

Elementarbuch

Zwölftes Stück. Herbstmond 1783.

Fortsetzung von Verhältnis der Tonkunst zur Poesie.

Die Poesie beschreibt den Zustand vom Glük oder Unglük, Vergnügen oder Traurigkeit; worinn sich ihr Held befand; aber die Tonkunst deckt uns zugleich sein Herz auf, und läßt uns sehen, wie es ihm da zu Muthe war.

Wenn die Poesie die Geschichte des Leidenden erzählt: so beschreibt die Tonkunst zugleich alsdann das Gewebe seiner Empfindungen, und dadurch erweckt sie so viel Interesse und Theilnahme.

Mit einzelnen Worten des Dichters verbindet die Tonkunst Töne, die den Zustand der empfindenden Seele darstellen, und ein ganzes Gemälde liefert.

Der Dichter sagt: ich liebe dich! der Tonkünstler läßt uns zugleich empfinden, wie wol es ihm da zu Muthe war, und erweckt in dem Augenblick das Selbstgefühl von der Süßigkeit der Liebe, der Freundschaft und des Wohlwollens.

Folgende Vorzüge hat also die Tonkunst vor der Poesie voraus. a) Sie braucht weniger Zeichen, eine Empfindung der Seele ganz auszumalen, und das Herz in sie selbst hineinzusetzen; b) sie dringt tiefer ins Herz; c) sie kann die bloße simple Erzählung des Dichters pathetischer machen. Sie kann also auch keinen andern Zweck haben, wenn der Dichter bloß beschreibt, bloß erzählt, als den Zustand zu schildern, in welchem

sich damals der Held des Dichters befand, und in dem Zuhörer eben die Empfindungen zu erwecken, deren er sich damals bewußt war. Hieraus folgt, daß die Tonkunst ihre höchste Vollkommenheit erst durch die Verbindung mit der Poesie erhalte.

An sich selbst ist die Musik nicht im Stande andere Empfindungen in der Seele auszudrücken, als ihre zwei Geschlechter: oder Grundempfindungen, nemlich Vergnügen oder Traurigkeit. Aber in Verbindung mit der Poesie kann sie auch die Gattungen dieser zwei Geschlechter in ihr Gebiet aufnehmen, weil der Dichter diese Gattungen deutlich bestimmt. Sie kann also im lyrischen Schauspiel die Empfindungen der Freundschaft, des Dank's, der Liebe, des Wohlwollens &c. &c. schildern: denn sie braucht keine andere Zeichen und Töne dazu, als diejenige, wodurch sie die Empfindung des Vergnügens überhaupt ausdrückt. Sie kann also auch Indignation, Widerwillen, Haß und Zorn schildern: denn sie braucht keine andere Töne dazu, als die, wodurch sie die Empfindungen der Traurigkeit überhaupt beschreibt.

Sie hängt also durchgehends, was die Deutlichkeit und Fühlbarkeit einer individuellen Empfindung anbetrifft, von der Poesie ab.

Malen kann die Poesie, die Tonkunst nicht. Hier also schwingt sich die Poesie über die Tonkunst empor.

Malen kann sie, weil sie der Imagination der Seele ein deutliches Ideal vorstellt. Meistens beruhet dies auf dem Gefühl der Rückerinnerung.

Die Tonkunst hat nichts mit der Imagination zu thun, wenigstens wirkt sie nur mittelbar auf dieselbe, wenn gewisse

Töne

Töne und Melodien bestimmte Rückerinnerung in der Seele erwecken, und mit dieser Rückerinnerung blitzschnell das Bild selbst in der Imagination dasteht. Z. B. die Schweizer, die als sie den vaterländischen Rühreigen hörten, davonliefen.

Hieraus fließt nun für den Dichter das große Gesetz: Male nicht; beschäftige nicht die Imagination; enthalte dich aller leeren Bilder; brauche ausdrucksvolle, lyrische Wörter und Zusammenfügungen; erleichtere das Geschäfte des Tonsetzers durch rührende Darstellung der Empfindungen: vermeide kalte Erzählungen.

In einem Fall nur kann der Tonkünstler malen, wann nemlich gewisse Töne oder Wiederholungen der Melodie a) ein deutliches bestimmtes Bild in der Imagination erwecken; b) oder jene Töne selbst, dem Bild, das sie vorstellen sollen, ganz analog sind. Hieher gehören die musikalischen Echos, die Vorstellung des Donners durch Pauken, *) das Brausen des Windes, das Bellen der Hunde &c. &c. Eigentlich sind diese Malereien nur im Komischen erlaubt.

