

Johann Christoph Friedrich Bach.

Von Dr. Georg Schünemann (Berlin).

Unter den Söhnen Sebastian Bachs, die dem Berufe des Vaters folgten, ist Johann Christoph Friedrich, der „Bückeburger Bach“, bisher am wenigsten beachtet und gewürdigt worden. Zu seinen Lebzeiten wird nicht viel von ihm berichtet. Musiker und Musikschriftsteller begnügen sich mit knappen Urteilen oder mit einer kurzen Aufzählung seiner im Druck erschienenen Werke¹⁾. Nach seinem Tode bringt als erster Konsistorialrat Horstig in einem Nekrolog ausführliche Mitteilungen²⁾. Horstig war 1792 als zweiter Prediger nach Bückeburg gekommen und hatte unter der Leitung Bachs eingehende musikalische Studien betrieben. Später veröffentlichte er Abhandlungen in Rochlitz' „Allgemeiner mus. Zeitung“, gab „Kinderlieder“ und ein Choralbuch heraus und leitete auch einige Musikaufführungen in Bückeburg³⁾. Ihm verdanken wir die ersten Nachrichten über Friedrich Bach, die auf persönlicher Bekanntschaft und guter Werkenntnis beruhen. Einen Auszug aus Horstigs Bach-Nekrolog teilte Gerber in seinem Lexikon (1812) ohne Quellenangabe mit; er fügte nur die Angaben hinzu, die sich in Emanuel Bachs Nachlaßkatalog fanden.

In neuerer Zeit unternahm C. H. Bitter in seinem Buch „Carl Ph. Em. Bach und W. Fried. Bach und deren Brüder“ (Berlin 1868) den ersten Versuch zu einer Lebensbeschreibung Bachs. Es ist ein Versuch geblieben, denn Bitter übersieht den Nekrolog, kennt weder Bachs Oratorien oder geistliche Kantaten noch dessen Symphonien und Klavierkonzerte. Er ist damit zufrieden, wenn er ein leicht aufzufindendes Aktenstück über Bach als erster verwenden kann. Sein Urteil läuft im wesentlichen darauf hinaus, daß Bachs Werke — mit Ausnahme der geistlichen Lieder — den „Charakter verhältnismäßiger Unbedeutendheit“ zeigen. Wäre Bitter im Recht, dann versteht man nicht, wie sich Bach neben einem Thomas Abbt und Herder am Hofe des Grafen Wilhelm behaupten konnte, und ebensowenig begreift man, wie Herder, der stets ein tüchtiger Musikkenner war, mit Bach zusammenarbeiten konnte.

¹⁾ Die Anmerkungen folgen am Schluß der Abhandlung.

Neuere Beiträge fehlen. Gelegentlich werden einige Daten gegeben⁴⁾, oder es werden einzelne Werke besprochen, wobei sich das Ausstehen einer zusammenfassenden Studie fühlbar macht. Oft begegnet man auch Verwechslungen zwischen Christian, dem „Londoner Bach“ und Friedrich Bach, wo doch die kurze Bezeichnung „Friedrich Bach“ allen Irrthümern vorbeugen könnte. Noch Eitner schreibt in seinem Quellenlexikon dem Bückeburger Bach nicht weniger als 11 Arien und andere Gesangstücke, „9 und 6 Symphonien“, 6 Quintette und 6 Streichquartette zu, die sämtlich von Christian Bach in London komponiert wurden!⁵⁾

Daß im folgenden eine auf archivalischen Quellen beruhende Lebensbeschreibung Friedrich Bachs geboten werden kann, habe ich der Freundlichkeit mehrerer Herren zu verdanken, die mir die Bückeburger Archive und Bibliotheken bereitwilligst zur Einsicht überließen. Vor allem bin ich Herrn Geh. Regierungsrat Bercken für seine Bemühungen verpflichtet, ebenso den Herren Hurold, Prof. Dr. Habersang, Musikdirektor Beyer und Pastor Heidkämper. Ihnen allen möchte ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Johann Christoph Friedrich Bach wurde am 21. Juni des Jahres 1732 in Leipzig als Sohn des Thomaskantors Sebastian Bach und seiner Gemahlin Anna Magdalena geboren⁶⁾. Zwei Tage darauf, am 23. Juni, fand die Taufe statt, zu der als Paten erschienen Johann Sigismund Weiche, Cammer Commissarius und Amtmann in Pegau, Jungfrau Dorothea Sophia, Tochter des Thomas-Pastors Christian Weise und Herr D. Christoph Donndorf, Facult. Juridic. Assessor⁷⁾. Über Friedrichs Jugend wissen wir nicht viel. Karl Gottlieb Horstig schreibt im Nekrolog, er habe aus Bachs eigenen mündlichen Erzählungen nicht viel mehr erfahren, als daß Friedrich „in Leipzig Jura studirte, bald aber wieder zur Tonkunst zurückkehrte, und unter der Aufsicht seines Vaters fleißig musikalische Ausarbeitungen machte, worinn frühzeitig der solide Charakter des braven Tonkünstlers sichtbar wurde“. Diese knappen Nachrichten gewinnen an Bedeutung, wenn man an die Erziehung der Brüder Friedemann und Emanuel denkt. Bei ihnen hielt die musikalische Ausbildung mit den Fortschritten in der Schule gleichen Schritt, beide bezogen die Universität, um sich erst später ganz der Musik zu widmen. Friedrichs Erziehung ging den

gleichen Weg, und wie Friedemann und Emanuel, vertauschte auch er die akademische Laufbahn mit dem Musikerberuf.

Friedrich hat keinen anderen Musiklehrer gehabt als seinen Vater. Friedemann verließ bereits im Jahre 1733 das Elternhaus, und Emanuel kam zu einer Zeit nach Rheinsberg, als Friedrich dem Kindesalter kaum entwachsen war. So konnten die älteren Brüder bei der musikalischen Ausbildung nicht ausbilden. Friedrich wird in der Schule des Vaters einen methodisch genau vorbereiteten Lehrgang eingehalten haben. Mag er im Klavierspiel von dem „Clavier-Büchlein vor W. Friedemann Bach“ zu den Inventionen, Symphonien und zum „Wohltemperierten Klavier“ geführt worden sein oder einen anderen, seiner Eigenart mehr entgegenkommenden Weg — fest steht, daß auch er ein außerordentlich gewandter Orgel- und Klavierspieler wurde, von dem man später rühmte, daß es für ihn im Klavierspiel beinahe keine Schwierigkeiten gäbe und daß er die Orgelsachen seines Vaters spiele⁸⁾. In der Komposition muß er schnelle Fortschritte gemacht haben, denn schon mit 18 Jahren erhielt er eine feste Anstellung in der Bückeburger Hofkapelle, wo er bald mit eigenen Werken vortrat. Seine Leipziger Schulzeit fiel in die Jahre, wo Sebastian Bach eine Reihe seiner besten Schüler um sich sah; so Joh. Friedrich Agricola, Homilius, Kirnberger, Altnikol, Joh. Christ. Mittel und Joh. Gottfr. Mützel. Friedrich wird reiche Anregungen in diesem Kreise empfangen und oft in den Aufführungen des Vaters in Kirche und Haus mitgewirkt haben. Als der Vater starb, weilte Friedrich bereits in Bückeburg, wo er seine zweite Heimat finden sollte.

Über diese Berufung, die seinem Leben und Schaffen die entscheidende Wendung gab, sind bisher keine Einzelheiten bekannt geworden. Der Nekrolog sagt nur, daß „unser Bach frühzeitig nach Bückeburg in die Bekanntschaft des großen Wilhelm, Grafen von Schaumburg, kam, der bey so vielen andern hervorstechenden Eigenschaften auch durch seinen großen Geschmack in der Tonkunst sich vor vielen andern seines Gleichen auszeichnete“. Graf Wilhelm, der als jüngerer Sohn des Grafen Albrecht Wolfgang ursprünglich nicht

für die Regierung des Landes in Betracht kam, hatte eine reiche, umfassende Bildung erworben⁹⁾. In England erzogen — er war am 9. Januar 1724 geboren —, widmete er sich mit großem Eifer kriegswissenschaftlichen Studien, die ihn nach Genf, Leyden und Montpellier brachten. Als sein Bruder starb, kehrte er nach Bückeburg zurück. Er durchstreifte dann die Schweiz und Italien, um sich der bildenden Kunst und der Musik zuzuwenden. Bereits auf dieser Reise wurde er mit vielen italienischen Musikern bekannt, die in ihm den Gedanken an den Ausbau der Bückeburger Hofmusik reifen ließen. Im Jahre 1748 starb Graf Albrecht Wolfgang. Die Regierung übernahm sein Sohn Wilhelm, der im folgenden Jahre reichsvolljährig wurde. Die Landeshuldigung erfolgte am 15. April 1750. Wichtig ist, daß Graf Wilhelm gleich in den ersten Regierungsjahren mehrere Reisen unternahm, die ihn nach Berlin an den Hof Friedrichs des Großen, und nach Italien führten. In Berlin entspann sich mit Gelehrten und Künstlern ein reger, fruchtbarer Verkehr; der Graf wurde Mitglied der Akademie der Wissenschaften und von Friedrich dem Großen, der ihn sehr hoch schätzte, durch Verleihung des Schwarzen Adlerordens ausgezeichnet. Auch die Berliner Oper wird er besucht haben, obwohl in den biographischen Werken über den Grafen, die übrigens noch nicht zu einer umfassenden Arbeit geführt haben, davon nicht gesprochen wird. In dieser Zeit und Umgebung muß er den Entschluß gefaßt haben, seinen Regierungssitz Bückeburg zu einem Klein-Berlin auszugestalten, denn gleich nach seiner Rückkehr begann er mit einer Reform in allen wirtschaftlichen, künstlerischen und militärischen Angelegenheiten. Seine Neuordnungen, die ihn zum Schöpfer der allgemeinen Wehrpflicht und zu einem der tüchtigsten Kenner der Kriegsführung werden ließen¹⁰⁾, interessieren an dieser Stelle nur auf musikalischem Gebiet. Sie waren auch hier so durchgreifend, daß die Bückeburger Hofmusik unter seiner Regierung ihre schönste Blütezeit erlebte¹¹⁾.

Beim Regierungsantritt des Grafen Wilhelm war die Kapelle in Bückeburg eine höfische Einrichtung ohne hervorragende

Bedeutung¹²). An ihrer Spitze stand der „Hoff Musikant“ Rudolf Andreas Münchhausen, dem alle Funktionen oblagen, die an anderen Orten Stadtmusiker ausübten. So schreibt er in einer Bittschrift einmal, daß er vom Grafen Albrecht zum Hof-Musiker bestallt sei, wogegen er „obligiret worden, alle musicalische Auffwartung bey Hofe zu verrichten und des endes . . . noch 2 Hautboisten, einen Brationisten und einen Bassisten beständig zu unterhalten“. „Bey vorfallenden Hochzeiten vnd anderen gewöhnlichen vocationen“ mußte er mit seinen Musikern, denen er Essen und Trinken gab, aufspielen¹³). Sein Gehalt betrug anfangs 100 Rthlr., wurde aber bald auf 150 Rthlr. erhöht¹⁴).

Die Stärke der Kapelle, die auch „bey den gespielten comoedien mit der music aufwarten“ mußte¹⁵), blieb bis zum Regierungsantritt des Grafen Wilhelm die gleiche, nur die Musiker wechselten. Im Jahre 1748 nennt der Etat neben Münchhausen die Musiker Wedemeyer, Hoffmann, Böttger (auch Böttcher) und Kemenu¹⁶). Hoffmann wird in den Akten stets als Hofmusikus und Sekretär geführt¹⁷). Wie an anderen Höfen, war es auch in Bückeburg üblich, die Beamtenstellen nach Möglichkeit durch solche Bewerber zu besetzen, die in der Musik und im Kanzleidienst etwas leisteten. Noch im Jahre 1784 heißt es in einem Schriftstück: „Es ist hier sonst die Einrichtung, daß diejenigen, welche zur Kammer-Music angenommen werden, zugleich im Schreiben geübt seyn müssen, um als Kanzlisten angestellt zu werden¹⁸).“ Man muß also zu dem Musikeretat stets noch einige Kanzlisten hinzurechnen, wenn die Kopfzahl der Kapelle angegeben werden soll. Daß die Musiker mehrere Instrumente spielen mußten, versteht sich in dieser Zeit von selbst. So geht aus den Akten hervor, daß der Musiker Böttcher nicht allein die »Hautboe versa« und »Hautbois d'Amour«, sondern ebenso Violine spielte¹⁹). Seine Lehrer waren die Bückeburger Musiker Meck und Wedemeyer, die ihren Schüler ausbildeten, bis er in der Hofkapelle tätig sein konnte. Es gab demnach, da auch Münchhausen für den Musikdienst am Hofe vorbereitete, eine Bückeburger Tradition, die in einer Zeit, wo der

Instrumentalmusiker beim Solospiel auch Produktivität entfalten mußte, doppelt wertvoll war.

Die Rechnungslisten zeigen in den ersten Regierungsjahren des Grafen Wilhelm keine Änderung des Personals. Noch im Jahre 1751 werden nur die Musiker Münchhausen, Wedemeyer, Hoffmann, Böttger und Kemenu genant. Erst in den Rechnungen des Jahres 1752—53 findet sich eine neue Eintragung, die neben dem Sekretär Hoffmann folgende Hofmusiker aufzählt:

Musicus Bach	bis Joh.	1752	—	50	Rthlr.
	bis Mich.	1752	—	50	"
	bis Weyhn.	1752	—	50	"
	bis Oftern	1753	—	50	"
					Summa 200 Rthlr.
Musicus Münchhausen.				135	Rthlr.
Musicus Wedemeyer . .				75	"
Musicus Böttger.				75	"
Sängerin Münchhausen	bis Joh.	1752	—	25	Rthlr.
	bis Mich.	1752	—	25	"
	bis Weyhn.	1752	—	25	"
	bis Oftern	1753	—	25	"
					Summa 100 Rthlr.
Musicus Kemnu				40	Rthlr. ²⁰⁾

Aus dieser Eintragung geht zunächst hervor, daß Friedrich Bach von Oftern 1752 an mit 200 Rthlr. als Hofmusiker von der Kammer besoldet wurde. Wie seine Berufung zustande kam, läßt sich nach den Akten nicht mehr feststellen. Nach einer noch heute in Bückeburg verbreiteten Erzählung soll Bach mit einer Wandertruppe als Geiger nach Bückeburg gekommen sein und dort konzertiert haben. Er sei dem Grafen empfohlen worden und habe an der lutherischen Kirche die Organistenstelle erhalten²¹⁾. Von dieser Tätigkeit wissen die Akten nichts. Wahrscheinlicher als diese Anekdote ist die Annahme, daß Sebastian Bach — vielleicht durch den Musiker Münchhausen — Verbindungen nach Bückeburg hatte und seinen Sohn für eine führende Stelle in der Hofkapelle vorschlug. Möglich ist auch, daß Graf Wilhelm auf seinen Reisen nach Leipzig gekommen ist und dort die Familie Bach kennen gelernt hat. Wie dem auch sein mag — sicher ist, daß der Graf

neue Kräfte für seine Kapelle suchte und zum ersten Kammermusiker Friedrich Bach gewann.

Bach muß jedoch bereits einige Jahre früher, als die Rechnungen angeben, in Bückeburg tätig gewesen sein, denn in einem in Leipzig am 6. August 1750 aufgenommenen Protokoll, das die Auslieferung eines Klaviers an Friedrich Bach regelt, heißt es, daß vor dem Rat der Stadt Joh. Christoph Friedrich Bach erschien, „Cammer Musicus bey des Herren Grafen von der Lippe Excell.²²⁾. Demnach ist Bach schon im Sommer des Jahres 1750 in Bückeburg gewesen. Nimmt man hinzu, daß er beim Tode des Vaters nicht mehr in Leipzig weilte, so ergibt sich als Datum seiner Berufung etwa das erste Viertel des Jahres 1750²³⁾. Graf Wilhelm mußte zunächst die dringendsten Regierungsgeschäfte erledigen, und da er sich bald auf Reisen begab, die ihn längere Zeit von Bückeburg fern hielten, konnte die Regelung des Musiketats erst im Jahre 1752 erfolgen, wo Bach von der Kammer ein Gehalt von 200 Rthlr. erhielt. Bis dahin wird seine Besoldung aus den Schatullgeldern des Grafen gezahlt worden sein²⁴⁾.

Neben Bach nennt die Kammerrechnung des Jahres 1752/53 als zweite, neu eingetretene Kraft die Sängerin Münchhausen, die das Lebensglück Bachs bestimmen sollte. Sie war die Tochter des Bückeburger Hofmusikers Ludolph Andreas Münchhausen und seiner Gemahlin Anna Lucien, Tochter des Bürgermeisters Held²⁵⁾. Bei ihrer Taufe, die am 25. Januar 1732 stattfand, erhielt sie die Namen Lucia Elisabeth²⁶⁾. In der Gesangkunst muß sie zunächst von ihrem Vater unterrichtet worden sein, der es später durchsetzte, daß sie in die Hofmusik des Grafen Wilhelm aufgenommen wurde. Ihr Name wird in den Kammerrechnungen der Jahre 1752 bis Ostern 1754 regelmäßig im Etat der Hofkapelle genannt, dann taucht im Jahre 1754/55 die Eintragung auf: Musicus Bach — 200 Rthlr., Sängerin Bach — 100 Rthlr. Die Erklärung gibt das Bückeburger Kirchenbuch, das unter den Kopulierten des Jahres 1755 anführt:

den 8. Jan: h. Johann Christoph Bach Hoff Musicus
mit Jgfr. Lucia Elisabeth Münchhausen. —

Als leidenschaftlichem Verehrer der italienischen Musik mußte dem Grafen Wilhelm daran liegen, den italienischen Geschmack auch in seiner Kapelle eingeführt zu sehen²⁷⁾. Er trat auf seinen italienischen Reisen mit verschiedenen Musikern in Verbindung, um sie an seinen Hof zu ziehen, und es glückte ihm auch, zwei tüchtige Italiener, Colonna und Serini, für Bückeburg zu gewinnen. Die Kammerrechnungen melden, daß der Konzertmeister Colonna vom 1. Dezember des Jahres 1754 an bis zum 1. März 1755 — 150 Rthlr. und der Kompositeur Serini für die gleiche Zeit 120 Rthlr. erhielten. In den Akten des Hofmarschallamts heißt es am 25. November 1754, daß einige Salaria, die bisher „von den Chatoulgeldern“ bezahlt wurden, von der Rentkammer entrichtet werden sollten²⁸⁾; in der anschließenden Tabelle befinden sich Konzertmeister Colonna mit einem jährlichen Gehalt von 600 Rthlr. und der Kompositeur Serini mit 480 Rthlr. Beide erscheinen vom 1. Dezember 1754 an regelmäßig im Etat der Kapelle, der von der Kammer aufgestellt wird. Damit ist allerdings noch nicht bewiesen, daß sie erst von dieser Zeit an in Bückeburg tätig waren. Aus der Nachricht über ihre Gehaltsüberschreibung an die Kammer geht vielmehr hervor, daß sie ebenso wie Bach zunächst aus den Privatgeldern des Grafen ihre Besoldung bezogen und bereits vor dem Jahre 1754 ihre Stellung angetreten hatten. Man wird nicht fehlgehen, wenn man ihre Berufung in das Jahr 1750 verlegt, also in die gleiche Zeit, in der Bach als Kammermusiker in die Kapelle trat. Das bestätigen mehrere in Bückeburg liegende Kompositionen von Serini, die 1750 und 1751 datiert sind²⁹⁾.

Die Neugründung der Bückeburger Hofkapelle ist somit gleich in den ersten Regierungsjahren des Grafen Wilhelm erfolgt. An ihrer Spitze standen Angelo Colonna, über den die Bückeburger Archive nichts Wichtiges weiter mitteilen³⁰⁾, und Gio. Battista Serini³¹⁾, jener als Konzertmeister, dieser als Komponist (Kapellmeister). Die Kapelle umfaßte die Musiker Bach, Münchhausen, Wedemeyer, Bötger, Kemenu, die Sängerin Münchhausen-Bach, den Sekretär

Hoffmann, den Trompeter Wächter, der auch als Fourier angestellt war, den Hautboist Boff und wohl noch einige Kanzlisten³²). Die Haupttätigkeit entfaltete Serini, der eine Komposition nach der anderen fertig stellte und den Grundstein zu jener umfassenden Musikbibliothek legte, die noch heute in ihrem größten Teil erhalten ist³³). Von Serini ist bisher außer einigen Klavierfonaten nichts bekannt geworden. Um so mehr wird es interessieren, daß in Bückeburg über zwei Duzend Sinfonien, viele Kammermusikwerke, Kantaten, Motetten, Kirchenstücke, Intermezzi und auch Opern von ihm liegen. Sie zeigen einen tüchtigen, in allen Arbeiten gleich bewanderten Musiker, der im Geschmack der Zeit gefällig und ansprechend schreibt, aber auch — z. B. in seinen Kantaten — eigen und bedeutend ist. Aus der Zahl dieser Kompositionen bekommt man eine Vorstellung davon, mit welchem Eifer am Bückeburger Hofe musiziert wurde. Die Kammermusik wurde ebenso wie die italienische Oper und Kantate gepflegt, und es zeugt von dem Kunstsinne des Grafen, daß er alle bedeutenden Werke der Zeit in Abschriften zu erhalten suchte und mit allen Mitteln bestrebt war, an seinem Hofe eine Pflegestätte der führenden italienischen Musik zu schaffen.

Aus einem Aktenstück erfahren wir, daß Serini auch den Unterricht der Sängerin Bach übernommen hatte³⁴). Es heißt da, daß er „nachgesuchet, die Information der Bachin nicht mehr zu thun“, was ihm am 19. Januar 1755 gewährt wurde. Er hatte für den Unterricht vom Grafen 40 Rthlr. quartaliter erhalten. Wann der Unterricht begann, ist nicht festzustellen, wichtig ist aber, daß Lucia Bach von fachkundiger Seite in die italienische Gesangkunst eingeführt wurde. Sie wurde so mit allen Aufgaben vertraut, die die Pflege der italienischen Musik stellte. Noch ein zweiter Sänger wird in den Akten erwähnt, ein gewisser Graff, der im Jahre 1756 mit einer jährlichen Besoldung von 200 Rthlr. angestellt wurde. Er scheint nicht gefallen zu haben, denn bereits ein Jahr später war er „in Gnaden dimittiret“³⁵).

Auch die bisherigen Leiter der Kapelle nahmen in dieser Zeit ihren Abschied. Am 15. Mai 1756 bestimmte der Graf,

„daß weilien die beyde Musici Serini und Colonna abgehen, einem jeden derselben 120 ducaten oder 330 Rthlr. Reisegeld inclusive eines Kleides bezahlt werden“ sollten³⁶). Über die Gründe, die die Italiener zu diesem Schritt bewogen, verlautet nichts. Vielleicht war ihnen der junge Kammermusiker Bach, der sich als Instrumentalist und Komponist auszuzeichnen begann, unbequem geworden, vielleicht fand sich auch eine Stelle, die ihnen besser behagte. Man darf jedenfalls aus der Tatsache, daß in Bückeburg Kompositionen von Serini liegen, die in den sechziger Jahren geschrieben wurden, darauf schließen, daß Serini auch weiterhin vom Grafen geschätzt wurde.

Für die ausgeschiedenen Führer der Kapelle wurden keine Ersatzkräfte eingestellt. Das ist für die Beurteilung der bisherigen Tätigkeit Bachs in mehrfacher Hinsicht interessant, denn der Graf, der auf die Pflege der Musik großen Wert legte, hätte nie auf eine Berufung neuer Musiker verzichtet, wenn nicht Bachs Leistungen einen vollwertigen Ersatz für die Kunst der entlassenen Italiener boten. Der Etat der Jahre 1757—59 nennt ihn an der Spitze der Kapelle, jedoch mit der einfachen Angabe „Musicus Bach“ und mit dem gleichen Gehalt wie früher. Seine Frau erhielt nach wie vor die bewilligten 100 Rthlr. und ist bei diesem Satz geblieben.

Eine erhebliche Gehaltserhöhung erfolgte im Jahre 1759. Bachs Einnahmen stiegen auf das Doppelte, auf 400 Rthlr.³⁷), wozu noch das Gehalt seiner Frau und gelegentliche Zulagen an Holz und Tafelgeldern kamen³⁸). Diese Gehaltsverdoppelung steht mit der Ernennung Bachs zum „Concertmeister“ im Zusammenhang. 1757 wird er noch „Cammer-Musicus“ genannt³⁹), während die Eintragung des Jahres 1759 über die Taufe seines Sohnes Wilhelm Friedrich Ernst bereits den Titel „Concertmeister“ bringt⁴⁰). In einem Aktenstück des Jahres 1765, das eine Zulage von 60 Talern Tafelgelde und 5 Klaftern Brennholz zu seinem bisherigen Deputat bewilligt⁴¹), heißt er gleichfalls „Concert-Meister“.

Bachs Familie hatte sich inzwischen um eine Tochter und einen Sohn vermehrt, am 7. Oktober 1755 ließ er seine Tochter Anna Philippina Friderica taufen und am 24. Mai 1759

seinen Sohn Wilhelm Friedrich Ernst⁴²⁾. Den Namen Wilhelm erhielt der Sohn nach dem Grafen, der die Patenstelle übernahm. Bachs Wittschrift in dieser Angelegenheit ist erhalten⁴³⁾, sie lautet:

Erlauchter Reichs Graf,
Gnädigster Graf u. hErr.

Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten werden allergnädigst verzeihen, daß ich mich unterstehe höchstedenenselben gegenwärtiges in aller Unterthänigkeit überreichen zu lassen, und zugleich hiedurch unterthänigst zu bitten, Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten wollen allergnädigst geruhen, meinen jungen Sohn, womit uns der liebe Gott heute erfreuet hat, mit Dero hohen Namen zu begnadigen. In gewisser unterthänigster Hoffnung, keine Fehlbitte zu thun, und daß Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten es allergnädigst genehmigen werden, werde, da es zu lange fallen würde, erst allergnädigste ordre, wer das Kind halten solle, schuldigst unterthänigst zu erwarten, es selber verrichten, mit nochmaliger unterthänigsten Zuversicht, Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten dem beständigen Gnaden-Schutz Gottes treuligst empfehlend, in unterthänig: und tiefster Devotion

Erlauchter Reichs Graf
Gnädigster Graf u. hErr

Suppl. den 24 Maj. Ev. Hoch Reichs Gräfl. Erlauchten
1759. treu unterthänigster Knecht
Johann Cristoph Friedrich Bach.

Über die Musikaufführungen am Bückeburger Hofe sind wir in dieser Zeit wenig orientiert, doch gestatten Noten und spätere Dokumente einen Rückschluß auf die Wirksamkeit der Kapelle. Graf Wilhelm „liebte die italiänische [Musik] vorzüglich“, wie Theodor Schmalz in seinen „Denkwürdigkeiten“⁴⁴⁾ erzählt, „er spielte das Klavier vollkommen. Sein ganzes Betragen gegen seinen berühmten Kapellmeister Bach machte nicht weniger den Verdiensten dieses Künstlers, als den Einsichten des Grafen in die Musik, Ehre“. Nach Germa-nus⁴⁵⁾ soll der Graf zuweilen „das gewöhnliche Abendconcert“ dirigiert haben, auch dieser Biograph meint: „es galt in der Musik bei ihm nur italiänischer Geschmack; sein vortrefflicher Bach, Kapellmeister bei ihm, der Bruder des Londner und Ham-burger, wußte sich hiernach zu richten; dessen Frau vertrat die

Sängerin“. Die Noten, die in der Bückeburger-Bibliothek liegen, bestätigen die Worte der Biographen; es wurden in der Hauptsache italienische Werke gespielt, und zwar in einer Anzahl und Mannigfaltigkeit, über die nur ein Studium der Bibliothek genaue Auskunft geben kann. Man findet Werke von Girolamo Abos, Giuseppe Arena, D. Capelli, Rinaldo di Capua, Giuseppe Carcani, Carestini, Vincenzo Ciampi, Gioachino Cocchi, Nicolo Conforto, Ignazio Fiorillo, Dom. Fischetti, Gennaro Manna, Negri, Seb. Nasolini, J. G. Nicolai, Paisiello, von Hasse, Pergolesi, Perez, Trajetta, Terradellas und Zommelli, von Porpora, Tartini, Scarlatti und vielen anderen. Sinfonien, Opern und Oratorien, Arien, Kantaten und Kammermusikwerke reihen sich aneinander und geben eine Vorstellung von der weitgreifenden Tätigkeit der Kapelle. Auch Werke deutscher Musiker wurden gespielt, besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, so Sinfonien von Stamitz, Eichner, Fils und Haydn, Arien von Holzbauer, Oratorien von Joh. Heinr. Roth und Rolle uff. Sie stehen zur Zeit des Grafen Wilhelm noch in der Minderzahl und sind erst allmählich auf den Wunsch Bachs hin in Aufnahme gekommen. Das Bild, das man von der Musikpflege aus diesen Quellen erhält, gleicht dem regen Kunstleben an hervorragenden Kunstzentren, wie Dresden, Berlin und Mannheim, denn die Bevorzugung der Italiener erklärt sich aus der Überlegenheit der italienischen Opern- und Oratorienliteratur und ebenso aus der Geschmacksrichtung der Zeit. Auch Friedrich Bach schloß sich der führenden italienischen Musik an, allerdings ohne die eigene Kraft und das ererbte Teil deutscher Kunst zu verleugnen.

Seine ersten Arbeiten, die im Druck erschienen, waren sechs Flötenquartette und einige Beiträge in dem von seinem Bruder Emanuel herausgegebenen „Musikalischen Bielerley“. Mit den „6 Quartetti a Flauto trav. Viol. Viola, Basso, ded. Wilhelm I di Schaumburg“ (Hbg., Chrst. Vock), die für die Jubiläumsmesse des Jahres 1769 angekündigt wurden⁴⁰), stattete er seinem gräflichen Förderer den ersten Dankestribut vor der Öffentlichkeit ab. Ihm hatte er nicht allein Stellung und mancherlei

Unterstützungen zu danken, sondern ebenso künstlerische Aufträge und Anregungen. Ein Fürst, der wie Graf Wilhelm gewohnt war, über alle Fragen der Kunst und Wissenschaft zu diskutieren, mußte dem jungen Musiker starke Triebkraft zur Entfaltung seines Könnens geben, mußte ihm durch Hinweis auf die Werke der Meister den Weg zeigen, den er in der Komposition einzuschlagen hatte. Bach war überdies in Bückeburg gleich in das Fahrwasser der Italiener gelangt, Serini und Colonna wurden seine ersten Führer, während sich die Literatur, die in den Konzerten gespielt wurde, kaum von der in Italien herrschenden unterschied. Diese Musikpflege konnte eine italienische Reise unter Umständen ersetzen. Wir erfahren auch nichts davon, daß Bach Urlaub zu einer Studienfahrt nach dem Süden erhielt. Er blieb bis auf einen einzigen Besuch bei seinem Bruder Christian in London, wovon noch die Rede sein wird, in Bückeburg, stand aber dafür in regem Verkehr mit Emanuel Bach in Hamburg. Er unterstützte die Bestrebungen seines älteren Bruders bei der Herausgabe des „Vielerley“ durch Beiträge, die dem Bedürfnis nach guter Hausmusik entgegenkamen⁴⁷⁾, schickte auch eigene handschriftliche Werke nach Hamburg⁴⁸⁾ und erhielt von seinem Bruder Gegenbeschenke, wie die Originalhandschrift der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, die er mit dem Zusatz versah: „Zum Geschenk von meinem lieben Bruder erhalten⁴⁹⁾“. Emanuel, der auch ein Bild von Friedrich Bach besaß⁵⁰⁾, blieb mit seinem Bruder stets in Verbindung⁵¹⁾.

Am 16. September 1768 erging an die Bückeburger Kammerkasse der Auftrag, daß „von Michael. a. c. an den Concert-Meister Bach sechzehn Thaler zugeleget seyn sollen⁵²⁾“. Friedrich Bachs Gehalt betrug damit 416 Taler, — der höchste Satz, der für den Musiketat ausgeworfen wurde, und zugleich die höchste Gehaltsstufe, die Bach überhaupt erreicht hat⁵³⁾. Wenn auch das Gehalt seiner Frau — 100 Taler — und Naturalien hinzukam, so mußte Bach doch mit diesen Einnahmen seine Ausgaben nach Möglichkeit einschränken. So schreibt er einmal in einer Bittschrift vom 26. April 1771⁵⁴⁾: „Ich habe den Versuch gemacht, meine Deconomie so einzurichten,

daß ich mit . . . 12 Klafftern [Brennholz] auskommen möchte; allein ich habe dabey die Unbequemlichkeit, daß ich nur einen Ofen hizen kann, und meine Arbeiten in dem nemlichen Zimmer, wo meine ganze Familie versamlet ist, verrichten muß. Ew. Durchl. werden aber selbst gnädigst zu beurteilen geruhen, daß die Composition der Music bey dem Geräusch verschiedener Gegenstände nicht den gewünschten Erfolg haben könne, und dahero ergethet an Ew. Durchl. meine unterthänigste Bitte, Höchstdieselben wollen mir die 3 abgekürzten Klafftern Holz wieder zuzulegen, die hohe Gnade haben.“ Seine Bitte wurde vom Grafen erfüllt. Auch ein Gesuch um Vorschußzahlung, das Bach am 29. März 1777 an den Grafen richtete⁵⁵⁾, wird bewilligt worden sein, wenn auch in den Akten nichts darüber mitgeteilt wird. Bach erinnert daran, daß seine „zeitlichen Umstände durch die jüngst geschehene Verheirathung“ seiner Tochter „um ein großes derangiret geworden und zu deren Wiederherstellung“ er gesonnen sei, etwas von seinen Kompositionen zu veröffentlichen. Er bâte um einen Vorschuß von 100 Rthlr., die von seinem Salarium wieder nach und nach abgezogen werden könnten. Wie man aus den Bittschriften sieht, hat Bach in Bückeburg keine Reichthümer gesammelt, er lebte ohne große Ansprüche und war zufrieden, wenn er der Kunst nach seinen Kräften dienen konnte und Anerkennung fand.

