geformt. Hart drängen sich die Stimmen; in gewaltigen, schier übermenschlichen Tonschritten wuchtet das Orchester. Überströmende Freude spricht aus den Sechzehntelfiguren der Geigen, die den dritten, vom Tenor gesungenen Vers begleiten. Wie in Stein gemeißelt ist die wunderbar verschlungene Chorpolyphonie des vierten Verses: „Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben rangen.“ Einfach und feierlich mit oft wiederkehrender, chromatisch absteigender Baßfigur ist der fünfte Vers, ein Baß-Solo. Der sechste aber wird von den zwei

hellen Stimmen, Sopran und Tenor, angetönt und über einem gravitatisch in festlicher Freude schreitenden Baß durchgeführt. Nach all dieser reichen Kunstentfaltung wirkt der einfach mächtige, vierstimmige Chorsatz des schließenden Verses besonders nachhaltig. Doch was vermag die Beschreibung in Worten von dem gewaltigen Eindruck wiederzugeben, den diese Kantate auf den andächtigen Hörer auch heute noch macht!

Der zweite Band der Kantaten enthält als erstes Stück die Kantate auf den Sonntag „Misericordias Domini“. Mit den Psalmworten „Du, Hirte Israels, höre“ ist die lyrisch-pastorale Grundhaltung dieser Kantate gegeben. Eine lieblich wiegende Bewegung ist die Grundlage des ersten Chors und der letzten Arie, der dann der einfache vierstimmige Choralsatz „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ folgt. In der Mitte aber steht die von tiefer innerer Unruhe erfüllte Arie des Tenors: „Verbirgt mein Hirte sich zu lange . . . mein schwacher Schritt eilt dennoch fort“, in der eine Schrittbewegung in Achteln wechselweise abgewandelt wird. Diese Kantate „gehört zu denjenigen, mit denen man den Menschen die Furcht vor Bach benimmt“ (Schweitzer).

Die Kantate „Ein feste Burg“, die den Abschluß der Sammlung bildet, entstammt wohl dem Feiertag 1730. Wehrhaft und fest ist die Chorpolyphonie des ersten Verses aufgebaut. Eine Schlachtmusik entfesseln die Instrumente im zweiten Vers, der vom Sopran zu einem freien und bewegten Kontrapunkt einer Baßstimme gesungen wird.

Ein lyrisches Intermezzo in Rezitativ, Arioso und Arie, das einer andern Kantate entnommen ist, folgt. Dann entfesselt sich gewaltig im Unisono des Chores zu einem Orchester, dem Trompeten und Pauken Glanz und Wucht geben, der gewaltige musikalische Endkampf des letzten Verses: „Und wenn die Welt voll Teufel wär.“ Diese Kantate enthält des Meisters heldisches Glaubensbekenntnis.

Die große Himmelfahrtskantate „Lobet Gott in seinen Reichen“ führt schon in den Bereich der Oratorien. Himmlischer Jubel (Gloria und Sanktus der H-Moll-Messe stehen in der gleichen Tonart) klingt aus dem prächtigen Anfangschor. Der Schlußchor ist eine Choralfantasie über die letzte Strophe des Liedes: „Gott fährt auf gen Himmel.“ Dazwischen eine Fülle schöner Rezitative und Arien und nach einer Zwischengliederung durch einen Choral ein Stück wirklicher Handlung mit den Worten der beiden Engel: „Ihr Männer von Galiläa.“

Damit ist der Werktypus gegeben, den Bach in seinen beiden erhaltenen Passionen zur Vollendung geführt hat. Freilich, neben ihnen stehen andere Werke, die zu Unrecht vernachlässigt werden. Das Osteroratorium ist nichts weiter als eine große Kantate, das Weihnachtsoratorium gar aus sechs selbständigen Kantaten zusammengesetzt (vgl. die Bemerkungen zu den Texten des Weihnachts-Oratoriums, der beiden Passionen und der H-Moll-Messe in UB Nr. 5918). Das Magnifikat ist gleichfalls eine der höchsten Offenbarungen



des Bachschen Genius. Da es für die Vesper des Weihnachtstages geschaffen wurde, hat Bach die Komposition, dem lateinischen Text zum Trotz, im deutschen Weihnachts- und Krippenlied verankert und uns dadurch lieb und vertraut gemacht. Die Trauerode aber ist, obwohl sie zu einer besonders höfischen Gelegenheit, zu dem Tode der Königin Christiane Eberhardine (1727), geschaffen wurde, mit Schütz' Exequien und Brahms' „Deutschem Requiem“ die schönste deutsche Trauermusik, die wir besitzen. W. Rust, der erste Herausgeber, hat ihr einen guten neuen, allgemeingültigen Text beigegeben.

Nun erst werden die beiden *P a s s i o n e n* in ihrer Sonderart verständlich. Von beiden ist die Johannespassion die ältere, 1723 erstmalig und 1727 in neuer, endgültiger Fassung aufgeführt. Der Text lehnt sich an die Passionsdichtung des berühmten Hamburger Poeten Brockes an, ersetzt jedoch dessen Versbericht durch die Schriftworte und gestaltet auch die oft platten Arientexte sinnvoll um. An Einzelheiten und an der Gesamtanlage der Komposition hat Bach viel gearbeitet und geändert. Galt es doch, dem an Tatsachen ungleich ärmsten, an innerer Versenkung und Tiefe reichsten der Evangelienberichte gerecht zu werden. Schwierig allein schon der Rahmen! Ursprünglich stand zu Beginn der tiefensten Betrachtung menschlicher Sündhaftigkeit gewidmete große Choralchor „O Mensch, beweine deine Sünde groß“, der später in die Matthäuspassion übernommen wurde. Er wurde von Bach ersetzt durch die über-

weltliche Kürze und Schönheit des „Herr, unser Herrscher“. Auch der letzte Chor wird nur im ersten Teil aus der niedersinkenden Motivik der Grablegung entfaltet. Der Mittelteil wendet sie um in den Weltensieg des Heilandes: „Das Grab . . . macht mir den Himmel auf.“ Ganz in diesem Sinne nimmt eine bedeutsame Arie die letzten Worte des sterbenden Christus: „Es ist vollbracht“, in fallender Tonfolge auf und entfaltet sie zu einer wundersam klagenden Melodie. Aber diese wird bald abgelöst durch strahlenden Siegeston: „Der Held aus Juda siegt mit Macht.“

Das Leiden Christi steht nicht unbedingt im Mittelpunkt dieses Evangelienberichtes. Die Einsetzung des Abendmahls, die Szene am Ölberg, die dramatischen Einzelheiten der Gefangennahme fehlen. Das hat Bach auszugleichen gesucht durch die musikalische Drastik der Volkshöre, vor allem in der großen Gerichtsszene und bei der Kreuzigung. Holzschnitthaft derb, an Volksliedweisen gemahnend sind diese Chöre, die außer den gliedernden Chorälen den Anteil des Chores ausmachen. Nur in zwei Baß-Arien hat der Chor noch Raum. Dort (beim Kreuzweg) in kurzen Rufen, hier (nach des Heilands Tod) als Träger des Chorals „Jesu Leiden, Kreuz und Pein“. Das Rezitativ des Evangelisten ist wie eine Vorstufe zu dem der Matthäuspassion, die Heilandsworte erklingen zum bloßen Generalbaß, während in der Matthäuspassion die Streichinstrumente sie wie mit einem Heiligenschein umgeben. Die Arien aber sind von einer so unmittelbaren

Frische und Empfindungstiefe, daß man schon um ihretwillen das Werk nicht hinter dem mächtigeren Schwesterwerk hintansetzen darf.

In der Matthäuspassion (Text und Erläuterung bietet die Universal-Bibliothek Nr. 5918 u. 5063) ist das volle Gleichgewicht zwischen der Wucht des Tatsachenberichtes und der frommen Anteilnahme der gläubigen Seele erreicht. Das liegt an der Eigenart der Evangelien erzählung, die das Leiden des Heilandes mit all seinen menschlich ergreifenden Einzelheiten berichtet. Es ist zugleich das Verdienst des Dichters Picander, der besinnlich schlichte Verse für die Arien und vor allem für die jeweils vorangehenden Ariosi geschaffen hat. Bachs eigene Leistung aber ist wohl die Gesamtanlage, die den ersten Teil entgegen der Kapiteleinteilung des Evangeliums mit der Gefangennahme Christi schließt und in den zweiten die Verhandlung vor den Richtern und die Leidensgeschichte stellt. Das wichtigste aber sind die an bestimmten inneren Ruhepunkten eingefügten Choralverse, die der inneren Sammlung und Betrachtung der andachtsvoll mitfeiernden Gemeinde dienen. In der unerhört treffenden Auswahl dieser Strophen und ihrer wechselnden Setzweise offenbart sich Bachs gläubiger Sinn in seiner ganzen Tiefe.