Jede Malerei ist für die Empfindung der Traurigkeit, also für's Adagio, Betrug und Kränkung für die Seele, die nichts, als Empfindungen verlangt, durch nichts in den Gang geführt seyn will, und unmöglich so kalt seyn kann, sich da bloß mit Bildern zu beschäftigen.

Weil die Poesie malen kann und darf: so kann sie auch vermög der Verbindung von Bildern die Empfindung des

*) Auch dies kann zu weit und ins Lächerliche getrieben werden, wie ein sonst verdienstvoller Tonsetzer unlängst gethan hat, der bei dem in der Poesie von dem Donner gebrauchten Ausdruck, „bald wie gerollt aus Metall“ die Pauken auf das kupferne Korpus schlagen ließ.

Ekel erregen. Die Tonkunst kann es nicht; denn sie kann der Seele kein Bild darstellen, das sie auf Verbindung der Ideen, und zuletzt auf die Empfindung des Ekels leite.

Die Poesie kann in weniger Zeit, oft augenblicklich hintereinander nicht nur verschiedene sich durchkreuzende Empfindungen darstellen; sondern auch eben so schnell die Art ihres Entstehens schildern. Z. B. Liebe und Haß, Zutraten und Eifersucht. Einzelne Wörter sind bei ihr oft Beschreibungen, wegen ihrer bestimmten Individualität. Dies kann die Tonkunst nicht. Sie braucht zur Darstellung jeder Empfindung längere Uebergänge, und zur Darstellung entgegengesetzter, sich durchkreuzender Empfindungen Ausweichungen und Brüche. Aber mit allen möglichen Tüchten ist die Poesie nicht im Stande, dem Herzen das Süße oder Widerwärtige einer Empfindung so faßlich zu machen, als die Tonkunst.

Die Tonkunst verliert gegen die Poesie in Absicht der Schnelligkeit ihrer Darstellung; aber sie gewinnt in Absicht der Colorirung. Auch der Vorzug gehört der Tonkunst, daß sie die allmählichen Uebergänge von einer Empfindung in die andere beschreibt, und den Zuhörer oft selbst in den Stand setzt, sich dieser Uebergänge bewußt zu seyn. Dies kann die Poesie nicht. Bei ihr ist jede Empfindung ein abgerissenes Stück. Sie kann bloß die Art und Weise beschreiben, wie eine Empfindung in die andere übergegangen ist, aber sie kann diese Art und Weise nicht empfinden lassen.

Weil die Poesie bestimmte Begriffe und Bilder erwecken kann: so gehört auch die moralische Größe, so gehören größere Sentiments, Entschliessungen und Gefühle in ihr Gebiet.

Die Tonkunst kann die Vorstellung moralischer Güte
nicht

nicht erreichen, aus Mangel der Bildersprache; sie kann den Charakter moralischer Güte auch nicht anders unterstützen, als mit denselben Tönen und Zeichen, womit sie entweder die Empfindungen des Veranügens oder der Traurigkeit ausdrückt. Dankbarkeit, Wohlwollen, Patriotismus, Liebe würden bei ihr ganz unverständlich seyn, wenn der Dichter nicht an den bestimmten, individuellen Begriff derselben erinnern würde.

Einzelne Worte in der Poesie sind im Stande, vollständige Begriffe zu erwecken; aber einzelne Töne erregen keine vollständige Empfindung. Einzelne Begriffe leiten in der Poesie die Seele auf die Verbindung mehrerer Ideen; aber nicht so in der Tonkunst.

Die Poesie schwingt sich also durch Vollständigkeit einzelner Begriffe weit über die Tonkunst, in Absicht der Vollständigkeit einzelner Töne. *)

Das Vergnügen, das die Tonkunst gewährt, besteht also a) ausser dem angenehmen Gefühl der Geschicklichkeit, die sie dem Spieler gewährt, b) in der Unterhaltung und Beschäftigung, und c) in dem Bewußtseyn mannigfaltiger Empfindungen.

Die Tonkunst sucht alle erreichbare Empfindungen durch Töne auszudrücken, und darinn besteht ihr Wesen.