Die glücklichsten Jahre seines Lebens setzten mit der Ankunft Herders in Bückeburg ein. Herder kam im Mai 1771 als Nachfolger Thomas Abbts an den Hof des Grafen. An die Stelle des Schriftstellers, der „Vom Tode fürs Vaterland“ und „Vom Verdienste“ geschrieben hatte, trat ein Dichter, der lieber dem neuen Geist der Literatur, wissenschaftlichen, künstlerischen und theologischen Aufgaben und Problemen nachdachte, als kriegstechnischen und organisatorischen Fragen. Graf Wilhelm und Herder waren in Anschauung und Charakter zu verschieden, als daß sich gleich ein harmonisches Verstehen ergeben konnte. Zwar tat der Graf viel, um Herders Wünschen entgegenzukommen, lud ihn zur Tafel und zur Hofmusik ein, würdigte seine Kenntnisse und schriftstellerischen Arbeiten, aber die Situa-

tion blieb die gleiche, wie Herder im August 1772 schreibt, „un-
 kenntlich, entfernt, nicht für einander“⁵⁶). Über diese Zeit des
 Mißmuts halfen Herders Studien und seine allmählich wach-
 sende Seelsorge hinweg. Das Höchste und Schönste begegnete
 ihm aber, als die Gräfin Marie Eleonore zum Neujahrs-
 tag 1772 einen Brief an ihn richtete, worin sie ihr ganzes
 Denken und ihre tiefe Religiosität entdeckte. „Ich fange seit
 14 Tagen in Bückeburg zu leben an“, schreibt Herder an seine
 Braut, „und Alles scheint sich mir zu verändern durch die Ver-
 änderung Einer Seele.“⁵⁷) Die Gräfin wurde ihm „wahr-
 haftig Klopstocks Maria“, eine „liebe, sanfte himmlische Gräfin,
 eine Maria von Antlitz, Name und dreifach von Seele“⁵⁸).
 „Sie hat sonderbare Schicksale des Lebens gehabt“, fährt er in
 dem Brief an seine Braut fort, „eine geborene Gräfin von
 Lippe-Biestersfeld, aber eine verlassene Waise von Kindheit an;
 sie ist unter Andere, Verwandte, Freunde, weggekommen, nach
 Magdeburg, Schlesien — da ist sie Pietisten in die Hände ge-
 fallen: ein weiches, fühlbares Herz unter solchen Umständen.“ —
 Sie war am 16. Juni 1744 mit einem Zwilling Bruder Fer-
 dinand Johann Benjamin geboren, „allein unser Eintritt
 in dieses Leben“, schreibt sie in einem nicht veröffentlichten bio-
 graphischen Entwurf⁵⁹), „war höchst betrübt und traurig; in-
 dem an eben diesem Tage unsere theuere Mutter Abends um
 10 Uhr diese Welt verließ . . . Wir brachten also gleichsam
 unser Kreuz schon mit in die Welt, und wurde uns so zu sagen
 damit angedeutet, daß wir in ein Jammerthal kommen wären.“
 Der Hang zu mystischem Glauben und zu selbstquälerischen Ge-
 danken über das unglückliche, schmerzreiche Diesseits hat
 die Gräfin nicht mehr verlassen. Das Leben galt ihr als
 Vorbereitung zu einem glücklicheren Dasein im Jenseits, alle
 Schicksalswendungen schienen ihr von Gott gesandt, sie kannte
 weder ein selbstvertrauendes Vorwärtstreben noch ein festes
 Zugreifen in die Fügungen des Lebens. So wurde sie auch
 dem Grafen Wilhelm verlobt, ohne ihn je gesehen zu haben.
 Der Graf kannte sie aus einem Porträt und einigen Briefen,
 die auf ihn so starken Eindruck machten, daß er sich zur Ver-
 lobung und Heirat entschloß. Die Ehe war anfangs wenig

glücklich, da der Charakter der Gräfin grundverschieden von dem ihres Mannes war, aber Demut und innige Hingabe an die Eigenart des Grafen schufen ein festeres Band, das durch die Geburt einer Tochter und das allmählich zunehmende Verständnis für ihr schwärmerisches Gefühlsleben stärker wurde.

Die Gräfin wurde die eigentliche Stütze in Herders Bückerburger Zeit. Er gab ihr Dichtungen und Bücher, legte Bibelstellen aus, predigte für sie und fühlte aus ihrem ernstesten Christenglauben den ersten Segen, den seine Seelsorge brachte. Auch Herder gewann durch die strenge Glaubenskraft der Gräfin, er beglückte seine Schülerin durch Briefe, Dichtungen und auch durch geistliche Kantaten, zu denen Bach die Musik schrieb.

Für Herder war es eine willkommene Schicksalsfügung, daß er in Bückerburg mit Bach bekannt und befreundet wurde. Waren damit doch Aussichten zu einer endgültigen Lösung der von ihm sehnlichst herbeigewünschten Reform der geistlichen Dichtung gegeben! Er konnte experimentieren, seine musikalischen Anschauungen vertiefen und aus Bachs Aufführungen lernen, wie sich die Praxis zu seinen Theorien stellte. Herder war ein Liebhaber der Musik „bis zum Unausprechlichen.“ „Nur bin ich so sehr versäumt,“ schreibt er seiner Braut⁶⁰), „ich bin früh in so schlechte Hände gefallen: ich bin bald in so verwickelte Geschäfte gerathen: und dann endlich, ich bin so flüchtig und ungeduldig bei Allem, was viele lange mechanische Uebung fodert — daß ich bei der empfindlichsten Seele die ungeschicktesten, größtten Hände zum Klavier habe. . . . Die Musik ist für empfindliche Herzen und feine Seelen ein so unentbehrliches Vergnügen: die Gedanken des bloßen Kopfs ermatten so leicht: die Sprache des bloßen Mundes wird hie und da so unkräftig, daß ein Saitenspiel mit einem Liede besetzt, gewiß in die Dekonomie eines glücklichen Lebens, als tägliches Hausgeräthe gehört.“ Die Regeln des Generalbasses beherrschte er vollkommen, so daß er sich Oden und Lieder auf dem Klavier selbst begleiten konnte⁶¹). Die Musik blieb „Freude und Trost“ seines Lebens⁶²), sie wurde der Quell für alle seine kritischen Besprechungen und Untersuchungen der lyrischen Dichtung, für den Ausbau der Kantischen Ästhetik, für die Volks-

liedersammlung und auch für die eigenen Versuche in der Kantate und im Musikdrama⁶³).

Bereits in seiner Pfingstkantate „die Ausgießung des Geistes“, die in den Rigaischen Anzeigen aufs Jahr 1766 erschien, hatte Herder die Wichtigkeit und Schwierigkeit einer brauchbaren, wahrhaft poetischen Kantatendichtung betont. Er setzt „eine glückliche Kantate unter den übrigen Dichtarten gleich nach dem Heldengedicht und dem Drama,“ denn wenn „in den Recitativen eine Begebenheit mit allen Farben der Dicht- und Tonkunst gemalt wird, wenn die Arie es erreicht, Empfindungen und Gespräche des Herzens in aller Stärke auszudrücken; wenn Chöre und Choräle diese Empfindungen der Brust darauf zu einem vollen Bekannniß des Mundes erheben können: so wird . . . das Ganze einer Kantate, wo alle diese Stücke nach Symmetrie und Eurhythmie zusammengesetzt sind, doch gewiß ein Poetisches Genie fodern, das mehr als Verse machen und Reime zählen kann; das so wohl den Pinsel des Malers, als die Sprache der Empfindung; so gut den Wohlklang der Dichtkunst, als der Musik in seiner Gewalt haben muß.“ Deutschland hat genug gute Musiker, tüchtigere als Italien und Frankreich, und wenn auch „Brokes einen Telemann, Ramler einen Graun, Zacharia einen Fleischer⁶⁴) und Klodius einen Hiller verdient hat: so dürften noch immer Tonkünstler seyn, denen Kantatendichter fehlen“⁶⁵). Die Pfingstkantate schrieb Herder für Joh. Gottfr. Mützel, der auch Herders „Kantate zur Einweihung der Katharinenkirche auf Bickern“ (1766, 1. Oktober) komponierte⁶⁶). Herder bedauert, daß der musikalischen Poesie noch immer „deutsche Härte, Rauigkeit und Zwang“ anlebe⁶⁷), immer wieder dringt die Klage durch, daß Deutschland „noch so wenig, recht wenig musikalische Dichter aufzeigen“ könne⁶⁸). In der Kirchenmusik seien bessere Kirchenstücke in Tönen als in Worten vorhanden, denn bei den gewöhnlichen Kirchenkantaten sei der Text meistens mittelmäßig oder elend. Hier sei vieles für die Andacht zu wünschen, ehe der goldne Traum Klopstocks⁶⁹) erfüllt werde⁷⁰).

Herder hatte die musikalische Literatur von Jugend an verfolgt. Er kannte ihre Hauptvertreter und Werke und ist in

seinem ganzen Leben einer der besten Musikkenner geblieben; das beweist sein Eintreten für die älteren Italiener, wie Leo, Durante, Pergolesi, und noch mehr seine hohe Verehrung für Händel, Gluck, Haydn und Mozart⁷¹). Mit einem außerordentlich sicheren Urtheil verband er ein tiefes Gefühl für jede musikalische Feinheit und ein inniges Verständniß für die Forderungen der Musiker. So glaubte er sich berufen, den Vorsprung, den die Musik vor der Literatur gewonnen hatte, wieder auszugleichen, und wurde nicht müde, auf die hohen kulturellen und geistigen Werte hinzuweisen, die eine gute Kirchenmusik und ebenso die dramatische Musik schaffen muß, wenn sie Hand in Hand mit der Dichtung geht. Daß er in der Ausführung dieser Gedanken oft in geschichtliche Konstruktionen geriet, tritt hinter seiner scharfen Betonung der künstlerischen und sittlichen Kraft der Musik zurück. Er war einer der ersten, der die Träume Klopstocks zu verwirklichen suchte und mit Wort und Tat für die Entwicklung und Ausgestaltung der deutschen Kantaten- und Operndichtung eintrat.

Als Herder nach Bückeburg kam, sah er zum ersten Male die Möglichkeit vor sich, seine Theorien durch größere praktische Arbeiten und durch ständige Beobachtungen der Musikaufführungen zu verwirklichen. Er konnte sich mit Bach über Fachdinge unterhalten, konnte aus den Konzerten die Wirkungsmöglichkeiten der einzelnen musikalischen Formen kennen lernen und für die eigenen Versuche im Drama und in der Kantate Erfahrungen sammeln. Wir hören aus seinen Briefen, daß er kein wichtiges Konzert versäumte, und daß auch der Graf allen Wünschen nachkam, die Herder für die Aufführung eines ihn besonders interessierenden Werkes hegte. So schreibt er seiner Braut einmal⁷²): „Eben werde ich zur morgenden Mittagstafel und zu einer italiänischen Cantate, Cassandra, eingeladen, und auch dies ist wieder ein Zug der Aufmerksamkeit des Herrn. Ich ließ es mir letzten Sonntag kaum merken, daß ich sie hören wollte, so war er gleich mit der Erbietung da, sie nächstens aufführen zu lassen, und siehe, Er thuts.“ Ein anderes Mal wird er „auf das *stabat mater* von Pergolesi *invitirt*“, worüber er sich „mehr als auf alle

Freudenbezeugungen“ freut. Über die Aufführung berichtet er: „Pergoleses stabat mater hat mich sehr gerührt: noch mehr aber eine andre Arie von Pergolese aus einer Oper, die mir noch immer in der Seele weinet. Es ist die Sprache zweier Gatten, die sich im Gefängniß vor ihrem Tode als Geschwister finden, und ihr armes Kind anreden: misero Pergoletto — o, warum kann ich Ihnen nicht Ton und Empfindung ganz herzaubern?“⁷³⁾ Dann hört er wieder eine Kantate „Pygmalion“ „in einer vortrefflichen Composition“⁷⁴⁾, die auf ihn einen ungewöhnlich tiefen Eindruck macht⁷⁵⁾, und muß an einem andern Tage bei einem Konzert „eine lange Predigt“ des Grafen darüber mit anhören, „wie Alles doch in der Welt mit Zwecken, Bestrebungen, Absichten und Gesetzgebungen Nichts sei“, wodurch die Aufführung des „Tod Jesu“, die er hören sollte, zum Argerniß aller Zuhörer durch „Geplauder“ verdorben wurde⁷⁶⁾. Selbst wenn ein „elendes Konzert“ stattfand, fühlte er sich doch gestärkt, „weil die Seele doch eine Parthie musicalische Lust in sich zieht, sie zu verarbeiten“⁷⁷⁾. Auch aus den Notizen, die die Gräfin in ihr Handexemplar des Schaumburg-Lippeschen Kalenders 1774⁷⁸⁾ eintrug, geht hervor, daß Herder mit seiner Gemahlin, die er am 2. Mai 1773 zum Altar geführt hatte, oft zu den Bachschen Aufführungen kam. Es heißt da: „13 Januar. Herder Abends zum Concert gegenwärtig. 20 Januar. Zur Musik und Soupé Herder und seine Frau oben. 1 Februar. Herder und seine Frau Abends im Concert oben. 10 Februar. Herder und seine Frau im Concert gegenwärtig. Den 24 Februar. Herder zur Musik und Kupfer besehen. Den 27 Februar. Den Abend Brutus in Musik gehört“ usw.

Die Konzerte fanden nach den Aufzeichnungen von Theodor Schmalz⁷⁹⁾ abends von 6—8 Uhr in dem Vorzimmer der Gräfin statt. Sie wurden offenbar nur zweimal in der Woche, wie auch in späterer Zeit⁸⁰⁾, abgehalten, doch wurde „jeder feyerliche Tag“, wie es im Nekrolog heißt, „durch eine Musik verherrlicht, und ein Konzert wurde mit der stillen Andacht gehört, mit der man sich in der Kirche zur Erbauung vorbereitete. Dratorien und Paffionsmusiken wechselten miteinander

ab.“ Daß diese „stille Andacht“ mitunter gestört wurde, haben wir von Herder gehört. Der Graf liebte es, „bei Aufführung schöner Musik“ mit Herder zu sprechen und von „seinen eigenen Lebenserfahrungen aus seinen früheren Reisen, aus dem siebenjährigen Krieg und seinem Aufenthalt in Portugal“ zu erzählen⁸¹). Weder Herder noch Bach konnten sich dieser gräflichen Gepflogenheit, die auch an anderen Höfen, wie wir von Spöhr wissen, gang und gäbe war, widersetzen.

Die Aufführungen leitete Bach. Seine Kapelle hatte sich seit dem Ausscheiden der Italiener kaum merklich geändert. Münchhausen, Wedemeyer, Kemenu, der Sekretär Hoffmann und der Hoffourier Wächter bildeten den Stamm, zu dem einige Kanzlisten, wie der Kammereschreiber Stolte, und wohl auch Bückeburger Militärmusiker hinzukamen. Neu eingetreten war Joh. Christ. Friedrich Struve (vom Jahre 1760 an), der später seinem Sohn Ernst Christian Heinrich die Stelle des im Jahre 1772 wegen grober Verfehlungen entlassenen Musikers Kemenu verschaffte⁸²). Während der Regierung des Grafen hat sich der Personalstand der Kapelle, über den die Rechnungen der Kammer und auch die Schaumburg-Lippeschen Kalender, vom Jahre 1767 an, orientieren⁸³), nicht weiter geändert. Mit diesen Musikern wurde der instrumentale Teil sämtlicher Aufführungen bestritten, während der Chor wohl von der lutherischen und reformierten Gemeinde, zum Teil auch von der Schule gestellt wurde.

Unter dem Eindruck der Bachschen Musikaufführungen entstanden Herders Bückeburger Kantaten und Musikdramen. Sie wurden schnell skizziert, aber nur langsam ausgeführt, da Herder viel an den Entwürfen feilte und auch Bachs Urteil verschiedentlich berücksichtigte. Seine erste Arbeit, die mit der Musik Bachs zur Aufführung kam, war das „biblische Gemälde“ „Die Kindheit Jesu“. Herder schickte die Dichtung am 25. Dezember 1772 seiner Braut Caroline Flachsland als Weihnachtsgabe. „Wie muß ich das Weihnachtsfest feiern, ohne Dir was schenken oder nur recht wünschen zu können“, schreibt er in dem Begleitbrief. „Ich lege zwar ein Christkindlein bei, aber ich befürchte fast, es ist nicht das rechte. Wenigstens ist

so von Papier. Sie können es Merck⁸⁴⁾ zeigen, aber ohne Loberwartung etc.: es ist ein Werk der Liebe und Andacht⁸⁵⁾. Er fragt auch nach den Szenen, die ihrem Herzen „ohne Lob und Ruhm“ am besten gefallen, er würde dann seinen „Lieblingszug“ in der Dichtung zeigen, „ein starkes Wort“, das ihm aber ebensowenig gehöre, wie „die ganze Geschichte“⁸⁶⁾. Caroline antwortet am 4. Januar „im glücklichen Jahr 1773“: „Freilich war das Christkindlein nicht das rechte; Du hättest selbst kommen und Dich mir schenken sollen. — Konntest Du nicht errathen, welche Stelle mir am besten gefällt? Maria an der Krippe, mit Freudethränen über ihren holden Knaben hangend, betend — ihr alles nun, ihr König, ihre süße Gabe, so arm, so reich! Will nun glauben. Diese ganze Scene war für mein Herz“⁸⁷⁾.

Eine Abschrift sandte Herder der Gräfin mit der Bitte, seinen Namen bei der Aufführung des Werkes nicht zu nennen. Die Gräfin spricht für das Geschenk am 5. Januar 1773 ihren Dank aus⁸⁸⁾: „Daß Sie mir Ihre vortreffliche Kantate [Die Kindheit Jesu] so gern übergeben, hat mich unendlich gefreut... Warum soll aber Ihr Name, wenn sie komponirt wird, für Jedermann wegfallen? warum nicht mehr offene Herzen mit diesem Werk der Liebe und Andacht beseligen, und sich lieber mit einem bekannten Verfasser verbinden dürfen? wie sehr wünsche ich, daß unser guter Bach sich an diese schöne Arbeit mache! mich deucht, eben jetzt am ersten würde er damit seinen tiefen Kummer lindern und wieder der Trost seines Hauses seyn. — Indessen werde ich es auch nicht eher laut sagen, bis es nach Ihrem Willen ist.“ Die Dichtung ließ Herder der Gräfin „zu gut componiren“, er erzählt, sie habe „sich darüber selbst zum Kinde gefreuet“⁸⁹⁾. Auch Caroline Flachsland hat um Übersendung der Musik⁹⁰⁾. Die Aufführung am Bückeburger Hofe fand am 11. Februar 1773 statt. Die Gräfin berichtet darüber an Herder: „Heute Abend schon habe die himmlische Musik von Bach zu der Kindheit Jesu gehört, und sollte ich es wohl dem Geber dieses Festes verheelen können, daß ich ein wirkliches, nicht gemeines Fest gehabt, und nicht allein ich, sondern mehrere beseligt worden; so daß es mir in der That schwer

wurde, den Verfasser nicht laut preisen zu dürfen. Es ist indeß nicht geschehen, soll auch nicht geschehen. Allein das muß ich sagen, mein Herr hat Sie stark im Verdacht; Er nennt es ein Gemählde von Raphael, und ahndet — und kann Niemand andern ahnden, als Sie. Wäre es Ihnen nicht entgegen, so glaube ich, Sie würden meinen Herrn recht glücklich machen, Sich zu nennen; Er würde es so wenig als ich ohne Ihren Willen bekannt machen; und wie vielmehr als ich verdient Er diese Freude, die, damit sie vollkommen wäre, Sie selbst Ihm geben wollten. Eine solche Stunde ersetzt doch trübe Tage und Wochen reichlich! . . . Vergeben Sie dieses Blatt, und rechnen es als den Einzigen Dank an, den ich für Ihr geschenktes Fest bringen kann. Sie wollen nur nicht an Schmeichelei denken! Wenn ich Sie so beleidigen könnte, so verdiente ich nicht Sie zu kennen⁹¹⁾. Herder hat sich daraufhin als Verfasser dem Grafen gegenüber bekannt.

Daß Bach bei der Ausarbeitung der Dichtung mit zu Rate gezogen wurde, geht aus einer Handschrift Herders hervor, die mehrere von Bach mit NB bezeichnete Stellen aufweist⁹²⁾. In der endgültigen Fassung sind diese Partien geändert. Den älteren Kantatendichtungen Herders gegenüber bedeutet „die Kindheit Jesu“ einen wesentlichen Fortschritt. Er zeigt sich in der Haltung der Rezitative, im Sprachausdruck, auch in der musikalisch dankbaren Anlage der Dichtung. Seine Vorbilder suchet und fand Herder bei Klopstock, dessen Gedichte, nach seinem Urtheil, eine einzigartige „musicalische Sprache“ haben, „eine wahre fortgehende Melodie der Worte zur Empfindung, der Bewegung des Verses“⁹³⁾, ferner bei Gerstenbergs und Ramlers Kantaten. Er schreibt, daß Ramler die „Hirten bey der Krippe zu Bethlehem“, den „Tod Jesu“ und die „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ „unnachahmlich“ besungen habe⁹⁴⁾, daß Gerstenbergs „Ariadne“ eine herrliche „Einbildungskraft“ und Sprache und schöne „Accente zur Musik“ zeige⁹⁵⁾. Ramlers „Ino“ und „der May“ sind ihm „mit Poetischen Schönheiten in vollem Maaße“ verziert⁹⁶⁾, und er ruft aus: „Wie wenige Ramlers gibt es!“⁹⁷⁾ Aber mehr noch als Ramler, dessen Schwächen er, wie die Nachschrift zu „Von

deutscher Art und Kunst“ beweist, richtig erkannte, legt er das Schwergewicht auf die Empfindung. Sie ist es, die sein ganzes Dichten und auch seine ästhetischen Untersuchungen über Oper, Kantate und Oratorium beherrscht. Die Musik hat die „Nachahmungen menschlicher Leidenschaften“ zur Aufgabe, „sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel“⁹⁸). Empfindung muß in Kantate und Oratorium herrschen, selbst die neue deutsche Oper soll „auf menschlichem Grunde und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung geschaffen werden, ihr „Plan muß Empfindung seyn“, denn nur diese „spricht durch Mienen, nur sie sind durch Lieder“, selbst die Tänze müssen „Empfindung seyn“⁹⁹). Damit schließt Herder an die Forderungen der Schweizer und Klopstocks an. Die „allgemein menschliche Rührung“ ist für die geistliche Musik der „Baum des Lebens“¹⁰⁰), nicht die dramatische oder charakteristische Kunst. Mit Vergnügen weilt er auf dem „Raum zwischen Musik und Poesie“, ja er setzt eine glückliche Kantate gleich nach dem Drama, da er in ihr „die Samenkörner der rührenden und malerischen Dichtkunst, die feinsten Regeln der Declamation, der Erzählung und des Numerus, und Grundsätze zur Ausbildung der Aesthetik“ findet, die „noch wie Gold unter der Erde ruhen“¹⁰¹). Gefühl und Empfinden stehen in allen seinen musikalischen Dichtungen an erster Stelle, in seinen Brautbriefen und dem Briefwechsel mit Lavater in einem Überschwang, den wir heute nicht mehr verstehen. Herder schreibt seiner Braut „mit einer Thräne“, Caroline ruft aus: „Wann werde ich wieder an Ihrer redlichen Brust weinen?“, und Heynes Gattin richtet einen Brief an Herder, der zeigen soll, daß sie seinen Brief „gefühl“ habe, daß sie würdig sei „ein Geseufze“ von ihm zu hören. Sein Handkuß beim Abschied sei Eis gegen ihre sich selbst bewegende Hand gewesen, und sie schließt „Ich bin Gefühl, und wer mich anders finden will — ich bin nichts für ihn!“¹⁰²) Aus dieser empfindsamen Zeitstimmung heraus müssen Herders Kantaten beurteilt werden, sie sollten Empfindungen wecken und widerspiegeln, sollten der Ausdruck seines eigenen Fühlens sein, denn sein Herz mußte fühlen, mußte

„gerührt, begeistert werden“, wenn die „Empfindung in musicalischen Ausdruck“ übergehen sollte¹⁰³).

Über die Anlage der Kantaten und Dratorien, über ihre Ästhetik und künstlerische Ausgestaltung gab sich Herder später Rechenschaft, jetzt genügte ihm ein Schaffen, wie es die Augenblicksstimmung eingab, und das Studium Klopstocks, Gerstenbergs, Ramlers und der führenden Kantatenkomponisten, unter denen er gelegentlich Joh. Gottfried Mützel — der zuerst Herdersche Kantaten komponierte — J. Ad. Scheibe, Em. Bach, Graun, Telemann und J. Ad. Hiller anführt.

Seine Dichtung „Die Kindheit Jesu“, die er „ein Dratorium“ und ein „biblisches Dratorium“¹⁰⁴) nennt, während Bach „ein biblisches Gemählde“ schreibt, ist aus der Weihnachtsstimmung heraus geboren, mehr eine Phantasie über Empfindungen am Tage der Geburt des Herrn, als eine oratorische Schilderung der biblischen Erzählung. Wie Ramler in den „Hirten an der Krippe“ jede realistische Szene vermeidet, so auch Herder. Sein einfaches Dratorium reiht lyrische und malende Partien aneinander, die Weihnachtsnacht mit der Verkündung und dem Lobgesang „Ehre sei Gott in der Höhe“, Maria an der Krippe über ihren Knaben und König geneigt und die Verheißung Simeons. Diese Dreiteilung ist auch äußerlich gekennzeichnet: Die Verkündung schließt mit dem Chor der himmlischen Heerscharen, die Empfindungen Marias bei der Krippe mit dem Hirtenchor „Holde, hohe Wundernacht“, die Verkündung Simeons mit dem Schlußgesang „dessen Preis die Hirten sangen“. Jeder einzelne Teil ist in sich geschlossen; das Ganze bildet also ein dreiteiliges Dratorium in kleinster Form.

Daß Herder die Bibelworte nach Möglichkeit wörtlich bringt, sichert ihm von vornherein Volkstümlichkeit und Kenntnis der Situation. Große Schilderungen werden unnötig. Auch die angefeindete Partie des Erzählers wird aufgehoben¹⁰⁵), da sich das Bild aus den umrahmenden Worten des Engels, der Hirten, Marias und Simeons ergibt. Der Engel verkündet die Geburt des Herrn: „Entsetzt euch nicht! Siehe ich verkündig' euch große Freude . . . Euch ist geboren Christus der Herr“, worauf eine „himmlische Musik“ von fern ertönt. Der „erste Hirte“,

erschreckt und geblendet vom Glanz, will die Verkündung nachsprechen, da unterbricht ihn die näher kommende Himmelsmusik, die auch die Worte des zweiten Hirten verstummen läßt. Während beide dem Gedanken an Gottes Weissagung nachhängen, fällt der volle Chor mit der „himmlischen Musik“ „Ehre sei Gott in der Höhe“ ein.

Das Nahen der Weihnachtsmusik hat Herder in der Dichtung genau vorgeschrieben; er erreicht dadurch eine Szene, die jedes Berichten und Schildern ausschließt, die durch die Worte der Hirten unmittelbar anschaulich und lebendig wirkt. Diese durch Unterbrechungen scharfer zusammengefaßte, leicht zu übersehende Gliederung hat Herder auch in andern Werken, so in der „Auferweckung Lazarus“ und in „Michaels Sieg“ angewandt. Bach hat sich hier mit seiner Musik streng an Herders Angaben gehalten.

Die Überleitung zur zweiten Szene, wenn man die einzelnen Teile so nennen will, bringt ein Gespräch der Hirten, die sich nach dem Verschwinden der himmlischen Heerscharen in dunkler Nacht aufmachen, um den verheißenen König zu sehen. Sie finden Maria an der Krippe „frohwehmütig“, wie Herder schreibt, ein Schlummerlied singend, in das sich ihre eigenen Gedanken, Hoffnungen und Empfindungen mischen. Das ist die Szene, die Herders Braut am besten gefiel, und die den Mittelpunkt des ganzen Werkes der „Liebe und Andacht“ bildet. Maria, gekrönt und reich beschenkt, will ihrem Sohne leben und fest am Glauben hangen. Ein Chor schließt die Szene ab, ein schlichter Freudengesang der herbeigeeilten Hirten. Der Schlußteil setzt mit Marias Dankfagung ein, die Herder wieder auf Bibelworte stützt: „Er hat die Blöde seiner Magd mit Waterblick ersehen! — Der Herr hat große Ding an mir getan . . . sein Nahm ist hehr“. Es folgt Simeons Dank- und Scheidegesang „Und nun! in Fried und Freude wall' ich ganz von hinnen“, unterbrochen von der Weissagung auf Jesu Wirken und Maria's Leiden. Der Chor beendet die Szene mit der Bitte: „Jesu, nimm dies Loblied an!“

Wie diese Gesamtübersicht zeigt, kommt es Herder nicht so sehr auf eine genaue Umschreibung der Situation, sondern vor

allem auf die Empfindungen bei der Geburt und Darstellung Christi an. Allegorische Figuren sind ausgeschaltet. Maria fühlen und Denken rückt in den Vordergrund, während die Verkündigung und Simeons Weissagen und Danken das Ganze umrahmen. Die Darstellung Christi im Tempel wird ohne eingehende Motivierung angeschlossen, sie gibt aber dem Vorangegangenen tiefere Bedeutung und bereitet den Schlußchor vor, der die Empfindungen des Herzens „zu einem vollen Bekanntniß des Mundes“¹⁰⁶⁾ erhebt. Herder hat an dem von ihm aufgestellten Grundplan festgehalten: die Rezitative bieten die Begebenheit, die Arien die Empfindungen und Gespräche des Herzens, Chöre und Choräle verbreitern sie zum Ausdruck der Gesamtheit¹⁰⁷⁾. Stets ist die Empfindung der Kern der Dichtung und das Band, das alle Teile zusammenschließt.

War Herder früher mit allen Mitteln bestrebt, die Rezitative „malerisch“ zu gestalten, um dem Komponisten entgegenzukommen, so zeigt sich darin in der „Kindheit Jesu“ eine außergewöhnliche Zurückhaltung. In der Kantate „Die Ausgießung des Geistes“, die 1766 gedruckt wurde, heißt es noch:

Doch wie? Welch Donnerlautes Brausen füllt
Das Haus, wo sie verschloßen zittern!
Ist Gott in diesen Ungewittern?
Er ist's! Jehovah's Geist in Flammen eingehüllt:
Er ist's? Seht! Ihre Zungen flammen!
Ein Volk aus hundert Völkern stürzt zusammen,
Und staunt! „Wie? Fremde Sprachen sprechen sie?
„Die Stumme, Zitternde, Stammelnde, die?
„Wie? trunken? — trunken sind sie nie!
„Hört ihr nicht? Unsre Sprache fließt
„Verschönert von der Galiläer Munde!“¹⁰⁸⁾

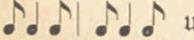
Solche Übertreibungen kommen in der „Kindheit Jesu“ nicht mehr vor, wenn auch die Kraft des Ausdrucks kaum gemildert ist. Das Nebeneinanderstellen von Satzverkürzungen bei Ausrufen und Betrachtungen wendet Herder auch hier an, so etwa wenn der erste Hirte singt: „Ihr Brüder sind wir? wähen? hören? sahn? Ein Engel! welch ein Glanz! sein

himmlisch Angesicht! und seine Stimm' „Entsetzt euch nicht!“ Oder „Naht der Himmel? bin ich im Himmel? Paradies! Und sprach er nicht uns große Freude?“ — „Geh'n den König sehn“. Zum Theil erklärt sich dieser Kraftstil aus der Situation: die Hirten sind vom Glanz der himmlischen Erscheinung geblendet, ihre Rede klingt abgebrochen und erschreckt, ist mehr Ausruf als Betrachtung. Aber Herder bezweckt mit der freien Art der Satz- und Sprachbehandlung noch mehr: er will zu einem neuen musikalisch-dichterischen Ausdruck kommen. Die Poesie soll nicht über die Musik herrschen, nur eine Ergänzung, einen Teil des Ganzen bilden. Herder hat sich darüber wiederholt, am schönsten in einem Brief an Gluck ausgesprochen¹⁰⁹⁾, als er ihm das Musikdrama „Brutus“ zur Komposition anbot. Herder sagt da: „Der große Zwist zwischen Poesie und Musik, der auch beide Künste so weit auseinander gebracht hat, ist die Frage: welche von beiden soll dienen? welche herrschen? Der Musikus will, daß die seine herrschen soll; der Dichter auch, und daher stehen sie sich oft im Wege. Jeder will ein schönes Ganze liefern, und bedenkt oft nicht, daß er nur Einen Theil liefern müsse, damit in der Würkung aller beiden erst das Ganze werde. Könnte es also seyn, daß der Musikus nachgäbe und bloß folgte, — und das haben Sie bei Ihren Musicalischen Aufsätzen in so großem Zwecke. — Oder wäre es, daß der Dichter nachgäbe, daß er nur vorzeichnete, ebouchierte, gleichsam nur einstreuet und die sonst unbestimmten Empfindungen der Musik bestimmte — und dazu ist dieser Versuch. Er soll nur seyn, was die Unterschrift am Gemälde oder Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms der Musik, durch dazwischen gestreute Worte. — Dazu also, verehrter Mann, das Abgebrochene, dem Lesen nach Einzelne und Wüste — Es soll nicht gelesen, es soll gehört werden. Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriß des Dichters folgen“. Das Musikdrama Brutus ist zum Plutarch und Shakespeare nur ein „Kommentar in Musikalischen Hieroglyphen“. Was vom „Brutus“ gilt, trifft ebenso auf die Bückeburger Kantaten und Oratorien zu.