Das Rezitativ des Evangelisten — höchste Aufgabe, die je einem Sänger gestellt ward — vereinigt hoheitsvolle Würde und höchste Eindringlichkeit. Die Worte des Heilands atmen Kraft und innere Wahrheit göttlichen Wortes. Und

doch drücken sie auch menschliches Leiden, Klage, Schmerz, Verzagen aus, ohne je in menschliche Schwachheiten zu verfallen. Die Siegesmacht seiner göttlichen Natur leuchtet immer wieder hindurch. Bleiben die Chöre, die den gewaltigen Rahmen schaffen. Der erste ist doppelchörig in Chor und Orchester angelegt. Die lange Einleitung erhebt sich in erschütternden Klagetönen über einem liegenden, in rhythmischem Wogen gebundenen Basse. Eine wogende Menge ist auf dem Wege; sie wallfahrtet zur Betrachtung des Leidens Christi; „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“, singt der erste Chor. Mit scharfer Frage fährt der zweite dazwischen, und an entscheidender Stelle tritt darüber von hellen, klaren Knabenstimmen getragen der Choral: „O Lamm Gottes unschuldig.“ So wird das Ziel der Wanderung im voraus erblickt. Diesem Chor hält der letzte einigermaßen die Waage. Er ist eine Klage ohne herben Schmerz und verzehrende Trauer; ein Trostgesang der Ruhe und Gottergebenheit, wie sie nur Brahms in seinem „Deutschen Requiem“ noch einmal erreicht hat. Ans Ende des ersten Teiles aber stellte Bach die große Chorfantasia über „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, die er einst für die Johannespassion geschaffen. Daneben müßten die Arien und Ariosi völlig abfallen, hätte sie Bach nicht frei von jeder menschlichen Empfindsamkeit als Stimmen der betrachtenden Gemeinde gestaltet. Hierin entsprechen sie den Chorälen, vereinigen wie diese frommes Empfinden und religiöse Wahrheit.

Von den großen Chorsätzen der Passionen und Kantaten suchen wir den Weg zur H-Moll-Messe, dem Gipfel der Bachschen Chorkunst. Hier ist, gefördert vom lateinischen, liturgisch-gebundenen Text, die letzte Höhe des Kultischen erreicht. Wir verstehen Bachs Werk am besten, wenn wir Beethovens „Missa solemnis“ danebenstellen. Beethoven erlebt am Wort der Messe das rein Menschliche, die Not des Herzens im Kyrie, tiefstes Erschauern des gläubigen Herzens beim Incarnatus. Das Credo bewältigt er nur durch willensmäßiges Zusammenraffen aller Kräfte, er ringt um die Gewißheit des Glaubens. Jenseits der Wandlung wächst seine Musik. Das Vorspiel zum Benedictus ist ganz Ausdruck einer innerlichen Versenkung. Das feierlich bittende, menschlich fromme „Dona nobis pacem“ wird zweimal dramatisch unterbrochen durch „Störungen des inneren und äußeren Friedens“. Das Ende ist Hoffnung, nicht Erfüllung!

Bach aber gestaltet „sub specie aeternitatis“. So wird das Kyrie in seiner Doppelprägung ein Wallen der ganzen „harrenden Kreatur“, ein Kreuzweg, auf dem das ganze Weltall schwer dahinwuchtet und auf Erlösung wartet. Im Credo erleben wir Bachs ungebrochenes und tätiges Einssein mit den tiefsten Wahrheiten des Glaubens. Das erstreckt sich bis in die handwerklichen Einzelheiten etwa jenes Duetts, das auf die zwei gewaltigen, vom „Vater“ kündenden Credochöre folgt. Zwei Stimmen, doch gleiche melodische Substanz — das ist das musikalische Symbol des

Sohnes, der ein zweites ist und doch wesensgleich mit dem Vater. Im „Et incarnatus est“ steigt wirklich und wesenhaft die Himmelskraft herab auf die Erde. Das Leiden ist im „Crucifixus“ über dem chromatischen Baß als Weltentatsache gestaltet. So nur verstehen wir den verklärten Jubelruf des „Et resurrexit“ recht. — Eine Arie für die Worte: „Et in spiritum sanctum Dominum et vivificantem“? Und doch ist der lebendige Strom dieser Musik rechtes Sinnbild des Geistes, „der da lebendig macht“. Der Sanctuschor aber wird der Gipfel der ganzen Messe: ein Wechselgesang der himmlischen Chöre, so wie ihn jenes „Deutsche Sanctus“ Martin Luthers nach der Schau des Propheten Jesaias schildert. Das folgende „Osanna“ ist entlehnt und nicht mehr auf gleicher Höhe. Benedictus und Agnus sind Arien und an diesem Ort wenig charakteristisch. Für das „Dona nobis pacem“ nimmt Bach die Musik des „Gratias agimus“ aus dem Gloria wieder auf. So bleibt das Riesenwerk im Grunde unausgewogen. Auch eine kürzere Messe als Ganzes hat Bach uns nicht hinterlassen.

Ersatz bieten die sechs Motetten auf deutsche Texte. Sie sind nicht a cappella gedacht, nicht im „reinen Kirchenstil“ komponiert. Die Mitwirkung der Orgel (und stimmverstärkender Instrumente) ist durch die Führung der Stimmen und ihre Schwierigkeit nahegelegt. Außerdem haben wir darüber ein unverdächtiges Zeugnis Kirnbergers.

So gehören also diese Motetten mit den großen Kantatenchören und der H-Moll-Messe zusammen.

Bachs Aufzeichnung über den Gottesdienst am ersten Adventssonntag zeigt uns, daß „die Motette“ im Frühgottesdienst (und in der Vesper) unmittelbar nach dem Orgelpräludium folgte. Sie konnte auch überhaupt (vergl. Bachs Memorial über die Bestellung der Kirchenmusik) an Stelle der Kantate treten. Der Ausdehnung nach gehören Bachs Werke an diese letztere Stelle. Die drei schönsten, darunter „Jesu meine Freude“ und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, sind als Begräbnismotetten aus besonderem Anlaß entstanden.

Die erste der beiden hat von jeher als Vorbild und Muster gegolten. Johann Francks tiefsinniges Lied liegt zugrunde. Rahmen sind erster und sechster Vers in dem gleichen einfachen vierstimmigen Satz. Kunstvoller in Mittel- und Unterstimmen (der erste sogar fünfstimmig) sind Vers 2 und 4 gesetzt. Der fünfte Vers hat den Choral im Alt, die übrigen Stimmen (Sopran I und II und Tenor) kontrapunktieren mit freien Motiven, die freilich für jede Zeile wechseln. Ganz frei, fünfstimmig, ist der dritte Vers gestaltet, der nur motivisch an die Choralzeilen anknüpft. Zwischen diesen Choralstrophen hat Bach jeweils ein auf Verse des Römerbriefes frei erfundenes mehrstimmiges Stück eingefügt; das erste stimmt mit dem letzten musikalisch überein. In ihnen legt er mit wahrhaft apostolischem Eifer den objektiven Kern der religiösen Wahrheit aus; die Anwendung auf das persönliche Glaubensleben des Christen geben die Choralstrophen. „So erscheint“,

wie Spitta (II, 432) mit Recht betont, „in dem großen Werke der Kern des protestantischen Christentums verkörpert. Die Lehre Luthers in ihrer ganzen Strenge und Reinheit bringt Bach mit der Macht innerster Überzeugung zum Ausdruck. Aber er verbindet mit der dogmatischen Bestimmtheit und Schärfe die innigste persönliche Hingabe an Christus. Wie sich in ihnen die kirchlichen Parteien seiner Zeit, Orthodoxie und Pietismus, aufheben, tritt aus keinem anderen seiner Werke deutlicher hervor als gerade aus diesem.“

Von der Ausdruckswelt der Arien führt der Weg zu den geistlichen Solokantaten. Wir nennen die beiden gegensätzlichsten, die Soprankantate mit obligater Trompete: „Jauchzet Gott in allen Landen“, und die Trauerarie für Alt: „Schlage doch, gewünschte Stunde.“ Von still ergebener Todeserwartung und mystischer Todessehnsucht singt Bachs herrlichstes Werk dieser Gattung, die Solokantate für Baß: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen.“

