

Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit.

Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwandlung des 18. Jahrhunderts von Dr. Rudolf Steglich (Dresden, 3. 3. im Felde).

Wer eine vergangene Zeit begreifen will, erwählt sich zu meist eine geschichtliche Gestalt, da in dem Wirrwarr vergangenen Lebens der einzelne Mensch als das Greifbarste erscheint, und in dem Helden werden ihm dann die Kräfte jener Zeit lebendig. Oder er nimmt einen „Begriff“, der die Menge der Überlieferung leichter erfassen läßt; und diesem Leitgedanken ordnen sich dann die Einzelgestalten.

Beide Male aber liegt die Gefahr nahe, das Verhältnis von Gestalt und Begriff, von Persönlichkeit und Allgemeinheit einseitig zu beurteilen. So darf man wohl einmal einen Mittelweg einschlagen und zwei Gestalten erwählen als Vertreter ihrer Zeit.

Die beiden Helden des folgenden Versuchs, zusammengeführt durch einen Antrag der Ortsgruppe Dresden der Internationalen Musikgesellschaft, beider in einem Vortrage zu gedenken¹⁾, sind Karl Philipp Emanuel Bach und Gottfried August Homilius. Beide haben die gleiche Zeitspanne deutscher Musikgeschichte durchlebt — vom zweiten Jahrzehnt bis in die zweite Hälfte der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts; beide sind aus demselben Kulturkreis hervorgegangen — dem ober-sächsischen; beide haben denselben Lehrer gehabt — Johann Sebastian Bach. Und doch wird die vergleichende Betrachtung die widerstreitenden Strömungen des damaligen Musiklebens offenbaren, gerade dadurch aber erst ein umfassendes Bild

¹⁾ Gehalten am 19. März 1914. Die Anmerkungen zum Text folgen als Anhang.

jener Lage erstehen lassen, die seltsam und tief bewegt sind von Werden und Vergehen. Daß aber dieses Bild an Werk und Wirken zweier Schüler Johann Sebastian Bachs zeigen wird, welches Schicksal dem Vermächtnis des großen Meisters in dieser wandlungsreichen Zeit beschieden war, das rechtfertigt wohl sein Erscheinen in diesem Jahrbuch.

Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt der alte Kulturboden, dem die Kunst Johann Sebastianas als eine seiner reifsten Früchte entsprossen war, mehr und mehr von Erschütterungen zu erbeben. In dem vulkanischen Ausbruch der französischen Revolution tritt es dann am grellsten zutage: Die Massen erheben sich, eine neuartige Kultur bricht sich Bahn. Die Errungenschaft des vergangenen Zeitalters, die Entdeckung des Eigenwertes der Persönlichkeit, wird ergänzt und vertieft durch die erwachende Fähigkeit, sich in die Umwelt hineinzuleben, sich ihr einzufühlen und sich selbst ihr mitzuteilen. Damit erschließt sich eine Welt von ungeahntem Reichtum, die vor allem zum Gefühl in tausend neuen Zungen spricht. Das Gefühlsleben erscheint nicht mehr in Einzelzustände abgegrenzt wie ehemals, sondern unendlich sich wandelnd in fließendem Verlaufe. Schilderte früher jedes Musikstück einen bestimmten Gefühlszustand, einen „Affekt“, und war demgemäß die musikalische Form gebunden, so wird es die Aufgabe der neuen Kunst, die unendliche Gefühlsbewegung musikalisch zu gestalten, gewissermaßen Leibnizens vorausdeutendes Gesetz der Stetigkeit in Tönen darzustellen.

Aber welcher Künstlerkraft und -arbeit hat es bedurft, dem neuen Inhalt die neue Form zu schaffen! Daher richtet die Geschichte an jeden Künstler der Zeit die Kernfrage: in welchem Grade und in welcher Weise hat er den neuen Inhalt geformt? Und an den Menschen schickt sie die Vorfrage voraus: wie steht er zu den Wandlungen seiner Zeit?

Diese Fragen sind auch an das Leben und Schaffen Karl Philipp Emanuel Bachs und Homilius' zu stellen.