* Hier wäre eigentlich der Ort, auch etwas über die musikalische Declamation und über die verschiedene Musikgattungen zu sagen. Von dem letzteren ist bereits in der Korrespondenz zwischen Karl und seinem Onkel das Nöthigste erwähnt worden, und die andere Materie soll in dem zweiten Theil dieses Elementarbuches abgehandelt werden.

A n e k d o t e n.

Ein Musikus in Athen sammelte, um seine Schüler Musik zu lehren, sorgfältig die mistönendsten, rauchesten, unangenehmsten, heulendsten, quäkendsten und regellosesten Stimmen, die er finden konnte. Er ließ sie in Gegenwart seiner Schüler singen, und diesen befahl er, die Mistöne des einen, das gellende Schreien des andern, das unausstehliche Blöken des dritten, u. s. f. sorgfältig zu bemerken. Hierauf wandte er sich zu seinen Kleinen und sprach scherzend: „Nun, meine Lieben! wenn ihr gerade das Gegentheil von dem thut, was diese Leute thun: dann singt ihr göttlich.“ Luther war mit diesem griechischen Musiker einerlei Meinung, wie man aus einer Stelle von ihm sehen kann, in welcher er sagt: „die bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir sehen und hören, wie eine feine, gute Kunst die Musika sey, denn Weisheit kann man besser erkennen, wenn man Schwarzes dagegen hält.“

2.

Ein griechischer Virtuose, Namens Hippomachus, gab seinem Schüler eine Ohrfeige, weil er falsch gespielt hatte, und doch von den Zuhörern gelobt wurde. Perperam cecinisti, sagte er, nam alioquin hi tibi non applauderent. (Du hast falsch gespielt: denn sonst würden dich diese nicht gelobt haben.)

Lehrer.

Ehe wir diesen ersten Theil vollends beschliessen, will ich Ihnen noch eine kurze Erläuterung über die Sage geben. Ich hoffe, es soll Ihnen lieb seyn, und Sie werden mir mit Ihrer

Aufz.

Aufmerksamkeit folgen. Ein bißchen Schwierigkeit werden Sie wol dabei finden, jedoch Ihr Fleiß wird sie bald überwunden haben. Wir wollen auch hier, wie bei dem vorhergehenden vom Leichterem zum Schwereren gehen.

Das Wort Fuge kommt her von fuga, fugando, weil immer die eine Stimme die andere gleichsam jagt.

Eine Fuge ist ein Tonstück, das aus zwei oder mehreren Stimmen besteht, in welcher ein melodischer Satz zuerst von einer Stimme vorgetragen, der hernach nach gewissen Regeln mit einigen Veränderungen wiederholt wird, so daß dieser melodische Satz, den man, wie Sie schon wissen, das Thema nennt, durchs ganze Stück hindurch bald von dieser, bald von jener Stimme aufgenommen, und mit mehr oder wenig Veränderungen durch verschiedene Tonarten durchgeführt wird.

Nehmen Sie einmal die erste Fuge bei No. 89. vor sich. Sie ist ganz einfach -- ganz leicht zu spielen. Hier ist der Satz, den die Diskantstimme die drei ersten Takte hindurch führt, das Thema, oder wie es eigentlich bei Fugen genennet wird der Führer, weil er die folgenden Stimmen gleichsam anführt, und ihnen die Bahn vorzeichnet, auf welcher sie fortschreiten müssen. Da, wo das Thema geschlossen wird, welches hier im dritten Takt geschieht, tritt die zwote Stimme ein, zwar nicht in der Tonika: sondern in der Dominante, und sucht den angegebenen Satz nachzuahmen. Dieser nachahmende Gesang der zwoten Stimme heißt der Gefährte. Die Begleitung aber, die manchmal das Thema bekömmt, ehe es ganz geendiget ist, heißt das Kontrasubjekt.

Es giebt zwei-, drei- und vierstimmige Fugen. Hat die Fuge nur Einen Hauptsatz, nur Einen Führer: so ist sie eine

einfache Fuge; kommen aber mehrere Hauptsätze darinn vor: so ist sie eine Doppelfuge.

Wird der Hauptsatz von den andern Stimmen ganz streng, d. h. Ton für Ton nachgeahmt: so wird eine solche Fuge ein Canon, wie etwa das Liedchen von Herrn Giller, das ich Ihnen jüngst als ein Beispiel dieser Art gegeben habe; wird aber der Hauptsatz nicht so ganz streng; sondern mit einigen Abweichungen imitiert; so heißt man schlechtweg eine Fuge.