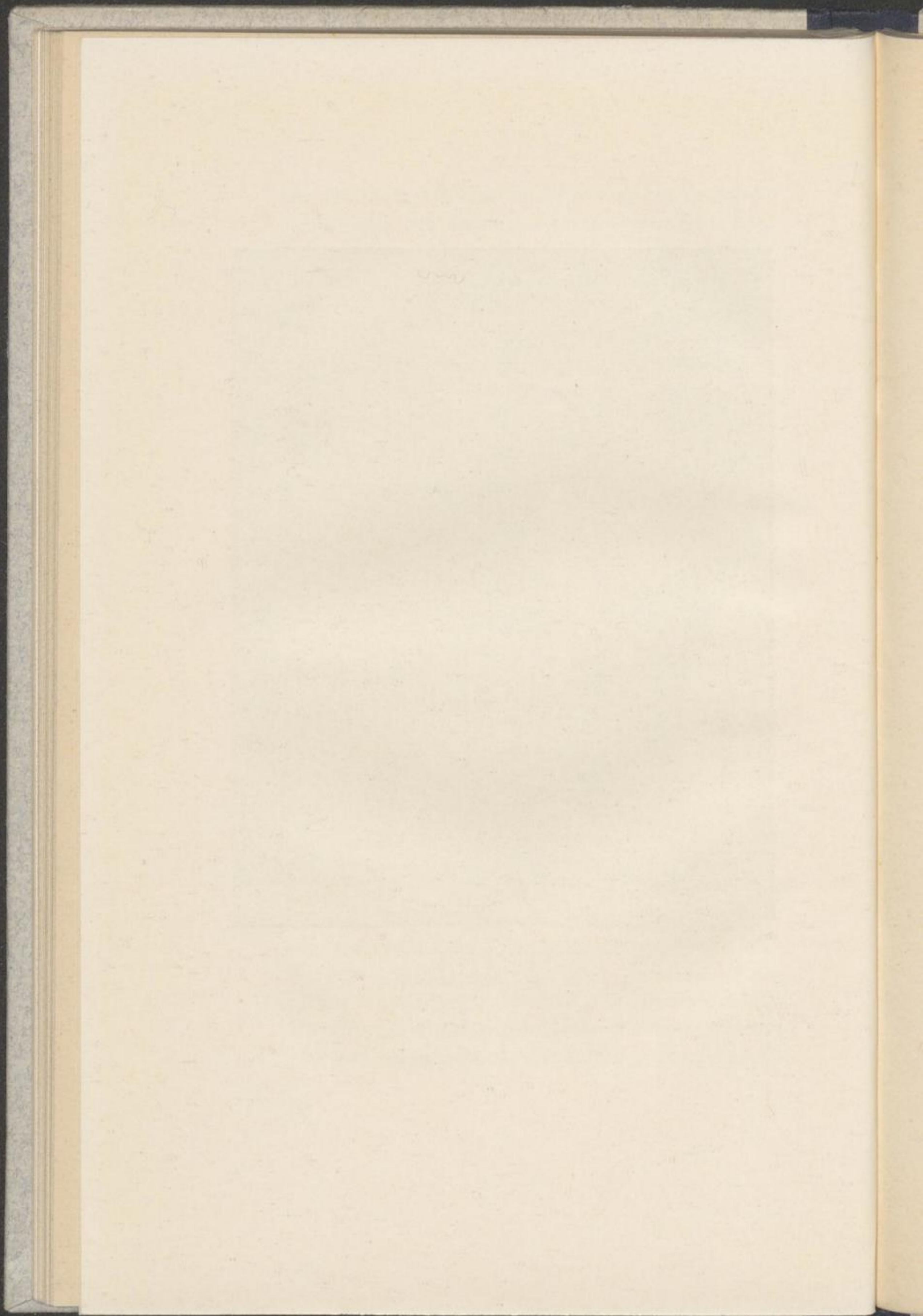
Die weltlichen Kantaten möge man, obwohl sie Gelegenheitswerke sind, nicht zu gering schätzen. Einerseits sind die schönsten Stücke aus ihnen von Bach selbst in geistliche Werke übernommen worden. Andererseits führt gerade ein Zeitgenosse Bachs, als er den Meister gegen die Vorwürfe eines Widersachers verteidigt, jene Huldigungskantate für das sächsische Königshaus „Schleicht, spielende Wellen“ an. Sie ist ihm der Beweis dafür, „daß der Herr Hofkompositeur, rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich und





1 Die St. Thomas Kirche. 2 Die Thomas Schule.  
3 Der Steinene Wasser-Kasten.

THOMASKIRCHE  
zur Zeit von Bachs Dienstantritt



nicht nach dem verderbten, sondern besten Geschmacke setze“. Bach selbst hat in dem ergötzlichen „Streit zwischen Phöbus und Pan“ die Gegner seiner Kunst mit musikalischen Mitteln drastisch abgefertigt. Die beiden schönsten aber, die zudem von des Meisters Verbundenheit mit dem Volkslied zeugen, werden in seiner Hausmusik, als ihrem eigentlichen Reich, besprochen werden. Dorthin rechnen auch die einfachen geistlichen und weltlichen Lieder, die nicht minder zum Bilde Bachs gehören als seine große Kunst.

### BACH ALS KAMMERMUSIKER UND KAPELLMEISTER

Das Bild Bachs wäre nicht minder unvollständig, wollten wir ihn einzig von den Tasteninstrumenten oder seinem Vokalschaffen her sehen. Er beginnt in seiner Jugend mit der Violine; seine erste Anstellung findet er als Geiger. Und sein Sohn berichtet von ihm, daß er „bis zum ziemlich heranahenden Alter die Violine rein und durchdringend spielte. Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen“. Kurz darauf werden im gleichen Brief diejenigen Kompositionen genannt, die für die Geige Geist und Technik in unüberbietbarer Weise vereinigen: die sechs Sonaten und Partiten für Violine allein.

Sie legen Zeugnis ab von Bachs Vertrautheit mit der deutschen Überlieferung des Geigenspiels. Diese hatte, durch tüchtige Meister wie

Walther, Biber und Westhoff gefördert, von der Gambe die technischen Möglichkeiten doppelgriffigen Spiels übernommen. Dadurch ward es möglich, auf der Geige allein mehrstimmige Stücke vorzutragen. Bach brachte auch diese Gattung zur Vollendung. Drei Sonaten paart er mit drei Suiten. In den Sonaten folgt (nach Art der Kirchensonate) auf einen präludierenden langsamen Satz eine Fuge. Ihre Themen stammen aus dem Reich des Cembalos oder der Orgel, dem der dritten liegt sogar eine Choralweise zugrunde. Auf thematische Teile folgen in jeder der Sonaten Zwischenteile, wo die musikalische Linie sich in ganz allgemeines Bewegungsspiel verflüchtigt bis zu neuer thematischer Verdichtung. Aus diesen Werken vor allem gewann Ernst Kurth die Grundbegriffe für die Beschreibung von Bachs linearer Polyphonie und dem Wesen des Zwischenspiels in der Fuge. Der dritte Satz ist fast rein melodisch, doch werden Baß und Mittelstimmen immer wieder durch Doppelgriffe miteinbezogen. Den Abschluß bilden schnelle Sätze, Meisterwerke organisch linearer Gestaltung. — Nicht minder aufschlußreich sind die drei Suiten (Kammersonaten). Was wir oben bei der Klaviermusik für die vier Kernsätze der Suite an vielstimmigen Gestaltungsmöglichkeiten feststellten, ist hier dem Spiel eines Instruments anvertraut. Die dritte der Suiten in E-Dur zeichnet sich durch ein reichbewegtes Präludium aus. Die zweite in D-Moll mündet ein in die berühmte Chaconne. — Reine Suiten, doch mit besonders aufschlußreichen Prälü-

dien und durch französische Tänze vermehrt, sind die „Sechs Sonaten für Violoncello solo“.

Wie Bach sich die italienische Art des Violinspiels zu eigen macht, zeigt eine frühe Sonate in G-Dur für Violine und Generalbaß. Sie stammt wahrscheinlich aus dem Nachlaß Forkels, wurde 1926 in der Privatsammlung Manfr. Gorke in Eisenach in Bachs eigener Handschrift aufgefunden und 1928 durch Fr. Blume in den „Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft“ herausgegeben. Die schöne Gesangsmelodie des ersten langsamen Satzes hat die Verzierungen in den Gang der Melodie organisch einbezogen. Auf ein flottes Vivace im Dreiachteltakt folgt ein nicht minder schön verziertes Largo und endlich ein kurzes inhaltsreiches Alla-breve-Presto.

Nun stehen die sechs Sonaten für obligates Cembalo und Violine, die längst in die deutsche Kammer- und Hausmusik als fester Besitz eingegangen sind, nicht mehr allein. Sie unterscheiden sich immerhin von jener Sonate dadurch, daß sie eine zweite, der Geigenstimme entsprechende Melodie in der Oberstimme des Klaviers aufführen; sie stellen also eigentlich Trios, dreistimmige Kompositionen dar. Ein Vergleich mit den entsprechenden Werken Händels zeigt Bachs einsame Höhe, die er wiederum der strengen stimmigen Durchführung verdankt. — Ebenbürtig reihen sich die drei Sonaten für Flöte und Generalbaß und wiederum drei für obligates Cembalo und Flöte, sowie die drei Gambensonaten an. Was Schweitzer in seinem Bach-Buch noch als Zukunftsforderung

aufstellt, der Gebrauch des Cembalos statt des Hammerflügels und die Unterstützung der Baßstimme desselben durch ein Violoncello, ist uns heute fast zur Selbstverständlichkeit geworden. Die Krone der dreistimmigen Bachschen Kammermusik aber ist die Triosonate für Flöte, Violine und Cembalo aus dem „Musikalischen Opfer“.

Über die Kammermusik Bachs sprachen wir vom Blickpunkt der Geige. Nun aber begleiten wir Bach ans Cembalo. Die treuen Schüler H. Gerber und Ph. Kirnberger haben uns vom Meister begutachtete Aussetzungen des Generalbasses bewahrt. Und außer der kleinen Anweisung im Notenbüchlein der Anna Magdalena sind uns Bachs „Ausführliche Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Baß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Musik“ durch J. P. Kellner überliefert (Abdruck Spitta, II, 913). Aber Bachs eigene Art, aus dem Stegreif den Generalbaß zu spielen, ging weit darüber hinaus. Sein Sohn schildert im ersten Brief an Forkel, wie er oft aus „einer elend bezifferten ihm vorgelegten Baßstimme“ einen vollkommenen Satz mit neuer obligater Stimme machte, so daß der Komponist des Trios, das so zum Quatuor geworden war, baß erstaunte.\*

---

\* Angemerkt sei wenigstens, daß Bach auch für die Laute geschrieben hat, ohne sie selbst zu spielen. Dagegen mußte ihm der Klavierbauer Hildebrandt 1740 ein Lautenklavizimbel bauen, das die Mechanik des Cembalos mit dem Klang der Laute vereinigen sollte.