Karl Philipp Emanuel Bach²⁾, als zweiter der berühmten gewordenen Söhne Johann Sebastianas am 8. März 1714 zu Weimar geboren, verlebte seine ganze Jugendzeit im Eltern-

hause, nach der Übersiedelung des Vaters nach Leipzig als Thomasschüler, darauf als Student der Rechte. Sein Vater ließ ihm somit die volle Bildung seiner Zeit zuteil werden, aber er veräumte auch nicht, die Musikbegabung des Sohnes zu pflegen, er selbst unterrichtete ihn in der Komposition und im Spiel des Instruments, das in den Mittelpunkt von Emanuels künstlerischem Wirken treten sollte, des Klaviers. Nach Beendigung des Studiums, das er zuletzt an der Universität Frankfurt an der Oder fortgesetzt hatte, wandte sich Emanuel nach Berlin. Dort traf ihn ein Ruf des musikliebenden Kronprinzen von Preußen. Besonderer Umstände halber wurde er aber erst 1740 bei dem Regierungsantritte Friedrichs des Großen wirklich als Kammercembalist angestellt.

27 Jahre blieb er in seinem Berliner Amte. Doch trat in dieser Zeit immer mehr ein Zwiespalt zwischen dem musikalischen Geschmack des Königs und des Künstlers zutage, überdies hatten die schweren Zeiten des siebenjährigen Krieges die Musikfreudigkeit des Königs herabgestimmt. So suchte und erhielt im Jahre 1767 Emanuel — aus „Gesundheitsrückichten“, denn der König wollte trotz allem den berühmten Mann halten³⁾ — die Erlaubnis, Berlin zu verlassen. Er hatte das ihm von den Hamburgern angebotene Amt des Kantors am Johanneum und damit des Musikdirektors der fünf Hauptkirchen angenommen. In Hamburg tat sich ihm ein Wirkungskreis ganz anderer Art auf; hatte ihn sein Berliner Amt als Generalbaßspieler des Königs vor allem auf Kammermusik gewiesen — auch in der Komposition, so tritt nunmehr, wo er den Schulchor des Johanneums und sämtliche Hamburger Kirchenmusiken zu leiten hatte, auch in seinem Schaffen die Kirchenmusik bedeutsamer hervor. 21 Jahre lebte er in Hamburg seiner Kunst in unverminderter Schaffensfrische, wenn auch des öfteren vom Podagra geplagt, bis ihn der Tod am 14. Dezember 1788 abberief.

Aus dem von ihm selbst geschriebenen Lebensabriß⁴⁾, aus seinen Briefen⁵⁾ und Vorreden und aus den Berichten seiner Zeitgenossen⁶⁾ lebt Philipp Emanuel Bach auf als ein Mensch mit starken, überaus empfänglichen, doch in sich gefesteten

Sinnen, als eine Natur von fast südländischer innerer Beweglichkeit, deren Eindruck noch verstärkt werden mochte durch seine äußere Erscheinung: die dunkle Gesichtsfarbe, die dunklen Augen, das schwarze Haar und den ziemlich kurzen Wuchs. „Er litt von klein auf, wie nicht wenige Knaben behenden Geistes und Körpers, an der Sucht, andere mutwillig zu necken,“ so heißt es (mit köstlicher Verdrehung des „leidenden“ Standpunktes) nach der Erzählung seines Schulfreundes Doles, ein Zeichen dafür, wie früh schon sein erregtes, aber geistig beherrschtes Innenleben durch die Sicherheitsventile Wig und Scherz zur Auswirkung in die Umwelt drängte. Diesem bodenständigen Gefühlsdrang stand zur Seite ein lebensfreudiger Sinn; die Annehmlichkeiten des Daseins wußte er wohl zu schätzen, bis herab zu den Mettwürsten, die ihm sein Göttinger Freund Forkel schickte, und den Leipziger Lerchen, die er sich einstens, da sie besonders gut geraten waren, von seinem Verleger Breitkopf erbat, und zwar schockweise. Als Ausgleich und Stütze gesellte sich diesem Gefühlsdrang und dieser Lebensfreudigkeit umfassende Bildung und Weltgewandtheit. Er hatte die glückliche Gabe, jedem Dinge die beste Seite abzugewinnen und sich daher mit gegebenen Verhältnissen ohne eigenen Nachteil, wenn auch hier und da mit Zugeständnissen, leicht abzufinden. Alles in allem eine lebensvolle und lebenskluge, überaus vielseitig entfaltete Persönlichkeit.