Sie sind „ohne Musik nur Fachwerk und Netz“¹¹⁰), Teil des Ganzen, Leitung der Empfindungen, Ergänzung und nähere Bestimmung musikalischer Affekte. Aus diesem Gedanken heraus ist auch die „Kindheit Jesu“ entworfen, sie soll keine fest bestimmte Folge anschaulicher dichterischer Szenen geben, sondern nur die Unterlage der Musik, den Stoff, den die Musik in sich auffaugen soll. Deshalb schreibt Herder auch vor, wie der Komponist an verschiedenen Stellen verfahren soll, so bei der mählich näherkommenden Himmelsmusik und der Affkopagnatoszene im dritten Teil.

Als Bach die Komposition der „Kindheit Jesu“ übernahm, hatte er bereits Ramlers „Tod Jesu“ (1769) und wohl auch dessen Oratorium „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ in Musik gesetzt¹¹¹). Er war also mit den Aufgaben der Oratorienkomposition vollkommen vertraut. Die Musik zur „Kindheit Jesu“ beginnt er ohne jedes Vorspiel mit den Worten des Engels „Entsetzt euch nicht!“ In schön geschwungenem Arioso fließt die vom Continuo gestützte Verkündigung hin, um bald in den Rezitativstil umzulenken, als der Engel von der Geburt Christi singt. Eine „Himmlische Musik“ unterbricht, ein kurzer Instrumentalsatz für sordinierte Streicher ohne Cembalo, der sich später als Chorsatz entpuppt. Nach dem Rezitativ des Hirten erklingt die gleiche Himmelsmusik „näher“, diesmal mit Cembalo, das jedoch nur den Baß mitspielt. Der Satz ist von C nach G transponiert, wird aber nur bis zur Hälfte gebracht. Der zweite Hirte will die Verkündigungsworte wiederholen, doch auch er wird durch die näherkommende Himmelsmusik unterbrochen. Die Streicher spielen forte, Flöten und Fagotte verstärken, das Cembalo mischt durchdringende Akkorde ein. Wieder ist der Satz transponiert, diesmal nach Ddur, und gekürzt. Die Hirten denken der Erscheinung und Verkündigung nach, das Rezitativ weitet sich zum Arioso, das ein Hirte dem andern nachsingt, bis der volle Chor der Heerscharen, gleichsam aus Wolken hervorbrechend, das „Ehre sei Gott in der Höhe“ anstimmt. Es ist die Himmelsmusik, die vorher von den Instrumenten erst leise, dann immer stärker werdend gespielt wurde, ist der Jubelgesang der

himmlischen Chöre, mit dem alle Instrumente mitgehen. Bach bringt ihn in volkstümlichen, anheimelnden Ton¹¹²). Man denkt an das Weihnachtsoratorium Sebastian Bachs, das an vielen Stellen durchzuklingen scheint, und dem Sohne gut bekannt war, auch an die schlichten Weihnachtschöre, wie sie in den Kirchen früher von Kantoreien und Schülerchören gesungen wurden.

Ein Rezitativ, das in ein kleines Arioso ausläuft, führt zu Maria's Wiegenlied. Es ist eine große Da Capo-Arie in italienischer Manier geworden. Mag nun Herder, der diese Szene zum Mittelpunkt des Werkes „der Liebe und Andacht“ machte, eine breite Anlage gewünscht und damit den Anlaß zu einer auf die Dauer ermüdenden Wiederholung der Gedanken gegeben haben, oder mag das vorgeschriebene „Frohwehmütig über der Krippe“ den Komponisten zu einer eingehenden Ausführung bestimmt haben — sicher ist, daß Bach durch diese italienisierende Arie in das Gesamtbild eine fremde Farbe mischt. An all den Zügen, die aus Schlummer- und Wiegenliedern bekannt sind, ist bei Bach kein Mangel. Die wiegende Bassbegleitung, das Festhalten an der auch im „Weihnachtsoratorium“ des Vaters oft angewandten Rhythmik  und die vielen eingestreuten Auszierungen und bildhaften Ausschmückungen der Worte geben der Arie trotz mancher Weitschweifigkeit einen lebenswürdigen, freundlichen Grundton. Für die frohe, zuversichtliche Stimmung, die Herder verlangt, findet Bach den rechten Ausdruck, nicht so für die Gedanken der Wehmut und des Kammers, die leise durch das Ganze schimmern sollen. Das folgende Rezitativ mündet wie vorher in ein Arioso, dem ein einfaches Hirtenlied für Chor mit Cembalobegleitung folgt. Schlicht und einfach in Melodie und Satz, zeigt es Bachs Ursprünglichkeit und Frische, wenn es gilt, leicht eingängliche, volkstümliche Chorlieder zu schreiben. Der Liedabschluß wird vom vollen Orchester wiederholt, dann setzt die zweite Strophe ein, wieder ohne Instrumentalbegleitung, nur vom Cembalo gestützt.

Nach einer Akkompagnatoszene, die bereits Herder als solche bezeichnet, folgt Simeons Abschiedsgefang „Und nun!

in Fried' und Freude wall' ich ganz von hinnen". Herder schreibt „Choral“ vor, Bach bringt einen Choralsatz über die Melodie „In Fried' und Freud' ich fahr dahin“. Der Satz ist der Kantate seines Vaters „Erneute Zeit im neuen Bunde“ entnommen¹¹³). Nur geringfügige Änderungen sind bei der Herübernahme eingefügt worden. Daß Friedrich auch sonst die Choräle seines Vaters benutzte, zeigt die Motette „Wachet auf ruft uns die Stimme“, die gleichfalls einen Choralsatz Sebastian Bachs bringt¹¹⁴). In beiden Fällen hat er seine Quelle nicht genannt. An eine Irreführung ist dabei nicht zu denken, eher an eine Wiederaufnahme der Choralsätze des Vaters, an eine Erinnerung aus der Schulzeit in Leipzig. Darüber hinaus zeigt sich die Anhänglichkeit Friedrichs an die Kunst Sebastian Bachs und seine Kenntnis und Wertschätzung des alten Choralsatzes.

In der Einfügung des Chorals wird das gleiche Mittel wie zu Beginn der „Kindheit Jesu“ angewandt: Die Choralstrophen rahmen eine Akkompagnatoszene ein, wodurch der Schlußteil eng zusammengefaßt wird. Nach Herder soll das Akkompagnato „weissagend, stark, abgebrochen, prächtig“¹¹⁵) klingen, was Bach durch starke dynamische Gegensätze und durch den Rhythmus  zu erreichen sucht. Das „Weissagende“ des Ausdrucks spiegeln die Wortwiederholungen „Ich seh', ich seh'“ mit ihrem starken Wechsel von Forte und Piano, ebenso die in leisen Klängen aufsteigenden Violinfiguren nach dem Forteabschluß des Orchesters. Die anschließende letzte Choralstrophe, die einen Pianissimo-Ausklang auf dem Dur-Schluß bringt, verleiht der ganzen Szene eine Rundung und Kraft der Stimmung, die an die schönsten Partien des Weihnachtsoratoriums heranreicht. Es folgt der Schlußchor „Dessen Preis die Hirten sangen“. Herder stellt dem „vollen“ Chor einen „geteilten“ gegenüber, Bach bringt Wechsel von Tutti und Solo und läßt den ersten Teil wiederholen. Noch einmal wird an die Weihnachtsstimmung der ganzen Musik erinnert, bis die Kantate in zuversichtlich-bittenden Klängen verflingt.

Unter Bachs Dratorien hat die „Kindheit Jesu“, die zu seinen glücklichsten Kompositionen gehört, die weiteste Ver-

breitung gefunden. Das Autograph liegt in der Berliner Bibliothek, eine Abschrift befindet sich in Wernigerode¹¹⁶) und eine andere, die vermutlich Bachs Sohn Wilhelm geschrieben hat, in London¹¹⁷). Die Wernigeroder Kopie wird auf Wunsch des Wernigeroder Grafen Heinrich Ernst angefertigt worden sein, der mit der Gräfin Maria und Herder wiederholt in Pyrmont zusammentraf¹¹⁸). Bach schrieb seine „himmlische Musik“ im Januar 1773. Am 4. Januar ist davon die Rede, daß Bach die Komposition übernehmen will, während am 11. Februar bereits die erste Aufführung stattfindet¹¹⁹). Später hat Bach die Partitur überarbeitet, allerdings nur in skizzenhafter Form, wie das Autograph ausweist. Er dachte wohl daran, das Werk zu veröffentlichen, wenigstens heißt es in einer Notiz in F. v. Eschstruths „Musicalischer Bibliothek“ (1784), daß Bach einige „Sing-Stücke mit Herderischem Text“ edieren wolle. Dabei ist in erster Reihe an die „Kindheit Jesu“ zu denken, das geschlossenste und stimmungsreichste Oratorium, daß er über eine Dichtung Herders geschrieben hat.

Bereits im März des gleichen Jahres 1773 hatte Bach die Musik zu Herders biblischem Gemälde „Die Auferweckung Lazarus“ vollendet. Herders Dichtung wurde durch den Tod des Grafen Ferdinand Johann Benjamin, des Zwillingsbruders der Gräfin Maria, veranlaßt, der am 23. April in Bückeburg starb¹²⁰). In ihm schied der „treueste Freund“ der Gräfin, ihr geliebter Bruder, den sie ihren „zweiten Vater“, „Ratgeber“ und „treuesten Jonathan“ nannte¹²¹). Herder suchte ihren Schmerz zu lindern, er hielt die Gedächtnispredigt, sprach in der Kirche über die Gewißheit der Auferstehung vom Tode¹²²) und widmete der Gräfin sein unter dem Eindruck dieser Lage entworfenes Oratorium. Die Dichtung erwähnt er zum erstenmal in einem Brief an seine Braut vom Mai 1772, wo er von dem Entstehen eines Werkes „Maria am Grabe Lazarus“ spricht¹²³). Caroline bringt diese Ankündigung gleich mit dem Tode des Grafen Ferdinand in Verbindung, sie antwortet: „Und ‚Maria am Grabe Lazarus‘! Wie verlange ich nach allem, was aus Ihrem Herzen

kommt! Was macht die Gräfin? Die arme trauernde Zwillingsschwester! Was für eine Engelseele hat Sie für die Maria, und was können Sie für rührende Scenen, die vorgefallen sein müssen, darein bringen¹²⁴⁾!“ Erst im Februar des folgenden Jahres war die Dichtung vollendet. Herder sandte sie seiner Braut¹²⁵⁾: „Hier ist die ‚Auferweckung Lazarus‘, die ich mich aber der Gräfin zu geben scheue, weil es so eine geistliche Galanterie scheint, die ich hasse. Zeigen Sie es auch niemanden, weil es nach Inhalt des Gegenstandes äußerst mittelmäßig ist.“ Die Dichtung wurde von Caroline dankbar aufgenommen, sie las die Handschrift ihrer Schwester vor, und beide „weinten“ zusammen über die Maria und Lazarus¹²⁶⁾. Um diese Zeit muß Herder auch der Gräfin die Dichtung übergeben haben. In ihrem Dankbrief, der wohl „Februar 1773“ zu datieren ist¹²⁷⁾, schreibt sie: „Ihr Geschenk, was ich am Dienstag erhalten, ist mir von zu großem Werth, um laut danken zu wollen. Wie unendlich es mich freue, daß Ihnen Ihr Herz voraus gesagt, Sie würden mich mit dem biblischen Gemähde der Auferweckung Lazari beglücken, läßt sich nicht beschreiben. Könnten sie die willigen stillen Thränen sehen, die im Lesen und Wiederholen fließen, sie würden mehr, als ich bezeugen kann, versichern, wie wahr Ihr Herz gesprochen, und welch ein gutes Werk Sie gethan haben, mir diese Ihre himmlischen Gedanken und Empfindungen zu schenken. Wäre es möglich, daß ich Sie mehr verehren könnte, Sie wären mir noch einmal so werth geworden . . . O mein seliger Freund¹²⁸⁾ verdient es aber auch gewiß, ohne daß hierbei von irgend einer Seite an Schmeichelei gedacht werden dürfe; Nein! so klein denke ich gewiß nicht von Ihnen, sondern verabscheue dergleichen, wie Sie thun. Sonderbar ist es, daß ich bei dem Verlust meines unvergeßlichen Bruders eben in dieser Geschichte Lazari den stärksten Trost gesucht, mich oft damit beschäftigt, auch einst Willens war, Sie zu bitten, mir über dieselbe etwas zu sagen; . . . und nun kommen Sie, wie schon mehrmals, meinem Wunsch so ausnehmend zuvor.“

Nach erhielt eine noch vorhandene Reinschrift der Dichtung, die er mit „Notizen über die Verteilung der Stimmen“

verfaß¹²⁹⁾. Seine Komposition war am 24. März 1773 vollendet¹³⁰⁾, kam aber erst später, am 2. Dezember des Jahres, am Hofe zur Aufführung¹³¹⁾. Eine Umarbeitung der Dichtung sandte Herder an Lavater und dessen Freunde. Er nennt sein Werk „nur ein musicalisches Gedicht und nur abgezogener Tropfe aus einem Ocean“, es sei gewissermaßen wie seine Predigten eine später aufgesetzte „Abhandlung, mit allem Gezwungenen“, was seine Schriftstellerei an sich habe, es sei „Entwurf und Erinnerung“¹³²⁾. In dieser zweiten Fassung ist die Dichtung in Pfennigers „Christliches Magazin“ aufgenommen worden, doch ohne Wissen Herders¹³³⁾.

Wenn Herder die „Kindheit Jesu“ ein „Werk der Liebe und Andacht“ nennt, so kann die „Auferweckung Lazarus“ als eine Dichtung des Trostes, als künstlerisch gestaltete Predigt über die Auferstehung vom Tode gelten. In keinem andern musikalischen Gedicht Herders klingt ein persönliches Erlebnis so klar hindurch, wie in diesem der Gräfin gewidmeten musikalischen Gemälde. Die Worte „War all mein Freund und Zwillingherz“ und „Nimm Martha, ihn und Zwillingsschwester du, Maria“, die im ersten Entwurf stehen¹³⁴⁾, weisen auf den Tod des Grafen Ferdinand, ja Herder scheint die Gräfin mit Maria und ihren Bruder mit Lazarus zu vergleichen, um über das Gleichnis hinaus von der Auferstehung mit mächtigen Worten zu predigen. Anfangs hält er an der bildlichen Ausführung der Einzelszene fest: Maria weilt am Grabe Lazari weinend und klagend, während Martha zu trösten und aufzurichten sucht. Martha spricht von der Vergeblichkeit aller Klagen, von Gottes unabwendlichen Ratschluß, erinnert an Jesu Erdenwallen und Salbung und eilt mit den Worten hinweg: „Mein Herz, es spricht mir, Freude sei vorhanden“. Ihr Zuspruch hat die Gedanken Marias nicht mit neuer Hoffnung erfüllt. Auf dieser Erde kann es für sie kein Hoffen mehr geben, nur im Jenseits erwartet sie „Freude und Herz und Teil“. Ein Choral beendet die Klageszenen. Sogleich erscheint Maria, die Jesu Nahen verkündet: „Maria! Jesus, Jesus ist! o laß uns zu ihm beten —“ Und nun beginnt ein Terzett. Maria und Martha klagen „Ach! wärst du hier

gewesen“, während Jesus verheißt: „Er schlummert und soll auferstehen“. Die Schwestern denken an die Auferstehung am jüngsten Tage, doch Jesus verheißt: „Ihr alle sollt ihn sehn“. Wie nach Maria's Klage der Choral folgt — einer Verheißung des Himmels gleichend —, so schließt Herder jetzt einen Chor „Christus ist Auferstehung und Leben“ und den Choral „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ an. Die Empfindungen des einzelnen werden zu „allgemeinem Bekenntnis“ erhoben, das szenische Bild verschwindet, um unserem eigenen Bekennen Raum zu geben.

Herder wendet sich der Auferweckungsszene zu. Martha weist das Grab, während Zuschauer sich einfänden, die durch Zwischenrufe und Betrachtungen das Bild beleben. Ihre Reden begleiten den Vorgang: Jesu Mitleid mit dem Toten, die Auferweckung und Lazari Auferstehen aus dem Grabe. In einem Duett Marias und des Auferstandenen klingt die Freude des Wiedersehens, das Glück der Wiedervereinigung nach, das der anschließende Choral in der Stimmung vertieft und verbreitert. Der Schluß „O Tod wo ist dein Beben“ führt zu den Chören „Der Tod verschlungen in Sieg“ und „In der Auferstehung Gottes“, die durch den gleichen Choral „Auferstehung Gottes du wirst sein“ verbunden sind. Der Choral ist Bindeglied zwischen den einzelnen Teilen. Er erscheint nach dem Duett zum ersten Male, dann nach jedem Chor mit einer neuen Strophe, bis ein Solo über die Worte: „Meine Seele sterbe des Todes der Gerechten, mein Ende sei ihr Ende“ das Ganze beendet.

Von der biblischen Erzählung ist Herder im Verlauf der Dichtung abgekommen. Nach der Auferweckungsszene und dem Duett beginnt eigentlich eine neue Kantate, die den Auferstehungsgedanken in breiter Form ausführt, ohne die eingeführten Personen weiter zu führen. Selbst die Schlußbetrachtung hat nur die Vorschrift „Solo“ erhalten, sie gleicht dem Gebet des Predigers, der für uns alle um Erhöhung bittet. Herder hat hier noch mehr als in der „Kindheit Jesu“ von einer szenischen Gestaltung abgesehen. Eigentlich gibt er nur zwei Bilder: das der klagenden Maria am Grabe, und die Auf-

erweckung; alles andere ist Bekenntnis unserer festen Zuversicht auf Gottes Hilfe und Predigt über die Auferstehung vom Tode. Man fühlt überall, wie Herder vom Einzelbild möglichst schnell zur geistlichen Betrachtung kommen und die Gewißheit der Auferstehung in einander folgenden Bibelworten und eigenen Gedanken verkünden will. Diesem Auferstehungsthema hat er alles untergeordnet, sowohl die formale Rundung der Dichtung als die innere Motivierung der Handlung. In der Klageszene ist die Gliederung durch eingeschobene Rezitative ähnlich wie in der „Kindheit Jesu“ erreicht. Dagegen leidet der folgende zweite Teil an zu knapper Fassung der das Terzett und den Chor vorbereitenden Abschnitte. Die Worte „Maria! Jesus ist! o laß uns zu ihm beten“ müssen genügen, um Jesu Ankunft und Eingreifen zu erklären. Chor und Choral gehen den angeschlagenen Stimmungen nach, bis etwas unvermittelt die Auferweckungsszene einsetzt. Nach dem Duett, das wenig glücklich der Situation eingefügt ist, folgt der Schlußteil, der an innerer Kraft den besten musikalischen Dichtungen Herders nahekommt. Man kann somit auch aus dieser Dichtung drei Teile herauschälen: die Klageszene, Jesu Verheißung mit der folgenden Auferweckungsszene und schließlich die Auferstehungschöre.

In der Sprache gleicht die „Auferweckung“ den übrigen musikalischen Arbeiten Herders. Auch hier stehen „Hieroglyphen“, die auf die Mitwirkung der Musik rechnen, z. B. „Blüht, sprach ich, Blumen um ihn her, Trost mir! — blühen nicht mehr!“ oder „Allgegenwart, sie faßt uns alle — Grab — das Grab voll Feuerstrahl und Leben!“ Die Worte sollen Teil des Ganzen sein, Leitung der Gedanken und Empfindungen, die die Musik für sich allein nur undeutlich geben kann. Bach war mit diesen Ansichten und Absichten vollkommen vertraut. Das beweist die Handschrift mit den von Bach angegebenen Notizen und dann auch seine Befolgung der vorgeschriebenen Hinweise für die Komposition, die Herder beim Entwurf gleich mit einzeichnete. Im Ganzen hat die Dichtung nicht so stark auf Bachs Erfindung eingewirkt, wie die „Kindheit Jesu“. Wo Herders Kraft in der Formung der einzelnen Abschnitte erlahmt, läßt auch die Frische der Musik nach.

Daß Bach aber auch bei dieser Arbeit Partien von unvergänglicher Eindruckskraft schuf, zeigt gleich die Einleitungsszene mit ihrer schwermütigen, tief empfundenen Klage. Ohne Vorbereitung setzt die Musik über Marias Worte ein: „Ist hin! Ist hin! den Gott mir nahm“. Unter leiser Begleitung der Streicher fließt die Melodie mit schweren Akzenten dumpf und klagend dahin. Zweimal unterbricht ein Rezitativ Marthas, doch immer wieder kehrt die Klage zurück „War all mein Freund und Bruderherz“. Bach hat die Szene frei behandelt in einem Stil, der Arioso und Akkompagnato nebeneinander stellt. Die Klage beginnt schwermütig, abgebrochen, wendet sich bei den Worten „Und was ich Thränen auf sein Grab weine, kommen sie hinab?“ zu freierer Rezitativbehandlung und endet im Ton des Anfangs. Dadurch wird ihre Gliederung unregelmäßig (2 + 3 + 2 Takte), aber die musikalische Umschreibung und Ausdeutung des Textes eindringlicher.

Wort und Ton verschmelzen in Herderschem Sinne zu einem Ganzen, die Musik ergänzt die Dichtung, hebt die Sprache in das Reich bestimmter musikalischer Affekte mit all ihrer Kraft des Ausdrucks. Dreimal erklingt die gleiche Klagemelodie, von kurzen Rezitativen unterbrochen, zuletzt mit stärkerer Begleitung der Streicher und schärferen Akzenten; eine Szene, die sich den schönsten Partien der empfindsamen Dratorienliteratur anreicht und die auch das Eigene und Starke der Bachschen Erfindung an einem Musterbeispiel zeigt.

Das folgende Rezitativ geht in ein Arioso über, ähnlich den Beispielen aus der „Kindheit Jesu“. Man sieht auch hier das Streben, von dem trockenen Erzählen und Berichten zu einem belebten, melodisch reizsamen Rezitativstil zu kommen. Herder ersetzt den einfachen, die Situation klärenden Bericht durch Fragen, Erinnerungen und Betrachtungen Marthas, die der Musik ein reicheres Feld überlassen als das berichtende oder nur malende Rezitativ. Die Szene beschließt eine Arie Marias in Da Capo-Form. Sie ist reichlich lang geraten, aber im Ausdruck der Stimmung angemessen und im Mittelteil von schöner Gegensätzlichkeit zu dem Vorangegangenen. Es zeigt sich aber, daß Bach in der Da Capo-Arie seine ita-

lienischen Vorbilder nicht erreicht. Eine gewisse Kurzatmigkeit der Motive, auch Steifheit in den Koloraturen, hindern die freie Entfaltung der Melodie und den Fluß der Linie. Überhaupt sind die großen Arien in der Regel der schwächste Teil der Bachschen Arbeiten, sie klingen gearbeitet, nicht erfunden, sind mehr Nachbildung beliebter Muster als eigene schöpferische Gestaltungen. Das gilt zum Teil auch von dem Terzett, das dem schönen Choralatz folgt: „Wenn Trost und Rettung schwunden ist“. Den Klagen der Schwestern antwortet Jesus in breiter, reicher Kantilene. Sie bildet den Gegensatz zu den kurzen Rufen: „Ach! wärst du hier gewesen“ und gibt dem Stück Farbe und Ausdruckskraft. Leider ist das Terzett gleichfalls in Da Capo-Form geschrieben, wodurch der Sinn der Worte merklich geschwächt wird. Im ersten Teil verheißt Jesus: „Lazarus soll auferstehen“, da aber die Schwestern diese Worte auf die Auferstehung am jüngsten Tage beziehen (Mittelteil), antwortet Christus: „Ihr alle sollt ihn sehn!“ Nun wird von Bach der erste Teil wiederholt und damit die Verheißung einer leiblichen Auferstehung, die Christus eben verkündet hat, wieder in Frage gestellt. Hier steht die Form über dem Inhalt.

Auch der anschließende Chor „Christus ist Auferstehung und Leben“ hat Da Capo-Form. Ein in breiten, zuversichtlichen Klängen einerschreitender Mittelteil wird von einer Fuge umschlossen. Unter Mitwirkung der unisonierenden Instrumente wird sie geschickt durchgeführt und gesteigert, bis der in der parallelen Molltonart stehende Mittelteil einsetzt, der den Instrumenten eigene Wege weist. Nach dem Choral „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt und mit ihm werd' ich leben“, einem herrlichen Stück der Kunst Herders und Bachs, beginnt die Auferweckungs Szene. Herder muß neue Personen einführen, um den Vorgang anschaulich zu machen. Zwei „Zuschauer“ erscheinen und begleiten die Szene mit Betrachtungen und Erwägungen. Die Szene selbst bringt Bach als Altkompagnato. Zunächst als Rezitativ, das durch einzelne Zwischenspiele belebt wird. Auf diese „Zwischenakzente“ hat Herder großen Wert gelegt, er schreibt nach Marthas Worten: „er wese schon

Der chorische Schlußteil erhält durch den Choral „Auferstehung Gottes du wirst sein“ inneren und äußeren Zusammenhalt. Sobald die erste Strophe mit den Worten „O Tod wo ist dein Beben“ verklungen ist, setzt der Chor „Der Tod verschlungen in Sieg“ ein. Er ist ähnlich dem Em. Bachschen „Tod! wo ist dein Stachel“ aus Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt“ gearbeitet: mit laufenden Achtelfiguren im Baß, einfacher, wirkungsvoller Deklamation und reichlichen Unisoni. Die zweite Choralstrophe leitet zu dem Chor „In der Auferstehung Gottes“, der breiter gehalten und durch imitatorische Wendungen belebt wird. Es folgt die dritte Choralstrophe, diesmal mit verlängertem Schluß, und das Schlußsolo „Meine Seele sterbe“. Bach erreicht hier die Ausdruckskraft der ersten Szenen, in schön geschwungener Linie wölbt sich die Melodie über der ruhigen, in gleicher Bewegung fließenden Begleitung, bis das Gebet im zarten Pianissimo endet. Eine Stimmung liegt über diesem Schluß, die wie ein Bekenntnis des eigenen Herzens klingt.

Bachs Musik zu dem biblischen Gemälde „Die Auferweckung Lazarus“ ist im ganzen nicht so einheitlich wie die Komposition der „Kindheit Jesu“. Der Grund dafür liegt in der Dichtung, die zwischen Dratorium und Kantate schwankt und nur wenige bildkräftige Partien aufweist. Im ersten Teil, in den Chorälen und am Schluß, wo Herder tiefer schürft, wächst auch Bachs Musik, sie wird frei von einengender Schablone und zeigt eine Kraft innerer Mitteilung, die noch heute in ungeschwächter Frische zu wirken vermag.

Stilistisch gleicht sie den Dratorien und Kantaten Emanuel Bachs. Das zeigt sich in den Rezitativen, in den Akkompagnatoszenen und auch in den Chören, z. B.

Em. Bach (Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt“).

Tod! wo ist dein Sta-chel? Dein Sieg, o Hbl - le

6*

Fr. Bach (Auferweckung Lazarus).

Tod wo ist dein Pfeil, Tod wo ist dein Pfeil

This musical score is for a vocal part with piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are "Tod wo ist dein Pfeil, Tod wo ist dein Pfeil". The piano accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns in the right and left hands.

oder:

Em. Bach (Oster-Kantate 1756).

tr *Violinen.*
 durch seine Kraft, durch seine Kraft

Va. B.

This musical score is for a violin and viola part. The violin part is marked *tr* (trill) and *Violinen.* The viola part is marked *Va. B.* The lyrics are "durch seine Kraft, durch seine Kraft". The music is in G major and 4/4 time, featuring a trill in the violin part.

Fr. Bach (Auferweckung Lazarus).

Sieg, wo ist dein Pfeil wo ist dein Sieg

This musical score is for a vocal part with piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are "Sieg, wo ist dein Pfeil wo ist dein Sieg". The piano accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns in the right and left hands.

Friedrich teilt mit seinem Bruder Emanuel die Vorliebe für Unisoni, für charakteristische Ausschmückung der Worte „Freude“, „Leiden“, „Schatte“ und ähnliche, für Pianissimo-Abschlüsse, wie diese:

Em. Bach (Israeliten in der Wüste).

pp

This musical score is for a piano part. The music is in G major and 4/4 time, featuring a pianissimo (*pp*) conclusion. The score shows a unison passage in the right and left hands.

Fr. Bach (Auferweckung Lazarus).

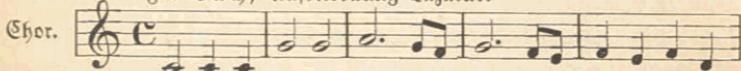


In der reichen Anwendung der Vorhalte, der Folge $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ und in der Melodik der Arien ist Friedrich Bach dem herrschenden Zeitgeschmack wie den Italienern verpflichtet. Er verehrte Leonardo Leo, Durante und Graun, in deren Werken er „Kern und Stoff zu hundertfältiger Entwicklung“ fand¹³⁵). Die Verwandtschaft zeigt sich im Charakter der Melodik und der Verzierungen, in der einfachen Haltung der Harmoniefolgen, seltener in den Chorthemen:

Leon. Leo, Sant Elena al Calvario.



Fr. Bach, Auferweckung Lazarus.



Sonst geht Bach in den Chören die Wege Telemanns, Em. Bachs und Heinr. Rolles, schreibt schlichte oder kunstvoll gearbeitete Sätze, wie es der jeweilige Affektausdruck verlangt. Auch die Werke seines Vaters hat er genau gekannt¹³⁶) und sie in Chorälen und einzelnen Zügen des Aufbaus, wie in der „Kindheit Jesu“ und im „Lazarus“, auf seine Art verwertet¹³⁷). Das Eigene liegt denn auch bei Bach weniger im Entwurf der Arien, Duette und Terzette nach italienischem Muster, als in der Ursprünglichkeit, mit der er musikalische Szenen entwirft, in der Innerlichkeit des Ausdrucks beim Arioso und Alkompanato und beim Zusammenschluß der einzelnen Abschnitte durch leitende musikalische Ideen (Choralstrophen, Instrumental- und freie Soloszenen). Hier bestätigen sich die Worte des Nekrologs, daß er „ein tiefes, inniges Gefühl“ besaß, „welches bey seiner großen Einsicht in den tadelfreyen Gang aller Fortschreitungen der Töne, durch die kunstvollsten und stimmen-

reichsten Ausarbeitungen seiner Hauptgedanken nie zertheilt und unterbrochen wurde. Daher enthalten die Kirchenstücke und Dratorien des Verstorbenen . . . die reichste Ausbeute für das Studium aller künftigen Tonsetzer“.

Wie in den besprochenen Dratorien das szenische Bild nur die Grundlage für Betrachtungen und Empfindungen gibt, so auch im „Fremdling auf Golgatha“ von Herder und Bach. Herder hatte den Stoff bereits früher in freier dramatischer Form behandelt und in den „Königsbergischen Gelehrten und Politischen Zeitungen“ 1764 veröffentlicht¹³⁸). In Bückeburg arbeitete er den Entwurf um; das Kühne, Stürmende der Gedankenfolgen erschien gemildert, neue Chöre und Choräle wurden eingeführt, die dramatisch gedachten Szenen in oratorische Form umgegossen. Eine Reinschrift der Umarbeitung führt den Titel: „Der Fremdling auf Golgatha, ein Dratorium von Hrn. Herder. In Musik gesetzt von J. C. F. Bach¹³⁹).“ Es ist das umfangreichste Dratorium, das Herder geschrieben hat, mit breiten Sologesängen, dramatischen Einzelszenen und großen Chorpartien. Ein Fremdling kommt zur Schädelstätte, sieht die Kreuzigung und „statt Worte zu hören und zu glauben“, „sieht und empfindet“ er „die wichtigste und wundervollste Begebenheit¹⁴⁰)“. In einer merkwürdigen Mischung von dramatischen und rein betrachtenden, oratorischen Partien ist das Dratorium entworfen, bald in der Form des Rollen-schen Dratoriendramas, bald in der rein lyrischen Gestaltung der Ramlerschen Dichtungen. Szenische Bemerkungen wie „die Finsternis beginnt“, „die Sonne kommt wieder“, sind eingeschaltet, dann werden wieder die Vorgänge nur in den Betrachtungen des Fremdlings geschildert oder wir werden vor die Szene: Maria und Johannes am Kreuze Jesu geführt. Auch die Chöre Klopstoks leben auf, so der Chor der „Racheengel“ und „Segensengel“, denen die „Gesänge der Weiber“ gegenüberstehen. Man fühlt die Kraft des dichterischen Entwurfs, die Kühne, beinahe leidenschaftliche Phantasie, die die Szenen auf Golgatha begleitet, und wird bei den Worten Jesu am Kreuz, bei dem Gebet des Schwächers „O Herr, gedanke mein in deinem Reich“, das sich in Tönen „voll Weh-

mut und Freude“ verliert, worauf der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ einsetzt, an die Passionen Sebastian Bachs erinnert. Am Schluß des Dratoriums, das mit dem Choral „Nun Bruder geh in deine Ruh“ in „Tönen zum Begräbnis“ ausklingt, denkt man an die Matthäus-Passion. Es kann kaum einem Zweifel begegnen, daß Herder das „Weihnachtsoratorium“ und die „Matthäus-Passion“ zum wenigsten ihrer Anlage nach aus Joh. Gottfried Mütthels oder Friedrich Bachs Mitteilungen gekannt hat.