Unvermerkt sind wir damit schon zum Kapellmeister Bach gekommen, der mit der Geige oder vom Cembalo aus das vollstimmige Orchester leitet. Auch hier haben wir authentische Nachrichten des Sohnes. Mit der Geige, so heißt es da, hielt er das Orchester „in einer größeren Ordnung als er mit dem Flügel hätte ausrichten können“. Wie er vom Cembalo aus leitete, hat einer seiner Freunde, der Rektor Gesner, in seiner Ausgabe von Quintilians „Institutiones oratoriae“ (1738) in tadellosem Latein anschaulich geschildert. Er zeichnet das Bild Bachs, „wie er mit beiden Händen Cembalo spielt“ und im Pedal „mit hurtig dienenden Füßen“ über die Tasten eilt. Aber er führt nicht nur seinen Part aus, sondern ist auf alle dreißig oder vierzig Musizierende zugleich gerichtet. Den einen bringt er durch einen Wink, den andern durch Aufstampfen des Fußes, den dritten mit drohendem Finger wieder in Rhythmus und Takt. Jenem gibt er in hoher, diesem in tiefer, einem dritten in mittlerer Lage den Ton an, den er braucht. Und sogleich merkte er, „trotz lautesten Getöns der Zusammenwirkenden“, und obwohl er selbst den schwierigsten Part ausführt, wenn etwas nicht stimmt und wo. Alle hält er in Ordnung zusammen und gleicht gelegentliche Schwankungen aus.

Endlich gibt es noch eine dritte Möglichkeit, die auch für Bach bezeugt ist. Der Meister dirigiert mit der Notenrolle in der Hand. „Im Dirigieren war er sehr akkurat“, sagt der Nekrolog, „und im Zeitmaße, welches er gemeiniglich sehr leb-

haft nahm, überaus sicher. Nur schade, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm . . . verdrießliche Bemerkungen erspart hätten.“ Den Generalbaß auf Orgel oder Cembalo spielte bei solcher Gelegenheit einer der fähigsten Schüler. Johann Christian Kittel berichtet — wohl aus eigener Erfahrung — in seiner Orgelschule „Der angehende praktische Organist“ (1808): „Man kann wohl vermuten, daß man sich da mit einer mageren Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vorwagen durfte. Demohnerachtet mußte man sich immer darauf gefaßt halten, daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen zu genieren, das Accompagnement mit Massen und Harmonien ausstaffierten, die noch mehr imponierten, als die unvermutete nahe Gegenwart des strengen Lehrers.“

Bach spielte gelegentlich im Orchester selbst mit. Dann führte er, wie Phil. Em. Bach berichtet, als genauer Kenner und Beurteiler der stimmigen Arbeit am liebsten eine Mittelstimme, meist die Bratsche „mit angepaßter Stärke und Schwäche“. Daß er ferner eine Viola pomposa erfunden hat, um dem Mangel an Cellisten im Collegium musicum abzuhelfen, ist bekannt. Das Instrument, für das er sogar eigens schrieb, war wie eine große Viola gebaut und zu spielen, hatte aber Cellobesaitung und eine fünfte Saite, welche die nächsthöhere Quint noch hinzufügte.

Diese lebendigen Einzelheiten vor Augen, überschauen wir nun die O r c h e s t e r k o m p o s i -



tionen Bachs. Zunächst die im italienischen Stil. Außer der Triosonate verdankte die deutsche Musik den Italienern Form und Besetzung des Solistenkonzertes und Concerto grosso. Die Form wurde bei der Klaviermusik beschrieben; hier geht es nur um die Besetzung.

Drei Violinkonzerte von Bach sind bekannt und viel gespielt (A-Moll, E-Dur, G-Dur), ein viertes (in D-Moll) hat Robert Reitz aus einer Klavierfassung wiederhergestellt und 1917 in den „Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft“ herausgegeben. Das Doppelkonzert in D-Moll gehört zum eisernen Bestand unseres Konzert- und Unterrichtswesens. Daß das Tutti-Orchester nicht zu stark zu besetzen und das Cembalo als Generalbaß-Instrument unbedingt nötig ist, hat sich heute wohl allenthalben durchgesetzt. — In sechs der erhaltenen sieben Klavierkonzerte stecken höchstwahrscheinlich Violinkonzerte. Auch das erste und dritte der Konzerte für zwei Cembali und Orchester sind Übertragungen aus Konzerten für zwei Violinen. Um so wertvoller ist das einzige Originalkonzert für zwei Cembali in C-Dur, dessen Orchesterbegleitung möglicherweise erst nachträglich gefertigt ist, ebenso wie bei den beiden Konzerten für drei Cembali. Das Konzert für vier Cembali ist wiederum nur Überarbeitung eines Konzerts für Violinen von Vivaldi. Danach wäre also das bekannte Tripelkonzert für Klavier, Flöte und Violine schier das einzige von Bach, das ein eigentliches konzertierendes Cembalo aufweist.

Unvergleichlich höher stehen die sechs Brandenburgischen Konzerte, die die Form des italienischen „Concerto grosso“ in Bachscher Eigenart umschmelzen. Schon die Geschichte der Konzerte ist merkwürdig. Sie sind 1721 auf Bestellung für den Markgrafen Christian Ludwig, den jüngsten Sohn des Großen Kurfürsten aus zweiter Ehe, geschrieben. Von Bach wurden sie nach Berlin gesandt und dort einem großen Sammelband von Konzerten verschiedenster Meister einverleibt. Von einer Aufführung verlautet nichts. Kirnberger, Bachs Schüler, entdeckte sie dort. Heute gehört die wunderbare saubere Reinschrift zu den Sehenswürdigkeiten der Berliner Staatsbibliothek. Die Konzerte aber werden von uns zu Gipfelleistungen des Bachschen Schaffens gerechnet. Schon die klangliche Verteilung der Instrumentengruppen ist unerhört. Das zweite, vierte und fünfte der Konzerte stellen wohl ein Concertino von drei Instrumenten gegen das Tutti. Aber die Besetzung desselben wechselt. Im zweiten konzertiert eine Gruppe von drei Bläsern (Trompete, Flöte, Oboe) und einem Streichinstrument; im vierten eine Gruppe von zwei Langflöten und einer Geige, im fünften Flöte, Violine und Cembalo. — Im ersten Konzert beschäftigt Bach außer den durch Kontrabaß und Violino piccolo verstärkten Streichern ein Bläserensemble, das aus zwei Hörnern und drei Oboen nebst Fagott besteht. Im dritten treten drei dreistimmige Streicherchöre gegeneinander. Im sechsten ist die Klangfarbe durch die Besetzung mit zwei Violinen,

zwei Gamben, Violoncell und Violone mit Cembalo (als Generalbaß), die sich dann in zwei Gruppen teilen, seltsam abgedunkelt. In ihrer Anlage zeigen die Werke den zur höchsten musikalischen Freiheit entwickelten Formgedanken des Konzerts. An ihnen drang Schweitzer (S.377) zu seiner tiefsten Charakteristik der Bachschen Instrumentalpolyphonie vor.

Das „modernste“ auf dem Gebiet des Geigenspiels und der Geigenkomposition war in Bachs Werkezeit die *f r a n z ö s i s c h e A r t*. Sie beruht auf einer festen, markigen und doch feurigen Strichart, die den Herunterstrich stark betont und damit zum Spiel der französischen Tänze sich besonders eignet. Klarheit und Präzision ist ihr besonderer Vorzug — gegenüber der kantablen und doch brillanten Art des italienischen Geigenspiels. — Die französische Art erkennen wir bereits an den wenigen Menuetts, Gavotten und Bourrées in den Suiten für Violine allein. Ihre reinste Ausprägung erhält sie in Bachs prächtigen *O r c h e s t e r s u i t e n*, die in Köthen und Leipzig mehrfach gespielt wurden. Es sind vier im ganzen: eine in H-Moll, zwei in D-Dur und eine in C-Dur. Die Einleitungssätze sind sämtlich „französische Ouvertüren“, in denen auf einen gravitatisch feierlichen, kurzen Satz eine kräftige, den guten Taktteil in Thema und Entfaltung stark ausprägende Fuge folgt; zum Schluß kehrt der gravitatische Satz, meist etwas abgewandelt, wieder. Goethes Wort zu der einen der D-Dur-Suiten: „Es gehe im Anfang darin so pompös und vornehm zu, daß

man ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe heruntersteigen, vor sich sehe“, trifft die Haltung dieses Satzes ausgezeichnet. Dann folgt eine Reihe frischer Tänze, bei denen die der alten deutschen Suite zugunsten der neuen französischen Typen (vgl. S. 32) stark zurücktreten. Klanglich sind sie dadurch unterschieden, daß dem Glanz der Tonart D-Dur jeweils Trompeten und Pauken zugeordnet werden; die verschleierte Zartheit des H-Moll wird durch eine obligate Querflöte eigens unterstrichen; der einfachen Kraft und Klarheit des C-Dur aber genügt der einfache durch Oboen aufgelichtete Streicherchor. Die Fuge der Ouvertüre wird, eigentlich dem Sinn der französischen Form an dieser Stelle entgegen, sehr dicht gewoben. Die Trios der Tänze aber sind im Wechselspiel der Streicher und Bläser oder in durchsichtigem, reinem Streichersatz klanglich besonders fein geprägt. Merkwürdig bleibt, daß gerade diese Werke, die heitersten und weltfröhlichsten des ernstesten Bach, uns noch nicht völlig wiedergewonnen sind.