Der Gefährte wird auch sonst die Antwort genennet, weil er gleichsam das Echo oder die Antwort seines Führers ist. Die Art aber, wie der Gefährte bald früher, bald später eintritt, heißt der Wiederschlag (Repercussio.)

Wenn eine Fuge mit mehreren Stimmen aufgeführt wird, und jede hat in der Ordnung das Thema aufgenommen, so wird es dann durch andere Töne hindurchgeführt; Führer und Gefährte treten aus einer Stimme in die andere, und wechseln mit Zwischensätzen ab, die aber immer aus dem Thema genommen werden, und Ähnlichkeit mit demselben haben müssen, und auf diese Art wird der Gesang vom Anfang bis ans Ende ununterbrochen, ohne Kadenzen oder Ruhepunkten, wie ein Strom durchgeführt, bis er in die Finalkadenz fällt, wo dann alle Stimmen zugleich schliessen.

In der Fuge ist jede Stimme eine Hauptstimme; aber niemals fangen beide, nemlich der Führer und Gefährte zugleich an.

Karl.

Aber ich sehe ja hier bei No 98. eine Ausnahme.

Lehrer.

Lehrer.

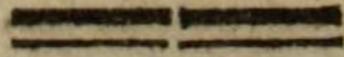
Es ist wahr! Aber die Begleitung des Thema's ist hier nur das Kontrasubjekt, und erst im eilften Takt tritt der Gefährte wirklich ein.

Der Führer und sein Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniß gegeneinander, daß sie nach Art der alten Kirchen-tonarten behandelt werden, der eine nemlich hat die authentische; der andere die plagalische Tonart.

Die authentische Tonart war bei den Alten diejenige, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in dessen Oktav heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte. Dieses Wort hat von dem Griechischen *Αυθεντης* seinen Ursprung, und bedeutet so viel als einen Herrn.

Diejenige Tonart aber, die von der Quinte des Grundtons bis in seine Oktave heraufstieg, und auch in dieser Quinte den Schluß machte, hieß die plagalische Tonart. Das Wort ist ebenfalls griechischen Ursprungs, und kommt her von *Πλαγιος*, auf die Seite gebogen, oder verkehrt. Sonst heißt diese Tonart auch *Modus remissus* oder *secundarius*.

Wenn demnach der Führer in C anfängt: so ist dieses die authentische Tonart; antwortet der Gefährte in der Quinte derselben: so ist dieses die plagalische Tonart. Nähme aber der Führer die plagalische Tonart: so würde ihm der Gefährte in der authentischen nachahmen. Diese Nachahmung geschieht so genau, als es die Tonarten zulassen. Weil aber die Oktave durch die Dominante oder Quinte in zween ungleiche Theile eingetheilt wird, so daß von der Tonika bis



zur Quinte heraufwärts vier Stufen sind, nemlich von c - d, d - e, e - f, f - g; von hier aber bis in die Oktave der Tonika nur drei, nemlich von g - a, a - h, h - c: so kann der Gefährte nicht immer eben dieselben Stufen beobachten, als der Führer, wenn er nicht aus dem Hauptton heraus und in eine Nebentonart tritt. Daher entstehen öfters die kleinen Abweichungen zwischen dem Führer und seinem Gefärten.

Eigentlich gehören Fugen bloß ins Gebiet der Kirchenmusik, man setzt sie igt aber auch allein für andere Instrumenten, und gewährt dadurch manchen Liebhabern der Musik ein Vergnügen, das sie vielleicht sonst für immer, oder doch lange entbehren müßten, wenn sie nicht gerade einen solchen Ort ihres Aufenthalts haben, wo sie gute Kirchenmusiken hören können.

Man theilte ehedessen die Fugen in folgende Gattungen ein: 1) Fuga ad octavam, wenn die Nachahmung des Themas in der obern oder untern Oktave geschieht.

2) Fuga æqualis motus, wenn der Gefährte seinem Führer bei auf- und niedersteigenden Gradationen in gleicher Bewegung nachfolgt.

3) Fuga al contrario riverso. Diese Fugenart beobachtet nebenher auch einen gewissen Gegenstand der Buchstaben, nemlich dem in der anfangenden Hauptstimme gesetzten c korrespondirt in der Folgestimme das e, dem d das d; dem e das c; dem f das h; dem g das a, und umgekehrt, damit in eben der Stelle, wo der Führer das Semitonium hatte, der Gefährte ebenfalls ein Semitonium bekomme.