Dagegen erscheint Homilius viel schlichter, schon in seinem äußeren Lebensgang⁷⁾.

In dem sächsischen Gebirgsdörfchen Rosenthal, am Fuße des hohen Schneebergs nahe der böhmischen Grenze, kam er am 2. Februar 1714 als Sohn des Ortspfarrers zur Welt. Seine eigentliche Heimat aber wurde das Pfarrhaus Porschen-dorf bei Lohmen, wohin sein Vater noch im selben Jahre übersiedelte. Von seinem Bildungsgange ist nur bekannt, daß er mit 21 Jahren die Universität Leipzig bezog, um Theologie zu studieren, und daß er hier in Leipzig, seiner Neigung folgend, sich auch der Musik widmete: er wurde Schüler Johann Sebastian Bachs. Im Jahre 1742 erhielt er die Organistenstelle der Dresdner Frauenkirche. 1755 aber eröffnete sich ihm

ein größeres Arbeitsfeld: der Rat der Stadt wählte ihn zum Kreuzkantor und Musikdirektor an den drei Hauptkirchen Dresdens. Diesem Amte hat er nahezu dreißig Jahre lang seine ganze Kraft gewidmet, bis das Alter ihn zwang, es anderen Händen zu überlassen. Bald darauf, am 2. Juli 1785, ist er dahingegangen.

72

Es ist wohl nicht nur der dürftigeren Überlieferung zuzuschreiben, daß Homilius' Persönlichkeit in viel blasseren Farben erscheint als die Emanuels. Da wird immer nur in allgemeinen Ausdrücken gesprochen von dem „redlichen“, dem „lieben, treuen Mann“⁸⁾, dem „verdienstvollen Mann und vortrefflichen Komponisten“⁹⁾, dem „großen und würdigen Organisten“¹⁰⁾, dem „hochverehrten Lehrer“. Hilfsbereite Güte wird ihm ebenso nachgerühmt wie strenge Schulzucht. Aber selbst das Allgemeine, was von ihm gesagt wird, gilt meist mit der Persönlichkeit zugleich dem Träger des Amtes: Er geht ganz in seinem Amte auf.

So hat schon der Versuch, mit wenig Strichen Homilius' Gestalt zu zeichnen, zu ganz anderem Ergebnis geführt als bei Philipp Emanuel. Bach ist lebenssprühender, umfassender, wandlungsfähiger, tiefer vom neuen Zeitwesen ergriffen; Homilius ruhiger, enger umgrenzt, fester gebunden, ohne tiefere Kennzeichen des neuen Seelenlebens. Diese Anlagen mußten schon mit gebildet und genährt worden sein durch das Jugendlieben des einen im ländlichen Pfarrhause, des anderen im städtischen Künstlerheim, und weiterhin gestärkt durch das Schicksal, das Bach in die große Welt sandte, während es Homilius in demselben, verhältnismäßig engen Kreise festhielt.

Sollte es aber nicht doch auf etwas Gemeinsames deuten, daß beide lange Jahre hindurch in fast gleichen Ämtern tätig waren, Bach am Hamburger Johanneum, Homilius an der Dresdner Kreuzschule? Immerhin nur in fast gleichen Ämtern, denn sie waren doch in einem unterschieden, das gerade auch der Wesensverschiedenheit ihrer Inhaber entsprach. Homilius hatte außer dem Gesangunterricht auch anderen, wissenschaftlichen, zu erteilen; es war ja für seine Wahl wichtig gewesen, daß er „in graecis und sonst gar geschickt“ war.