### BACH ALS LEHRER UND MENSCH

Dem Bilde Bachs würde einer der wichtigsten Züge fehlen, wenn wir nicht von seinem Unterricht und dessen Wirkung auf tüchtige Schüler wüßten. Daß seine Söhne zugleich seine besten Schüler waren, wurde oben schon berichtet — Phil. Emanuel gibt in seinem zweiten Brief eine kurze, aber erschöpfende Darstellung des väter-

lichen Lehrganges. „In der Komposition“, so heißt es da, „ging er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren . . . Den Anfang mußten sie mit der Erlernung des reinen vierstimmigen Generalbasses machen. Hernach ging er mit ihnen an die Choräle; setzte endlich selbst den Baß dazu, und den Alt und den Tenor mußten sie selbst erfinden. Alsdann lehrte er sie selbst Bässe machen.“ Diese Lehrart ist, wie ich selbst bezeugen kann, noch heute die beste. Sie führt vom einfachen vierstimmigen Satz in der Art des „Es ist ein Ros entsprungen“ (von M. Prätorius) über die von C. F. Becker herausgegebenen „69 Choralmelodien mit beziffertem Baß“ (Breitkopf) zu den vierstimmigen Chorälen, die Erk in zwei Bänden bei Peters herausgab. Sie liegen jetzt in guter Neuausgabe durch F. Smend im Bärenreiter-Verlag vor.

Phil. Em. Bach weist noch eigens darauf hin, daß es Bach darauf ankam, den Generalbaß wirklich stimmig zu gestalten. „Das Aussetzen des Generalbasses und die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition quoad harmoniam.“ Die Grundzüge der Lehrweise sind in dem trefflichen Werk eines Schülers, in Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ (1774—1779) festgehalten. — Im Fugenunterricht ging Bach nicht vom Harmonischen aus, verschmähte aber auch den trockenen „Gattungen“-Lehrweg eines J. J. Fux, dessen „Gradus ad Parnassum“ 1725 erschienen war. Er beginnt gleich mit dem Satz zweier selbständiger und eigengültiger Stimmen. So wird der Schüler zu

strenger Zucht des musikalischen Denkens erzogen. War er dann weiter gekommen und hatte er in der Erfindung der Gedanken wirkliche Fähigkeiten gezeigt, dann gestattete Bach ihm auch Freiheiten, wenn sie nur (wie Forkel so schön sagt) der richtigen Darstellung des inneren Sinnes entsprachen. „In Beurteilung der Arbeiten war er . . . sehr streng. Jedoch schätzte er außerdem alles wirklich Gute und gab ihm seinen Beifall, wenn auch Menschlichkeiten mit darunter zu finden waren.“

So schätzte der Meister neidlos die tüchtigen Zeitgenossen und stand mit ihnen in Gedankenaustausch. Phil. Emanuel nennt Händel, Telemann, Hasse und die beiden Graun, Franz Benda, Caldara, Fux und Keiser. Bei Händel war es ihm trotz zweier Versuche nicht gelungen, ein persönliches Zusammentreffen zu erreichen. So blieb die gegenseitige Wertschätzung unpersönlich; die Zeitgenossen aber wünschten nichts sehnlicher, als daß beide Meister sich einmal im Wettstreit auf Klavier und Orgel messen möchten.

Von Bachs erzieherischer Wirkung zeugt ein großer Kreis tüchtiger Schüler. Der erste noch aus der Mühlhauser Zeit ist Joh. Martin Schubart, der zehn Jahre in Bachs unmittelbarer Nähe verweilte und 1717 in Weimar sein Nachfolger wurde. Er starb schon vier Jahre darauf. Joh. Caspar Vogler, einer der vorzüglichsten Orgelschüler Bachs, wurde wiederum dessen Nachfolger. In Weimar war Joh. Tobias Krebs, der Vater, in Bachs Lehre. Er dankte sie ihm dadurch, daß er ihm seinen

begabtesten Sohn, J. L. Krebs, nach Leipzig schickte. Dieser wurde Bachs Lieblingsschüler. Scherzend soll der Meister gesagt haben, daß sich in dem Bach nur ein einziger Krebs gefangen habe. Wer echte Bach-Tradition kennenlernen will, der arbeite die Orgelwerke der Krebsens durch!

Kürzere Zeit war in Weimar der genialische J. G. Ziegler (später Organist in Halle) Bachs Schüler, und endlich auch einer aus dem näheren Verwandtenkreis, J. Bernhard Bach, des Ohrdruffer Bruders zweiter Sohn. Ihm verdanken wir eine wertvolle Handschrift Bachscher Orgelkompositionen. Auch unter den Leipziger Schülern sind einige Bache, zuerst Samuel Anton aus der Meiningener Linie, dann Johann Ernst Bach aus Eisenach, und endlich Joh. Elias Bach aus der fränkischen Linie. Unter der Reihe der übrigen Schüler verdient Heinrich Gerber, der Vater des Lexikographen, zuerst genannt zu werden. Er hat seinem Sohn manches über Bachs Unterricht mitgeteilt. Schon von Köthen her gehörte der tüchtige Joh. Schneider zu Bachs Schülerkreis. Er wurde Organist zu Leipzig und galt als Meister des Orgelchorals. Von den übrigen wurde Einicke Kantor in Frankenhausen, Agricola gar Berliner Hofkapellmeister und achtbarer Komponist. J. F. Doles brachte es bis zum Thomaskantor, G. A. Homilius zum Dresdner Kreuzkantor. J. Ph. Kirnberger machte sich als Theoretiker und Komponist einen Namen.

Zu berühmten Cembalisten entwickelten sich Rudolf Straube, Christoph Transchel und Johann

Theophil Goldberg, der auch Friedemanns Unterricht genossen hat. In seinen letzten Jahren unterrichtete Bach namentlich Altnikol, Kittel und Müthel. Der erstere wurde 1749 sein Schwiegersohn, später Organist in Naumburg. Kittel wurde Organist in Erfurt und bildete eine ganze Generation tüchtiger Thüringer Organisten, darunter Schütz in Berka, der Goethe die Kenntnis Bachscher Orgel- und Klaviermusik vermittelte. Müthel ist als Spieler wie als genialer Komponist bekannt geworden; doch fehlt noch eine eingehende Würdigung seines Schaffens. Alle diese Schüler sind wohl auch eine Zeitlang Hausgenossen des Meisters gewesen.

Von seiner Häuslichkeit schreibt Bach selbst einmal aus Leipzig an den Jugendfreund Erdmann in Danzig: „Insgesamt aber sind sie (die Kinder) geborene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Sopran singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget . . .“ Von dem innigen Verhältnis der Ehegatten legt das Notenbüchlein der Anna Magdalena ein schönes Zeugnis ab. — Dort stehen auch einige jener kleinen geistlichen und weltlichen Lieder, die zur Hausmusik Bachs gehören. Ihnen reihen sich diejenigen Lieder an, die Bach für das Schemellische Gesangbuch nicht nur setzte, sondern auch selbst vertonte. Nach M. Seifferts Ausgabe gehören ihm 21 der Lieder zu eigen zu. Er hat sie mit schönem, fließend geführten Generalbaß versehen.



Von den zwei Hauptfordernissen irdischer Behaglichkeit, von Tabak und Kaffee, künden zwei Werke aus der Bachschen Hausmusik. Das eine, das etwas hausbackene Sololied von der Tabakspfeife, steht in Anna Magdalenas Notenbuch. Das andere ist die hübsche, in unserer Zeit wieder viel gesungene Kaffeekantate, die zwischen Lieschen (Bachs Tochter!) und dem Vater Schlendrian spielt. Ergötzlich parodiert sie die hohe Sprache der Arien und Rezitative und mündet schließlich in ein volksliednahes Rondo zu dem Text: „Die Katze läßt das Mäusen nicht.“

Unmittelbar in den Bereich des Volksliedes greift die sogenannte „Bauernkantate“ ein. Das Vorspiel ist eine bunte Zusammenfügung von allerlei Volksmusik, gespielt vom dreistimmigen Dorforchester. In die ersten Rezitative des Mädchens und des Burschen klingen Volksliedzitate beziehungsvoll hinein. Schließlich singen beide richtige Volkslieder als Gegensatz zur „städtischen“ Arie. So wird uns hier an versteckter Stelle noch einmal bestätigt, daß Bach, der Meister der höchsten Kunst, auch um ihre Verwurzelung im Volk und Volkslied weiß.

Nun begreifen wir Forkels Bericht von den Zusammenkünften der Sippe Bach. Sie fanden alljährlich in Erfurt, Eisenach oder Arnstadt statt. Ganz und gar musikalisch war die Art, wie sie, diese vielen Organisten und Kantoren und Stadtmusiker, die Zeit hinbrachten. Begonnen wurde mit einem Choral, bald aber kam es zu musikalischen Scherzen. Sie sangen Volkslieder-Quodlibets

aus dem Stegreif. Bekannte Melodien fügten sie bald übereinander, bald nacheinander, so daß im ganzen zwar nicht ein Kontrapunkt, sondern wie der Volksmund umprägend sagt, ein rechtes lustiges „Kunterbunt“ dabei herauskam. Erst vor wenig Jahren hat sich das Bruchstück eines solchen Quodlibets gefunden, das wohl zur Nachfeier der ersten Verheiratung Bachs 1707 bei einem Verwandtenbesuch in Erfurt gesungen wurde. Es ist in den „Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft“ 1932 von Max Schneider neu herausgegeben.