Leider ist Friedrich Bachs Musik zum „Fremdling auf Golgatha“, dem größten Choroatorium Herders, verloren gegangen. Sie muß im Jahre 1776 fertig gestellt worden sein, denn am 9. April des Jahres schreibt die Gräfin an Karoline Herder: „Auch hört ich, daß gestern ein gewisses Stück, der „Fremdling auf Golgatha“, im Stadtkonzert sein würde, das Stück wäre von Herder, die Musik von Bach, es sollte was schönes sein“, und an Herder: „Den Fremdling auf Golgatha werde ich wohl vor dem 6. oder 16. Juni nicht hören, und dann werden Sie nicht mehr hier seyn. Ich will denken, es war doch eine Reliquie“¹⁴¹).

Neben den Dratorien schrieb Herder für Bach mehrere Kantaten, eine „Pfingstkantate“, eine „Himmelfahrts-Kantate“ und „Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen in der Welt“. Die erste ist eine Umarbeitung der im Jahre 1756 entworfenen Kantate „Die Ausgießung des Geistes. Eine Pfingstkantate“, die J. Gottfr. Mütthel komponieren sollte¹⁴²). Von der ursprünglichen Fassung unterscheidet sich die Umarbeitung durch größere Ruhe in den Rezitativen und Ausschaltung aller Übertreibungen im Ausdruck. Das Schönste gibt Herder in den Chören, die an das Bibelwort anschließen, dann in den Chorälen. Eine Reinschrift der Dichtung enthält musikalische Notizen von Bachs Hand¹⁴³). Die Partitur ist verschollen. Bachs Musik zu „Michaels Sieg“ hat sich dagegen in autographen Stimmen erhalten¹⁴⁴). Sie tragen die Überschrift: „Michael. Quart. Stück von J. C. F. Bach. NB. Herderscher Text.“ Es ist die Musik zu Herders Kantate „Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen“¹⁴⁵).

Herders Kunstmittel, einzelne Teile einer musikalischen Dichtung durch Wiederholung gleicher Abschnitte fest aneinander zu binden, das in der „Kindheit Jesu“ und „Auferweckung Lazarus“ angewandt wird, ist auch in „Michaels Sieg“ beibehalten. „Langsam, wartend und feierlich“ setzt der Choral ein: „Wie wird uns werden? Schauer liegt auf aller weiten Erde“ (Melodie: „Es ist gewißlich an der Zeit“). „Wie im fernen Ungewitter¹⁴⁶“ beginnt der Chor:

Und es er = hub sich ein Streit, es er = hub sich ein Streit
Allegro moderato.

Und es er = hub sich ein Streit, ein Streit
Und es er = hub sich ein Streit

Und es er = hub

„Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen!“ Die zweite Choralstrophe unterbricht, worauf der Chor „stärker und ungestümer“ zurückkehrt. Schließlich stürmt er nach der dritten Choralstrophe „am stärksten“ einher:

Presto.

Und es er = hub sich ein Streit, es er = hub sich ein Streit

Mit den einfachsten Mitteln wird eine Einleitungsszene entwickelt, die mit zu den schönsten der Nach-Bachischen Kantatenliteratur zählt. Das mählliche Crescendo der einander folgenden Chöre, die flehenden, bittenden Choralstrophen dazwischen, die vorwärtsdrängenden Stimmen — alles eint sich

zu einem lebendigen, glanzvollen Chorbild von Händelscher Kraft und Größe.

Bildreiche Akkompagnatoszenen schildern den siegreichen Kampf Michaels, bis eine koloraturreiche Arie in italienischem Geschmack:

Und die Schöpfung atmet Freude und die
Sonne kehret wieder

von den Segnungen des Sieges singt. Damit ist der Mittelteil beendet, und die Schlußchöre beginnen, auch hier wieder in enger Verbindung mit dem Choral. Es ist die gesamte Christenheit, die in der stahlharten Melodie von „Ein feste Burg ist unser Gott“ bekennt: „Wenn Christus seine Kirche schützt, so mag die Hölle wüthen! Er, der zur Rechten Gottes sitzt, hat Macht, ihr zu gebieten“. Nun singen die Chöre Lob und Preis Gottes, in der Gedankenfolge gestützt durch Choralstrophen nach der gleichen Melodie. Dieser schwungvolle Ausklang der Kantate beginnt mit:

Maestoso.

Nun ist das Heil und das Reich und die
Kraft und die Macht unersetztes Gottes

und führt zu den Chören „Überwunden durch des Lammes Blut“ und „Tod, wo ist dein Stachel“, denen jedesmal der Choral vorangeht.

Die Geschlossenheit und Kraft der Herderschen Dichtung findet in der Musik Verstärkung. Wort und Ton verschmelzen zu unlöslicher Einheit, ja Bach musiziert mit einer Hingabe, daß Herders Ideal von einer neuen Kantatenkunst, in der Dichtung und Musik einander ergänzen, in der keine über die andere herrscht, künstlerisch eigen erreicht wird. — Teile der Kantate begegnen in einer Berliner Handschrift (Ms. St. 266), die den Titel führt: „Michaelis Quartalstück ⁷⁸/₈₄ Nr. 25. Von J. C. F. B. & C. P. E. B.“ Von älterer Hand ist hinzugefügt: „Das Bassacomp. von C. P. E. B.“ Die Buchstaben bedeuten offenbar: Johann Christ. Friedrich Bach und Carl Philipp Emanuel Bach¹⁴⁷). Der Schriftcharakter weist auf Friedrich Bach als Schreiber. Aus dessen Kantate „Michaels Sieg“ sind drei Stücke übernommen, die beiden Anfangsnummern „Wenn Christus seine Kirche schützt“ (Choral) und der Chor „Nun ist das Heil“, außerdem die Arie „Und die Schöpfung athmet Freude“. Hinzukomponiert wurden ein Akkompagnato „Was seh' ich dort, wie schreckt der Anblick mich“, ein Tenorrezitativ „So werde dir, o aller Menschen Vater . . . ein frohes Lied gesungen“ und die Arie „Herr, werth daß Schaaren der Engel Dir dienen“. Dann folgen der Chor „Heilig“, der in keiner einzigen Stimme ausgeschrieben ist, also als bekannt vorausgesetzt wird — es wird der liturgisch vorgeschriebene Gesang „Heilig, heilig, heilig ist der Herr“ gemeint sein —, und zum Schluß der Choral „Lob, Ehr und Preis sey Gott“ (Melodie „Nun danket alle Gott“). Das Ganze ist somit eine zum praktischen Gebrauch in der Kirche bestimmte Kantate, für die Friedrich Bach einige Stücke aus seiner Musik zu „Michaels Sieg“ verwertet hat. Auch die neuen Stücke kann man ihm mit Sicherheit zuschreiben, da ihre Stilistik nicht von Friedrich Bachscher Art abweicht und auch der Text deutlich auf Herder weist. Emanuel Bachs Anteil wird sich auf eine Überarbeitung des bezifferten Basses beschränken, der übrigens nicht, wie die Überschrift vermuten läßt, ausgearbeitet ist. Beide Kantaten,

diese sowohl wie die ältere „Michaels Sieg“, sind aus Em. Bachs Nachlaß auf uns gekommen¹⁴⁸). Friedrich wird die Werke nach Hamburg geschickt haben, wo sie Emanuel zur Aufführung brachte. Der Text der zweiten, kürzeren Kantate ist in die große Herder-Ausgabe von Suphan (Redlich) nicht aufgenommen und unbekannt geblieben, doch genügen wenige Zeilen, um Herders Verfasserschaft zu erkennen. Das Altkompagnato beginnt z. B.: „Was seh' ich dort, wie schreckt der Anblick mich, dort fließt das Blut der Zeugen Gottes für Jesu Lehre, die der Erde Segen, der Völker Wonne werden soll. Tyrannen stehen auf, empören sich gegen den, der in dem Himmel thront, verfolgen die, die ihn bekennen, ihr Mordstahl wütet überall. Doch sie, der Wahrheit Kämpfer, achtens nicht.“

Auch die „Himmelfahrts-Musik“ von Friedrich Bach und Herder, die in der autographen Partitur „10 Juli 1776“ datiert ist¹⁴⁹), ist der Herder-Forschung entgangen. Auf dem Umschlag der Partitur steht: „Himmelfahrts-Musik. Der Text ist von Herder“, vorm Beginn heißt es: „Festo Ascensionis Christi. Cantata.“ An der Verfasserschaft Herders ist nicht zu zweifeln. Gleich der erste Chor „Groß und Mächtig, Stark und Prätig, hebt sich Jesus, Gottes Sohn. Mir die Wohnung zu bereiten, steigt der Herr der Herrlichkeiten auf den Thron“ zeigt die charakteristische Kraft seines Ausdrucks, ebenso der folgende Choral (Melodie: „Ich seh' dich wieder, Morgenlicht“): „Ihm dienen alle Cherubin, viel tausend hohe Seraphim den Siegesfürsten loben. Der uns den Segen wieder bracht mit Majestät und großer Pracht zur Freude nun erheben, singet, klinget, rühmt und ehret Ihn, der fährt auf gen Himmel mit Posaunen und Siegesgetümmel“. Herder schließt dem Choral ein Duett (Sopran und Alt) an, „Besinget den Sieg mit neuen Zungen, da Gott die Welt mit Gott versöhnt“, dem ein Altkompagnato und die Baß-Arie „Laß die Lasterzungen wüten, der im Himmel steht mir bei“ folgen. Bach läßt den Anfangschor wiederholen und schließt wie er angefangen:

es es es es es es g as as g f es
Groß und Mächtig, Stark und Prächtigt, hebt sich Je = sus

Die Arien in Da Capo-Form klingen einfacher, als es bei Bach sonst die Regel ist, erinnern stellenweise auch an Sebastian Bach in Wendungen wie:

g f es d c d G
Mein Je = sus hat den Feind be = zwun-gen

Im ganzen erfreut die Musik durch Prägnanz des Ausdrucks und Natürlichkeit und bietet eine dankbare, im liturgischen Gottesdienst gut zu verwertende Kirchenmusik.

Mit der Himmelfahrtskantate ist das letzte geistliche Werk genannt, das Herder für Bach schrieb. In Weimar wurde Ernst Wilhelm Wolf der Komponist der Herderschen Kantaten, während Joh. Fr. Reichardt dem Dichter mit Rat und Tat in musikalischen Fragen beistand. Herders Interesse an praktischer Mitarbeit in Kantate und Oratorium war zurückgegangen. Er schrieb noch einzelne Kantaten und musikedramatische Entwürfe, von denen jedoch ein großer Teil unvollendet liegen blieb. Selbst der Plan, einen ganzen Jahrgang Kirchenkantaten zu schaffen¹⁵⁰), gelangte nicht zur Ausführung. Dafür setzte sich Herder mit Nachdruck für die Reform der Kirchenmusik ein, brachte die erste Aufführung des „Messias“ in Weimar mit einer von ihm untergelegten neuen Textübertragung zustande (1780 unter Ernst Wilh. Wolf) und trat in Wort und Schrift für eine Neugestaltung der gesamten geistlichen Musik ein. Seine in den „Zerstreuten Blättern“ vom Jahre 1793¹⁵¹) aufgestellten Grundsätze sind für die Beurteilung der eigenen musikalischen Dichtungen wichtig. Sie gipfeln in folgenden Forderungen:

1. Die Basis der heiligen Musik muß der Chor bleiben, „denn eine Gemeinde soll singen, und wenn zwei oder drei

versammelt wären, so machen sie mit der ganzen Christenheit auf Erden eine Gemeine“. Arien, Duette und Terzette u. dgl. können nie den Hauptzweck der Kirchenmusik bilden, nur durch den „Chor (im weitesten Verstande genommen) gelangt man zu jener Bewegung und Rührung, die diese Musik erfordert.“ An dichterischen Vorwürfen bietet die Bibel „Vorrat auf ewige Zeiten.“

2. „Der Chor des heiligen Gesanges ist aller Abwechslungen und Veränderungen fähig, die irgend nur in der reichen und weiten Sphäre seines Inhalts liegen.“ Psalmen und Propheten geben dafür Beispiele und unübertreffliche Muster.

3. „Daß die Chöre von Hymnen und Liedern unterbrochen oder gleichsam aufgenommen, besänftiget oder beflügelt werden, liegt . . . in der Natur der Sache.“ Der Kirchengesang bedarf der Abwechslung.

4. „Die Rezitative können in der Kirchenmusik nichts als die Stelle der Lektionen vertreten.“ Warum in langen Phrasen unmusikalisch sagen, „was an sich in seiner alten evangelischen Erzählung größten Theils sehr musikalisch gesagt war?“ Nur wenige Hauptworte aus den Lektionen genügen, da die Gemeinde die biblische Erzählung kennt oder vom Geistlichen eben gehört hat. Kein „malendes Rezitativ“ kann eine Geschichte „malen“, aber „Worte, Stellen aus der Geschichte ans Herz legen, das kann die Tonkunst.“

5. Es ergibt sich, „daß die Kirchenmusik auf keine Weise dramatisch seyn könne, und wenn sie das seyn wollte, sie ganz ihren Zweck verfehle.“ Dramatisirte biblische Geschichten gehören nicht in die Kirche, sie können nur in häuslichen Auführungen als geistliche Kantaten gesungen werden. Vor der Gemeinde verliert jede Person, mag sie Petrus, Johannes oder Maria vorstellen, „alles Ansehen mit ihrer Gebärde“, ihr Wort ist „allgemeiner Gesang“, an alle menschlichen Herzen gerichtet, ist eine „Stimme der heiligen Tonkunst“. Jede Arie, jedes Duett oder Terzett, das aus dem Ganzen heraustritt, „jede Silbe, in welcher der Dichter oder Künstler spricht, um sich zu zeigen, schadet der Wirkung“. Dramatische und kirchliche Musik sind beinahe so verschieden wie Auge und Ohr.

Jene nimmt an der Handlung teil, wird sichtbar bestimmt und charakteristisch, diese hat nur die „reine allgemein menschliche Nührung“ zum Ziel.

6. Der christliche Kirchengesang muß „vom Anfange bis zu Ende eines Gottesdienstes oder Festes Ein Ganzes sein, das vom ersten bis zum letzten Ton Ein Geist belebet“. Die Musik ist das einende Bindeglied, „zwischen ihren Ufern sollte der Strom der Begeisterung und Andacht sanft oder stärker fortströmen“.

Eine Ergänzung zu diesen Ausführungen bringt der in der „Aldraſtea“ 1802 erschienene Aufsatz „Dratorium und Kantate¹⁵²⁾“. Herder zählt das Dratorium zur reinen Kirchenmusik, da es vom „Ton- und Gehehrdenstreit sowohl, als von der Oper getrennt“ ist. „Sein Vorbild ist der reine Griechische Chor, oder der Psalm und Hymnus“. In der Oper gebieten Aktion und Töne, wo aber Poesie und Musik allein ihre Macht üben, „da wird das Dratorium, die Kantate.“ „Es kommt wie vom Himmel, ohne zerstreunden, das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllet gleichsam wie eine Bestale. Oder vielmehr, unsichtbar fließen nach und nach Stimmen in unsre Seele, vom zartesten Tropfen bis zum volltesten Strom“, nur an den „Faden der Empfindung“ gereiht. Herder weist wieder auf die Psalmen als Muster musikalischen Gesanges, dann auf das „Hohelied“ und schließt nach einer Betrachtung des „Alexanderfestes“ mit dem Bekenntnis, daß die Musik nur Empfindungen ausdrücken, niemals aber in gegenständlichen Schilderungen und Malereien erstarren darf.

Herders Forderungen einer einheitlichen liturgischen Kirchenmusik und des an die Bibel anschließenden Choroatoriums der Kirche bedeuten ein Zurückgreifen auf die ältere Musikübung. Jene hatte zur Kantate Sebastian Bachs geführt, dieses zum norddeutschen Dratorium. Die liturgische Stellung der Kantate kannte Herder von Jugend an, jetzt sah er, daß sie zum Selbstzweck der Künstler und Solisten wurde, und richtete einen Mahnruf an alle Musiker, Dichter und Liturgen. Was er vom Dratorium fordert, hatte seine Erfüllung bei den norddeutschen Musikern, bei Mattheson, Telemann, Kunzen

und Keiser gefunden¹⁵³). Ihre Werke waren liturgisch dem Gottesdienst eingeordnet, brachten reiche Chöre und Choräle, hielten auch an biblischen Stoffen fest. Herder kannte indes nur die weit verbreiteten Oratorien der Italiener und Deutschen seiner Zeit, dann auch einige Werke Seb. Bachs, vor allem aber den „Messias“ Händels, den er eine wahre „christliche Epöee in Tönen“ nennt. Von den Bühnenoratorien Händels hat er vernommen, daß sie „als dramatische Gespräche in Opernpracht“ in London aufgeführt werden sollten, aber in dieser Form verboten wurden¹⁵⁴). Für ihn gehört das Oratorium unbedingt in die Kirche, „weil der Inhalt biblische Geschichte ist“. Jede dramatische Wirkung will er ausgeschlossen haben, denn die Musik hat hier nicht Charakteristik und sichtbar-bestimmte Ausdrucksintensität, sondern das Höchste der musikalischen Kunst: die „reine allgemein-menschliche Nührung“ zum Ziel.

Von dieser Grundanschauung aus sind seine Bückeburger Kantaten und Oratorien entworfen. In ihnen ordnet sich alles dem Empfinden, dem Anteil des Herzens und Gemüts unter, jede dramatische Szenenwirkung wird vermieden. „Die Kindheit Jesu“ und „Auferweckung Lazarus“ sind betrachtend und lyrisch. Die biblische Erzählung, an der er in allen Arbeiten fest hält, gibt den Rahmen für den Ausdruck allgemein menschlicher Empfindungen. Zwar finden sich szenische Bemerkungen und ausführliche Schilderungen, die auf dem Boden einer kraftvoll belebten Kirchenmusik entstanden sind, aber diese Partien lösen sich bald in Betrachtungen auf, zeigen auch nirgends einander gegenüberstehende treibende oder sich reibende Gegensätze. Man kann das Wesen der Herderschen Situations-schilderung mit dem Bildhaften, Anschaulichen vergleichen, nicht mit dem Dramatischen. Der Chor nimmt stets einen breiten Platz in seinen Oratorien ein. Die „Auferweckung Lazarus“ wird gegen den Schluß hin geradezu zu einer Chorkantate, und ebenso steht der „Fremdling“ auf der „Basis der heiligen Musik“, auf dem Chor, den Herder bald antiphonisch, bald in Da Capo-Form, bald in großen Steigerungen anlegt. Der Abwechslung, von der seine theoretischen Forderungen sprechen, dienen Arien,

Duette, Lieder und Hymnen, die er in den Dratorien und Kantaten in großer Zahl einstreut. Ebenso bringt er reichlich Choräle, und zwar in einer so sinnigen Verbindung mit dem Grundgedanken der Dichtung, wie sie nur noch aus Sebastian Bachs Werken bekannt ist. Wenn die Personen seiner Dratorien zur Gemeinde sprechen, losgelöst von „allem Ansehen mit ihrer Gebärde“, so ergreift in den Chorälen die gesamte Christenheit das Wort. Sie begleitet die biblische Erzählung mit dem Bekenntnis der eigenen Empfindung.

Bei den Rezitativen befolgt Herder nicht in allen Werken die später aufgestellte Regel. Oft muß er zu Beschreibungen, Schilderungen, Berichten und Betrachtungen greifen, um den Erzähler zu ersetzen, aber er bleibt hier, wenigstens in den Bückeburger Dichtungen, stets Lyriker.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Theoretiker Herder auf dem gleichen Grund und Boden steht wie der Praktiker. Die Grundzüge seiner späteren Reformvorschläge sind bereits in den Bückeburger Dichtungen eingehalten, sie werden in den Aufsätzen nur schärfer formuliert, um dem Niedergang der liturgischen Kirchenmusik und des kirchlichen Dratoriums zu begegnen¹⁵⁵).

Neben dem Dratorium und der Kantate beschäftigte sich Herder mit der Oper. Auch hier suchte er neue Wege zu finden, neue Ziele aufzustellen. Schon in seinen „Bemerkungen über das französische Theater“, die er in Paris 1769 niederschrieb, bildete er sich ein Ideal des Musikdramas¹⁵⁶). „Eine neu zu schaffende deutsche Oper!“ ruft er aus, „Auf menschlichem Grunde und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung. Empfindung, o großer Zweck! großes Werk! — Sprechen, wo man spricht; singen, wo man singt! oder nein! statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomime und dann singen, wo man empfindet — — das ist eine Oper! Der Plan muß einfach sein: keine Verkleidung — keine Verwicklung, . . . keine Geschichte und Nouvelle von Romanen, — keine Handlung, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen, erkennen, übersehen, verfolgen, beurteilen könnte. . . . Der Plan muß Empfindung

sein, . . . die Deklamation muß menschlich sein . . . die Länge Empfindung sein.“

Das entspricht der Idee seiner Kantaten- und Dratorien-dichtungen. Hier wie dort ist die Empfindung, das Mitfühlen und die Einheitlichkeit des Ganzen alles, das Einzelne, das dramatische Bild oder der Tanz, die Dekoration nichts. Einfachheit und Menschlichkeit sollen das neue Musikdrama leiten, nicht die Pracht der Dekoration, das „Wunderbare“ oder die „Roman- und Tournierheldenliebe“ des französischen Theaters.

Wenige Jahre später beginnt er seinen Gedanken feste Gestalt zu geben. Vielleicht auf Anregungen hin, die das Bückeburger Musikleben auf dramatischem Gebiet brachte, schrieb er sein erstes Musikdrama, den „Brutus“. Im Jahre 1772 war der Entwurf beendet. Nach einigen Umänderungen und Neufassungen übergab er die Handschrift Friedrich Bach zur Komposition. Am 9. Januar 1774 erhielt dann Graf Wilhelm die Dichtung überreicht, die dieser mit großem Dank annahm. Er nannte das Werk ein „mit römischem Gefühl, Shakespeares Geist und deutscher Stärke gefaßtes Singspiel“. Einige Partien übersetzte der Graf selbst ins Französische und im selben Jahre ließ er das Gedicht drucken. Herders Name wurde auf dem Druck nicht genannt. Der Titel lautete: „Brutus. Ein Drama zur Musik. In Musik gesetzt von dem Concertmeister Bach zu Bückeburg 1774¹⁵⁷⁾.“

Am 27. Februar 1774 gelangte die Oper mit Bachs Musik zur ersten Aufführung und am 3. März wurde sie bereits wiederholt¹⁵⁸⁾. „Bach“, schreibt die Gräfin¹⁵⁹⁾, „ist sehr glücklich gewesen; besonders die zweite Szene des dritten Akts — [Brutus, um Mitternacht einsam wandelnd, erblickt den Geist des Todes] scheint er ganz gefühlt zu haben.“

Die Partitur ist bisher nicht wieder zum Vorschein gekommen, und so scheint ein wichtiges, in seiner Art einzig dastehendes Seitenstück zu Schweizers „Alceste“ in der Musik verloren gegangen zu sein. Man muß sich an Bachs übrige Arbeiten halten und kann allein annehmen, daß er all' die Anmerkungen, die Herder über die musikalische Ausarbeitung der Dichtung eingefügt hat, mit der gleichen Treue befolgt

hat, wie in den Kantaten und Dratorien. Daß Bach die Lyrismen der Dichtung gut zu treffen wußte, geht aus seinen bekannt gewordenen Werken hervor, aber im ganzen scheint der Dichter mit Bachs Leistung nicht zufrieden gewesen zu sein. Herder sandte jedenfalls den „Brutus“ am 5. November 1774 an Gluck mit einem Schreiben, in dem er seine Anschauungen vom Wesen der musikdramatischen Dichtung auseinandersetzte¹⁶⁰). Glucks Antwort ist nicht erhalten. Er wird die Dichtung, die seinem musikdramatischen Ideal in keinem Punkte entsprach, zurückgesandt haben. Später versuchte Herder sein Glück bei Joh. Fr. Reichardt, der über die Dichtung mit großer Begeisterung geschrieben hatte. So teilte Herder seinem Freunde Hamann im Jahre 1777 mit, daß Reichardt alle seine Musikalien erhalten solle, denn die Idee, die er selbst über ihre Komposition hatte, sei bisher von keinem Musiker erkannt und befolgt worden, „obgleich Bach in Bückeburg alle komponiert“ habe¹⁶¹). Doch auch Reichardt setzte die Werke nicht zum zweiten Male in Musik.

Die Idee, die Herder beim „Brutus“ durchsetzen wollte, ging auf ein Zusammenwirken von Poesie, Musik und Dekoration aus. Die Dichtung sollte nur einen Teil des Ganzen bilden, wie in den Dratorien, sollte nur „vorzeichnen“, „gleichsam Worte einstreuen und die sonst unbestimmten Empfindungen der Musik“ bestimmen. Sie soll „nur sein, was die Unterschrift am Gemälde oder Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms der Musik, durch dazwischen gestreute Worte,“ sie soll „nicht gelesen“, sondern „gehört werden. Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriß des Dichters folgen“. Plutarch und Shakespeare gegenüber soll das Drama „nur Kommentar in Musikalischen Hieroglyphen“ sein¹⁶²).

Herder vertritt den entgegengesetzten Standpunkt wie Gluck. Er will der Musik dienen und dem Musiker nachgeben, während Gluck die Musik dem Drama unterordnet. Bei Herder ist von einem festen dramatischen Gefüge keine Rede. Er schließt mehr an Klopstocks Dramen an, als an Shakespeare. Seine

„Hieroglyphen“ rahmen szenische Gemälde ein, denen jedes dramatische Leben fehlt. Die einzelnen Handlungen gleichen Episoden aus dem Brutus-Stoff, sind betrachtend oder schildernd und unterscheiden sich nur in den Volksszenen von der Technik seiner Dratoriendichtungen. Große Entwicklungen, Steigerungen und Kontrastierungen fehlen, es sind Hauptstellen aus der Geschichte, die, in szenischer Form aneinandergereiht, von vornherein auf die Mitwirkung einer erklärenden, die angeschlagenen Affekte vertiefenden Musik rechnen.

Wenn auch der „Brutus“ mit seiner starken Heranziehung der Ehre der italienischen Oper gegenüber beinahe revolutionär wirkt, so zeigen sich auf der anderen Seite wieder verschiedene Parallelen mit den ersten deutschen Musikdramen von Wieland und Anton Schweiger. Auch Wieland will, daß der Plan der Oper „ganz einfach“ gehalten werde, daß die „rührendsten Situationen“ sorgfältig benutzt würden. Nur betont er im Gegensatz zu Herder das Drama in der Oper und fordert, wie Gluck, daß sich die Musik der Dichtung unterordne¹⁶³). Herder gerät mit seinem Streben nach einheitlichem Zusammenwirken der Künste in Einseitigkeit und untergräbt die Lebenskraft seiner Oper durch völlige Zurücksetzung der dramatischen Entwicklung. Der „Brutus“ ist auch das Schmerzenskind unter seinen musikalischen Dichtungen geworden, denn alle Bemühungen nach einer nochmaligen Komposition schlugen fehl.

In die Bückeburger Zeit gehört noch ein zweiter musikalisch-dramatischer Entwurf Herders, der „Philoklet“ (1774). Diese „Szenen mit Gesang“, die in ihrem größten Teile in der Form des Duodramas gehalten sind, dramatisieren die Empfindungen des verwundeten Philoklet, als Neoptolem ihn zum Zuge gegen Troja auffordert. Schmerz und Ermattung, Hoffnungslosigkeit und schließlich Dank und Freude über die Verheißung des Herkules, der als Deus ex machina am Schluß der Szene erscheint und Philoklet „Gesundheit, Sieg und Ruhm“ vor Troja prophezeit, sind die Hauptmomente der „rührenden“ Handlung. Der Chor der „Nymphen der Insel“, der Neoptolems Schlummer bereits mit einem Lied begleitete, be-

endet sie mit der Sentenz: „Wer sich unters Schicksal schmiegt, hat es schon besiegt.“ Daß Bach auch diese Szene komponiert hat, geht aus einem Briefe Hartknochs an Herder hervor, wo es heißt: „Das übelste ist, daß ich nicht weiß, wie ich Herrn Bach seine Oper Philoklet übermachen soll¹⁶⁴.“ Da auch diese Partitur verschollen ist, läßt sich über Bachs Musikdramen nach Herderschen Dichtungen kein Urteil abgeben, das sich auf Noten stützt.

Herders Weimarer Opernentwürfe und -aufsätze liegen nicht im Rahmen dieser Arbeit. Er beschäftigte sich mit einer Zauberoper „Melusine“, mit einem Musikdrama „Sokrates“ und einem musikalischen Drama „Der Tod des Naemi“, das in der Dichtung vollständig fertiggestellt wurde, aber im Drucke nicht vorliegt¹⁶⁵. Ferner entstand ein Melodrama „Ariadne libera“ (1802). Nebenher gingen ästhetische Betrachtungen über die Oper, die Hinweise auf ein Gesamtkunstwerk bringen und oft zitiert werden, aber im Zusammenhang mit der Oper noch nicht behandelt wurden. Herders Stellung zur Musik bedarf eben trotz Haym und Günther noch einer eingehenden kritischen Darstellung.

Für Friedrich Bach bedeutete Herders Bückeburger „Exil“ eine Zeit glücklicher Schaffensfreude und reicher Anerkennung¹⁶⁶. Er hatte das seltene Glück, mit einem Dichter zusammenzuarbeiten, dessen Phantasiekraft unerschöpflich schien und der als einer der besten Musikkenner wußte, wie stark das Verlangen der Komponisten nach guten, brauchbaren Dichtungen war. Zwischen beiden bestand ein freundschaftlicher Verkehr, der sich auf gegenseitige Anerkennung und Wertschätzung stützte. Als Herder Bückeburg verließ, schenkte er denn auch Bach zum Andenken einige Büsten, die dieser „als Reliquie verzehrte¹⁶⁷“.

Unter dem Grafen Wilhelm, der dem Kriegswesen und Kriegsdienst und der Kunst und Wissenschaft mit allen seinen Kräften diente, wurde Bückeburg zu einer hervorragenden Kunststätte des 18. Jahrhunderts. Was Friedrich der Große im großen schuf, wurde hier unter kleineren Verhältnissen mit gleicher Kraft erstrebt: ein vielseitiges Kunstleben, das sich unter

starkem Schutze frei und vielgestaltig entwickeln konnte. Herder und Bach schufen in voller Freiheit und Unabhängigkeit und sahen sich von allen geehrt und anerkannt. So wurden in kleinem Kreise Anregungen gegeben und Ziele gestellt, die Bückeburg zu einem Vorplatze der neuen Geistesrichtung in Musik und Literatur gemacht haben.

Wie Konsistorialrat Horstig im Nekrolog berichtet, verfloßen Bachs „glücklichste Lebensjahre“ „unter dem ungetheilten Beyfalle seiner freundlichen Beschützer, des Grafen und seiner Familie, die ihn verehrten und in seiner Composition Nahrung für Ohr und Seele fanden“. Und weiter erzählt er: „Von welcher Wirkung auf die Zuhörer die unter Bachs Direction aufgeführten Tonstücke gewesen seyn müssen, davon kann der vor mir liegende Brief der Gräfin Marie Eleonore, welchen ein ansehnliches Geschenk begleitete, das beste Zeugniß geben. Er lautet folgendermaßen:

Bückeburg, den 25 Apr. 1774.

Wohlgeborner,

Wielgeehrter Herr Concertmeister!

Wenn Sie die überreichte Kleinigkeit so gütig aufnehmen, macht es Ihrer Denkart so viel Ehre, wie jedes musikalische Stück, womit Sie Herzen zu erheben und edlerer Empfindungen und Thaten fähig zu machen wissen. Jeder erste Dank gebühret also Ihnen selbst. Ich habe nichts gethan, als nur von fern zeigen wollen, daß ich vielleicht nicht ganz unwürdige Zuhörerin Ihrer vortreflichen Gesänge bin; ein großer Zweck, allein wie unvollkommen gegen das, was Sie uns geben! Wenn mir die Natur bessern Muth und Stimme verliehen hätte, so würde ich jetzt schon in Ihre Chöre einstimmen; — aber, was hier nicht möglich war, hoffe ich in einer bessern Welt bey dem großen Hallelujah, zu welchem Sie uns vorbereiten und so manche selige Vorempfindung geben.

Aller Himmelsseegen ruhe auf Ihnen und Ihrem lieben Hause! Solches wünschet aus Hochachtung und Erkenntlichkeit

Marie Eleonore

Gr. 3. Schaumburg-Lippe, g. Gr. 3. Lippe.“

„Bach war entzückt, so oft er an die glücklichen Zeiten zurückdachte, worinn ihm Beyfall, Ruhm und Glück in so reichem Maasse zu Theil wurde. Aber sein großer Beschützer

starb. Mit ihm verlor er außer dem, was unerfeglich war, auch einen ansehnlichen Theil seiner Besoldung. Dennoch blieb er zufrieden mit seinem Schicksale.“ Mit diesen knappen Worten schildert der Nekrolog den großen Umschwung, den der Tod des Grafen Wilhelm am 10. Sept. 1777 mit sich brachte. In kurzer Zeit war das Bückeburger Kunstleben seiner besten Beschützer und Förderer beraubt. Die Gräfin Marie Eleonore, deren einzigste Tochter nur ein Alter von 3 Jahren erreicht hatte¹⁶⁸), war im Jahre 1776 an ihrem Geburtstag gestorben, Herder, der an ihrem Grabe die Gedächtnisrede hielt, hatte Bückeburg einige Monate später verlassen, während der Graf den Verlust seiner Gattin nur ein Jahr überlebte. So blieb aus dem Bückeburger Kreise, der sich um Herder vereinte, nur Bach.