Bach dagegen lag nur das Musikalische ob; beim Amtsantritt seines Vorgängers Telemann hatte man das eigentliche Schulamt vom Kantorat getrennt. Homilius war also schon im Amte mehr Lehrer, Bach mehr Musiker. Emanuel aber wandte selbst an den Musikunterricht in der Schule keinen besonderen Eifer; er zog es meist vor, sich vertreten zu lassen. Auch ist bezeichnend, daß nach seinem Tode beantragt werden konnte, die Stelle ganz einzuziehen, wenn auch zum größeren Teile das geringe Verstandnis der Hamburger für Kirchenmusik Schuld daran trug¹¹⁾. Homilius dagegen war unermülich für sein Amt tätig. Daher und dank seiner trefflichen menschlichen Eigenschaften war seiner Tätigkeit reicher Erfolg gegeben — trotz widriger äußerer Verhältnisse. Hatte doch Dresden während seines Wirkens schwer zu leiden unter dem siebenjährigen Kriege, eine Hauptstätte seiner Wirksamkeit, die Kreuzkirche selbst, sank in Trümmer; und seine Schüler, soweit sie bereits über Männerstimmen verfügten, waren nicht sicher vor den preußischen Werbem. Trotz alledem erlebte der Kreuzchor unter ihm eine Blütezeit, die seinen Ruf weit über Dresden hinaustrug.

So tritt gerade in der Art, wie sie ihre Ämter verwalten, der Wesensunterschied zwischen Bach und Homilius stark hervor. Homilius lebt mit ganzer Seele in seinem Amte, denn innerer Beruf und äußeres Amt sind ihm ein und dasselbe. Bach aber hat sich mit der Hamburger Stelle nur mehr Unabhängigkeit und Ruhe für sein Schaffen sichern wollen, als er in Berlin hatte¹²⁾. Er füllte das Amt nicht aus, weil es ihn nicht ausfüllte. Sein Amt war nicht sein Beruf. „Er lebt, um zu komponieren“¹³⁾, diese Worte seines Londoner Bruders Johann Christian geben seinen wahren Beruf an.

Schon hiernach scheint auch als schaffender Musiker Bach der neuzeitlichere von beiden. Denn die neue Zeit drängt immer mehr auf Arbeitsteilung, da die in größere Tiefen dringende Kraft bei gleicher Stärke an Weite des beherrschten Umkreises einbüßt; sie strebt danach, an die Stelle des beamteten Komponisten alter Zeit zwei zu setzen: den Beamten für Musikpflege und den freischaffenden Künstler.

Bereits in der sozusagen handwerklichen Grundlage des

künstlerischen Schaffens verrät Bach mehr vom neuen Geiste. Sein Lieblingsinstrument ist das Klavichord, dasjenige Tasteninstrument der Zeit, das den Schwingungen des Gefühls am schmiegsamsten folgte. Homilius dagegen ist der starreren Orgel zugewandt, der bei allen Versuchen, den neuen mannigfaltigen Gefühlsregungen nachzuspüren, doch stets etwas Altertümliches anhaftet. Man könnte einwenden, im Gegenteil sei gerade das Klavichord von der neuen Zeit in die Kumpelkammer geworfen worden. Aber es ist zu bedenken, daß die Ausdrucksmannigfaltigkeit des Klavichords zu Emanuels Zeit weder von dem zwar glänzenderen, aber größeren Cembalo, noch von dem jungen Pianoforte, dem die Mittelfarben noch fehlten, erreicht wurde¹⁴). Erst der Flügel unserer Tage hat zu den Vorzügen dieser Instrumente auch die des Klavichords wiedergewonnen.

Von dem Zukunftswert des Bachschen Klavierspiels aber zeugt aufs glänzendste sein „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“¹⁵). Durch dieses Buch und die Wirkung seines persönlichen, vielgesuchten Unterrichts ist er der Vater des neuen Klavierspiels geworden, ja er hat durch dieses Werk die musikalische Bildung überhaupt unschätzbar gefördert. Es war das Lehrbuch unserer Klassiker, es bietet noch heute eine Fülle von Anregung.