Nun ist das Bild Bachs vollständig. Ein guter Hausvater ist er gewesen, sparsam, voll treuer Sorge für Gattin und Kinder. Sein Haus war gastfrei und besonders in der Leipziger Zeit dem regen Verkehr mit Freunden und Kunstgenossen stets geöffnet. Weitläufige Korrespondenz, so berichtet der Sohn, führte er nicht. Desto mehr widmete er sich dem Gespräch mit Freunden und Kunstverwandten. „Der Umgang mit ihm war jederzeit angenehm und sehr erbaulich.“ Von Mund zu Mund vollzog sich die Erörterung über die Fragen der Kunst. Schriftliches darüber hat Bach nicht hinterlassen.

Sein äußeres Bild ist uns mehrfach (vgl. Bach-Jahrbuch 1914) in guter Wiedergabe erhalten. Das innere Bild seines Wesens aber gab der Meister durch das musikalische Symbol seines Namens: B—A—C—H, das er als erster entdeckte. An entscheidender Stelle prägt er es der „Kunst der Fuge“ ein. Dort also erhalten wir letzten Aufschluß.



NOTENSCHRIFT BACHS  
in natürlicher Größe



Erst unsere Zeit hat erneut die Frage nach Form und Sinn dieses Werkes gestellt. Wolfgang Graeser (Bach-Jahrbuch 1924) verdanken wir die Ergründung der Form. Den Sinn des Ganzen aber hat uns am schönsten E. Schwebsch in seinem Buche über die Kunst der Fuge gezeigt. Geschichte und Ergebnis der Wiedergewinnung lese man in meiner „Geschichte der Fuge“. — Die Entwicklung eines Themas erscheint hier in eine Reihe von Fugen auseinandergefaltet. Dies Thema ist eine höchst einfache Bewegungsform. Es steigt in die Quint auf und senkt sich wieder in den Grundton, diesen in kurzer Welle umkreisend. Der Objektivität dieser ersten Gestalt steht die individuellere des Spiegelbildes, das von der Quint nach unten ausholt und sich dann nach oben reckt, entgegen. In vier Fugen werden beide Gestalten abwechselnd durchgeführt, in drei weiteren gleichzeitig. Immer deutlicher prägt sich, wie in jener Cis-Moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“, ein Gegensatz ruhig fließender Achtelbewegung aus und wird allmählich fast zum selbständigen Thema. In der anschließenden Tripelfuge tritt ein zweiter Gegensatz bedeutsam hervor, der sich als absteigende chromatische Quart oder aufsteigende Quint darstellt. Es ist das gleiche Element, das wir bei jener Cis-Moll-Fuge als das Verdichtende, Verfestigende bezeichnen. Nun werden auch die schwebenden Bewegungsformen des ersten Gegenthemas von hemmender Chromatik durchsetzt. Das Thema wird erdhaft schwer, von Schwerpunktpausen zerklüftet. Aus der Welt des Themas

und seines unpersönlichen Werdens und Wachsens ist der Schaffende abgestiegen in den Bereich der menschlichen Schwere und Erdgebundenheit, der Angelpunkt des Werkes ist erreicht.

Was nun folgt, ist ungeheuer. Das Steuer wird herumgeworfen. Es beginnt in immer neuen Fugen und Kanons ein Aufwärts, das wir tastend erfassen als einen inneren Aufstieg des Schaffenden aus der unabwendbaren Verdichtung und Vermenschlichung zu neuer höherer Objektivität, zu neuer Freiheit und Durchsichtigkeit des Rein-Musikalischen. In der letzten gewaltigen vierfachen Fuge deutet uns Bach das Ziel an. Drei Themen treten in drei selbständigen Teilfugen dem Hauptthema gegenüber. Das erste (d—a—g—f—g—a—d) erscheint uns als innerster Kern und Urbild des Hauptthemas, in sich ruhend und von aller Spannung und Verfestigung erlöst. Das zweite Thema erscheint als der Inbegriff aller Formen schwebender Bewegung, die in der bisherigen Gestaltung sich bildeten. Als drittes Thema hat Bach das musikalische Symbol seines eigenen Wesens eingeführt, zugleich als Wesensformel der verdichtenden Chromatik. In ihm trägt er das Ewige seines Wesens in die Höhe jener „Urbilder“ hinauf. Aber damit löst er sich zugleich vom Irdisch-Menschlichen. Inmitten dieser Fuge endet plötzlich der Notentext. Wir lesen, von der Hand Ph. E. Bachs geschrieben: „NB. Über dieser Fuge, wo der Name Bach im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“

## NACHRUHM UND NEUBELEBUNG

Am 28. Juli 1750 war Joh. Seb. Bach gestorben; am 28. August 1749 war Goethe geboren worden. Zwei Zeitalter lösen sich ab; auf die Zeit Bachs und Händels folgt die „Goethe-Zeit“, welche die deutsche Klassik und Romantik als Einheit umfaßt.

Still wurde es um Bachs Persönlichkeit und Werk. Die Söhne und einige getreue Schüler bewahrten noch die Erinnerung an den merkwürdigen „alten Bach“, an sein unerhörtes Spiel, seinen strengen Unterricht, seine liebenswerte Menschlichkeit. Die Werke selbst aber, so weit sie überhaupt bekanntgeworden waren, wurden von einer neuen „ausdrückenden und rührenden“ Musik ganz in den Hintergrund gedrängt. Die „Kunst der Fuge“, die man 1752 herauszugeben wagte, fand trotz Marpurgs einsichtiger Vorrede und Matthesons begeisterter Zustimmung so wenig Absatz, daß nicht einmal die Kosten des Drucks gedeckt wurden. Die Platten wurden schließlich als Altmetall verkauft.

Und doch gelangte auf verborgenen Wegen etwas vom Geist des Bachschen Schaffens zu den großen Klassikern und wurde von ihnen in ihr Werk eingeschmolzen. Die stimmige Setzweise Haydns ist nicht ohne Bach denkbar. So urteilt mit Recht E. L. Gerber, Sohn jenes Schülers von J. S. Bach, in seinem „Neuen historisch-biographischen Lexikon“ unter dem Namen „Bach“. Erst charakterisiert er die Musik der Übergangszeit

kurz nach Bach: „Wir hörten bisher nichts“, sagt er, „als lauter zwecklos aufeinanderfolgende, heterogene, vielleicht noch am besten kontrastierende Ideen, je nachdem sie sich der Imagination des Komponisten dargeboten hatten.“ — „Endlich“, so heißt es weiter, alles unter dem Titel Bach, „fing man gegen das Ende dieses Jahrhunderts an, diese Ungereimtheit unserer Instrumentalmusik zu fühlen, und auch hier war es größtenteils das Werk unseres vortrefflichen Jos. H a y d n, nach seinem tiefen Gefühl von Wahrheit und Schönheit, uns mit guten Mustern voranzugehen: indem er, anstatt der bisher aneinandergereihten Flickklappen aller Art, durch die Bearbeitung und Zerlegung eines einzigen Satzes, ein großes schönes Ganze zu bilden, und gleich dem Goldarbeiter, aus e i n e m kleinen Kügelchen einen langen, aus lauter homogenen Teilen bestehenden Faden zu ziehen wußte. Dies brachte uns wieder auf die seit siebenzig Jahren vernachlässigte Bearbeitung der reinen Musik, welche sich auf die Kunst gründet, ein richtiges Thema zu finden, selbiges zu zergliedern und so aus diesen Teilen, entweder nach dem herrschenden Geschmack in freier Manier, oder nach den Regeln des Kontrapunkts und der Fuge ein schönes selbständiges Ganzes zu finden . . .“

Für M o z a r t wurde das Eindringen in Bachs Kontrapunktik seit 1782 zum Anlaß eines entscheidenden Stilwandels. Baron v. Swieten, dem Forkel's Bach-Buch gewidmet ist, verdankte er die Anregung. 1789 spielte Mozart in Leipzig auf der



Orgel der Thomaskirche und fantasierte im alten, echten Orgelstil so überzeugend, daß der Kantor Doles „den alten Seb. Bach, seinen Lehrer wieder-auferstanden glaubte“. Doles ließ ihm zum Dank von seinen Thomanern eine Bach-Motette vorsingen. „Das ist doch einmal etwas, woraus sich lernen läßt“, soll Mozart freudig ausgerufen haben. Er erbat sich eine Abschrift aller Motetten und „hielt diese sehr hoch“ (Rochlitz). Bis ins „Requiem“ und in den figurierten Choral, der in der „Zauberflöte“ an der Schwelle der letzten Erprobung erklingt, wirkte Bachs Vorbild nach.

Beethoven verdankt seinem Lehrer J. G. Neefe, der im Kreise der Leipziger Bachschüler aufgewachsen war, die Bekanntschaft mit dem „Wohltemperierten Klavier“. Es wurde seine „Musikalische Bibel“. In meiner „Geschichte der Fuge“ (2. Aufl., S. 113) habe ich gezeigt, wie Beethoven die Fuge Bachscher Prägung aufnahm und verwandelte, so daß die Form sich mit neuem Geiste durchdrang. Damit aber wurde die Fuge für ihn zu einer Gestaltungsform des Subjektiv-Ichlichen, doch geschaut und entfaltet auf der höheren Ebene innerer Notwendigkeit. So hatte es einst auch Bach am Schluß seiner „Kunst der Fuge“ versucht.