Graf Philipp Ernst, der die Landesregierung übernahm, erhielt die von seinem Vorgänger neu begründete Kammermusik in vollem Umfange, schränkte aber die Ausgaben für ihren Etat ein. Bach wurde sofort in seinen Gehaltsbezügen herabgesetzt. Nach den Rechnungen der Kammer¹⁶⁹) erhielt er vom Regierungsantritt des Grafen Philipp Ernst, also von Michaelis 1777 an, in jedem Quartal 100 Rthlr. Sein Gehalt war damit jährlich um 16 Rthlr. gekürzt. Vielleicht wurden ihm noch weitere Abzüge an Naturalien gemacht, da der Nekrolog von dem Verlust eines „ansehnlichen Theils seiner Besoldung“ spricht, aber auch so mußte sich die Kürzung der Einnahme fühlbar machen. Bach ist dann auf dieser Gehaltsstufe sein ganzes Leben lang stehen geblieben, während seine Gattin nach wie vor jährlich 100 Rthlr. als Kammerfängerin erhielt.

Im Personalstand der Hofkapelle traten keine größeren Änderungen ein. Freiwerdende Stellen wurden im Laufe der Jahre durch geeignete, auch im Kanzleidienst bewanderte Bewerber ersetzt. So wurde die Lücke, die der Tod des Hofmusikers Münchhausen, des Schwiegervaters Bachs, im Jahre 1778 riß¹⁷⁰), durch Einstellung des Kanzlisten Georg Maximilian Kreuzinger wieder ausgefüllt. Über die Kapelle geben die Rechnungen der Hofkammer und auch die Schaumburg-Lippe-

schen Kalender Jahr für Jahr Auskunft. Sie zählte beispielsweise nach den Angaben des Kalenders auf das Jahr 1783 fünfzehn Köpfe, und zwar die Musiker: Konzertmeister Bach, Sängerin Bach, Hoffmann (Sekretär), Wächter (Fourier), J. C. Fr. Struve (Ernst Ehr. H. Struve hatte 1778 seine Entlassung erhalten¹⁷¹), G. M. Kreuzinger, C. Fr. Geier (Kantor), G. Fr. Rommel, die Waldhornisten Körber und Knüpfel, den Bassonisten Joh. Heinrich Kerl, J. W. Braunhard, Fr. A. Bauersfeld, C. F. W. Westphal und Joh. Fr. Beckesser. Demgegenüber nennt Forkels „Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782“ unter dem „Verzeichniß der besten Kapellen deutscher Höfe“ nur die Musiker Bach, Madame Bach, Hoffmann, Wedemeier, Wächter und die beiden Struve bei der Gräfl. Schaumburg-Lippeschen Kammermusik, aber der Widerspruch löst sich, wenn man an die Kanzlisten und anderen Beamten denkt, die gleichfalls zur Kapelle zugezogen wurden, von Forkel aber nicht genannt werden.

Wenn auch die Zeit vorüber war, in der ein Herder dem Musikleben fruchtbare Anregungen gab, so wurde doch dank der Unermüdlichkeit Bachs in Bückeburg auch weiterhin mit großem Fleiße musiziert. Wie der Bericht in Forkels Almanach beweist, zählte die Kapelle zu den besten an den deutschen Höfen, und noch heute sieht man an dem Notenmaterial der Kapelle, mit welchem Eifer unter Bach geübt wurde.

Über Konzerttage und Noteninventar orientiert in dieser Zeit eine Instruktion für den Kammerrat v. Landesberg vom Jahre 1782¹⁷²), die auch sonst durch ihre Anordnungen interessant ist. Es heißt da im § 65: „Unsere Cammer-Musik betreffend wird von Uns oder Unserer Frau Gemahlin jedesmahl befohlen werden, wenn Musik seyn soll, da der Vorgesetzte Unseres Hofwesens sodann den Concertmeister und die übrigen Hof-Musici desgleichen die zur Kammer-Musik mit gehörige bey Unserem Infanterie-Regimente angestellte Hautboisten wird zusammen berufen lassen. Die Musik nimmt nicht eher ihren Anfang und darf auch nicht eher damit geschlossen werden, bis solches von Uns oder Unserer Frau Gemahlin Liebden befohlen und sodann von dem Vorgesetzten

Unseres Hofwesens den Musicis solches hinterbracht wird. Über sämtliche Behuf der Cammer-Musik angeschafte und vorhandene Musikalien und Instrumente ist, mit Zuziehung Unsers Concertmeisters, ein ordentl. Inventarium aufzunehmen, wovon das eine Exemplar mit des Vorgesetzten Unseres Hofwesens Unterschrift und des Concertmeisters Empfangsbescheinigung versehen an Unsere Rent-Kammer abgegeben wird, das eine Exemplar behält der Vorgesetzte Unseres Hofwesens und dem Concertmeister wird eine vidinuirte Abschrift zuge stellt.

„Wegen Supplirung des etwaigen Ab- und Zugangs desgleichen wegen der alle vier Jahr de novo zu geschehenden Inventariis Aufnahme, wird es ebenso gehalten, wie bey andern Inventariis geordnet worden. Die Musikalien in gehöriger Ordnung zu halten, und dahin zu sehen, daß daran als an denen zu Unserer Cammer-Musik gehörigen Instrumenten nichts verdorben werde, liegt eigentlich unserm Concertmeister ob, es ist jedoch von dem Vorgesetzten Unseres Hofwesens mit darauf zu halten, damit hiergegen nicht angegangen werde oder ein widriger Eingang statt finden möge.

„Auch wollen wir, daß, wenn Wir und Unsere Frau Gemahlin Liebden gleich nicht anwesend sind, dennoch wöchentlich zwey mahl Cammer-Musik auf Unserm Schlosse in den dazu bestimmten Zimmern und zwar Sontags und Donnerstags Nachmittags von drey bis sechs Uhr gehalten werde und daß sich der Concertmeister und unsere übrigen Hof-Musici und Hauteboisten ohne Ausnahme dabey einfinden sollen, es sey denn, daß solche durch rechtmässige Ursachen daran behindert würden, und ihr Ausbleiben bey dem Vorgesetzten Unseres Hofwesens entschuldigten. Einheimischen, welche sonst bey Hofe Zutritt haben, desgleichen Fremden von Stande steht es frey, bey der Musik sich gleichfalls einzufinden.“

Graf Philipp Ernst legte großen Wert darauf, daß die Kammermusik auf guter künstlerischer Höhe blieb. Davon zeugen die genauen Vorschriften über Notenaufbewahrung, Instrumentenerhaltung, Konzerttage, pünktliches Erscheinen der Musiker, und auch sein persönliches Eingreifen bei der An-

schaffung der Noten. So sind Aufzeichnungen im Bückeburger Hausarchiv erhalten, in denen der Graf mit dem Hoftrompeter Goepffert in Bonn über den Erwerb verschiedener Werke unterhandelt. Es wurden zum Kauf Harmoniestücke für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner aus dem „Roland“ von Piccini, den „Dorfdeputierten“¹⁷³⁾ und „König Theodor“ von Paisiello angeboten, die nicht schwer zu spielen seien. In seiner Antwort weist der Graf darauf hin, daß die Bläser in seiner Kapelle zurzeit nicht vollständig besetzt seien, er könne die Stücke aber gebrauchen und bitte um Angabe des Preises, da die „Opera Iphigenie en Tauride“ von Gluck, die er „vor einigen Jahren“ in Münster von Goepffert gekauft habe, „etwas kostbar“ war. Dann schreibt er weiter: „Die Entführung aus dem Serail habe ich schon vor einigen Jahren in Münster bekommen, auch von einem vom Hofe. Es sind aber die Hautbois nicht dabey, welche ich allenfalls durch meinen hiesigen Concert Meister Bach könnte dazu setzen lassen.“ Selbst wenn man annimmt, daß Glucks Laurische Iphigenie und Mozarts „Entführung“ nur in Arrangements gespielt wurden, so beweist dies Schreiben vom 17. Dez. 1786 doch, daß die Bachschen Musikaufführungen mit der Entwicklung der Musik gleichen Schritt hielten. Man findet unter den Noten der Bückeburger Bibliothek auch Werke von den Mannheimer Sinfonikern, von Haydn, Holzbauer und Rolle, ja sogar Opern von Händel! Händels Werke hatte Bach in London kennen gelernt, als er seinen Bruder Christian besuchte. Von dort wird er die Handschriften nach Bückeburg mitgebracht haben.

Diese Londoner Reise, die die einzigste geblieben ist, die Bach in seinem ganzen Leben angetreten hat¹⁷⁴⁾, läßt sich nach einem Bückeburger Aktenstück¹⁷⁵⁾ datieren. Im Jahre 1778, am 23. März, bittet nämlich der Musiker Ernst Christian Heinrich Struve um die Erlaubnis, daß er „mit dem Concertmeister Bach auf ein Viertel Jahr die Reise nach London mache“. Am 15. April wird die Erlaubnis bewilligt, am 16. Mai ist Struve aber noch nicht abgereist, da er sich, wie er schreibt, verheiratet habe und es ihm an Geld

fehle. Es erfolgte eine Zitierung, da Struve keinen Heiratskonsens nachgesucht hatte, und schließlich, am 20. Mai, seine Entlassung aus dem Hofdienst. Nach diesen Nachrichten wird Bachs Reise etwa im Mai des Jahres 1778 stattgefunden haben¹⁷⁶). Er nahm seinen Sohn Wilhelm, der im Mai des Jahres 19 Jahre alt wurde, mit auf die Reise und ließ ihn bei seinem Bruder in London zur weiteren Ausbildung. Die Fahrt ging voraussichtlich über Hamburg, wo Friedrich Bach wohl bei seinem Bruder Emanuel einkehrte.

Daß der Londoner Besuch nur einige Monate dauerte, wie das Struvesche Bittgesuch andeutet, wird dadurch bestätigt, daß Christian Bach (der Londoner Bach) im August des gleichen Jahres in Paris weilte, um die Vorbereitungen für eine ihm aufgetragene „französische Opera“ zu treffen¹⁷⁷). Mozart erzählt davon in einem Pariser Brief vom 27. August 1778 und fügt hinzu, daß er den Londoner Bach „vom ganzen Herzen“ liebe und große „Hochachtung“ für ihn hege. Christian Bach ehrte und bewunderte den jungen Mozart, den er bereits als Knaben kennen gelernt hatte. Er wird wohl auch Friedrich Bach auf Mozart hingewiesen haben. Nimmt man hinzu, daß Friedrich in London mit den Händelschen Opern und Oratorien und mit seines Bruders Werken genau vertraut wurde, so läßt sich von einem reichen künstlerischen Ertragnis dieser Reise sprechen. Wie der Nekrolog berichtet, brachte er sich aus London auch ein englisches Pianoforte mit.

Die Rückreise wird wieder über Hamburg gegangen sein, da sein Bruder Christian ihn nicht mit nach Paris nahm und auch Friedrich bald zurückkehren mußte, um seinen Urlaub nicht zu überschreiten.

Über ein näheres Verhältnis des Grafen Philipp Ernst zu Bach verlautet nichts. Bittschriften oder Gesuche Bachs sind aus dieser Zeit nicht erhalten. Wir wissen nur, daß Bach zur Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm eine Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ schrieb, die am 6. Februar 1785 in der Stadtkirche zur Aufführung kam¹⁷⁸). Als Dank erhielt er einen silbernen Becher, der auf einem Rundschild die Inschrift trug¹⁷⁹):

Dem
würdigen Componisten
der eindrucksvollen Musik
auf die Geburt des
Erbgrafen Wilhelm Georg
zu Schaumburg-Lippe
widmet diesen Pokal
Charlotte Friederike Amalie
v. F. 3. Sch. 2. g. F. 3. N. S. 180).

Wenige Jahre später, im Jahre 1787, starb Graf Philipp Ernst. Die Vormundschaft über den Erbgrafen übernahm Juliane Wilhelmine Louise, die die Regierungsgeschäfte mit dem Grafen Wallmoden-Gimborn leitete. Ihren ersten Geburtstag als Landesregentin feierte Bach in einer Kantate, die in Partitur und Stimmen erhalten geblieben ist. Sie führt die Überschrift: Am Hohen Geburtstags Tage unsrer Gnädigsten Landes Mutter 1787 den 8. Juni. Cantata a Due Corni, Due Oboi, Due Flauti, Due Violini, Viola, Voce di Soprano, Alto, Tenore, Basso e Continuo di Gio. Crist. Fed. Bach¹⁸¹). Den Text, der bei Fr. Althans in Bückeburg gedruckt wurde, lieferte G. D. Stille. Das Beste gibt Bach in den Chören, so in dem breiten, mächtigen Einleitungsschor „Gott wird Deinen Fuß nicht gleiten lassen“ und dem Chor „Lobe den Herrn meine Seele“:

Coro.

Lo = be den Herrn! Lo = be den Herrn!

Lo = be den Herrn mei = ne See = le

der mit der anschließenden Fuge über:



Und ver-giß nicht was er dir Gu-tes ge-tan hat

eine eingehende Beschäftigung mit Handel verrät. Die eingestreuten Arien und Duette sind melodisch reizvoll, doch ohne ausgesprochene Eigenart.

Die Fürstin Juliane war eine „vorzügliche Freundin der Tonkunst“, wie Horstig erzählt¹⁸²⁾, „trotz ihrer unermüdblichen Tätigkeit in der Regierung des Landes fand sie stets einige Stunden, „worin sie ihren harmonischen Geist durch Musik erheiterte“. Bach gab ihr täglich eine Unterrichtsstunde, um „ihre Studien am Pianoforte zu leiten“. Auch in dieser Zeit wurden in jeder Woche auf dem Schlosse zwei Konzerte unter Bach veranstaltet, zu denen „jeder Mensch von feiner Bildung“ freien Zutritt hatte. Außerdem gab es bisweilen ein Oratorium oder ein anderes Vokalwerk, in dem die Fürstin selbst, wie in Schusters „Lob der Musik“ oder Paesiellos Passion, eine Singstimme mit übernahm. Daneben wurden wie bisher „Operetten und Theaterstücke“ gespielt. Die Fürstin ließ auch ihre Kinder in der Musik unterrichten und blieb eine Liebhaberin und Beschützerin der Musik¹⁸³⁾.

An Bachs Stellung änderte sich unter der neuen Regierung nichts. Auch die Kapelle verblieb im alten Etat und wurde bei eintretenden Vakanzten bald wieder ergänzt. In den Rechnungen der Kammer findet man außer dem regelmäßig geführten Kapelletat noch Eintragungen über Ankauf von Noten, Instrumentenreparaturen und ähnliche Ausgaben, die nichts Interessantes weiter bringen. So erhält Bach einmal Geld für ein „angekauftes musikalisches Stück“, der Trompeter Schulz für Kopiarbeiten, der Kantor Waitz für Musikalien, Hofmusikus Struve für Anfertigung von Saiten usw. Außerdem ist ein Zeugnis erhalten, das Bach einem Trompeter Hattendorf ausstellte¹⁸⁴⁾. Es lautet:

„Auf gnädigsten Befehl Ihre Durchl. meiner gnädigsten Fürstinn, habe ich Vorzeigern dieses, dem Trompeter Hattendorf,

in der Musik untersuchen müssen, und finde, daß er, außer seinem Haupt-Instrumente, auch auf andern, sowohl Blas- als Geigeninstrumenten als Ripienist wohl zu gebrauchen steht, welches hierdurch versichere.

Bückeburg d. 19 Merz 1793.

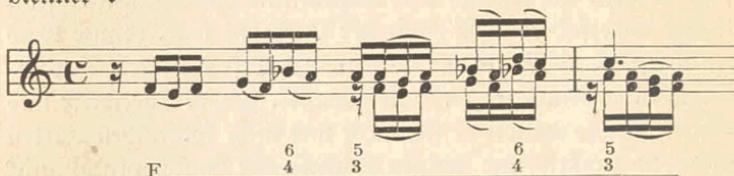
J. C. F. Bach.

Die Fassung des Testats erinnert ganz an die Art, wie Sebastian Bach solche Zeugnisse auszustellen pflegte.

Unter dem Grafen Ernst und der Fürstin Juliane, die Bachs „Verdiensten als Mensch und Tonkünstler vollkommen Gerechtigkeit widerfahren ließ“, wie der Nekrolog sagt, konnte Bach ganz seiner Kunst leben. Allein — es fehlten seit Herders Scheiden die Anregungen zum Schaffen großer Chorwerke und Opern, und so wandte er sich mehr und mehr solistischen Werken und den großen und kleinen Formen der Instrumentalmusik zu. Neben einem verloren gegangenen Oratorium „Die Hirten bey der Krippe Jesu“ von Ramler und dem Duodrama „Mosis Mutter und ihre Tochter“ (Text von H. S. C. Stille), das in die achtziger Jahre gehört, aber nur in einigen Stimmen erhalten ist¹⁸⁵⁾, entstanden die Solokantaten „Cassandra“, „Die Amerikanerin“, „Pygmalion“ und „Ino“. Nur zwei von ihnen lassen sich genau datieren: „Die Amerikanerin“, im Jahre 1776 gedruckt¹⁸⁶⁾, und die Kantate „Ino“, deren Klavierauszug 1786 erschien¹⁸⁷⁾.

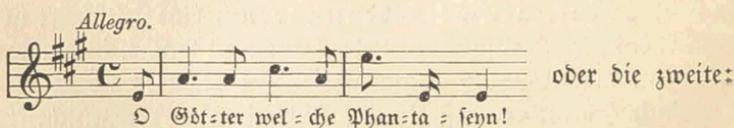
„Die Amerikanerin“ ist das bekannteste und am weitesten verbreitete Werk Bachs. Es war so beliebt, daß es Bach auch in seine „Musikalische Nebenstunden“, eine Zeitschrift in der Art des „Musikalischen Vielerley“ Emanuel Bachs, im Jahre 1787 im Klavierauszug aufnahm¹⁸⁸⁾. In Cramers „Magazin der Musik“ heißt es, daß sich die Subskribenten der Zeitschrift „gratuliren können, welche die vortrefliche Komposition dieses lyrischen Gemählde's aus der gedruckten Partitur nicht kennen¹⁸⁹⁾“. Gerstenberg hat nach dem Geschmack der Zeit das „Gemälde“ in eine Reihe von Teilscenen aufgelöst, in eine Folge von affektreichen Arien, die durch Rezitative vorbereitet und gestützt werden. Der Liebhaber erwartet seine geliebte „Saide“, denkt an die Gefahren, die sie auf ihrem Wege durch

wilde Gegenden bedrohen, malt sich in Gedanken aus, daß sie von wilden Tieren getötet werden kann, und bekennt seinen festen Entschluß, mit ihr gemeinsam leben oder sterben zu wollen. Das sind die Generalaffekte, die Bach in Arien und Rezitativen ausmalt, bald in schmiegsamer, glücklicher Melodie, bald in einem malerischen, kräftigen Akkompagnatostil. Dieser ist am besten getroffen, da er sich fern jeglicher Schablone an die Situation hält und auch durch eine anschauliche Begleitung interessiert, so wenn im Ton von Loewes „Tom der Reimer“:



vom „Quell, der sich durch Goldsand schlängelt“, gesungen wird oder in ähnlichen Malereien von den „Tigern dieses Hains“ und anderen Gefahren. Die einzelnen Arien klingen freundlich und der Situation angemessen; von besonderer Eindruckskraft ist das Schlußstück mit seinem still ersterbenden Pianissimo-
abschluß.

„Pygmalion“, eine Solokantate für Bass oder Alt mit Streichquartett- und Continuo-Begleitung nach Kamler¹⁹⁰⁾, bringt mittelmäßige Arien, z. B. gleich die erste mit dem Beginn:



Sie erreicht in den lyrischen Partien nirgends die melodische Kraft der „Amerikanerin“. Dafür entschädigt die große

Akkompagnatofzene mit ihren Schilderungen, Crescendos und lyrischen Ruhepunkten, das Hauptstück des ganzen Werkes. Auch Kamlers „Ino“, die zweite von Bach veröffentlichte Solokantate, die Bach selbst sehr hoch einschätzte¹⁹¹), zeigt in den Akkompagnatopartien jene wirkungsvolle Darstellungsart, die alle Kantaten Bachs auszeichnet. Eine besonders charakteristische Stelle setzt mit den Worten ein „Nimm der gequälten Ino Seele!“, die „sehr langsam mit Affekt“ gesungen werden soll, worauf die Instrumente den „schrecklichen Fall“ der Ino in den Abgrund durch abstürzende Unisonofiguren „begleiten und die nachfolgende Verwundrung“ über ihre wunderbare Errettung „kündigen“¹⁹²). Es erklingen kurze, abgerissene Motivteile, die allmählich zu ruhigen Figuren überleiten. Die Musik scheint das „wallende Meer“ zu grüßen:



An solchen ausdrucksvollen, mit künstlerischer Phantasie gesehenen Bildern sind Bachs Akkompagnatofzenen reich, und sie erfrischen doppelt, wenn die Arien allzu gleichmäßig oder nüchtern geraten sind. Das ist gelegentlich auch in der „Ino“ der Fall. Weder die erste Da Capo-Arie:



noch die Schlußnummer mit ihren akzentuierten Schleifern:



erreichen den vollen Ausklang der Stimmung. Trotzdem gibt es prächtige Stellen in der Kantate, namentlich in ihrem frei behandelten Mittelteil mit dem Tanz der Tritonen und Ne-reiden und dem anschließenden Begrüßungsgesang.

In Cramers „Magazin der Musik“ wird die „Ino“ eingehend besprochen¹⁹³). Der Referent findet „viel schöne Gedanken, einzelne ganz vortreffliche Stellen, überall reiche edle Harmonie“, aber das Ganze ist ihm „ohne Eindruck, weil fast immer die Anlage, der Zuschnitt verfehlt und mehr nach der alten italiänischen Form gemacht, als aus dem Text selbst genommen ist“. Darin, daß Bach in den Arien gelegentlich schematisch arbeitet, wird man dem Kritiker recht geben, nicht so in seinem Urteil über die Gesamthaltung des Werkes, die von einer nicht alltäglichen Kraft des Gestaltens zeugt. Weiter hat dem Kritiker mißfallen, daß Bach schlecht deklamiert. Dem Vorwurf kann man kaum begegnen, denn nicht allein der Beginn der Arie „Ungöttliche Saturnia“, auf den der Referent hinweist, sondern auch andere Stellen wie:



aus dem „Lazarus“ zeigen, daß Bach die reguläre Deklamation dem melodischen Fluß zuliebe opfert, daß ihm eine schön geschwungene Melodie höher steht, als die sinngemäße Akzentuierung. Auch hieraus erklärt sich der knappe Ertrag seiner Arien.

Von geringer Bedeutung ist ein Duett Bachs „D wir bringen gerne dir“, das im Autograph erhalten ist¹⁹⁴). Höher stehen die Arie „Luci amate“¹⁹⁵) mit der typisch italienischen Wendung:

fe ganz in Frie-den, ganz in Frie = den

fe ganz in Frie-den, ganz in Frie = den

setzt eine schön gearbeitete Durchführung der Textworte ein, wobei die einzelnen Abschnitte „denn du allein Herr hilffest mir“ — „daß ich sicher wohne“ unmittelbar ineinandergreifen. Somit die Bibelworte vollständig gebracht sind, folgt eine erneute Durchführung, diemit Vorliebe auf ein Thema des Anfangs:

Ich lieg und schla = fe, ich lieg und schla-fe

Ich lieg und schla = fe, ich lieg und schla = fe

zurückgreift. Nach dem Abschluß auf der Tonika beginnt eine Choraldurchführung. Der Cantus firmus, der im Sopran liegt, bringt den Choral „Es ist noch eine Ruh' vorhanden“, während die übrigen Stimmen mit den früheren Textworten kontrapunktieren:

Es ist noch ei = ne Ruh vor = han = den

Choral.

Ich lieg und schlafe, ich lieg und schla = fe

Ich lieg und schlafe, ich lieg und schla-fe

— wa = chet auf, wa = chet auf,
 wa = = = chet auf,

wa = chet auf, wa = chet auf, wachet
 wa = = = chet auf, wachet auf, wachet

auf, wa = chet auf, wa = chet
 auf, wa = chet auf, wa = chet auf,
 auf, wa = chet auf, wa = chet

Könnte in einer Kantate Sebastian Bachs stehen — so kräftig und singfreudig klingt der Beginn. Es schließen sich mattere Stellen an, die auf eine spätere Entstehungszeit verweisen, z. B.:



Die Stim-me der Wächter, die Stim-me der Wächter

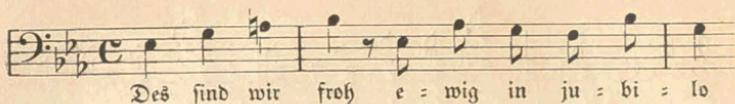
Nach kurzer Ankündigung der Chormelodie wiederholen sich die Rufe und Figuren des Anfangs, bis mit dem letzten Signal die Choraldurchführung einsetzt. Der Cantus firmus liegt im Sopran, während die übrigen Stimmen im Anschluß an die gegebenen Motive kontrapunktieren. Eine Rück Erinnerung an den Beginn der Motette schließt diesen dramatisch bewegten Teil ab. Die zweite Choralstrophe wird auf Grund neuen Themenmaterials mit gleicher Kraft behandelt, mit schöner Gegensätzlichkeit in der musikalischen Umschreibung der Worte und Bilder der Dichtung. Dann lenkt ein Adagio Satz:

Adagio.

Glo = ri = a, Glo = ri = a, Glo = ri = a!

zur letzten Choralstrophe, die nach einem freien Chorsatz über „Gloria sey dir gesungen“ den Choral selbst bringt, und zwar in genau der gleichen Harmonisierung, die Sebastian Bach in der Kantate „Wachet auf ruft uns die Stimme“ gibt. Ein weiterer Beleg für die Tatsache, daß Friedrich Bach die Choralsätze seines Vaters gelegentlich in die eigenen Werke übernahm, ja einige Partien in unserer Motette, besonders im ersten und zweiten Teil, scheinen geradezu aus dem Studium der gleichnamigen Kantate des Vaters hervorgegangen zu sein.

Nach dem Choral schließt Friedrich Bach eine kurze Fuge an über:



Sie mündet in einen ruhigen, kraftvollen Abschluß.

Unter den Bachschen Arbeiten zeichnen sich diese beiden Motetten durch Frische und Kraft der Gedanken aus, sie zeigen auch, daß der ältere Motettenstil trotz Doles und Homilius von einzelnen Musikern noch im alten Bachschen Sinne eingehalten wurde. Dazu wird der Kurrendegesang, der in Bückeburg eifrig gepflegt wurde, einen erheblichen Teil beigetragen haben.

Für den praktischen Gebrauch beim Kurrendegesang waren wohl auch die kleinen geistlichen Lieder für a-cappella-Chor bestimmt, die Friedrich Bach nach Dichtungen von Gellert und Balthasar Münter schrieb¹⁹⁷). Sie sind einfach und schlicht gesetzt und auch volkstümlich in der Melodik. So beginnt der „thätige Glaube“ von Gellert:



Die Chöre nach Dichtungen Balthasar Münters, Pastors an der deutschen Petrikirche zu Kopenhagen, sind einfache vierstimmige Übertragungen der Lieder, die Bach für Münters Liedsammlungen lieferte. An der „Ersten Sammlung Geistlicher Lieder mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten“, von Münter im Jahre 1773 in Leipzig veröffentlicht, beteiligte sich Bach mit 5 Stücken. Sie bleiben hinter den Beiträgen von Emanuel Bach, Rolle und Hiller zurück, zeigen auch eine gewisse Unsicherheit in der Bewältigung der Texte, die mitunter zwölf Verse auf eine Melodie verteilen. Jedenfalls hat Emanuel Bach, der mit Münter bekannt war¹⁹⁸), seinen Bruder zur Mitarbeit vorgeschlagen

und so den ersten Anlaß zu Friedrich Bachs Liedbeiträgen gegeben. Trotzdem sie nicht hervorragend ausfielen, wurde die „Zweyte Sammlung Geistlicher Lieder“, die Münter im folgenden Jahre (1774) herausgab, ausschließlich von Friedrich Bach komponiert. Die Gründe dafür werden auf Herders Eingreifen zurückzuführen sein. Herder kannte Münters Dichtungen, voraussichtlich die Kantaten über die Evangelien und Episteln (1761 und 1762), die für die Kapelle des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt geschrieben wurden¹⁹⁹), und wohl auch viele der geistlichen Lieder²⁰⁰); er wird für Friedrich Bach, der ihm in seiner Bückeburger Zeit besonders nahe stand, eingetreten sein und die Übernahme der Komposition befürwortet haben. Bach zeigt sich in den 50 Liedern der zweiten Münterschen Sammlung beweglicher und erfindungsreicher als in seinen ersten Liedwerken. Manche Stücke verdanken zwar nicht innerem Empfinden, sondern kompositorischer Geschicklichkeit ihre Entstehung, aber sie sind in der Minderzahl und interessieren wenigstens durch aparte Züge in der Harmonisierung²⁰¹). An wertvollen Beiträgen ist kein Mangel. Lieder wie „Ich will das Abendmahl des Herrn“ (Nr. 9), „Er ist erstanden“ (Nr. 11), „Endlich muß ich mich entschließen“ (Nr. 33), „Nun endlich wachet mein Gewissen“ (Nr. 34) und das schöne „Ach abermal bin ich gefallen“ (Nr. 19) mit dem instrumental gehaltenen Beginn:

Langsam.



Ach a - ber - mal bin ich ge - fal - len mit Ü - ber - legung und mit Wahl

gehören mit zu den besten Gaben aus der geistlichen Liedliteratur der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Stilistisch schließt Bach an die berühmteren Werke seines Bruders Emanuel an, erreicht jedoch nicht dessen Vielgestaltigkeit und Phantasieeichtum. Am überzeugendsten trifft er Stücke der Demut und Selbsteinkehr, wo sich starke Innerlichkeit mit vornehmer harmonischer und melodischer Führung verbindet²⁰²). Die hervorgehobenen Lieder bilden nur einen kleinen Bruchteil der

wertvollen Beiträge Bachs, sie geben aber eine Vorstellung davon, was Bach auf diesem Gebiete leisten konnte, wenn die Dichtung seinem Empfinden entgegenkam.

Mit dem weltlichen Lied hat sich Bach nur gelegentlich beschäftigt. Man findet Lieder und Arien seiner Komposition in den ersten beiden Hefen „Musikalische Nebenstunden“ (von Friedrich Bach herausgegeben, 1787 Rinteln) und in Emanuel Bachs „Musikalischem Vielerley“ (Hamburg 1770)²⁰³. Größere Bedeutung kommt diesen Arbeiten nicht zu. In den Liebes- und Lugendliedern hält es Bach mit der Instrumentalschreibweise der Gräfeschen Mitarbeiter, schreckt auch nicht vor gespreiztem Verzierungs- und Koloraturwesen in der Art von Hurlbusch und G. Fleischer²⁰⁴ zurück, z. B. in „Du schwörest mir“ an der Stelle:

stets jung und schön zu seyn, — stets jung und schön zu seyn

The musical notation is a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, then a quarter note B. The next measure contains a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The final measure contains a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A. The piece ends with a trill (tr) over the final note A.

Wo er aber Wein und frohen Lebensgenuß besingt, wie im „Rheinweinlob“, in „Befränzt mit Laub“ von Claudius und im „Trinklied im May“:

Be = frän = zet die Ton = nen und zap = fet mir Wein; der

May ist be = gon = nen wir müs = sen uns freun!

The musical notation consists of two staves in G major (one sharp) and 3/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, then a quarter note B. The next measure contains a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The final measure contains a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A. The piece ends with a trill (tr) over the final note A.

da bekennt er sich zur Einfachheit der Berliner Liederschule und wird volkstümlich und natürlich.

Die Lieder erfüllen vollauf ihren Zweck, einen größeren Liebhaberkreis ansprechend zu unterhalten. Das Gleiche gilt von den übrigen Bachschen Beiträgen in den genannten Hefen, die in bunter Folge Klavierstücke wie Polonaisen, Märsche, Anglaises, Villanellen, Allegro- und Menuettsätze, ferner dreisätige Klaviersonaten, Trios, eine Geigensonate, ein Cello-

solo, Arien und eine Solokantate („Die Amerikanerin“ im Klavierauszug) bringen. Man bekommt einen Einblick in die Hausmusik des 18. Jahrhunderts und die verschiedenartigen Interessen der Liebhaber. Die kleinen Klavierstücke, die auch handschriftlich verbreitet wurden²⁰⁵), und die Klavierfonaten²⁰⁶) bieten gefällige Unterhaltungsmusik. Es ist ausgesprochene Pianofortemusik mit weicher, schmiegsamer Melodik und reichlicher Verwendung der Mannheimer Manieren. Im Charakter gleichen ihnen die beiden gedruckten Sonatenbände, die Bach 1785 und 1789 herausgab, die „Sechs leichten Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte“ (Leipzig, Buchhandlung der Gelehrten), die er seiner Schülerin, der regierenden Fürstin Juliane von Schaumburg-Lippe, widmete, und die „Drey leichten Sonaten“ (Kinteln, bei Anton Henrich Bösendorf). Die zweite Sammlung scheint nach dem Verzeichnis der Subskribenten nicht den gleichen Beifall wie die erste gefunden zu haben, so daß Bach gleich im Druck von 1789 ankündigte, er wolle Ostern 1790 drei weitere Sonaten veröffentlichen, falls die vorliegenden Sonaten „dem Musicalischen Publico“ gefielen. Zu dieser Veröffentlichung ist es ebensowenig wie zum Druck der „Hirten bei der Krippe“ und des Duodramas „Mosis Mutter und ihre Tochter“ gekommen, obwohl im Autograph noch eine Fdur-Sonate und verschiedene Klaviervariationen vorliegen²⁰⁷).