4) Fuga cancrizans, ein Satz, welcher von einiaen Stimmen von Anfang gegen sein Ende; von andern hingegen

gen vom Ende gegen seinen Anfang kann behandelt werden.

5) Fuga composta oder diatona, deren Thema bloß in gehenden Noten besteht.

6) Fuga incomposta, deren Thema in springenden Noten besteht.

7) Fuga contraria, per movimenti contrarii, wenn die Nachahmung des Gefährten so beschaffen ist, daß wann der Führer das Thema in aufwärts gehenden Gradationen anfängt, jener ebendasselbe abwärts, mithin verkehrt formirt.

8) Fuga doppia, Doppelfuge, wovon im vorhergehenden schon Erwähnung geschehen.

9) Fuga grave, eine aus langen Noten und in langsamer Bewegung fortgehende Fuge.

10) Fuga homophona oder in Unifono, wenn die Folgestimmen mit dem Führer in einerlei Klang einhergehen.

11) Fuga irregulare, s. impropria, ist keine eigentliche Fuge; sondern bloße Nachahmung einzelner Stellen.

12) Fuga inæqualis motus, ist ungefähr eben das, was Fuga contraria ist.

13) Fuga in consequenza ist was im strengsten Verstand ein Kanon ist, und worinn dessen Charakter besteht, ist kurz vorher gemeldet worden.

14) Fuga in Epidiapente, Hyperdiapente, wenn der Gefährte das Thema in der obern Quinte aufnimmt.

15) Fuga in Hypodiapente, wo die Nachahmung des Thema's in der untern Quinte anfängt.

16) Fuga in Hypodiatessarum, wenn der Gefährte in der untern Quart eintritt. Sonst heißt sie gewöhnlich fuga ad quartam, und die vorhergehende fuga ad quintam.

17) Fuga libera, soluta oder sciolta, eine freie ungebundene Fuge, bei welcher von dem Gefährten bloß das Thema nachgeahmt wird.

18) Fuga legata, reditta. Hier gilt die Erklärung, die oben von der Fuge überhaupt gegeben wurde.

19) Fuga pathetica, die sich durch Erhabenheit, Ernst und Würde im Gesang auszeichnet.

20) Fuga partialis f. particularis, kommt mit Fuga libera ganz überein.

21) Fuga perpetua, eine immerwährende Fuge, die kein gewisses Ende hat; sondern welche immer wieder von vorne wiederholt werden kann, und wiederholt werden muß. Sie heißt auch sonst Fuga longa oder reciproca, und ist im Grund eben das, was Canone infinito ist.

22) Fuga plagalis. Der Begriff von dieser Fugenart kann aus der Definition, die oben von der plagalischen Tonart gegeben wurde, leicht abstrahirt werden.

23) Fuga propria, regularis, eine nach den Regeln richtig gesetzte Fuge, worinn der Gefährte die ganze und unvollkommene Töne an eben der Stelle wieder anbringt, wo sie der Führer hatte.

24) Fuga recta, eine durch auf-, oder absteigende Gradus fortgeführte Fuge.

So viel nun von der Fuge überhaupt und ihren Einteilungen. Lassen Sie sich's angelegen seyn, liebster Karl! sich mit Tonstücken von der Art vorzüglich zu üben. Sie bekommen dadurch Reichthum an guten Gedanken in Kopf; Sie werden mit Modulationen bekant; Ausweichungen und Uebergänge werden Ihnen geläuffiger werden; ihr Geschmak wird

wird eine gute Richtung, ihre Hände eine gleiche Uebung bekommen, und Sie werden dadurch nach und nach in den Stand gesetzt werden, den Stoff zu eigenen Phantasien aus sich selbst herauszunehmen.

Als eine kleine Zugabe habe ich ein Präludium, das durch alle Tonarten geführt wird, und ein Tonstück hinzugehan, in welchem die Buchstaben B a c h, mithin der Name unsers berühmten Bachs zum Thema genommen ist, dessen Lebensgeschichte diesen ersten Theil beschliessen soll.

Kurze Lebensgeschichte Herrn Carl Philipp Emanuel Bachs.

Ich habe euch, liebe Kinder! in dem praktischen Theil dieses Elementarbuchs bereits einige kleine Handstückchen von der Komposition dieses Mannes mitgetheilt, und ich bin gewis, wenn Ihr einmal größer, und im Stand seyn werdet, schwerere Klavierstücke zu spielen: so wird euch noch manche Komposition von diesem großen Meister unter die Hände kommen, die Ihr vortreflich finden werdet, und die vielleicht in Euch den Wunsch erregen wird, von der Lebensgeschichte dieses Mannes eine genauere Nachricht zu haben.