Auch Homilius hat ein Werkchen verfaßt, das in seiner Knappheit und Klarheit den vorzüglichen Lehrer verrät. Es ist ein kleines geschriebenes Heft mit der Aufschrift: „Herrn Cantoris Homilii General-Bass“¹⁶). Wie fühlt man sich schon beim Klange dieses Titels aus der großen neuen Welt Emanuels in ein enges, altväterisch anheimelndes Eckchen versetzt! Dort ein musikalischer Pfadfinder, hier ein Begarbeiter auf der alten Strecke; zu Füßen Emanuels eine Welt der Zukunft; zu Homilius' Füßen — — diesmal nicht die Kreuzschüler, denn der alte Kantor wird am Ende seines Schriftchens doch zu lebenswürdig. Dort steht zu lesen: „Hat ein Frauenzimmer die vorher beschriebenen Noten-Berge mit fleißigen Fingern glücklich überstiegen, so kann es mit allem Recht zufrieden sein.“ Also sind es die jungen Damen Dresdens, die er mit der Weisheit des Generalbasses beglückt. Doch sei

nicht vergessen, daß Homilius auch einige Schüler hatte, die eine Rolle in der Musikgeschichte gespielt haben. Johann Adam Hiller genoß seinen Unterricht, während Homilius noch an der Frauenkirche als Organist tätig war; Daniel Gottlob Türk sang unter ihm im Kreuzchor und erhielt seine Unterweisung; Johann Friedrich Reichardt empfing von ihm im Winter 1772 zu 73 „den ersten gründlichen Unterricht auf historisch-kritischem Wege“¹⁷⁾ — doch wohl nach dem Vorbilde der Lehrart Johann Sebastian's.

Noch mehr trat im Spiele der beiden Meister die Verschiedenheit ihrer Naturen hervor. Homilius wird allgemein gerühmt als einer der größten Orgelspieler der Zeit. Doch gilt das Lob vor allem der spiel- und saktechnischen Vollendung, besonders auch seiner Fugenkunst, also größtenteils Vorzügen der alten Schule¹⁸⁾. Für Emanuel war das freie Klavierspiel die Seele seiner künstlerischen Tätigkeit. „Wer Bachen ganz kennen lernen will, der muß ihn mit dem ganzen Reichtum seiner Phantasie, mit dem ganzen Tiefgefühl seines Herzens und mit seinem gewöhnlichen Enthusiasmus auf seinem silbermannischen Instrumente phantasieren hören“¹⁹⁾. Sein Spiel riß den Hörenden aus der Nachrechnung der äußeren Form empor zu unmittelbarem Erleben. Reichardt, Goethes einstiger musikalischer Beirat, schreibt begeistert von den Stunden, wo er, oft mit heißen Tränen, oft mit lautem Jubel Emanuels „herrlichem Spiele“ „innig“ lauschte²⁰⁾. Das ist eines von vielen Zeugnissen für Emanuels Künstlerkraft, aus der Fülle seines Innenlebens das tiefste Wesen des Menschen jener neuen Zeit in Musik auszustrahlen und damit erlösendes Licht zu werfen in die dunkleren Seelen der Zeitgenossen. Hiernach ist es zu verstehen, wenn Emanuel von vielen als der erste Dondichter der Zeit gefeiert wurde, wenn seines Vaters Ruhm vor dem seinigen verblaßte²¹⁾. Aber auch Homilius galt als einer der ersten, wenn nicht der erste Kirchenkomponist der Zeit, obwohl er doch viel weniger vom neuen Geist durchdrungen scheint²²⁾. Wie löst sich der Widerspruch? Waren es nicht dieselben Menschen, die hier Philipp Emanuel, dort Homilius auf den Schild erhoben?

Homilius hat fast ausschließlich geistliche Musik geschrieben²³⁾. Er fand also seine Hörerschaft in der Kirche. Da aber forderte man von ihm nicht den Ausdruck persönlichsten Wesens, sondern Wiedergabe von Gemeinschaftsempfindungen. Und der Beifall läßt schließen, daß Homilius das Fühlen der Menge getreu widerspiegelte.