Alle diese Arbeiten sind für Liebhaber geschrieben und bieten keine Schwierigkeiten technischer oder musikalischer Natur. Die „Kenner“, denen beispielsweise D. Gottlob Türk besondere Werke widmete, sind deshalb auch in den Listen der Bachschen Subskribenten in der Minderzahl, meist sind es Damen, Adlige, Beamte und Schüler, die bei diesen Werken Unterhaltung und Anregung zu finden hofften. Sämtliche Sonaten sind dreisätzig. Den Beginn macht ein Allegro in klassischer Sonatenform (1. und 2. Thema, Schluß des ersten Teils in der Dominante, kurze Durchführung, Reprise), dann folgen ein langsamer Satz (Andante, Larghetto, Andantino usw.) und ein schneller, oft in Menuett- oder Rondoform gehaltener Schlußsatz. In kleinen Maßen ist die klassische Form zu er-

kennen. Technik und Melodik weisen auf Emanuel und Christian Bach und die Mannheimer Musiker. Vor allem hat der Londoner Bach, dessen Sonaten und Konzerte noch heute in den Originalausgaben in Bückeburg liegen, auf Friedrichs Klaviermusik Einfluß geübt. Das zeigt sich in der Geschmeidigkeit und melodischen Sinnfälligkeit der führenden Oberstimme und in dem flüssigen, leicht hingleitenden Figurenwerk der Sonaten²⁰⁸).

Bachs Sonaten wollen unterhalten, anregen und den Spielern des Pianoforte eine leicht eingängliche, die Eigenheiten des Instruments erschöpfende Literatur bieten. Dieser Zweck wird vollkommen erreicht, ja die ansprechende Melodik und Gefälligkeit der Sonaten machen viele Stücke zu einer wertvollen, noch heute im Unterricht brauchbaren Vorschule für Mozarts Klavierwerke. Die fünfte Sonate aus der ersten Sammlung mit dem Rondo:



oder die dritte (Edur), die sich durch ein ausdrucksreiches, sehr schönes Larghetto auszeichnet, dann auch die technisch zum Teil schwierigeren Stücke der zweiten Sammlung würden für eine solche Verwendung zuerst in Betracht kommen.

Im Neudruck liegt eine vierhändige Klaviersonate aus Adur vor, die Hugo Riemann bei Steingraber nach der Berliner Handschrift²⁰⁹ herausgegeben hat. Das in Bückeburg aufbewahrte Autograph²¹⁰, ist 1786 datiert, beweist also, daß Bach sehr früh die Neuerung des vierhändigen Klavierspiels aufgegriffen hat. Dieser hübschen, wirkungsvollen Sonate folgt im Jahre 1791 eine zweite aus Cdur²¹¹), die an Anmut und musikalischer Feinheit hinter der ersten nicht zurückbleibt.

Für das „Vielerley“ und die „Musicalischen Nebenstunden“

schrieb Bach noch mehrere Kammermusikwerke, u. a. eine Geigensonate aus Gdur und zwei Trios. Auch diese Beiträge, unter denen sich ein hübsches Esdur-Trio für Klavier und Violine (oder Flöte) befindet²¹²), sind für Liebhaber bestimmt und halten sich in den durch die Anlage der Hefte gebotenen Grenzen. Bis in die letzten Lebensjahre reichen Bachs Arbeiten auf diesem Gebiet. Nur einzelne von ihnen sind datiert, doch lassen sie sich mit wenigen Ausnahmen in die Zeit der achtziger und den Beginn der neunziger Jahre weisen. Bestimmend ist die Behandlung des Klaviers, die in älteren Arbeiten mehr continuomäßig geschieht, dann auch der formale Ausbau des ersten Satzes. Unter den Geigensonaten²¹³) ist die aus Ddur die musikalisch bedeutendste. Einzelne Wendungen:

(1. Satz.)

und die Themen:

Andante.

Allegretto Scherzo.

erinnern an Mozart, dessen Arbeiten Bach zum Teil gekannt hat²¹⁴). Ebenso wirksam ist die Cellosonate aus Adur, die im Neudruck vorliegt und in Konzerten häufiger gespielt wird²¹⁵). Sie erfreut durch reizvolle Themen und schöne musikalische Arbeit. Auch unter den Bachschen Trios, von denen sich ein halbes Duzend nachweisen läßt²¹⁶), verdienen einige Beachtung, namentlich die drei Berliner Triosonaten für Klavier, Geige, Bratsche, und Klavier, Geige, Flöte, die mit Sonata II, III und V bezeichnet sind und wohl Teile einer größeren Sammlung bilden. Besonders schön ist die zweite aus Gdur für Klavier, Violine und Bratsche, die deutlich die Nähe Mozarts und Haydns anzeigt, aber auch auf die pochenden Cembalo-
bässe der älteren Zeit zurückgreift:

Andante.

Viol. *tr* *tr* *Klavier.*

Ba. *Klavier.*

Die Klavierbegleitung ist ausgeführt und ebenso selbständig wie die Solostimmen, z. B.:

(Klavier.)

Aus dem
Gdur-Trio.

Violine.

Klavier.

Von zwei Kammermusikstücken, einem Sextett aus C- und einem Septett aus Esdur, die erhalten sind²¹⁷), gehört das erste, für Pianoforte, zwei Hörner, Oboe, Violine und Cello wahrscheinlich in den Beginn der achtziger Jahre. Am schönsten klingt der zweite Satz, der die bekannte Mozartsche Wendung anschlägt:

Das Septett für Bläser, 1794 datiert, stammt aus Bachs letzter Lebenszeit. Es beginnt mit einem langsamen Einleitungsteil, der ganz nach der Art Joseph Haydns zum Allegro führt, worauf Menuett und Rondo folgen. Die beiden letzten Sätze erinnern bereits in den Themen an die Klassiker:

Minuetto.

Rondo-Allegretto.

Neben diesen Kammermusikwerken hat Bach noch eine große Zahl von Klavierkonzerten und Symphonien geschrieben. Sie sind bisher weder beachtet noch bekannt geworden, denn die „9 und 6 Symphonien“, die nach Eitners Quellenlexikon in Dresden liegen sollen (es sind nur 9), stammen vom Londoner Bach und ebenso die dort verzeichneten „6 Quintetti a

Flauto, Oboe, Violino & Basso“, die „6 Quartetti a Viol. primo e secondo, Viola & Basso“ und die mit opus 1 signierten Quartette.

Daß Bach ein ausgezeichnete Klavierspieler war, geht aus Forkels Verzeichnissen über die „vorzüglichsten Künstler auf verschiedenen musikalischen Instrumenten“ hervor²¹⁸). Im Almanach auf das Jahr 1782 heißt es von Bachs Klavierspiel: „Spielt ebenfalls in der achten Manier und soll besonders eine so außerordentliche Fertigkeit haben, daß er beynabe keine Schwierigkeiten kennt“. Auch unter den besten Orgelspielern wird er genannt und hinzugesetzt: „Soll die Orgelsachen seines seligen Vaters spielen.“ In Bückeberg, wo besondere Organisten und Kantoren für die Kirchen angestellt wurden, scheint er indes wenig Gelegenheit zum Orgelspiel gefunden zu haben, was sich auch daraus ergibt, daß er keine Kompositionen für Orgel geschrieben hat²¹⁹), eine kleine Fughette ausgenommen, die er über die Buchstaben seines Namens in das Stammbuch eines seiner Freunde eingetragen haben soll²²⁰). Das Thema lautet:



Sein Hauptinstrument blieb das Klavier. „Den Musikverständigen war es eine wahre Freude, ihn spielen zu hören“, heißt es im Nekrolog. „Er verfolgte jedesmal ein gewisses, bestimmtes Thema, behandelte es aber auf eine so geschickte Weise, daß man den Reichtum von Gedanken, die vertraute Bekanntschaft mit allen Tonarten, den charaktervollen und geistreichen Ausdruck nicht genug bewundern konnte. Hiermit verband er eine beispiellose Fertigkeit der Finger, und eine Präcision im Vortrage, die mit jedem Anschlage den Meister verkündigte. Die Fuge war sein Element. Hier zeigte er sich jedesmal in seiner wahren Bachischen Gestalt. Aber auch jeden andern Satz war er gewohnt, zwey, drey, oder vierstimmig auszuführen, und seine Mittelstimmen waren jedesmal so rein und vollständig, wie die Ober- und Unterstimme. Auf der

mann Bach, ein J. F. C. Bach. Beide Stücke, von denen das zweite einsetzt:



Kontrastieren zu stark mit Friedrich Bachs anderen Arbeiten, um sie als beglaubigte Werke ansehen zu können. Vorausichtlich stammen sie von Friedemann Bach²²⁷), worauf sowohl die Behandlung des Soloparts wie die gesamte stilistische Haltung hinweisen. Hinzu kommt, daß sämtliche Klavierkonzerte Friedrichs im Autograph, und zwar nur einmal vorliegen, während die genannten Werke Kopien sind. Es genügt, den Beginn des zweiten Satzes im C-moll-Konzert einem langsamen Satz aus Friedrich Bachs Klavierkonzerten gegenüberzustellen, um den stilistischen Gegensatz zu erkennen:

C-moll-Konzert (Friedemann Bach?).



Friedrich Bach (D-dur-Konzert).

Andante.

Die fraglichen Konzerte, die ihrer Reife und Geschlossenheit wegen nicht als Jugendarbeiten gelten können, wird man Friedemann zusprechen müssen.

Von Friedrichs Klavierkonzerten sind einige datiert. Das Esdur-Konzert (St. 273) wurde am 18. Sept. 1792 vollendet, das aus Fdur (St. 275) am 27. Februar 1787, das Bückeburger aus Esdur am 15. Juli 1791. In die gleiche Zeit fallen die übrigen Klavierkonzerte, was sich aus Stilistik, Satzform und Technik ergibt. Nur ein Konzert, das aus Edur (B. B. St. 274), scheint aus früheren Jahren zu stammen. Man sieht es an der abweichenden Sazanordnung, die nach dem Allegro ein Adagio und Allegro-Moderato bringt — eine Folge, die bei Friedrich Bachs Konzerten sonst nicht wiederkehrt — dann auch aus der Spieltechnik des Soloinstruments, aus der Vermeidung der Albertischen Bässe und aus der ganzen Gedankenentwicklung. Der Beginn:

Allegro.

rückt es in die Nähe Christian Bachs, der sein Dmoll-Klavierkonzert²²⁸⁾ so eröffnet:

Allegro.

Unter den erhaltenen Klavierkonzerten Friedrichs ist es das einzige, das nur Streichquintett mit Continuo zur Begleitung heranzieht. Alle diese Gründe sprechen dafür, das Cdur-Kon-

zert zu den ersten Arbeiten zu zählen, die Bach im Anschluß an die Werke Emanuels und Christians schrieb. Interessanter sind seine Konzerte aus D-, F-, A- und die beiden aus Esdur. Sie gehen weit über das hinaus, was Emanuel und Christian, allerdings in früherer Zeit, geschaffen haben. Man merkt ihnen die Zeit Haydns und Mozarts an und sieht auch hier, daß die große Stilwandlung in der Klaviermusik von allen Seiten kräftig aufgenommen wurde. Rein äußerlich zeigt sich das Streben nach größerer Klangentfaltung, sowohl im Solopart wie in der Begleitung. Im Ddur-Konzert werden Oboen herangezogen, im Berliner Esdur-Konzert: obligate Oboen und Hörner, im Bückeburger: eine konzertierende Oboe, Flöten und Hörner. Meist dienen die Bläser zur Verstärkung, doch gibt es daneben genug Stellen, in denen sie selbständig in den Verlauf des Satzes eingreifen, das Soloinstrument durch kurze Einwürfe unterbrechen oder das Figurenwerk beleben. Die Satz-anordnung ist überall die gleiche: einem einleitenden Allegro folgt ein Andante, Larghetto oder eine Romanze, während ein frisches Rondo das ganze beschließt. Abweichungen kommen nicht vor, höchstens wird das Einleitungsallegro durch einen kurzen Andantesatz unterbrochen, wie im Berliner Esdur-Konzert, um den Eintritt des Klaviers noch wirksamer zu gestalten. In der Satzentwicklung ist die klassische Form eingehalten, auch im ersten Satz, der erstes und zweites Thema, Durchführung und Reprise klar und deutlich gliedert. Auf die alte Zeit weist allein die Beibehaltung des Continuo. Wie bei Emanuel und Christian Bach ist das Klavier zugleich Solo- und Generalbassinstrument. Der Solist hat in den Tutti-sätzen nach der bezifferten Bassstimme zu spielen, denn an ein besonderes Generalbassinstrument ist nach dem vorhandenen Stimmenmaterial nicht zu denken. Daß Bach mit dem Pianoforte rechnet, geht aus den Überschriften »Concerto per il Cembalo ó Piano Forte« hervor, und noch deutlicher aus der Melodik, den Spielmanieren und der reichen Anwendung der Albertischen Bässe. Die Angabe, daß die Konzerte auch für Cembalo ausführbar sind, ist eher ein Zugeständnis an die Liebhaber des alten Cembalo, als ein Hinweis auf die Stilistik der Werke.

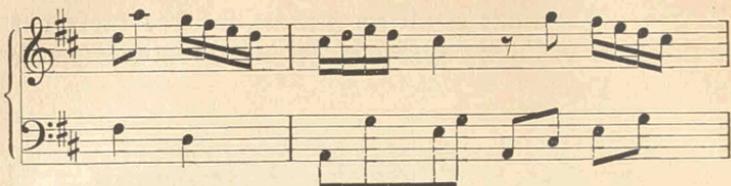
Von den Berliner Konzerten zeichnet sich das große aus Esdur aus, das mit einem aus Mozarts Ddur-Symphonie bekannten Beginn:

Allegro.

es des c G As A

einsetzt und nach dem einleitenden Tutti zu einem 10taktigen Andanteeinsatz des Klaviers mit dem neuen Gedanken führt:

Andante.



Auch der zweite Satz, dessen Hauptthema bereits mitgeteilt wurde, und das Rondo:



bringen hübsche Themen und dankbare, an Mozart erinnernde Figuren und Manieren. Dies D-Dur-Konzert und das Bückeburger aus A-Dur würden noch heute im Konzert bei guter Ausführung ihre Wirkung nicht verfehlen²²⁹). Wie Bachs Klavierkonzert aus Es, so wird auch das hübsche A-Dur-Konzert in den Beginn der neunziger Jahre fallen, also in eine Zeit, wo sich Haydns und auch Mozarts Werke mehr und mehr durchsetzten. Eine entscheidende geschichtliche Stellung wird man Friedrichs Konzerten demnach kaum zusprechen können, wohl aber bleibende innere Werte.

Die Betrachtung der Bachschen Symphonien, von denen sich 14 nachweisen lassen²³⁰), führt zu einem ähnlichen Ergebnis. Sie gruppieren sich so: 3 dreisäßige Symphonien (Ddur, Gdur, Ddur), 1 dreisäßige (Cdur) vom Jahre 1770, 2 viersäßige vom Jahre 1792, 3 viersäßige vom Jahre 1793, 5 viersäßige vom Jahre 1794. Die Hauptarbeit auf diesem Gebiet fällt somit in Bachs letzte Lebensjahre.

Die kleineren dreisäßigen Symphonien gehören wohl sämtlich in die siebziger Jahre. Der Zuschnitt der Themen ist in Mannheimer Manier gehalten, mit affordischen Kopfmotiven, die die Tonika scharf betonen:





Friedrich Bach hält sich hier ganz an die schulmäßige Bildung der Themen. Auch im Entwurf der langsamen Sätze — in diesen Symphonien folgt stets ein Andante — und in den Final-Allegros bekennt er sich zur Mannheimer Richtung, die ihm, wie die Bückeburger Musikalien zeigen, durch die Werke von Stamitz, Filtz, Emanuel Bach, Wagenseil u. a. gut bekannt war. Größere Bedeutung hat keine dieser ersten Symphonien. Es sind zum großen Teil Studienarbeiten, die höchstens im Mittelsatz eigene Töne anschlagen.

Ein Zeitraum von mehr als 20 Jahren trennt die kleine Cdur-Symphonie von Bachs großen Werken aus den neunziger Jahren. Eine Zeit, die Mozarts und Haydns Symphonien sah und die auch Bachs Anschauungen über Form und Inhalt der Symphonien änderte. Zwar wird er Mozarts Symphonien kaum gesehen haben, dafür waren ihm aber Haydns Werke bis zu den Pariser Symphonien hin bekannt. Man darf darauf aus verschiedenen Gründen schließen, zunächst aus der grundsätzlichen Einhaltung der Viersätzigkeit, die an dritter Stelle stets ein Menuett bringt, aus den Finalrondos, die in ihrer Frische und Hirtigkeit Haydnsche Züge tragen, schließlich auch aus den langsamen Einleitungen, die Bach ebenso wie Haydn den ersten Sätzen voranschickt. Dieser Haydnsche Gedanke, der auf die alte französische Ouvertürenform zurückgeht, machte auf Bach so starken Eindruck, daß er nur in wenigen Fällen von den einleitenden Adagios abgesehen hat.

Von den zehn großen Symphonien Bachs beginnen nur zwei (Ddur, 1792 und Cdur, 1794) unmittelbar mit dem Allegro, alle anderen haben eine langsame Einleitung, ein Largo, Adagio oder Larghetto. Dieser breite Beginn hat vorbereitenden, einführenden Charakter, z. B.:

Cdur-Symphonie 1793.

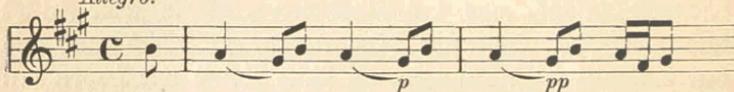
Largo sostenuto.*Allegro.*

Esdur-Symphonie 1794.

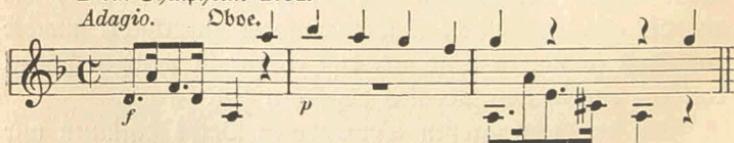
Largo.*Allegro assai.*

Oft kontrastiert die Einleitung mit dem folgenden Allegro in der Tonart. So schiebt Bach gern einen Mollsatz voran:

Gdur-Symphonie 1793.

Largo.*Allegro.*

Ddur-Symphonie 1794.

Adagio.*Allegro.*

Die Allegrosätze sind inhaltlich nicht bedeutend. Sie verlaufen in Sonatenform, ohne große Überraschungen. Mitunter stört die blutleere Führung der Themen, wie in der D dur-Symphonie 1793:



oder aber es werden Mannheimer Crescendo-Effekte in hergebrachter Manier ausgebeutet:

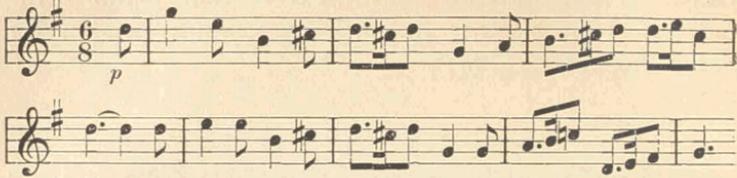


Daneben gibt es ansprechende Sätze, wie das Allegro der G dur-Symphonie (1793), wo dem idyllischen Ton des Beginns das hübsche zweite Thema:

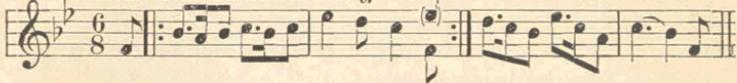


gegenübergestellt wird. Aber auch hier folgen trockene Figuren und ermüdende Sechzehntelläufe, die den günstigen Eindruck wieder in Frage stellen. Weit mehr hat Bach in den langsamen Sätzen zu sagen, die er mit einer einzigen Ausnahme (B dur-Symphonie) „Romanze“ überschreibt. Da klingt ein volkstümlicher, liedmäßiger Ton hindurch, der schlicht und natürlich wie ein Haydn'sches Andante wirkt. Dafür bieten die Es dur-, G dur- und C dur-Symphonie (1793/94) gute Beispiele:

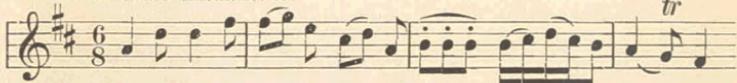
D dur-Symphonie.
Romanze Andantino.



Es dur-Symphonie. (2 vta)
Romanze Andantino. tr



G dur-Symphonie.
Romanze Andantino.



Diese Liedthemen geben den Bach'schen Romanzen den entscheidenden musikalischen Charakter.

An dritter Stelle steht in Bach's Symphonien stets ein Menuettsatz, der auf Tanz und Spiel und auf freundliche Bilder des täglichen Lebens weist, z. B.:

G dur-Symphonie 1793.
Minuetto.



C dur-Symphonie 1794.
Minuetto.



Alle diese Sätze sind hübsch angelegt und werden mit Geschmack durchgeführt. Zum Schluß bringt Bach regelmäßig

ein Rondo. Uner schöpfl ich scheint seine Phantasie in der Erfindung dieser Themen zu sein, um die der ganze Schlußsatz herumläuft. Oft genügt ihm die Angabe „Rondo“ nicht, und so fügt er noch „Scherzo“ oder „Scherzando“ hinzu. Damit ist nur eine genauere Affektbestimmung und Vortragsangabe gemeint, kein neues Formgebilde. Trotzdem ist aber interessant, daß Bach die Bezeichnung „Scherzo“ in die Symphonie übernommen hat. Auf Heiterkeit, Laune und Geselligkeit sind fast alle Bachschen Finalsätze gestimmt, ja er erreicht mit seinen flotten Rondosätzen beinahe Haydn'sche Wirkungen. Die Verwandtschaft ergibt sich aus den geistvollen Überleitungen zum Thema, aus der Einschaltung von Fermaten, von Adagio- oder Andante-Episoden, die die Spannung und Erwartung auf die Rückkehr des Lieblingsgedankens erhöhen, dann auch aus den Themen selbst:

F dur-Symphonie 1792.

Rondo Allegretto.



G dur-Symphonie 1793.

Rondo Allegretto.



D dur-Symphonie 1793.

Rondo Allegretto.



D dur-Symphonie 1792.

Rondo Scherzando.

C dur-Symphonie 1793.

Allegretto Scherzo, Rondo.

Es dur-Symphonie 1794.

Rondo Scherzo.

So schließen die Symphonien, die vom Largo-Allegro zu einer volkstümlichen Romanze und einem behaglich-freundlichen Menuett führen, in fröhlichster Ausgelassenheit und Munterkeit. Sie gehen alle den gleichen Weg, sehen aber auf ihrer Wanderung Landschaft und Stimmungen stets von einer neuen Seite. In diesem Phantasie Reichthum und in der Frische der musikalischen Mittheilung liegt der bleibende Wert der Bach'schen Symphonien.

Bach verlangt fast für alle Symphonien die Mitwirkung des Cembalo. Bei sechs Symphonien, darunter drei aus dem Jahre 1794, ist eine genau bezifferte Bassstimme vorhanden. Ist

diese harmonische Füllung auch nicht überall notwendig, so trägt sie doch zur Stärkung und Abrundung des Gesamtklanges wesentlich bei. Bach hält an der alten Praxis fest und ist davon nur in wenigen Fällen abgewichen. Eine solche Abweichung liegt in der großen Bdur-Symphonie vom Jahre 1794 vor, wo er zu zwei Hörnern, Flöte, Fagott und Streichern zum ersten und einzigsten Male zwei Klarinetten hinzuzieht. Sonst besteht sein Orchester aus Streichern, Cembalo, Oboen und Hörnern, wozu bei zwei Symphonien noch Fagotte treten. Die Bläser sind selbständig behandelt, nehmen an der Entwicklung der Themen teil und erhalten an gegebener Stelle auch die Führung. Am vollendetsten ist in dieser Beziehung die Bdur-Symphonie entworfen, die das Cembalo-Akkompagnement durch eine volle Instrumentierung ersetzt. In dieser im August 1794 geschriebenen Symphonie hat Bach die gleiche Vollendung der Technik erreicht, wie Joseph Haydn in den Pariser Symphonien.

Es war die letzte große Arbeit, die Bach fertig stellte. Wenige Monate später erkrankte er an einem „hitzigen Brustfieber“, das ihn „nach einem kurzen Krankenlager der Welt und den Seinigen“ entriß²³¹). Er starb am 26. Januar 1795. Die Eintragung im Bückeburger Kirchenbuch lautet:

1795. Johann Friedrich Bach Concertmeister

63 Jahre alt gestorben 26 Januar

begraben 31 Januar Brustkrankheit.

Er wurde auf dem alten Bückeburger Friedhof (Setendorf) beigesetzt. Noch heute findet man da einen Grabstein mit der Aufschrift: J. u. L. Bach. 1831. Die Jahreszahl ließe vermuten, daß zwei seiner Töchter hier begraben liegen, doch hatte sich eine Tochter verheiratet und damit ihren Namen geändert²³²), während die jüngste, Dorothea Charlotte Magdalena Bach, bereits am 21. Juni 1793 gestorben war²³³). Auch auf die dritte Tochter Bachs kann sich die Aufschrift nicht beziehen, da im Jahre 1831 nach Ausweis der Kirchenbücher kein Mitglied der Bachschen Familie gestorben ist. So liegt die Vermutung nahe, der einzige Sohn Friedrich Bachs, Wil-

helm Friedrich Ernst, habe seinen Eltern im Jahre 1831 zur bevorstehenden hundertsten Wiederkehr des Geburtstages seines Vaters einen gemeinsamen Grabstein errichten lassen mit der Aufschrift F. (Friedrich) u. L. (Lucia) Bach. Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, daß der bereits stark verwitterte Grabstein einer Renovierung unterzogen und gepflegt werde.

Bachs Gattin Lucia Elisabeth, erhielt nach Friedrichs Tode das Gehalt ihres Mannes ein Quartal hindurch und daneben ihre gewohnte Besoldung von der Kammer. In den Rechnungen vom 1. Juli 1795 bis 30. Juni 1796 ist ihr Gehalt auf 150 Rthlr. angegeben. Sie starb am 1. Oktober 1803 im Alter von 75 Jahren am Brustfieber²³⁴).

Bachs Nachfolger wurde nach den Kammerrechnungen Kapellmeister Franziskus Neubauer, der bereits zu Lebzeiten Bachs nach Bückeburg gekommen war und sich als tüchtiger Musiker bei der Kapelle und beim Publikum eingeführt hatte. Neubauer war durch die Revolutionskriege von Weilburg, wo er als Kapellmeister wirkte, vertrieben worden und nach Preussisch-Minden geflohen. Er wurde der Fürstin Juliane von Schaumburg-Lippe vorgestellt, die ihm den Aufenthalt in Bückeburg gestattete und auch die Aufführung seiner Kompositionen durch die Bachsche Kapelle zuließ. Diese Erlaubnis benutzte er „so vorteilhaft“, wie berichtet wird²³⁵), „daß alle Welt über seine musikalische Exekution erstaunte. Ein genialisches Feuer durchdrang das Orchester, wenn Neubauer dirigierte, und seine Sinfonien brachten, wenn sein Geist sie besetzte, eine unbeschreibliche Wirkung auf seine Zuhörer hervor. Bach hatte den rechtschaffensten Charakter von der Welt. Gleichwohl hatte er sich zuweilen im Vertrauen einen kleinen Tadel über Neubauers Composition erlaubt, welche in seiner Altbachischen Waage zu leicht erfunden wurden. Diesen Tadel mochten unberufene dienstfertige Freunde, Neubauern wieder zugetragen haben, und dieser gerieth darüber in einen solchen Eifer für die Kunst, daß er in die heftigste Invectiven gegen Bach ohne alle Zurückhaltung ausbrach, und ihn zu einem musikalischen Zweikampf in Bearbeitung eines Contrapunktischen Thema herausforderte, worin er es auf Tod und Leben mit

dem alten Tonkünstler aufnehmen wollte²³⁶). Bach wurde bald darauf von einer hitzigen Krankheit überfallen, und verlor darin sein Leben zum Bedauern aller wahren Musikverständigen. Neubauer nahm seine Stelle ein, er wurde von der Fürstin zu Schaumburg zum Konzertdirektor auf unbestimmte Zeit angenommen.“ Neubauer, der dem Trunk ergeben war, führte seinen neuen Dienst nur kurze Zeit. Noch im selben Jahre, am 11. Oktober 1795, starb er und wurde an der Seite Bachs beigesetzt.

Den frei gewordenen Posten erhielt Konzertmeister Wagny, „ein braver Virtuose auf der Klarinette und Violine“²³⁷). Unter ihm wirkte Konzertmeister Westerhof, der sich als Vokal- und Instrumentalkomponist auszeichnete und ein „braver Violin- und Bratschenspieler“ genannt wird²³⁸). Wie aus Schriftstücken des Bückeburger Hausarchivs hervorgeht, bewarb sich nach Neubauers Tode auch Bachs Sohn Wilhelm um die frei gewordene Stelle²³⁹). Er übersandte der Fürstin Juliane am 21. November 1795 aus Berlin eine Komposition zur Empfehlung und schrieb in seinem Begleitbrief, daß seit dem Verluste seines guten Vaters sich die Sehnsucht bei ihm eingestellt habe, sein Vaterland und die Seinigen wieder zu sehen, wodurch das sonst Angenehme seiner Berliner Stellung ganz zurückgedrängt werde. Auf diese bereits verspätete Bewerbung antwortete die Fürstin mit ihrem Dank für Bachs Sendung und unter Beifügung eines Geldgesenks, sie habe, unterrichtet von Bachs „angenehmer und vorteilhafter Lage in Berlin“, nicht vermuten können, daß er „dieselbe jemals gegen eine minder lukrative hiesige“ vertauschen würde, sonst würde sie bei Besetzung der Stelle eines Konzertmeisters, die schon vor mehreren Wochen dem Kammerdiener ihres Vaters, Wagny, übertragen sei, mit Vergnügen auf ihn Rücksicht genommen haben²⁴⁰).

Unter Wagnys sorgfamer Führung hielt sich das Bückeburger Musikleben auf guter Höhe²⁴¹), und auch später noch hat sich Bückeburg durch eine liebevolle und ersprießliche Musikpflege ausgezeichnet²⁴²).

Über Friedrich Bachs Charakter und Lebensgewohnheiten

gibt Konsistorialrat Horstig im Nekrolog ausführliche, auf persönlicher Kenntniss beruhende Mittheilungen.

„Bachs Charakter“, schreibt er, „verdient eine Ehrensäule. Rechtschaffenheit und Seelengüte machen seine Hauptbestandtheile aus. Hiermit verband sich eine Dienstfertigkeit und Gefälligkeit, die ihres Gleichen unter den Künstlern seiner Art selten findet. — Er liebte die Musik mit Leidenschaft. Auch wenn ihn niemand hörte phantastirte er auf seinem englischen Pianoforte, welches er aus London mitgebracht hatte. Noch mehr Vergnügen aber machte es ihm, wenn er andere durch seine Phantasieen vergnügen konnte. — Außer der Zeit, die er auf die Ausübung der Musik verwendete, brachte er den Vormittag gewöhnlich mit Compositionen zu, den Überrest des Tages widmete er dem freundschaftlichen Umgange oder der gesellschaftlichen Unterhaltung. Obgleich die meisten seiner Compositionen in seinem Pulte verschlossen blieben, so konnte er es doch nicht müde werden, gleich der Seidenraupe seine Gespinste bis auf die letzten Tage seines Lebens fortzuweben. Mit einer wehmütigen Freude betrachte ich oft noch die kleinen und großen Tonstücke, die er auf meine besondere Veranlassung setzte, mühsam ins Reine schrieb und mir dann unvermuthet zum Geschenk brachte. Unter diesen befindet sich eine meisterhafte Composition auf das bekannte Lied: Wie sie so sanft ruhn, alle die Seeligen etc. Ich schrieb eine Parodie darauf, als ihm seine geliebte Tochter durch den Tod entrisen wurde²⁴³), und ließ sie von den Chorsängern an seiner Thüre singen, als er sich dessen nicht vermuten konnte. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den dieser Gesang auf den gerührten Vater machte.

„Bach war der treueste Freund seiner Freunde. Unter seinen bekannten Zeitgenossen, die seine Talente zu schätzen wußten, befand sich auch Herder in Weimar, der bekanntlich einige Jahre seines früheren Lebens in Bücheburg stand. Bach war unerschöpflich im Ausdrucke seiner innigsten und zärtlichsten Empfindungen, wenn von diesem theuren Manne die Rede war, der ihm noch bey dem Abschiede einige Büsten zum Andenken überlassen hatte, die er als Reliquien verehrte. Außer diesen Heiligthümern besaß er noch ein wohlgetroffnes Bildniß von seinem Bruder in Hamburg, den er noch kurz vor seinem eignen Tode betrauen mußte.

Durch Güte des Herzens und Rechtschaffenheit der Gesinnungen hatte sich Bach so verehrungswürdig gemacht, daß ihm auch seine Gegner, wosfern man diejenigen so nennen darf, denen sein inneres Ehrgefühl zuweilen zu nahe getreten war, ihre Hochachtung nicht versagen konnten. Seine Fürstin schätzte ihn über alle Maassen. Die milde Schonung, mit der sie ihn bey allen Vorfällen behandelt

wissen wollte, und die große Achtung, mit der sie jederzeit von seinen Talenten sprach, so wie die gütige Vorsorge, die sie noch bey seinem Tode gegen seine Hinterlassene blicken ließ, legten hier von das ruhmwürdigste Zeugniß ab.