Dennoch schien es am Ende des 18. Jahrhunderts, als sei Bachs Leben und Schaffen für immer vergessen. Da kam, mit dem Erwachen des geschichtlichen Bewußtseins in der Romantik, der Umschwung. 1802 erschien J. N. Forkels begeisterndes Buch „Über J. S. Bachs Leben, Kunst

und Kunstwerke“. Es sollte bereits eine Bach-Ausgabe bei Hoffmeister und Kühne, dem bekannten Leipziger Musikverlag, vorbereiten. So hatte keiner bisher die Größe Bachs begriffen. Nicht genug, daß er noch aus unmittelbarer Mitteilung der Söhne Bachs schöpfte. Dem Auge des Historikers, der zugleich ein tüchtiger Musiker war, eröffnete sich zum erstenmal der ganze Umfang der schöpferischen Persönlichkeit Bachs. Seine Darstellung, die in vielen Punkten heute noch unerreicht ist, gipfelt in jenem Satz, den wir mit neuem Ernst der Verpflichtung aufnehmen: „Daß die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann nicht bloße Kunst-, sondern Nationalangelegenheit“, also nicht allein Sache der „Gebildeten“, sondern des ganzen deutschen Volkes sei.

Zur gleichen Zeit geht der erste Ästhetiker der Bachschen Musik ans Werk, Friedr. Rochlitz. In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, die er 1798 gründen und einrichten half, trat er in drei gewichtigen Aufsätzen für Bachs Klaviermusik, seine Kantaten und Passionen ein. (Ich habe sie 1926 unter dem Titel „Wege zu Bach“ neu herausgegeben.) Warum die Zeit einer Erkenntnis Bachs günstiger zu werden beginnt, verstehen wir durch ihn: Weil man den Weg sucht von einer Kunst, die nur gefällt, die nur angenehme Unterhaltung ist, zu einer Kunst, die befriedigt, die Ideen und Gefühle ausspricht, die ein Bild des gesamten geistig bewegten Innern des Menschen, des Gefühls, des Willens und des Verstandes ist. Er befürwortet zugleich

jene Ausgabe der Bachschen Werke, die Forkel geplant, aber nicht zustande gebracht hatte, „weil der Kreislauf der Dinge nach kürzeren oder längeren Zwischenperioden jede Hauptrichtung großer Menschengeister wieder emporbringt.“

Damit aber haben wir uns G o e t h e genähert. Denn Rochlitz war einer der musikalischen Freunde und Berater des großen Dichters. Als jene Aufsätze mit andern gesammelt unter dem Titel „Für Freunde der Tonkunst“ (4 Bände, 1824—32) erschienen, würdigt er sie in ausführlicher Besprechung (vgl. das Vorwort meiner Ausgabe!). — Auch Goethe kam von geschichtlicher Betrachtung her zum Verständnis der Bachschen Musik. An der in Rom gehörten alten Kirchenmusik hatte sich sein musikgeschichtliches Verständnis entzündet. Der Niedergang der Kirchenmusik in Goethes eigener Zeit wies auf Entwicklungstendenzen der gesamten Geschichte der Musik, deren Weg aus dem Objektiven ins Subjektive geführt hatte. Als letzter Hort einer Musik, die „mehr Weltausdruck als Menschenausdruck“ war, erschien ihm an bedeutsamer Zeitwende Johann Sebastian Bach.

Goethes Weg zu Bach beginnt recht eigentlich an der Jahrhundertwende durch seine Freundschaft mit Zelter. Der Briefwechsel beider ist ein schönes und lehrreiches Zeugnis dafür, wie ein großer Schaffender sich langsam zum Verständnis Bachs hindurcharbeitet. Er ist A u g e n m e n s c h , versucht also zunächst den Weg über den Bildsinn der Einbildungskraft. Die schöne Posthorn-Fuge

des Capriccio (siehe Seite 38) versuchte er sich so auszulegen, daß man die Melodie „nicht nur bald nah, bald fern zu hören, sondern den Postillion auch bald im Feld reitend, bald auf einer Anhöhe haltend, bald nach allen vier Weltgegenden sich wendend und dann wieder umkehrend zu sehen glaubt . . .“ Als der junge Mendelssohn Goethen besucht, bittet er ihn, einen Begriff davon zu geben, „wie die Musik sich fortgebildet, und verlangt deshalb von den verschiedenen Komponisten, wie sie einander folgten, etwas zu hören“. Mendelssohn beginnt mit der Bachschen Epoche. Bei der Ouvertüre „D-Dur mit den Trompeten“ prägt Goethe jenes schöne Bild, das wir oben (S. 73) mitteilten.

Erst an der Orgelmusik Bachs, die ihm Schütz in Berka vorspielte, gewann er den der Bachschen Musik einzig gemäßen Zugang. Im Briefwechsel mit Zelter spielt Goethes Bach-Erlebnis zu Berka eine wichtige Rolle. Hier prägt er das tiefste und umfassendste Wort, das je über Bach gesagt wurde: „Dort (in Berka) war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung ein Begriff von eurem Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße und brauchte . . .“

In jenen Jahren wird Bachs Vokalmusik neu entdeckt. Seit 1800 ist Zelter Leiter der Berliner Singakademie. Sie ist gegründet zur Wiederbelebung älterer Kirchenmusik und wendet sich unter Zelter Bach zu. Wir erleben Zelters Weg zu Bach. Schon unter Fasch, seinem Vorgänger, hatte er Bachs Motetten mitgesungen. Sie bilden auch unter seiner Leitung den Grundstock, aber bis 1815 reihen sich ihnen viele Kantaten (darunter auch eine weltliche, die Bauernkantate) und schließlich die H-Moll-Messe an, die in diesem Jahrzehnt dreimal völlig studiert wird. — In einem kleinen Übungsorchester musizierte Zelter Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“, für Streicher gesetzt, das „Musikalische Opfer“ und bereits Teile der „Kunst der Fuge“. Zwei der Violinkonzerte, einige der Brandenburgischen Konzerte und die Ouvertüren werden gespielt.

Im Mai 1815 begann Zelter Teile der Johannespassion und der Matthäuspassion mit der Singakademie zu studieren. Der erste Schritt zur Wiedererweckung war getan. Ein langes Ringen um die Werke folgte. Unablässig studiert Zelter die Partituren. Er versucht zu bearbeiten, textlich und musikalisch. 1822/23 wird die Johannespassion unter Zelter in den Übungsabenden ganz musiziert. Nun erscheint plötzlich jene „Erstaufführung“ der Matthäuspassion (1829) in ganz neuem Licht. Der junge Mendelssohn war in diesem Kreis musikalisch herangewachsen. Er sang und spielte Jahr für Jahr mit. Sein Unterricht stand im Zeichen Bachs. Schließlich schuf er sich selbst einen

kleinen Übungschor, um Erfahrung in der Chorleitung zu sammeln. Er beginnt mit ihm (nach Zelters Vorbild), die Matthäuspassion zu studieren. In ihm und Devrient, der auch Zelters Schüler war, erwacht der Wunsch, das Werk öffentlich zu einem wohltätigen Zweck aufzuführen. Das wird mit Zelters Einvernehmen und der freiwilligen Hilfe der Mitglieder der Singakademie ins Werk gesetzt. Der Plan gelingt aufs schönste. Es war gewiß nicht Altersstolz, daß Zelter an Goethe vorberichtete: „Felix hat die Musik unter mir eingerichtet und wird sie dirigieren . . .“ (12. 3. 1829). Und zehn Tage später, als er die gelungene Aufführung aufs herzlichste lobt, sagt er so nebenbei, daß er dem Evangelisten, auch einem seiner Schüler, vor der Aufführung den Rat gegeben, den Vortrag seines Berichtes nicht durch Empfindsamkeit zu tardieren. Auch berichtet ja Devrient, daß Felix Mendelssohn die Passion durch Zelter kennengelernt habe und ihm auch die „Anweisung für seine Direction“ verdanke.

Der Anteil Zelters an der denkwürdigen Aufführung war also viel größer als man bisher annahm. Den greisen Meister aber ehrt es aufs höchste, daß er trotz allem dem jungen Freunde und Schüler die Leitung und die Ehre der Aufführung überließ. Sie wurde unter Mendelssohn noch einmal wiederholt. Dann übernahm, da Mendelssohn nach Italien reiste, beim dritten Male Zelter die Leitung. Auch am Palmsonntag der drei nächsten Jahre führte er die Matthäuspassion wieder auf. Sie hatte in der Tradition den emp-

findsamen „Tod Jesu“ von Graun endgültig verdrängt. Am 15. April 1832 leitete er 74-jährig zum letztenmal die Passion. Immer wieder hatte er Goethe von seinen Bach-Entdeckungen berichtet und ihn daran teilnehmen lassen. „Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte“, antwortet Goethe.