Diesem euerm Wunsch nun will ich hier zuvorkommen, und Euch dasjenige von ihm erzählen, was er selbst dem berühmten Herrn Doktor Burney mitgetheilt hat.

Herr Carl Philipp Emanuel Bach ist im Monat März des Jahrs 1714. zu Weimar geboren worden. Sein Vater war Johann Sebastian Bach. Er war an verschiedenen Höfen Kapellmeister, seine letzte Stelle aber bekleidete er als Musikdirektor in Leipzig. Seine Mutter war Maria Bar-
bara,

bara, eine gebohrne Bachin, deren Vater Johann Michael Bach hieß, und ebenfalls ein sehr gründlicher Komponist war. Er besuchte in seinen jüngern Jahren die Thomasschule zu Leipzig, und nach geendigten Schulstudien widmete er sich der Rechtsgelehrsamkeit, und studierte sie sowol in Leipzig, als auch in der Folge zu Frankfurt an der Oder. Bachs Genie für die Tonkunst blieb nicht lange unbekannt. Man trug ihm bald die Direktion der musikalischen Akademie daselbst auf, und ersuchte ihn, die Tonstücke bei öffentlichen Feierlichkeiten zu komponiren. Joh. Seb. Bach war der Lehrer seines Sohns sowol in der Sazkunst als im Klavierspielen, und in der That hätte Herr Bach keinen bessern und gründlicheren Unterricht hierinn geniessen können. Als er im Jahr 1738. seine akademische Jahre endigte, und nach Berlin gieng, bekam er eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, als Hofmeister mit einem jungen Herrn eine Reise in fremde Länder zu machen. Allein die Vorsehung schien die künftige Bestimmung dieses Mannes schon damals determiniren zu wollen. Herr Bach bekam wider all sein Vermuthen zu eben der Zeit einen Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preussen, dem izigen König, nach Kupin, und seine vorhabende Reise unterblieb. Erst zween Jahre hernach beim Antritt der Regierung Se. Preussischen Majestät ward er förmlich in seine Dienste aufgenommen, und hatte die Gnade, das erste Flötensolo, das er als König zu Charlottenburg spielte, ganz allein mit dem Flügel zu begleiten. Ein Beweis, wie sehr damals schon Herrn Bachs Talente geschätzt wurden. Er begleitete diese Stelle mit vielem Ruhm bis in den Wintermonat 1767, und hatte auch während seines Aufenthalts daselbst die Gnade, den

wirk.

wirklich regierenden Herzog von Württemberg im Klavier zu unterrichten. In dieser Zeit hatte Herr Bach manchen Ruf an auswärtige Höfe mit den vortheilhaftesten Bedingungen erhalten: allein Se. Majestät, die sich nie entschliessen konnten, einen so verdienstvollen Mann zu entlassen, hielten ihn immer durch beträchtliche Zulagen seines Gehalts für die ihm gemachte Anerbietungen schadlos. Endlich aber erhielt er noch in eben diesem Jahre 1767 einen Ruf nach Hamburg, um daselbst die durch den Tod des berühmten Herrn Telemanns erledigte Musikdirektoratsstelle anzunehmen. Nicht so wol um größerer Einkünfte willen, als vielmehr aus ganz andern Absichten hiel Herr Bach diese Stelle für vorzüglicher, und entschloß sich daher, sie anzunehmen. Ungern entließ ihn sein König. Er mußte seinen Gesuch öfters wiederholen, bis er bewilliget wurde. Endlich glückte es ihm, seine Entlassung zu erhalten, und bei seinem Abschied wurde er noch von Ihro Königlichen Hoheit, der Prinzessin Amalia, Schwester des Königs, mit dem Charakter ihres Kapellmeisters beehrt.

Herr Bach war kaum einige Jahre in Hamburg, als ihm da und dorther neue Anerbietungen gemacht wurden: allein er war fest entschlossen, keinen fremden Ruf mehr anzunehmen.