Und was soll ich für meine eigene Person hinzusehen? Ich war so glücklich, den Mann, den ich schon längst dem Namen nach verehrt hatte, einige, obgleich wenige Jahre vor seinem Tode kennen zu lernen und seinen nähern Umgang zu genießen. Nie werde ich der seligen Stunden vergessen, die ich in seinem Hause verlehte. Mit welcher zuvorkommenden Gefälligkeit unterhielt er mich Stundenlang an seinem Instrumente! Wie schwand der Abend in seiner lehrreichen Gesellschaft, wie oft übereilte uns die Mitternacht, ehe wir es dachten! Wie holte er so gern aus dem Schaze seiner alten Tonstücke alle Studien hervor, die wir gemeinschaftlich mit einander bearbeiteten. Wie gern durchsichtete er meine Versuche im Saß; wie gefällig zeigte er mir alle Vortheile, wodurch ich mir den rechten Gebrauch und die Anwendung aller gesammelten Tonkenntnisse erleichtern konnte! Wie munterte er mich auf, ihm aus dem Vorrathe meiner eignen und fremden poetischen Versuche, die empfindungsreichsten Stücke mitzutheilen. Sein Verlust bleibt mir unerseßlich. Aber sein Andenken wird in meiner Seele nie erlöschen.“

Dies liebevoll entworfene Charakterbild zeigt die schönen Züge, die der Bachschen Familie von jeher eigen waren: die Anhänglichkeit an Heimat und Familie, die leidenschaftliche Liebe zur Musik und jene künstlerische Bescheidenheit, die nicht an äußerem Ruhm, sondern an emsigem Schaffen und unermüdlichem Fleiß Genüge findet.

Nur wenige Werke sind von Friedrich Bach im Druck erschienen, und so fanden sich auch nur wenige Schriftsteller, die seine Kunst würdigten. In älteren Zeitschriften, wie Cramers „Magazin der Musik“ oder Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ werden einige Druckwerke besprochen, doch führen diese Urtheile nicht zu einer zusammenfassenden Beurteilung seiner musikalischen Leistungen. Sie ist in älterer Zeit nur von dem blinden Flötenvirtuosen Friedrich Dulon²⁴⁴), der Bach gelegentlich einer Konzertreise nach Bückeburg kennen lernte, und von Horstig in seinem Nekrolog versucht worden. Dulon meint, daß Friedrich Bach „in Vergleichung mit Carl Philipp Emanuel nicht so ganz die Feuerprobe aushalten würde“, indes ständen „beyde gewiß nicht so weit aus ein-

ander, daß man sie nicht sogleich für Brüder erkennen sollte“. Bei dem Bückeburger Bach vermißt er „zwar nicht die Gründlichkeit, wohl aber jene Leichtigkeit und Gefälligkeit des Styls, jenen Reichthum der Gedanken, womit die Werke des Letzgenannten sich von allen übrigen des damaligen Zeitalters auszeichneten“. Weiter schreibt er: „Endlich herrschte in seinem [Friedrich Bachs] Spiele nicht jene Zartheit der Empfindungen, nicht der kühne Geist, nicht das allbelebende Feuer, womit einst Hamburgs Orpheus sich aller Herzen zu bemeistern verstand: dessen ungeachtet aber war er, als theoretischer sowohl als praktischer Künstler doch immer ein Mann, an dem man es durchaus nicht verkennen konnte, daß der Geist seines großen Vaters . . . sich auch ihm in reichem Maaße mitgetheilt hatte.“ Dulons Urtheil ist vorsichtig abgefaßt, und man hat allen Grund, an seiner tieferen Kenntniß der Bachschen Arbeiten zu zweifeln. Er weilte wenige Konzerttage in Bückeburg und wird kaum Gelegenheit gefunden haben, Bachs Hauptwerke zu hören. Auch was er vom Klavierspiel sagt, stützt sich auf Zeileindrücke, wenn man ihm auch darin beipflichten wird, daß Friedrichs Kunst nicht so eigenartig, kühn und feurig anmutet, wie die seines Bruders Emanuel. Bestimmter ist die Charakteristik, die Horstig im Nekrolog gibt. Sie stammt von einem musikalisch interessierten Mann und bringt Nachrichten, die auf Unterredungen mit Bach über Kunst und Künstler zurückzugehen scheinen.

„Ich wage es nicht“ — so beginnt Horstig seine Werkbesprechung — „eine Charakteristik der Bachschen Kunst zu geben; aber alles, was den Namen Bach eine so große Celebrität erworben hat, das besaß der Bückeburgische Bach in einem nicht geringen Grade. Ein vollendetes Studium der Tonkunst, tiefe Einsicht in die Natur und das Wesen der Harmonie, vollständige Kenntniß des reinen Satzes und eine Simplicität und Würde im Ausdrucke, die nicht durch abgelernte, nachgebildete Künsteleien überraschender Gänge erreicht, sondern unmittelbar aus der unerschöpflichen Kraftfülle der großen Wissenschaft aller Tonverwandlungen herausgeholt wurde, und die gleichwohl bey aller Kunst, welche sich immer nur dem ausgelernten Meister verrathen konnte, in solchen Schranken der Einheit des Gedankens und des Hauptcharakters blieb, daß sie den unverständigen

Halbgelehrten mehr zum Staunen als zur Freude zwingen konnte. Ernst und Hoheit sprach aus jedem Satze hervor, und eine stille Majestät, die so oft durch religiöse Empfindungen geheiligt wurde, vereinigte sich mit sanfter Güte, die in leicht fließenden, unstudirten Melodien mit den einfachen Grundtönen zusammenschmolz. Alles dieses verbunden mit der Kunst einer musterhaften Applikatur oder Fingersezung bey dem Spielen der Tasteninstrumente, erzeugte den besondern Charakter des Eigenthümlichen, welches die Bachische Musik von jeder andern unterschied.

„Es ist unläugbar, daß unser Bach von seinem Hamburger Bruder in der Behandlung des Klaviers und im Notensatz für dieses Instrument, so wie von seinem Londoner Bruder im süßen, schmelzenden Gesange einer Seelenvollen Melodie bey weitem übertroffen wurde; und der sogenannte Hallische Bach ist wegen seines unerreichbaren Orgelspiels zu bekannt, als daß ich mir getrauen wollte, ihm den Bückeburger an die Seite zu setzen.

Aber was dieser vor allen Brüdern voraus hatte, das war unstreitig ein tiefes, inniges Gefühl, welches bey seiner großen Einsicht in den tadellosen Gang aller Fortschreitungen der Töne, durch die kunstvollsten und stimmenreichsten Ausarbeitungen seiner Hauptgedanken nie zertheilt und unterbrochen wurde. Daher enthalten die Kirchenstücke und Oratorien des Verstorbenen, die größtentheils noch im Manuscripte liegen, die reichste Ausbeute für das Studium aller künftigen Tonsetzer. So wie er seine Gedanken hinwarf, so wie er sie aufs Pianoforte brachte, oder fürs Clavierpiel in Noten aufsetzte, schienen sie dem gegenwärtigen Geschmack ungenießbar zu seyn. Aber ich habe mir oft das Vergnügen gemacht, und aus diesen Noten, die so einfach, so sonderbar schienen, durch Veränderung der Bewegung, durch Hineinwebung neumodiger Verzierungen, ein ganz neues Adagio, eine ganz neue Phantasie zu schaffen, — und sie so auszuführen, wie sie unser melismatisches Ohr von unsern jetzt lebenden vorzüglichsten Componisten zu hören gewohnt ist. Dann erstaunten die Zuhörer, und konnten nicht begreifen, daß alles dieses in Bachs Musik liegen sollte. Hierinn allein hat man die Ursache zu suchen, warum Bach so hartnäckig auf seinen alten Geschmack bestehen konnte. Er hatte Unrecht, wenn man an die Tonkunst die Forderung machen konnte, daß sie nicht blos in ihren Grundstoffen rein und fleckenlos, sondern auch in Ausföhrung geschmeidig und anmuthsvoll sich dem Ohre eines geschmackvollen Kenners empfehlen sollte; aber er hatte Recht, wenn er in den Tonstücken selbst unserer besten musikalischen Meister, eines Mozart und Paesello, etwas fand, welches ihm, wenn er es anatomisch zerlegte, nichts als eine gedankenlose Leere zurücließ, da im Gegentheile seine alte Musik von Graun, Händel, und weiter zurück

von Leo, Durante etc. nichts als Kern und Stoff zu hundertfältiger Entwicklung enthielt. Wie hätte sich also dieser Mann je mit den schmeichelhaften Süßigkeiten der neuen, besonders der italienischen und französischen Musik völlig auslöshen, wie hätte er seine altdeutsche Kernhaftigkeit mit der lieblichen Schale der Ausländer vertauschen können? Seine auf Einsicht und Kenntniß gegründete Ueberzeugung von dem Mangel an gründlichem Studium der meisten beliebten Tonsetzer, konnte sich zuweilen in Urtheilen äußern, die ihm bey allen denen, welche mit seinem Charakter nicht vertraut genug waren, den Anschein von Unbilligkeit zu geben vermochten; und doch gab es im Grunde keinen billigern, nachsichtvollern, duldsamern Richter in Glaubenssachen der Musik, als Bach. Er war nur strenge gegen die, welche sich für Meister der Tonkunst, besonders in der höhern Composition, angesehen wissen wollten. Jeden andern, der sich entweder nur in der Ausübung eines Instruments hervorthat, oder die Composition bloß als ein Mittel brauchte, seine Ideen hörbar zu machen, die mehr durch die erlangte Fertigkeit auf einem musikalischen Instrumente oder durch vieles Hören gefälliger Tonstücke, als durch innern Drang, große und schöne Empfindungen zu erregen, hervorgetrieben waren, — jeden solchen Virtuosen, der nicht mit dem musikalischen Dichter verwechselt werden muß, behandelte er mit ungewöhnlicher Güte, und munterte ihn selbst durch Beyfall auf, sich einer regellosen Phantasie zu überlassen, um auf diesem Wege alle Möglichkeiten im Ausdrucke und Vortrage besonderer Instrumente zu erschöpfen. Er selbst begnügte sich indeß mit der Kunst des reinen Sazes, ohne sich darum zu bekümmern, wie das, was er niederschrieb, auf besondere Instrumente besonders anwendbar gemacht werden könnte.“

Sieht man von der überschwenglichen Art dieser Charakteristik ab, so bieten sich genug Gesichtspunkte für eine Beurteilung der Bachschen Werke aus ihrer Zeit heraus. Darin, daß Bach das musikalische Handwerk vollständig beherrschte und die Schule seines Vaters nirgends verleugnete, wird man horstig unbedingt zustimmen. Man mag die Dratorien, Lieder oder Symphonien aufschlagen, wo man will, — stets sieht man den gewandten Praktiker, der über alle technischen Kunstmittel der Zeit verfügt. Und auch in der Betonung der Einfachheit und Würde der Bachschen Musik trifft horstig das Rechte. Mit schlichten Mitteln wird beispielsweise in der „Kindheit Jesu“ eine eindruckssichere Weihnachtsszene entwickelt, wird in „Michaels Sieg“ das Kampfbild knapp und doch

treffend veranschaulicht, während die Choralmelodie „Ein feste Burg ist unser Gott“ klarer und entschiedener als jede Schilderung die Siegeszuversicht der gläubigen Herzen kündigt. An solchen Stellen fühlt man die „Simplicität im Ausdrucke“, die Horstig so hoch einschätzt, und das Festhalten am Hauptcharakter der Dichtung.

Wenn es dann weiter heißt, daß Friedrich Bach vor allen Brüdern „ein tiefes, inniges Gefühl“ voraus hatte, so wird man dies Urteil einem Christian, aber nicht einem Emanuel Bach gegenüber aufrecht erhalten. Leistungen, wie sie Emanuel in den „Israeliten in der Wüste“ und Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt“, in den „Geistlichen Oden und Liedern“ oder in den langsamen Sätzen seiner Klavierkonzerte bietet, hat Friedrich wohl erreicht, aber nicht übertroffen. Er ist seinem älteren Bruder sogar stark verpflichtet, sowohl in der musikalischen Gesamthaltung seiner Kantaten und Oratorien, als in den ersten Entwürfen seiner Lieder, Kammermusikwerke und Symphonien. Das „tiefe innige Gefühl“ war bei Friedrich wie bei Emanuel ein Erbe, das sie in eifriger Schaffensarbeit weiter pfl egten und sich ganz zu eigen machten. Am schönsten spricht es sich in Friedrichs Oratorien an den Stellen aus, wo die Dichtung, wie im Anfang und Schluß der „Auferweckung Lazarus“ oder in der „Kindheit Jesu“, den Musiker zu tief empfundenen Weisen oder schlichten Chören begeistert, dann auch in den Bußliedern Münters und den Akkompagnationszenen seiner Solokantaten. In der Instrumentalmusik ist es dagegen nicht so sehr die Innigkeit, die die Werke auszeichnet, als vielmehr ein freundlich-ansprechender, bald volkstümlich, bald wieder heiter und behaglich klingender Grundton. Deshalb Horstig gerade die Klavierwerke durch Veränderung der Bewegung und durch neumodige Verzierungen dem Zeitgeschmack des Jahres 1797 anpassen mußte, wäre nur einzusehen, wenn er an ältere, uns nicht bekannte Arbeiten denken würde. Denn Bachs Hauptarbeit auf dem Gebiet der Klaviermusik konnte in den neunziger Jahren, also kaum einige Jahre nach ihrer Entstehung, noch nicht veraltet sein. Sie ist es auch heute noch nicht, wenn man sich an den Geist dieser Musik und an

ihren anheimelnden Mozartischen Klang hält. Bach hat auch nicht, wie Horstig meint, auf seinem alten Geschmack bestanden. Davon könnte nur die Rede sein, wenn man die Praxis des Continuo in seinen Klavierkonzerten und Symphonien in diesem Sinne einschätzt. Er hat die Neuerungen des Pianofortespiels kräftig aufgegriffen und Technik wie Erfindung an allen Neuerscheinungen, namentlich an Christian Bachs Werken, geschult. Was Bach an den Werken Mozarts und Paeffellos auszusehen hatte, ist nach Horstigs Mitteilung schwer zu entscheiden. Wissen wir doch kaum, was er von diesen Werken gekannt hat! Die „Entführung aus dem Serail,“ ist in Bückeburg — vielleicht nur im Auszug — gespielt worden, aber Bach hätte nie, selbst bei genauester anatomischer Zergliederung, von einer zurückbleibenden „Leere“ sprechen können, denn seine Spätwerke zeigen, wie stark er sich dem neuen Stil, der sich bei Mozart am vollendetsten ausspricht, hingegeben hatte. Daß ihm an Mozarts Arbeiten einiges nicht gefiel, läßt sich bei einem in anderen Zeitläuften aufgewachsenen Musiker verstehen. Nur darf man Horstigs Angaben angesichts der Werke Bachs nicht wörtlich nehmen. Dasselbe gilt von der Bevorzugung der alten Meister Graun, Leo, Durante und Händel. Wir haben gesehen, wie Bach in der italienischen Schule aufwuchs, und können seine große Wertschätzung der Italiener auch ohne Horstigs Nutzenanwendung auf spätere Meister verstehen. Händel erscheint in dieser Zusammenstellung wohl in erster Linie als Komponist der italienischen Oper. Bach hatte dessen Arbeiten in London kennen gelernt und nach Bückeburg sogar Händelsche Opern mitgebracht. Er blieb ein Verehrer der Händelschen Kunst, ebenso wie er auch Haydn nach Ausweis der Symphonien kannte und hoch schätzte.

Viele berühmte Namen sind in diesem Rückblick genannt worden. Sie beweisen zweierlei: einmal, daß Bach das, was andere durch Reisen und Kunstfahrten sich aneigneten, durch gründliches Studium der Neuerscheinungen oder der sonst zugänglichen Handschriften zu erreichen suchte, und zweitens, daß seine kräftige, mit der Zeit mitgehende Kunst starken Wandlungen unterworfen war. Kein äußerlich zeigt sich diese Ent-

wicklung in der Folge der Werke. Er beginnt mit kleineren Beiträgen in musikalischen Zeitschriften, mit Kammermusikwerken und Liedern. Dann schreibt er Opern, Dratorien und Kantaten unter dem Einfluß Herders, Emanuel Bachs und Rolles, veröffentlicht weltliche Solokantaten, wie sie in Haus und Kammer beliebt waren, um schließlich den kirchlichen Werken, die immer mehr an Boden im liturgischen Gottesdienst verloren, ganz zu entsagen. Sein Schaffen gilt nun der von Mannheim und Wien ausgegebenen Richtung in der Symphonie, der Kammermusik im Geschmack Schoberts und Christian Bachs und der neuen Pianofortemusik.

Man könnte auch bei Bach von drei Stilperioden sprechen, wenn nicht die ersten beiden, die italienische und Emanuel Bachsche Richtung, stark ineinander griffen. Am deutlichsten sieht man diesen Mischstil in den Dratorien und Kantaten. Da gibt es italienische Da Capo-Arien, die ihre Muster in der neapolitanischen Werkstatt finden und die sichtlich von einer künstlichen Einföhlung in italienische Eigenart zeugen, und dicht daneben Chöre, die sich kaum von Emanuel Bachs Dratorien in Ton und Ausdruck unterscheiden; ja selbst auf Sebastian Bachs Choräle wird zurückgegriffen und in den Motetten das Erbe des Vaters noch einmal ausgebreitet. Dieses Festhalten an der deutschen, bodenständigen Kunst gibt den Dratorien, Kantaten und Motetten ihren Wert. Da spricht nicht nur der Kenner der italienischen Musik zu uns, sondern ebenso ein gemütvoller, phantasiereicher Musiker, der sich in dem ihm eigenen Gebiet frei und selbständig bewegt. Die Bückeburger musikalischen Arbeiten Herders, alle berühmten Kantaten und Dratorien von Kamler und Gerstenberg eignet er sich an, er übernimmt den ganzen zweiten Band der Müntzschens Liedsammlung und schafft gehaltvolle, ausdrucksreiche Werke, sobald er sich an den deutschen Chor- und Liedstil hält.

Die Londoner Reise gibt ihm dann zum erstenmal einen tiefen Einblick in die Kunst Händels und Christian Bachs und macht ihn auf den jungen Mozart aufmerksam. Er wendet sich immer mehr der Instrumentalmusik, der Klavierliteratur, Kammermusik und Symphonie zu. So stark ist sein

Interesse für die neue Kunstrichtung, daß er in der Symphonie vom Mannheimer Stil zum Haydn'schen umschwenkt, in den Klaviersonaten und Kammermusikwerken über Christian Bach hinausgeht und im Klavierkonzert in die Nähe Mozarts rückt. Was an neuen Ausdruckswerten geschaffen wird, findet in seinen Werken Aufnahme und selbständige Fortbildung.

So ist Bach kein Neuerer geworden. Er hat in das Rad der Geschichte nicht eingegriffen, denn seine Dratorien und Opern verdanken das eigentlich neue Moment — das erträumte Zusammenwirken und gegenseitige Ergänzen von Musik und Dichtung zu neuer, unlöslicher Einheit — dem Anteil Herders. Aber er hat den Platz, an den er gestellt war, voll ausgefüllt, dem Bückeburger Musikleben ein goldenes Zeitalter zugeführt und darüber hinaus auf allen Gebieten Werke geschaffen, die nicht allein sein reiches Innenleben und die Kraft seines Könnens bekunden, sondern ebenso bleibende Werte in sich tragen, die ein Studium seiner Arbeiten reichlich belohnen.

Anmerkungen.

1) Vgl. Musikalischer Almanach für Deutschland (Forkel) 1782, 1783, 1784, Hillers Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770, S. 56, 158, 182, 234, 314, 402, Eramers Magazin der Musik II, S. 1040f., S. 1311. Auf diese Kritiken und Nachrichten wird im Verlaufe der Arbeit eingegangen. Die Druckwerke Bachs werden zuerst in J. Georg Meusels „Teutschem Künstlerlexikon“ (Lemgo 1778, S. 4), in Fr. v. Eschstruths „Musikalischer Bibliothek“ (Marburg und Gießen 1784, S. 45) und in Forkels Almanach (1782 und 1784) zusammengestellt.

2) Friedrich Schlichtegrolls „Nekrolog auf das Jahr 1795“. Gotha 1797. VI. Jahrg. I. Bd., S. 268f. Bach-Nekrolog von Horstig.

3) Vgl. Allgem. mus. Stg. Registerband und Citners Quell.-Lexikon. Nach Eintragungen im Bückeburger Kirchenbuch wurde Horstig später schwachsinzig und 1803 mit Pension entlassen. Im Jahre 1802 hatte er noch Haydns „Jahreszeiten“ in Bückeburg zur Aufführung gebracht (Allg. mus. Stg. IV, 854).

4) Vgl. Spitta, Bach. Außerdem bringt die „Jubiläums-Festschrift aus Anlaß der 25jährigen Dirigententätigkeit des Schaumburg-Lippeschen Hofkapellmeisters Prof. Richard Sahl 1913“ einen kurzen Aufsatz über die Geschichte der Bückeburger Hofkapelle.

5) Citners Artikel, der nur einen Teil der erhaltenen Werke Fried-

rich Bachs angibt, ist nach den Ergebnissen dieser Arbeit zu corrigieren und zu ergänzen. Ein thematischer Katalog wird an anderer Stelle erscheinen.

6) In der „Genealogie der Bachschen Familie“ mit eigenhändigen Zusätzen und Verbesserungen von Carl Philipp Emanuel Bach heißt es unter Nr. 49: „Joh. Christoph Friedrich Bach, 5ter Sohn Joh. Seb. Bachs, . . . ist geboren den 21 Juni An. 1732“. — Die Genealogie zählt so: Friedemann, Emanuel, Joh. Gottfr. Bernhard, Gottfried Heinrich, Joh. Christoph Friedrich. Von den Kindern aus zweiter Ehe war Friedrich der vierte Sohn. Vgl. Spitta, Bach, II, S. 955.

7) Spitta, Bach, II, S. 955.

8) Musikal. Almanach (Forkel) 1782, 83, 84. Über Seb. Bachs Unterricht orientieren Spitta (Bach, I, 658f., II, 598f.) und Martin Faldt, Friedemann Bach, 1913, S. 3 und 7f.

9) Zu den Ausführungen über das Leben des Grafen Wilhelm wurden benutzt: Theodor Schmalz, Denkwürdigkeiten des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe (1783), Germanus, Leben des Regierenden Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe und Sternberg (1789), Otto Müller, Zur Geschichte des Grafen Wilhelm zu Sch.-L. (1912), Strack von Weisenbach, Der Regierende Graf Wilhelm zu Sch.-L. (1889), Ludwig Keller, Graf Wilhelm zu Sch.-L. (1907), R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken (1880/85) und archivalische Quellen, die im Laufe der Arbeit genannt werden.

10) Über seine artilleristischen Erfindungen, Festungsbauten, seine Beteiligung am siebenjährigen Krieg und seine Führung im Portugiesischen Krieg orientieren in großen Zügen die angeführten Quellen.

11) Es würde sich lohnen, die Bückeburger Kapelle in ihrer geschichtlichen Entwicklung einmal im Zusammenhang zu betrachten. Archivalische Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind in ausreichender Zahl vorhanden.

12) Die Belege bringen die Akten und Nachrichten über die Regierung des Grafen Albrecht.

13) Akten des Hofmarschallamts in Bückeburg (weiterhin abgekürzt durch Hf. A.) Acta Diener Nr. 10 (Vgl. auch Nr. 15 und Acta Schlösser, betr. die Reparatur der Stadtkirchen-Orgel).

14) Hf. A. Diener Nr. 10.

15) Hf. A. Diener Akten Nr. 15.

16) C a m m e r R e c h n u n g e n (weiterhin abgekürzt unter C. R.) 1748/49.

17) C. R. und Hf. A. Diener Akten Nr. 17, den Hoff Musicum u. Secretar. Hoffmann betr.

18) Hausarchiv in Bückeburg, Musici betr.

19) Hf. A. Diener Akt. Nr. 11.

20) C. R. 1752/53. Die Gehaltsangabe ist nur bei Bach und der Sängerin Münchhausen mit den Sonderposten angeführt worden, sonst sind die Einzelbezüge addiert.

21) „Früher und Jetzt“, Eine kulturhistorische Betrachtung unter eingehender Berücksichtigung der engeren Heimat Schaumburg-Lippe, von Adolph Schulz (Halle 1911) vgl. die „Jubiläums Festschrift“ S. 5.

22) Spitta, Bach II, S. 978, Auszug aus dem Leipziger Handlungsbuch. Das Klavier, das Friedrich Bach erhielt, war ihm von seinem Vater durch Zession eines Legats zugefallen.

23) Die Vokation Bachs habe ich in den Bückeburger Archiven nicht gefunden.

24) Vgl. die weiterhin zitierten Gehaltsätze vom Jahre 1754 (Hf. A. Diener Akten Nr. 33).

25) Bückeburger Kirchenbuch, Eintragung vom Jahre 1724: „den 28 Novemb. ward copulirt Ludolph Andreas Münchhausen mit Bürgermeisters Helds seiner Tochter Anna Lucien“. Münchhausens Frau starb im Jahre 1740. Er verheiratete sich bereits im Jahre 1741 wieder mit der „Frau Witwe Praetorii, gebohrne Stuards“, die im Jahre 1746 starb. Seine dritte Frau, die er 3 Jahre später, am 29. Sept. 1749 zum Altar führte, war eine geborene Christina Elisabeth Witten aus Launau (Eintragungen im Kirchenbuch unter Copulirte und Verstorbene).

26) Bückeburger Kirchenbuch, Getaufte 1732: „den 25 Jan. lies tauffen Ludolph Andreas Münchhausen Nahm. Lucia Elisabeth. Gev. Lucia Elisabeth Kogen“.

27) Vgl. Th. Schmalz (1783) a. a. D. S. 144.

28) Diener Akten Nr. 33.

29) Fürstlich Schaumb. Lippesche Musikbibliothek, Trio per 2 Flauti traversi e Basso di Giov. Battista Serini 1750. „Il Sogno di Scipione“, Cantata à 5 di Serini, 1751 (Autograph) u. a. m.

30) Vgl. Eitner, Qu.-Lexikon, und Francesco Caffi, Storia della Musica sacra . . . in Venezia (1854/55) II, S. 64, 67. Kompositionen von A. Colonna liegen in der Bückeburger Musikbibliothek.

31) Vgl. Eitner, Qu.-Lex.

32) E. N. 1754/55.

33) Die Anfertigung eines gedruckten Katalogs würde der Musikgeschichte große Dienste leisten. Es sei an dieser Stelle auf die besonders an Italienern reichhaltige, bisher unbeachtete Bibliothek mit Nachdruck hingewiesen. Im Archiv der „Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst“ befindet sich ein Zettelkatalog, den mir Herr Prof. Max Seiffert freundlichst zur Einsicht unterbreitet hat. Auf meine Anregung hin soll die alte Bückeburger Musikbibliothek von jetzt an gesondert aufbewahrt werden.

34) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

35) Ebd. „Celcissimus haben gnädigt befohlen, daß dem angenommenen Sänger Graff jährlich 200 Rthlr. von diesem Ostern an und zwar quartaliter praenumerando . . . aus der Cammer Cassa bezahlt und auf

den künftigen Etat gesetzt werden solle.“ Die Entlassung wurde am 1. Dez. 1757 ausgefertigt.

36) Ebd. Die Bezahlung ist in den Cammer-Rechnungen 1756/57 gebucht.

37) E. N. 1759/60.

38) Hf. A. Diener Akten Nr. 34, Acta Bach betr. Am 19. Febr. 1757 erhält Bach eine Zulage von 4 Klaftern Brennholz, am 7. September 1764 „eine jährliche Zulage von Sechzig Thalern qua Taffel-Gelder, und anstatt der bisher erhaltenen 10. Klafter von gesagtem dato an fünfzehn Klafter Brennholz“, am 20. April 1767 werden als einmalige Auslage 5 Klafter Brennholz und am 30. April 1771 jährlich 3 Klafter als Zulage bewilligt.

39) Hf. A. Diener Akten Nr. 34, Bach betr.

40) Bückeburger Kirchenbuch, 1759 Getaufte, 24. May.

41) Hf. A. Diener Akten, 34, Bach betr.

42) Bückeburger Kirchenbuch, Getaufte, die Eintragung über Wilhelm Bach lautet: 24 May. Herr Concertmeister Bach: N. [nomen] Wilhelm Friederich Ernst, der vater hat es selbst gehalten.

43) Bückeburger Hausarchiv, Bach, Königl. Preuß. Musiker zu Berlin betr.

44) a. a. D. S. 144 f.

45) a. a. D. S. 97.

46) Die Noten, die in Brüssel aufbewahrt werden, gelangten vor dem Kriegsausbruch des Jahres 1914 nicht mehr in meine Hände. In Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ 1768 S. 48 ist das Werk angekündigt: „Dem Publico, und besonders den Liebhabern der Musik, wird hierdurch bekannt gemacht, daß der Hochgräf. Bückeburgische Concertmeister, Herr Johann Christoph Bach, gesonnen ist, 6 Quartetten auf Flaut. Trav. Violino oblig. Viola obl. e Violoncello obl. auf Subscription bey dem Buchdrucker Bock in Hamburg drucken zu lassen. Das Werk wird zu Ende dieses Jahres fertig, da sodann für jedes Exemplar 1 Thl. 8 gr in Zweydrittelstücken bezahlt, und das Geld franco entweder an den Herrn Concertmeister oder aber an den Herrn Kabinetssekretär Hofmann in Bückeburg eingesandt wird“ usw.

47) Das „Mus. Vierterley“ enthält von Fr. Bach: „Tanzmenueette“, Lieder nach Dichtungen von Lessing u. a. Alla Polacca, Sonaten für Klavier und Triosonaten, Solo für Cello, Märsche u. a. Hillers „Wöchentliche Nachrichten“ 1770 S. 56, 234 f., 158, 182, 314, 402 bringen Besprechungen dieser Arbeiten, in denen es u. a. heißt: „eine sehr artige Klavier-sonate“, „die Ausarbeitung . . . unvergleichlich und mit mancher schönen Stelle durchwebt“, „Gesang, Erfindung und Ausführung verdienen . . . ihr Lob“ u. s. w.

48) Nachlaßkatalog Em. Bachs S. 82.

49) Bibl. Berlin. P. 336.

50) Nachlaßkatalog Em. Bachs S. 95: Bach (Joh. Chr. Friedr.) Bückeburgischer Concertmeister, J. S. dritter Sohn. In Del gemahlt. 1 Fuß 8 Zoll hoch, 13 Zoll breit. In goldenem Rahmen.

51) Vgl. die Werke Em. Bachs in der Bückeburger Musikbibliothek und den Briefwechsel zwischen Bach und B. Ch. Breitkopf, der sich im Archiv des Leipziger Verlags von Breitkopf & Härtel befindet. Diese mir freundlichst zur Verfügung gestellten Dokumente sollen an anderer Stelle veröffentlicht werden. Sie beginnen am 10. Sept. 1776 und reichen von 1783 an ohne größere Unterbrechungen bis zum 24. Sept. 1792.

52) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

53) Die „jährliche Besoldung von 1000 Rthlr.“, von der der Nekrolog spricht, hat Bach nach Ausweis der Kammerrechnungen nie erhalten.

54) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

55) Hf. A. Diener Akten Nr. 33.

56) Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder. Gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder, ed. Joh. Georg Müller. Tübingen 1820. I. S. 225.

57) Ebd. S. 187.

58) Erinnerungen I. S. 230, „Von und an Herder“, Ungedr. Briefe aus Herders Nachlaß, herausgegeben von Heinrich Dünzler und G. von Herder, Leipzig 1861/62. II, S. 150.

59) Nachgelassene Schriften der Gräfin im Bückeburger Hausarchiv.

60) Emil Gottfried v. Herder, Herder und Karoline Flachsland. Ihr Briefwechsel vor ihrer Vermählung. Erlangen 1847. S. 56.

61) Jakob Baechtold „Aus dem Herder'schen Hause“, Aufzeichnungen von Joh. Georg Müller (1780—82). Berlin 1881. S. 38f.: „Nach dem [Mittagessen] schlug er einige Oden von Klopstock auf dem Klavier: Hermann und Thusnelde, der Zürchersee, ‚der Welten erschuf‘ und noch einige Lieder von Sedendorf. . . Ich habe noch nie so viel beim Klavier gefühlt, wie diesmal; es waren nur einzelne Schläge, aber diese und sein lebhafter Gesang waren so herrlich, so genievoll, daß ich bei der ersten Zeile tief empfand, so und nicht anders muß das gesungen werden“. Vgl. ebd. S. 55 u. 112.

62) Erinnerungen II, S. 298.

63) „Johann Gottfr. Herders Stellung zur Musik“ behandelt Hans Günther in seiner Leipziger Dissertation (1903 Leipzig). Die Arbeit gibt einen guten Überblick über Herders Musikanschauungen und Leistungen, aber keine erschöpfende Ausführung des Themas.

64) Friedrich Gottlob Fleischer.

65) Herders Sämtl. Werke herausgeb. von Bernh. Suphan I, S. 59f. (abgekürzt: H. W.).

66) H. W. XXVIII, S. 6f. und S. 550. Vgl. Herders Lebensbild (ed. E. Gottfr. v. Herder. Erlangen 1846. I, 2. S. 194).