Nun ist die Bahn gebrochen für weitere Aufführungen Bachscher Werke. Drei Musiker sind es vor allem, deren Name genannt werden muß: Johann Nepomuk Schelle, der Dirigent des Frankfurter Cäcilienvereins, Moritz Hauptmann in Leipzig, der 1842—68 Thomaskantor war, und Joh. Theodor Mosewius, der bereits 1825 die Breslauer Singakademie begründete und mit zwei großen Abhandlungen über die Kantaten Bachs und die Matthäuspassion Rochlitzens Arbeit fortsetzte. Trotz der Störrigkeit der Zeit, trotz vieler zeitbedingter Hemmnisse, wie etwa jener norddeutschen Restauration der „wahren Kirchenmusik“ (Palestrina-Renaissance), die Bachs Werke als zu dramatisch aus dem evangelischen Gottesdienst verbannt wissen wollte, vermochte nichts mehr die Bach-Bewegung aufzuhalten. Langsam und stetig schritt sie fort.

1850 wurde die Bach-Gesellschaft gegründet unter der Leitung von M. Hauptmann, Otto Jahn, C. F. Becker und Robert Schumann. 1851—1900 erschien die monumentale Gesamtausgabe der Bachschen Werke in 46 Jahrgängen. Als lebendige Ergänzung dazu erschien 1874 und 1880 Philipp Spittas große zweibändige Bach-Biographie, die

mit jener Gesamtausgabe noch heute die Grundlage aller Bach-Forschung bildet. Über zwei Jahrzehnte später (1908) folgte das Bach-Werk Albert Schweitzers,\* der als bedeutender Interpret Bachscher Orgelwerke und zugleich als Theologe zu neuen Einsichten kam. Vor allem verfolgt er das innige Verhältnis zwischen dem Tongebilde und den zugrundeliegenden religiösen Gedanken in Text, Choral und Liturgie, wie es sich nicht nur in den Passionen, Motetten, Kantaten und Choralvorspielen, sondern auch in vielen rein instrumentalen Werken Bachs, etwa den Präludien, Fugen, Tokkaten ausgeprägt aufweisen läßt. Bach ist ihm vornehmlich der plastisch-musikalische Ausleger des christlichen Glaubensgehaltes im klaren Unterschied zu den freien Tondichtungen eines Beethoven, hierin auch von der Auffassung der Romantiker abweichend, die in Bach einen Dichter höchster Art sahen. So komponierte Robert Schumann, der Bachs Größe und die erzieherische Bedeutung seiner Werke wohl am tiefsten von ihnen erfaßt hatte, Bach nachempfundene Fugen und bezeichnete sie als „Charakterstücke“. Richard Wagner, der sich vor allem in seiner letzten Lebenszeit sehr eingehend mit Bach beschäftigt (vgl.

---

\* Daß das Werk bereits 1905 in französischer Sprache erschienen war, weist auf eine starke Bach-Bewegung in Frankreich, besonders unter den Organisten. André Pirros feinsinniges Werk „L'esthétique de Bach“ (1907) ist der sichtbarste Niederschlag derselben. Auch für England ist eine Wiederbelebung Bachscher Musik und gewichtige Bachliteratur seit etwa 1900 bis zu Ch. S. Terry's J. S. Bach (deutsch 1929) zu verzeichnen.



den 6. Band von Glaser's großer Biographie), versucht manchen Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ durch poetisierende Deutung nahezu kommen, findet aber in ihnen endlich doch eine musikalische Eigenwelt. „Das ist Musik in ihrer Essenz“, rief er einmal bei den mit Rubinstein begonnenen Bach-Studien aus. „Alles, was wir machen, ist angewandte Musik.“

1900 war die Arbeit der Bach-Gesellschaft beendet. Ihre Nachfolgerin, die „Neue Bach-Gesellschaft“, diente seither der Ausbreitung der Bach-Kenntnis und des Bach-Verstehens durch Bach-Feste, durch das Bach-Jahrbuch (seit 1904, herausgegeben von Arnold Schering) und durch praktische Ausgaben. Unabhängig davon wetteiferten die deutschen Musikverleger in guten Gebrauchsausgaben der Bachschen Werke.

Seit der Jahrhundertwende bahnte sich im ganzen ein Wandel der Musikauffassung an, der das Verstehen der Bachschen Kunst verbreiterte und vertiefte. Die Schaffenden arbeiteten, in Überwindung des Stimmungs- und Erlebnishaften in der Musik, an der Freilegung der rein musikalischen Kräfte. Neue Bahnen brachen auf für das Verständnis der reinen Instrumentalmusik Bachs. Seine Formen wurden wieder aufgenommen. In Max Reger's Werk wurden die musikalischen Grundkräfte des Bachschen Schaffens auf die Bewußtseinsstufe einer neuen Zeit gehoben. Sein Freund Karl Straube bahnte durch sein Spiel und seine Ausgaben den Weg zu einem neuen Verständnis der Orgelkunst Bachs.

Das 1917 erstmalig erschienene Werk von Ernst Kurth: „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie“, war der bedeutsame Niederschlag dieser Wandlung der Musikanschauung. Ihm folgte meine „Geschichte der Fuge“ (1. Aufl. 1923, 2. Aufl. 1931) und die Neuausgabe des Forkelschen Bach-Buches (1925). Langsam bahnte sich unsere Generation den Weg zu den großen Spätwerken des Altmeisters, vor allem zur „Kunst der Fuge“. Mit dem Anspruch, die „Kunst der Fuge“ in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt zu haben, trat im Bach-Jahrbuch 1924 ein junger, kaum 20 jähriger Musikwissenschaftler, Wolfgang Graeser, hervor. Kurz darauf folgte seine Neuausgabe des Werkes in dem Nachtragsband (47) der Gesamtausgabe und eine wohlfeile Gebrauchsausgabe in den „Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft“, Jhrg. 28, Heft 1 (Breitkopf). H. Th. David gab in einer mit vorzüglichem kritischen Apparat versehenen Ausgabe des gleichen Werkes in der Ed. Peters (vgl. Peters-Jahrbuch 1927) einen anderen Lösungsversuch, eine Sinndeutung des Werkes Ernst Schwebsch (1931). Neben der „Kunst der Fuge“ wurde das „Musikalische Opfer“ als zyklisches Werk neu belebt, vor allem durch Hermann Diener (Berlin) und sein Collegium musicum.

Wer über Bach-Forschung und Bach-Pflege der beiden jüngstvergangenen Jahrzehnte einen vollständigen Überblick gewinnen will, greife zu Fr. Blume's Schrift „J. S. Bach im Wandel der Ge-

schichte“ (Kassel 1945) und zum 37. Jahrgang des Bach-Jahrbuches 1940-48 (Leipzig 1949). Hier sei nur auf das Wesentliche und Bleibende verwiesen. 1935 erschienen zwei neue Bach-Biographien von R. Steglich (Athenaion-Verlag) und von H. J. Moser (M. Hesse's Verlag). Lebenslanges Bemühen um Bach krönte Arnold Schering in seinem Todesjahr 1941 durch sein reifstes Werk „Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert“. Aber zu dem innersten Wesenskern Bachs und seinem Verhältnis zu Gott und Welt stieß einzig Willibald Gurlitts kleines Bach-Buch vor (Berlin 1936, Neuaufl. Kassel 1947).

Zur Pflege der Werke Bachs besteht eine Internationale Bach-Gesellschaft unter dem Präsidium von Albert Schweitzer und innerhalb derselben eine deutsche Sektion, geleitet von W. Gurlitt und Chr. Mahrenholz. Letzterer hat zusammen mit dem Thomaskantor Günther Ramin zugleich den Vorsitz in der 1949 neu konstituierten „Neuen Bach-Gesellschaft“, in deren Händen vor allem die würdige Begehung des Gedenkjahres 1950 liegt.

Trotz des ehrfürchtigen und eifrigen Bemühens so vieler Generationen bleibt auch für unsere Zeit als Aufgabe, Bachs Werke immer vollkommener erkennend zu durchdringen, fühlend zu durchleben und in verpflichtender Wiedergabe Gestalt werden zu lassen. Sie sind ein Maßstab für jede Zeit; wir werden an ihnen die Lebendigkeit unseres Denkens, die Kraft unseres Fühlens und die Echtheit unseres Willens zur Gemeinschaft aufs neue zu bewähren haben.

## INHALT

Die Familie Bach . . . . .	3
Der Lebensgang . . . . .	10
Bach und die Klavierinstrumente . . . . .	28
Bach und die Orgel . . . . .	40
Bach als Vokalkomponist . . . . .	48
Bach als Kammermusiker und Kapellmeister .	65
Bach als Lehrer und Mensch . . . . .	74
Nachruhm und Neubelebung . . . . .	83

## Verzeichnis der Tafeln

1. **Johann Sebastian Bach. 1685—1750.**  
Nach einem Originalgemälde im Besitz von Prof.  
Dr. Volbach, Wiesbaden.  
(Mit Genehmigung des Historischen Bild-Archivs Handke-  
Berneck.)
2. **Kirchenkonzert** nach einem Stich von J. C.  
Deliné, Nürnberg.  
(Joh. Gottfried Walter, Musical. Lexikon. Leipzig, Deer, 1732.)
3. **Thomaskirche und Thomasschule** zur  
Zeit von Bachs Dienstantritt.  
(Nach einem Stich von J. G. Krügner 1723. - Die Kantor-  
wohnung lag im Erdgeschoß, I. u. II. Stock des dem Beschauer  
zugewendeten Südflügels mit dem Eingang vom Thomaskirch-  
hof aus.)
4. **Aus dem 2. Satz der G-Dur-Sonate** für Violine und  
Cembalo.  
(Sammlung von Eigenschriften Manfred Gorke, Eisenach.)



X

X

X

a. d.

SLUB DRESDEN



3 0246641