Oft wünschte er, auch eine Reise in fremde Länder machen zu können, um seine Talente noch mehr zu vervollkommen, und seinen Geschmack noch weiter auszubilden. Allein das Glück schien ihm dieses zu versagen: denn immer befand sich Herr Bach in einer solchen Lage, da er mit Geschäften überhäuft war, und die ihm keine Zeit übrig ließen, seine

Wünsche

Wünsche befriedigen, und fremde Länder bereisen zu können. Immer blieb er in seinem Vaterland, und besuchte nur hie und da einige Gegenden Deutschlands. Dieser Mangel an auswärtigen Reisen wurde ihm dadurch einigermaßen ersetzt, daß er von Jugend auf das Glück hatte, Meisterstücke von aller Art von Musik in der Nähe zu hören, und mit Tonkünstlern vom ersten Rang nicht nur Bekanntschaften zu machen; sondern auch zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten.

Sein Vater war ein Mann von entschiedenen großen Talenten, und als Consezer, Orgel- und Klavierspieler in und ausser seinem Vaterland berühmt. Jeder fremde Musiker, der nach Deutschland kam, wollte den Mann sehen, hören, und in seine Bekanntschaft kommen. Hier konnte nun Herr Bach manchen großen Mann kennen lernen, und was hier noch seine Wünsche unbefriediget ließ, das fand er in der Folgezeit zu Berlin, Dresden und andern Orten, so daß nach seinem eigenen Geständnis ihm kein Artikel in der Musik übrig blieb, wovon er nicht einige der größten Meister gehört hatte.

Im Jahr 1744. vermählte er sich in Berlin mit Jungfer Johanna Maria Dannemannin, der jüngsten Tochter eines damals lebenden Weinhändlers, und bekam aus dieser Ehe zween Söhne und eine Tochter. Sein ältester Sohn widmete sich der Rechtsgelehrsamkeit, und sein jüngster der Malerei, seine Tochter aber war noch im Jahr 1772. bei ihrem Vater zu Hause.

Bis zu diesem Zeitpunkt hin hat Herr Bach folgende Tonstücke geliefert:

Sehr viele Singstücke für die Kirche und andere feierliche Begebenheiten, unter welchen sein Passionsatorium und
die

Die Ibraeliten in der Wüste vorzüglich verdienen angemerk't zu werden. Im ersteren befindet sich ein Chor, der dem besten Chor in Sändels unsterblichem Messias das Gleichgewicht hält, und eine Adagioarie, da Petrus weint, als die Keue in ihm aufwachte, die jedem Zuhörer Thränen entlockt. Außer dem setzte er einige Duzend Sinfonien; 30. Trios fürs Klavier und andere Instrumenten; 18. Solos für verschiedene andere Instrumenten, als das Klavier; 12. Sonatinen fürs Klavier mit Begleitung; 49. Konzerten für dasselbe und andere Instrumenten; ein Konzert für den Doppelflügel; 170. Solos fürs Klavier. Seit der Zeit sind wieder sechs neue Sonaten und andere Stücke fürs Klavier von ihm herausgekommen.

Ein gewisser Kunstverständiger hat von Herrn Bach folgendes Urtheil gefällt:

Bach, sagt er, zeichnet sich ganz auf Seiten der Originalität aus *). Er und Gluck sind unstreitig die Männer, und vielleicht die einzigen, die deutsch setzen und deutsch schreiben.

Da ist kein fremdes Flißwerk; sondern eigenes Gepräge des deutschen Himmels, und das ist groß, ist kostbar denen, die Herz und Kopf genug haben.

Der Ausländer würde also in seiner Geschichte oder Charakteristik der Musik um den Nationalcharakter deutscher Musik

*) Vielleicht wäre Herr Bach minder originell worden, wenn er nach seinen Wünschen eine Reise ins Ausland gemacht hätte. Anmerk. d. V.

Musik richtig bestimmen zu können, sich an keine andere Männer zu halten haben, als an diese.

Drang, harmonische Fülle, Deutschheit der Melodie, Sonnenflamme der Empfindung -- dies wäre ungefähr der Unterscheidungskarakter der Bachischen Komposition und Spielart.

So sehr Bach zu dem originellen Schwung, zum Adlerflug durch seine eigene Naturmischung bestimmt zu seyn scheint, so wenig glaube man, daß ihm die sanften, zärtlichen Stellen weniger glückten.