- 67) *J. B.* IV, S. 222.
- 68) *J. B.* IV, S. 238. Besprechung der Kantaten von Johann Elias Schlegel.
- 69) Vgl. Klopstocks Ode „Die Ehre“.
- 70) *J. B.* XL S. 71.
- 71) *J. B.* XVI, S. 255f., XI, S. 72, XXII, S. 179f. u. 184, XXIII, S. 556f. u. v. a. Stellen.
- 72) *Erinnerungen I*, S. 206.
- 73) *Ebd.* S. 207f.
- 74) Vielleicht meint Herder Friedrich Bachs „Pygmalion“. Die gleichnamige Komposition Bendas gehört in eine spätere Zeit. Der Brief ist Anfang Februar 1772 geschrieben.
- 75) Herders Briefwechsel mit seiner Braut. ed. *J. Dünker* und *F. G. v. Herder*. 1858, S. 179.
- 76) *Erinnerungen I*, S. 216.
- 77) Herders Briefwechsel, *Dünker*. S. 372.
- 78) *Hausarchiv Bückeburg*.
- 79) *Schmalz*, *Denkwürdigkeiten*, S. 152f.
- 80) Vgl. *Hf. A. Diener Altn Nr. 45 Vol. I*. Instruktion für den Vorgesetzten unserer Hof und Haushaltung 1782. § 65. Herder schreibt an Caroline im Jahre 1772: „Viel Segen zur Musik! Auch ich fühle, daß man durch sie besser werden kann und höre sie noch wöchentlich zw eimal“. Herders Briefwechsel mit seiner Braut. *Dünker*, S. 194.
- 81) *Erinnerungen I*, S. 185 und 196.
- 82) *E. N.* 1760/61. *Struve* erhielt 120 *Rthlr.* *E. N.* 1773/4 und 1774/5. Über die Entlassung *Kemenaus* vgl. *Hf. A. Diener Altn Nr. 1*. Nachrichten über den jüngeren *Struve* bringen die *Diener Altn Nr. 38*.
- 83) Die Kalender liegen in der *Bückeburger Hofbibliothek* und im *Hausarchiv*.
- 84) *Joh. Heinrich Merck* in *Darmstadt*.
- 85) Herders Briefwechsel mit seiner Braut, ed. *Dünker*, S. 408.
- 86) *Ebd.* S. 410.
- 87) *Ebd.* S. 418.
- 88) *Erinnerungen I*, S. 356.
- 89) Herders Briefw. mit seiner Braut, S. 464.
- 90) *Ebd.* S. 457 „Bringe doch ja die Musik über das ‚Kind Jesu‘ mit“. Brief, Ende Februar 1773.
- 91) *Erinnerungen I*, S. 358f.
- 92) *J. B.* XXVIII, S. 553.
- 93) „Von und an Herder“. Ungedr. Briefe aus *H.s* Nachlaß, I. S. 333.
- 94) *J. B.* I, S. 59f.
- 95) *J. B.* I, S. 99.
- 96) *J. B.* IV, S. 271.

- 97) *H. W.* IV, S. 222.
- 98) *H.*s Lebensbild, ed. *E. G.* v. Herder 1846. I, 3. 2. Hälfte, S. 464.
- 99) *Ebd.*, II, S. 434f. „Über die Oper“.
- 100) *H. W.* XVI, S. 266.
- 101) Lebensbild I, 2. S. 194f.
- 102) Von und an Herder, II, S. 144f.
- 103) Herders Reise nach Italien, ed. *Heinr. Dünker* und *F. G.* v. Herder 1859. S. XXIX.
- 104) *H. W.* XXVIII, S. 550.
- 105) Vgl. *Arnold Schering*, Geschichte des Oratoriums. (Kleine Handbücher für Musikgeschichte, Bd. 3) S. 368f. und 365f.
- 106) *H. W.* I, S. 59.
- 107) *H. W.* I, S. 59f.
- 108) Vgl. auch die erste Fassung des „Fremdling auf Golgatha“ (*H. W.* XXVIII, S. 1f.), wo es u. a. heißt: „Heult den erstochnen ersten Sohn, Völker — Den Mörder am Kreuz, den Sieger, den Reichen im Grab.“
- 109) Der Brief, der „Bückeburg 5 Nov. 1774“ datiert ist, wurde in der „Steyermärkischen Zeitschrift“, 10. Heft, Graz 1830 veröffentlicht. Auch *Hans Günther* bringt ihn a. a. D.
- 110) Herder an *Caroline* über den „*Brutus*“, Erinnerungen I, S. 221.
- 111) Nach *Eitner* (*Quell.-Lex.*) befindet sich das Autograph des „*Tod Jesu*“ in der Bibliothek *Wagner* (Brüssel) und ist 1769 datiert. Ich habe das Werk bisher nicht erhalten können. In der Berliner Bibliothek (Mf. St. 268) liegen einige Stimmen (Viol. I. Sopr. mit Bass, Oboe 1. 2. Corn. 1. 2) zu *Ramlers* „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, dessen Komposition von *Friedrich Bach* stammen soll. Die erhaltenen Stimmen gestatten kein Urteil über die Musik.
- 112) Von Musikbeispielen ist abgesehen, da das Oratorium im Neudruck in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ vorgelegt wird.
- 113) *Seb. Bachs* Werke, Ges. Ausg. XX, 1. S. 76. Kantate Nr. 83.
- 114) *J. Chr. Fr. Bach*, Motetto a 4 Voci Sopra la Cantilena „Wachet auf ruft uns die Stimme“, B. B. P. 379, Autograph. Als die Choräle *Sebastian Bachs* gedruckt wurden, ließ *Friedrich* sich alle Teile, wie sie erschienen, kommen. Vgl. den Briefwechsel mit *Breitkopf*. Brief vom 19. Febr. 1788, 24. Nov. 1788.
- 115) Vorschrift im Textbuch. *H. W.* XXVIII, S. 32.
- 116) Fürstlich *Stollbergische* Bibliothek zu *Wernigerode* Nr. 774^m. Auf diese Handschrift wird im Revisionsbericht der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (Oratorien von *Fr. Bach*) eingegangen werden.
- 117) Catalogue of Manuscript Music in the British Museum (London 1906. I, 377). Der Komponist ist im Katalog falsch angegeben.
- 118) *Ed. Jacobs*, Herder und das Haus *Stollberg-Wernigerode*, Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen 1904, S. 116f.

- 119) S. v. S. 65.
- 120) Aufzeichnungen der Gräfin Maria im Bückeburger Hausarchiv.
- 121) Bückeb. Hausarchiv und Erinnerungen I, S. 197.
- 122) Haym, Herder I, S. 516.
- 123) Herders Briefwechsel mit seiner Braut, Dünker. S. 251: „Ich gehe mit einer ‚Maria am Grabe Lazarus‘ Schwanger“.
- 124) Ebd. S. 261. Brief Ende Mai 1772.
- 125) Ebd. S. 445. Brief Anfang Februar 1773.
- 126) Ebd. S. 450. Brief vom 6. Febr. 1773.
- 127) Erinnerungen I, S. 345 f.
- 128) Ihr Zwillingbruder Ferdinand.
- 129) *J. W.* XXVIII, S. 554.
- 130) Angabe in Bachs Autograph.
- 131) *J. W.* XXVIII, S. 554.
- 132) Aus Herders Nachlaß, Ungedruckte Briefe ed. *J. Dünker* u. *J. G. v. Herder* 1856/7, II, S. 101 u. S. 117. Es ist zunächst von den Predigten die Rede, zum Schluß heißt es: „Mit den Cantaten ist's mutandis mutatis dieselbe Sache“. Die Briefe sind Mai 1774 und 5 Nov. 1774 datiert.
- 133) Lavaters Dankbrief ebd. S. 120 f. Vgl. *J. W.* XXVIII, S. 554.
- 134) *J. W.* XXVIII, S. 554.
- 135) Nekrolog.
- 136) In *Jr. Bachs* Nachlaß fanden sich einige Stücke aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und die *Adur-Suite* für Violine und Klavier (*Bach* *Ges. Ausg.* IX, S. 43 f.), letztere in einer von *Jr. Bach* besorgten Umarbeitung für Cembalo solo. Vgl. *Pöhlhaus* Notiz in der Handschrift P. 226 der Berliner Bibliothek.
- 137) *s. v.* S. 74.
- 138) *J. W.* XXVIII, S. 1 f.
- 139) *J. W.* XXVIII, S. 556.
- 140) Herder in einer Handschrift der Dichtung. *J. W.* XXVIII, S. 1 Anmerkung.
- 141) Erinnerungen I, S. 396.
- 142) *J. W.* I, S. 60. Herder schreibt: „Da das gegenwärtige Blatt [*Gelehrte Beiträge zu den Nigischen Anzeigen auf das Jahr 1766*] bloß für unsere Gegend bestimmt ist: so ist die folgende Kantate zufrieden, wenn sie nur den Beifall der hiesigen Kenner der Tonkunst u. insonderheit eines *Muthels* erhält, den auch auswärtige Gegenden in seinen Kompositionen schätzen“.
- 143) *J. W.* XXVIII, S. 554.
- 144) *B. B. Mf. St.* 265.
- 145) In der Partitur weicht der Text verschiedentlich von der in *J. W.* XXVIII (S. 79 f.) gegebenen Fassung ab. Von einer Aufzählung der Varianten muß an dieser Stelle abgesehen werden.

146) Diese und die folgenden in Anführungsstrichen gegebenen Charakterisierungen stammen von Herder.

147) Die Zahlen sind Katalognummern. Auch „Michaels Sieg“ ist ähnlich bezeichnet mit 71 Nr. 27.

148) Vgl. Em. Bachs Nachlaßkatalog.

149) B. B. P. 377.

150) Jakob Baechtold, Aus dem Herder'schen Hause. Aufzeichnungen von Johann Georg Müller. Berlin 1881, S. 71.

151) *h. W.* XVI, S. 256 f.

152) *h. W.* XXIII, S. 559 f.

153) Vgl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 326 f.

154) *h. W.* XXIII, S. 557.

155) Die von Hans Günther a. a. O. vertretene Ansicht, daß die Texte, „deren erste Anlage in Herders Frühzeit fällt“, beinahe „alle Eigenschaften vermissen“ lassen, die Herder in seinen „theoretischen Begriff der Gattung aufnimmt“, erscheint nicht haltbar.

156) Lebensbild II, S. 434 f.

157) Über den „Brutus“ orientieren Haym a. a. O. I, 475 f., Carl Nedlich (*h. W.* XXVIII, S. 551 f.), Erinnerungen aus dem Leben Herders I, S. 197, 208, 220, 221, 231, 366, Herders Briefwechsel mit seiner Braut (Dünker und F. G. v. Herder) S. 251, 258, 261, 273 f., Aus Herders Nachlaß (Dünker und F. G. v. Herder) S. 396 f., Otto Müller (Bückerburg) im „Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen“ Bd. 122, Heft 1/2 (1909) und Bd. 126, Heft 1/2 (1911) Braunschweig, Westermann. Obige Angaben stützen sich auf diese Quellen.

158) Die Gräfin schreibt in ihrem Handexemplar des Schaumburg-Lippeschen Kalenders auf das Jahr 1774 (Bückerburger Hausarchiv): Den 27 Februar. Den Abend Brutus in Musik gehört . . . den 3ten März: Herders zur Musik oben, merkwürdige Stunde mit Ihr gehabt.

159) Haym a. a. O. S. 477 Anm.

160) Der Brief wird von Hans Günther a. a. O. als Beilage abgedruckt. Günthers Annahme, daß Herder die Dichtung erst an Glück sandte, und erst nach Glücks Weigerung, den Stoff zu komponieren, an Bach gab, widerlegt sich aus der Tatsache, daß das Drama bereits am 27. Februar 1774 mit der Musik gegeben wurde, während Herders Brief an Glück vom 5. November 1774 datiert ist.

161) Herders Briefe an Joh. Georg Hamann. Berlin 1889, S. 128.

162) Herder an Glück.

163) Vgl. Julius Maurer, Anton Schweiger als dramatischer Komponist. Leipzig 1912 (Beihefte der *J. M. G.* II, 11), S. 48.

164) Von und an Herder, II, S. 76.

165) *h. W.* XXVIII, S. XII.

166) Daß Bach in dieser Zeit bereits als tüchtiger Musiker auch außerhalb der Landesgrenzen bekannt war, beweist ein Brief von Neckert aus

Neustadt an der Dosse. Dieser überreichte dem Grafen Wilhelm den 3. Teil seiner Schriften mit einem Begleitschreiben, wo er sagt: „ich würde mich äußerst freuen, wenn Euer Durchlaucht Capellmeister, der Herr(?) Bach, die, in diesem dritten Teil befindliche, und der Music wegen von mir gefertigte Idyllen zur Composition brächte, in dem alles, was von diesem berühmten Manne, den ich von Person nicht kenne, herrüret, den Beifall seiner Kenner erhält“ (16 Juli 1773 datiert). Bückeburg, Hausarchiv.

167) Nekrolog.

168) Im Bückeburger Hausarchiv liegen viele Aufzeichnungen der Gräfin, die von der großen Liebe zu ihrem Kinde zeugen, darunter auch ein kleines „Wiegen-Liedlein“ vom Jahre 1772, zu dem jedenfalls Bach die Melodie aufzeichnete. Es beginnt so:

Lieb-stes Kind-lein! Mei-ner Freu-de! Schla-fe
sanft in sü-ßer Ruh!

169) G. N. 1777/78.

170) Hf. N. Schl. betr. Die Witwe Münchhausen bittet am 6. Juni 1778 um Auszahlung des Gnadenquartals, da ihr Mann „den 6ten hujus des morgens zwischen 9 u. 10 Uhr“ verschieden sei.

171) Hf. N. Diener Akten, Nr. 38, Struve jun. betr.

172) Hf. N. Diener Akten Nr. 45. Vol. I.

173) Gemeint ist jedenfalls die komische Oper „Die Dorfdeputierten“ von Ernst Wilhelm Wolf (1776).

174) Nekrolog.

175) Hf. N. Diener Akten Nr. 38 Struve jun. betr.

176) Bitter a. a. D. verlegt die Reise in das Jahr 1774.

177) Otto Jahn, Mozart. 4. Aufl. (Deiters) I, S. 571.

178) Der Text ist in einer „Sammlung sämtlicher Gedichte, welche zur Freudenbezeugung über die Hohe Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm gesungen u. überreicht worden sind“ (veranstaltet von Joach. Friedr. Althaus, Hofbuchdrucker, Bückeburg 1785) auf der Bückeburger Hofbibliothek erhalten. Der Titel lautet: Cantate nach der Geburt Georg Wilhelms . . . In Musik gesetzt u. in hiesiger Stadtkirche aufgeführt von J. C. F. Bach, Bückeburg den 6 Februar 1785. Von der Musik hat sich nur eine einzige Stimme fragmentarisch erhalten, die Altstimme zum Choral „Anbetung, Preis u. Ehre“ in der Berliner Bibliothek unter Ms. St. 267.

179) Nekrolog.

180) Abkürzung für: verwitwete Fürstin zu Schaumburg-Lippe, geborene Fürstin zu Nassau-Siegen.

181) B. B. P. 378 and Mf. St. 267. Beides Autograph.

182) Allg. mus. Ztg. (Nochlik) II, S. 220f. Musikbrief von Horstig.

183) Allg. mus. Ztg. ebd.

184) Bückeburger Hausarchiv, Musici betr.

185) Die Komposition der „Hirten“ wird mehrfach im Briefwechsel mit Breitkopf erwähnt. Bach wollte sie als erstes größeres Vokalwerk 1783 zum Druck bringen. Es fanden sich aber nicht genug Pränumeranten, und so blieb das Werk liegen. Der vollständige Titel des in der Berliner Bibliothek (Mf. St. 269) liegenden Duodramas heißt: „Mosis Mutter und ihre Tochter, ein Duodrama von H. S. C. Stille, in Musik gesetzt von J. C. F. Bach a 2 Soprani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso“. Auch dies Stück, das ursprünglich „Jochebeth und Mirjam oder Mosis Mutter und ihre Tochter“ hieß, sollte gedruckt werden, es fehlten aber auch hier die Pränumeranten (Briefwechsel mit Breitkopf 1788—1792).

186) Bei J. Fr. Hartknoch in Riga in Partitur erschienen. In der Berliner Bibliothek sind außerdem handschriftliche Stimmen mit Flauto 1. 2. und Ob. 1. 2. (in der Partitur nicht angegeben) vorhanden (Mf. St. 552). In der Bückeburger Musik-Bibliothek liegen sowohl mehrere Drucke als handschriftliche Stimmen der Kantate (Sign. XII, 4 und XII, 5).

187) Dresden und Leipzig bei Breitkopf. Die „Cassandra“ befand sich nach Eitner in der Bibl. Wagener, ich habe das Werk bisher nicht erhalten können.

188) Musikalische Nebenstunden. 2. Heft. Rinteln, gedr. bei Anton Böhndahl 1787. S. 47—58.

189) Cramer, Magazin der Musik, II, 2. S. 1311.

190) B. B. Partitur Ms. P. 380. Stimmen: Mf. St. 284. Vgl. zu den Kantaten die Charakterisierung bei Eugen Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts 1914, I. Teil, S. 285f.

191) Die Ankündigung des Werkes liegt in der Berliner Bibliothek der Handschrift P. 383 bei und lautet:

Ino, eine Cantate, vom Herrn Rammler, von mir in Music gesetzt, künde ich hiedurch einem geehrten Publico im Clavier Auszug, auf Pränumeration an. Der Pränumerations-Termin, kan bis Ende Julii offen bleiben, der Preis ist 16 Ggl. in Luisd'or 5 Rthl. Nach Ablauf des Termins bitte mir die Nahmen der Herrn Pränumeranten aus, alsdenn das Werk bald möglichst erscheinen soll. Die Gelder können entweder an mich, oder an Herrn Breitkopf nach Leipzig, welcher den Druck besorgen wird, Postfrey eingesandt werden. Meine Freunde und Gönner, die Buchhandlung der Gelehrten zu Dessau, und sonstigen Liebhaber der Music ersuche ich ergebenst, sich dieses kleinen Werkes

halber auch gütigt gegen den gewöhnlichen Rabat vor mich zu verwenden.

Bückeburg, im Merz 1785.

Johann Christoph Friedrich Bach.

An Breitkopf schreibt Bach, daß er sich Schmeichels, Ramlers Idee am nächsten gekommen zu sein (Brief vom 25. April 1784).

192) Vorschriften nach dem Klav.-Auszug.

193) II, 2. S. 1040f.

194) B. B. P. 379.

195) B. B. P. 329. Die Arien und Kantaten, die nach Eitner (Quell.-Ver.) in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) liegen sollen, stammen nicht von Friedrich Bach sondern von seinem Bruder Christian.

196) Beide im Autograph vorhanden (B. B. P. 379). Die Überschriften lauten: Motetto a C. A. T. B. di G. C. F. Bach (am Schluß steht: S. D. G. 1780) und Motetto a 4 Voci Sopra la Cantilena Wachet auf ruft uns die Stimme di J. C. F. Bach.

197) Im Autograph (B. B. P. 379) liegen vor: „Dem Erbsler“ (Münster), „Weynachtslied“ („Auf schicke dich recht feierlich“, Gellert), „Danklied“ („Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebietet“, Gellert), „Der thätige Glaube“ (Gellert). Eine weitere Motette „Er ist erstanden“ (Münster) bringt J. D. Sander im Neudruck („Die Heilige Cäcilia“ I, S. 24).

198) Münster war aus Lübeck gebürtig, wo man in reger Beziehung zu Hamburg stand. Im Jahre 1764 wurde ihm die Hauptpredigerstelle an der St. Michaeliskirche in Hamburg in Aussicht gestellt, seine Wahl wurde indes vereitelt. Vgl. D. Balthasar Münters Leben und Charakter. Von seinem Sohn D. Friedrich Münster, Kopenhagen. S. 4 und 13.

199) Friedrich Münster, a. a. D. S. 22/23.

200) Herder erwähnt Münster in der *Udastea* (H. W. XXIV, S. 359) und in dem Aufsatz „Von deutscher Art und Kunst“, (H. W. V, S. 207) wo es zum Schluß heißt: „nicht nachgeahmt, oder ihr bleibt ewig hinten! und es wird ewig Schande seyn, einen Münster an Metastasio zu messen!“ (1773).

201) Vgl. hierzu H. Krebschmars Geschichte des deutschen Liedes I, S. 244f.

202) Vgl. Krebschmar, a. a. D.

203) Bach erwähnt im Briefwechsel mit Breitkopf 4 Hefte der „Nebenstunden“ (Brief vom 8. Juli 1788 und folgende), mir sind nur zwei Hefte bekannt geworden. Im „Vielerley“ stehen von Friedrich Bach die Lieder: „Ein dunkler Feind“, „D Jüngling sey so ruchlos nicht“, „Wenn mich jahrte Spröden quälen“, „Hört zu ich will die Weisheit singen“ und „Der Nachbarin Climene“, in den ersten beiden Heften der „Nebenstunden“ die Lieder: „Ich bin ein teutsches Mädchen“, „Drallyrmlarum höre mich“, „Mir Armen, den des Fiebers Kraft“, „Gewiß der ist beachtenswert“, „Du

schwörest mir“, „Als Gellert starb“ (Arie mit selbständiger Klavierbegleitung) „Bekränzet die Tonnen“, „Ein Leben wie im Paradies“, „Bekränzet mit Laub“ und „Unser süßester Beruf“, ferner eine Arie „Holde Mädchen“ mit ausgeführter Begleitung und kurzem Schlußchor.

204) Die Fleischerischen Oden kannte und schätzte auch Herder. Vgl. seinen Brief an Caroline Flachsland vom 20. Sept. 1770. (E. Gottfr. v. Herder, Herder u. Caroline F., Ihr Briefwechsel vor ihrer Vermählung. Erlangen 1847, S. 56). Dazu auch H. W. I, S. 56f.

205) Das „Menuet zum Tanz“ aus Em. Bachs „Musikal. Vielerley“ (S. 12) findet sich handschriftlich in einer Sammlung „Musicalisches mancherley“ der Dresdener Bibliothek (Da. 61, S. 29 „Menuetto zum Tanz vom Herrn Concertmeister J. C. F. Bach). Ähnliche Unterhaltungsstücke für Klavier von Bach sind in der Berliner Bibliothek erhalten (2 Polonaisen und 4 Menuette in P. 672, Kleine Clavier-Stücke).

206) Im „Vielerley“ stehen zwei dreisäßige Sonaten aus Fdur und Cdur, in den „Nebenstunden“ zwei ebenfalls dreisäßige aus Gdur und Cdur.

207) Bückeburg (Mus. Bibl. XXIII, 18): Sonata per il Cembalo solo ó vero Piano Forte di G. C. F. Bach, Fdur Autograph, ebd. (Mus. Bibl. XXIII, 4): Romanza con XII Variazioni per il Pianoforte, di G. C. F. Bach, Adur Autogr. Berlin (P. 329): Allegretto con XVIII Variazioni vom Bückeburger Bach, Gdur Autogr. Bach hatte bereits bei der Veröffentlichung der „Sechs leichten Sonaten“ mit Schwierigkeiten bei der Pränumerierung zu rechnen, wie seine Briefe an Breitkopf aus dem Jahre 1783 und 1784 beweisen. Besonders hatten es ihm die „wenigen Herrn Leipziger“ unter den Pränumeranten angetan. Seine Versuche, mit größeren Werken vor der Öffentlichkeit zu erscheinen, scheiterten stets an der geringen Zahl der Zeichner, worüber sich Bach oft genug Breitkopf gegenüber beklagte.

208) In Hillers Wöchentlichen Nachrichten 1770 S. 234, 158, 182, 314, 402 sind Bachs Beiträge im „Vielerley“ kurz besprochen. Von der Klavier-sonate im 15. Stück heißt es, daß das Anfangsthema nicht neu sei, die Ausarbeitung aber „unvergleichlich und mit mancher schönen Stelle durchwebt“, die Sonate sei lang, jedoch nicht zu lang, da sie gut sei.

209) B. B. P. 329.

210) Bückeburg, Mus. Bibl. XXIII, 8. Sonate a 4 mains sur un Clavecin di G. C. F. Bach, 1786, 2 Sätze.

211) Bückeburg, Mus. Bibl. XXIII, 11. Sonate a 4 mains sur un Clavecin ou Piano-Forte par J. C. F. Bach, 1791 (Autograph) 3 Sätze.

212) Mus. Vielerley, handschriftlich in B. B. St. 553.

213) In den „Nebenstunden“ steht eine Geigen-sonate aus Gdur. Eine zweite aus Gdur liegt in Bückeburg (Mus. Bibl. XXIII, 19 Autograph) ebenda (XXIII, 3) eine andere aus Ddur (Autograph), die in B. B. (St. 282) gleichfalls vorhanden ist (hier mit Hinzufügung einer Cellostimme, als Sonata per il Cembalo concertato accomp. da Flauto Traverso o Violino e Violoncello bezeichnet).

214) S. oben S. 106.

215) J. C. F. Bach, Sonate für Cello und Piano, Neuauflage von Johannes Smith (Kollektion Litolf). Das Autograph liegt in Bückeburg (Mus. Bibl. XXIII, 9) und steht aus Ddur (Sonata per il Cembalo ó Piano Forte et Violoncello obbligato di G. C. F. Bach 1789). Eine zweite Cello-Sonate ist im Autograph in Berlin (P. 382) Gdur. Vermißt wird eine dritte, die nach dem Katalog der Berliner Bibliothek (St. 283) früher vorhanden war.

216) Im „Bieleley“ 2 Trios (A dur, Es dur), in B. B.: 3 Triosonaten (A dur, G dur, C dur, Autograph, St. 279—281), ein Streichertrio (St. 554, trotz der Unterschrift E. F. P. Bach [!] di Bückeburg fraglich, ob von Friedrich Bach geschrieben), in Bückeburg: ein G dur-Trio (identisch mit dem Berliner).

217) B. B. St. 277 (Autograph): Sestetto per il Piano Forte, 2 Corni, Oboe, Violino e Violoncello di G. C. F. Bach, C dur. Bückeburg (Mus. Bibl. XIII, 18) Settetto a 2 Corni, Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti di G. C. F. Bach 1794 (Autograph).

218) Mus. Almanach für Deutschland (Forkel) 1782, 1783, 1784.

219) Die in B. B. P. 384 vorhandene Fuga di G. F. Bach stammt von Friedemann Bach. Vgl. Martin Faldt, W. Friedemann Bach (Them. Verzeichnis) 1. Bd. von Scherings Studien zur Musikgeschichte.

220) B. B. P. 291. Übersrieben: Hans Christoph Friedrich Bach von Bückeburg.

221) B. B. St. 271. Concerto per il Cembalo concerto accomp. da 2 Violini, Violetta et Basso Ddur. Das Manuscript ist bezeichnet »di G. C. F. Bach«, stammt jedoch von Emanuel (Vgl. A. Wotquenne Em. Bach, Them. Verzeichnis seiner Werke. S. 3. Nr. 18). Friedrich hat das Konzert nur kopiert.

222) In Bückeburg liegen u. a. die Opera 1. 2. 6. 12. 13. 17. von Christian Bach.

223) Joh. Georg Meusel, Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1778.

224) Forkels Almanach 1782, S. 55.

225) Concerto per il Clavicembalo 2 Viol. Va. B. dal Sign. Giov. Christiano Bach. Niga, Hartfnoch, Esdur und Concerto II per il Clav. etc., ebd. A dur.

226) In B. B. liegen: Concerto per il Cembalo ó Forte piano obbligato accompagnato da 2 Corni, 2 Oboi (ad lib.) V. I, II, Va, B. di G. C. F. Bach Ddur (St. 272), Concerto grosso per il Cembalo ó Piano Forte accompagnato da 2 Corni (obl.), 2 Ob. (oblig.), 2 Viol., Violetta e Basso di G. C. F. Bach 1792, Esdur (St. 273), Concerto per il Cembalo solo con Viol. I. II. Violetta et Basso di J. C. F. Bach, Edur (St. 274), Concerto per il Cembalo concertato accompagnato da 2 Corni, 2 Fl., 2 Viol., Viola e Basso di G. C. F. Bach 1787, Fdur (St. 275). In Bückeburg sind die Konzerte vorhanden: Concerto per il Cembalo ó Piano Forte

concertato et Oboe concertato accomp. da 2 Corni, 2 Fl., 2 Viol., Viola et Basso di G. C. F. Bach 1791 (XXIII, 21), Concerto per il Cembalo concertato accomp. da 2. Fl., 2. Viol., 2 Corn., Va e B. del Sign. J. C. F. Bach (XXIII, 20). **Sämtlich Autograph.** Zweifelhaft sind die folgenden Konzerte: Concerto, C moll (Ms. St. Clavicembalo, Viol. 1. 2. Va. B.) die G. C. F. Bach und Concerto del Sig. G. C. F. Bach (Ms. St. Cembalo V. 1. 2. Va. Baß) B. B. Ms. St. 270 und 276.

227) Martin Falck (a. a. D.) kennt sie nicht als Arbeiten Friedemanns.

228) B. B. P. 390. Autograph.

229) Beide Konzerte hoffe ich im Neudruck vorlegen zu können, vielleicht auch einige Kammermusikwerke Bachs.

230) B. B. St. 278: Sinfonia a 2 Cor. 2 Fl. 2 V. Va. B. di G. C. F. Bach 1770 (Cdur). Bückeburger Musik-Bibl.: Sinf. a 6, Cor. 1. 2. V. 1. 2. Va. Continuo (D dur, XIII, 12), Sinf. a 6 con 2 Cor. V. 1. 2. Va. B. (Gdur, XIII, 10), Sinf. 2. Cor. 2 V. Va. B. (Ddur, XIII, 11), Sinf. a 10 part obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. Fag. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Fdur 1792 (XIII, 20), Sinf. a 10 part. obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Ddur, 1792, (XIII, 1), Sinf. a 8. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Cdur, 25 April 1793, Sinf. a 2 Cor. 2 Ob. (obl.) 2 V. Va. B., Gdur, Mai 1793 (XIII, 17), Sinf. a 8 (2 Cor. 2 Ob. 2 V. Va. B.), Ddur, Februar 1793 (XIII, 14), Grande Sinf. pour 2 Cors 2 Hautb. 2 V. Alto, B., März 1794, Ddur (XIII, 9), Sinf. a 8 part obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) Juli 1794, Cdur (XIII, 13), Sinfonia a 8 part obl. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B.) 1794 (XIII, 16), Sinfonia a 8. (Cor. 1. 2. Ob. 1. 2. V. 1. 2. Va. B. 1794, Esdur (XIII, 21). **Sämtlich autograph und Eitner unbekannt.** Außerdem liegt eine Bdur-Sinfonie (2 Cor. 2 Clarinett. Fl. Fag. 2 V. Va. B) in B. B. P. 379 in autographen Partitur, dieselbe in autogr. Stimmen in Bückeburg (XIII, 15) August 1794 datiert, in kopierten Stimmen in B. B. St. 551 mit der Datierung 1794. Sept.

231) Horstig, Nekrolog.

232) S. o. S. 58.

233) Bückeburger Kirchenbuch, 1793, Dorothea Charlotte Magdalena Bach, jüngste Tochter des Concertmeisters Joh. Ehr. Fried. Bach. 21 Jahre alt. geb. d. 16 Sept. 1772 [im Taufbuch ist sie am 25 Sept. 1772 eingetragen], gestorben 21 Juni, „war immer fränklich“.

234) Bückeburger Kirchenbuch, 1803. Wittwe Lucie Elisabeth Bach (Witwe des vormahl. Concertmeister) 75 Jahre alt, gestorben 1 Octbr. begraben 7 Octbr. Brustfieber.

235) Fr. Schlichtegroll, Nekrolog auf das Jahr 1795, Gotha 1798, 6. Jahrg. 2. Bd., S. 395f.: Franziskus Neubauer. Der Nekrolog stammt aller Voraussicht nach von Konsistorialrat Horstig. Gerbers Angaben (Neues Lexikon 1813) fußen auf dem Nekrolog.

236) Auf Neubauers Auftreten in Bückeburg ist vielleicht die starke

Produktivität Bachs in seinen letzten Jahren zurückzuführen. Seine letzte Symphonie vom Jahre 1794 (Bdur) bringt nicht ohne Grund eine stärkere Befestigung als alle anderen.

237) *Gerbers Lex.* 1813.

238) *Gerbers Lex.* 1813 und *Allg. mus. Ztg.* (Nochlig) II, S. 220 f. Bückeburger Musikbrief von Horstig.

239) Bückeburger Hausarchiv, Brief von Wilhelm Bach, datiert Berlin, 21. November 1795. Die Antwort der Fürstin ist in Entwurf und Ausführung erhalten. Datum: Bückeburg, d. 10 Dez. 1795.

240) Von Wilhelm Bach liegt im Bückeburger Hausarchiv noch ein Brief vom 27. April 1785, in dem die Fürstin um den Besuch eines Mindener Konzerts gebeten wird. Es wurde Wilhelm Bachs „Colma“ (aus Ossians Gedichten) gegeben. Übrigens liegen in Bückeburg noch mehrere Eimer unbekannte Werke von Wilhelm Bach.

241) *Allgem. mus. Ztg.* II. (Nochlig), S. 220 f. Musikbrief. Hierzu die ausführlichen Akten im Bückeb. Hofmarschallamt, Acta Hofkapelle betr. Vol. I f.

242) Vgl. *Allgem. mus. Ztg.* (Leipzig) IV, 854 und XLI, 1050.

243) Dorothea Charlotte Magdalena Bach. Sie starb am 21. Juni 1793.

244) Dulong, des blinden Fldtenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet. Herausgegeben von C. M. Wieland 1807/8. II, S. 425.