Man müßte seine Klaviersachen, man müßte das erste Chor, das Duett der Iſraelitinnen; man müßte Moses Arie „Gott, sieh dein Volk im Staube liegen“ in seinem Oratorio nicht gehört haben, wenn man nur einen Augenblick daran zweifeln wollte; so wie dieses Oratorium an sich schon Beweis ist, daß er tiefes Verständnis einer wahren Deklamation, starken passenden Ausdruck, dringenden Gesang, weise Zergliederung des Textes, weiche Harmonie, und dichterisches Gefühl in seiner Gewalt habe.

Wer Herrn Bach ganz kennen lernen will, der muß ihn mit dem ganzen Reichthum seiner Phantasie, mit dem ganzen Tiefgefühl seines Herzens, und mit seinem gewöhnlichen Enthusiasmus auf seinem simpeln Klavierchord von Silbermann phantastieren hören. --

Vor einigen Jahren beschenkte uns noch seine Muse mit sechs neuen Klavierkonzerten, die wahre Meisterstücke sind. Folgendes Impromptu wurde bei dieser Gelegenheit auf ihren Verfasser gemacht:

Des

Des Ruhms partheiische Posaune
 O Bach! ist für dein Lob zu klein.
 Dein Vater und verklärte Graune
 Seh'n vom Olymp herab, sich deines Ruhms
 zu freu'n!

Ich unterschreibe dieses Urtheil aus gefühlvollem Herzen, und wünsche nichts so sehr, als daß ihr, liebe Kinder! bald im Stande seyn möchtet, die vortreflichen Klaviersachen unsers würdigen Bachs zu spielen, ich meine, sie nicht bloß nach den Noten daher zu klimpern: denn da wäre euer Verdienst wol nicht groß; sondern sie mit allem Ausdruck der Empfindung vorzutragen, welche die Seele seiner Kompositionen ausmacht. Ja, liebe Kinder! folget der Bahn, die Euch dieser Mann vorzeichnet; spielet seine Kompositionen vor allen andern; studiert Euch ganz in seinen Vortrag, in seine Manier hinein, und werdet im eigentlichen Verstand Bachs Söhne und Schüler!

Dann ist gewiß des Ruhms partheiische Posaune
 Für Euer Lob, o Kinder! noch zu klein.
 Und Euer Lehrer sieht mit Bach und einem Graune
 Einst vom Olymp herab, sich Euer zu erfreun!

Auflösung der Rätsel im vorigen Stücke.

1.

Die Kalkanten.

2.

Eine Geige.

Na 2

Nach

Ueber seine Erwartung sieht sich der Verfasser dieses Elementarischen Werks durch gütige Aufnahme und Beifall, womit das Publikum diese periodische Schrift beehrt hat, belohnt und aufgemuntert, dieses für Lehrer und Zöglinge gemeinnützige Buch mit dem künftigen Jahr fortzusetzen, doch so, daß das ganze Werk mit diesem zweiten Theil beschloffen werden soll.

Was den Plan und die Einrichtung desselben betrifft: so wird er dem Ersten völlig gleich seyn. Wesentliche Kenntnisse der Musik, mit untermischten Lebensgeschichten, historischen Artikeln, Anekdoten u. s. w.

Der wissenschaftliche Theil wird die ganze Lehre von den Intervallen oder Generalbass behandeln. Sie ist das wichtigste Stück in der Musik, und der Verfasser wird sich angelegen seyn lassen, sie mit aller Genauigkeit, und Faßlichkeit auszuführen, und dasjenige, wovon die Begriffe nicht deutlich und einleuchtend genug dargestellt werden können, durch die praktische Beispiele ins hellste Licht zu setzen.

Auf die Lehre vom Akkompagnement wird eben so sorgfältige Rücksicht genommen, und all dasjenige erschöpft werden, was in dieses Gebiet gehört.

Der Verfasser wird neben der bisher üblichen Art, die Bässe zu beziffern, sich auch der neuen, vor einigen Jahren im Göttingischen Magazin vorgeschlagenen Methode bedienen. Sie hat in der That viele Vorzüge vor unserer bisherigen, und da vielleicht eine Zeit kommen könnte, da sie allgemeiner wird: so trägt der Verfasser um so weniger Bedenken, beide Bezifferungsarten beizubehalten, um sein Werk auch auf die Zukunft brauchbar zu machen.

An dem Aeußerlichen des Elementarwerks wird nichts geändert; Format, Druck und Papier werden eben dieselbe seyn, die sie bisher waren; eben so wenig wird der Preis abgeändert, nicht erhöht, nicht vermindert, und er bleibt, wie bis igt festgesetzt auf Sechs Gulden dreißig Kreuzer.