Bachs Schaffen dehnt sich aus über alle weltliche und kirchliche Formen mit nur einer bezeichnenden Ausnahme: der Oper²⁴⁾. Die kirchliche Musik tritt aber sehr zurück; Emanuel behilft sich oft, indem er in seine Kantaten ganze Stücke anderer Komponisten, darunter auch von Homilius, aufnimmt²⁵⁾. Im Vordergrund steht ihm die weltliche, und hier wieder im Mittelpunkt die Klaviermusik. Er wendet sich also vor allem an die Freunde häuslichen, persönlichen Musizierens. So löst sich der scheinbare Widerspruch. Beide Tonmeister wirken auf verschiedene Kulturschichten: Homilius auf die breite Unterschicht, die alles Neue nur langsam und zunächst nur oberflächlich aufnimmt, Bach auf die Oberschicht, die der Menge auf dem Wege zu neuen Zielen vorangeht. Das stimmt überein mit der Verschiedenheit beider Naturen.

Freilich stellen diese Kulturschichten nicht völlig getrennte Lager dar. Ganz abgesehen von dem mittleren Bereich, in dem die Zuteilung schwanken kann: nie gehört wohl eine Persönlichkeit in allen ihren Lebensgebieten derselben Schicht an, das gilt für die Komponisten selbst wie für die Schar ihrer Anhänger und Gegner. Gerade im Religiösen, der Gefühlsquelle der Kirchenmusik, erhält sich oft Altes, mit dem Neuen nicht mehr Zusammenstimmendes selbst in Geistern, die anderwärts bahnbrechend vorgehen. Das wird Homilius' Anhängerschaft noch verstärken; ja es konnte wohl mancher, der sich für Emanuel zu begeistern vermochte, daneben auch an Homilius' kirchlichen Werken Gefallen finden. So kann es nicht befremden, daß z. B. Reichardt beide hochschätzt, wenn auch mit sehr verschiedenem Gefühlsanteil²⁶⁾.

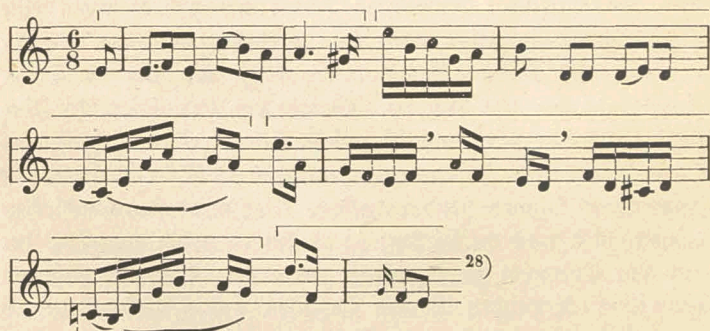
Die Frage aber: in welchen Zügen der Tonwerke beider Komponisten spiegelt sich das Wesen der beiden Kulturschichten? diese Frage trifft nun zusammen mit der oben aufgestellten:

in welchem Grade und in welcher Weise haben beide den neuen Inhalt ihrer Zeit künstlerisch bewältigt?

In der Wendung zum Gefühl tritt der Gegensatz zur alten, verstandeseifrigen Zeit am schärfsten zutage. Daher werden die Gemüther hiervon zuerst und allgemein, ja bis zum Uebermaß erfüllt. Es beginnt eine Zeit des Gefühlsüberschwangs, die Zeit tränenfelliger Empfindsamkeit, deren weichgeschaffener Seele des jungen Klopstock Dichtung Sprache gab.

In der Musik regt sich das empfindsame Leben vor allem in der Melodie. Die schlichten Schlüsse auf dem Taktischwerpunkt genügen nicht mehr, das Gefühl quillt darüber hinaus in seufzenden Endungen, mitunter noch weiter in breiten Anschlusmotiven, und dem entspricht hier und da ein tieferes Atemschöpfen in spannungsreicheren Auftakten; doch greifen diese Auftakte, die mehr Kraftaufwand fordern, naturgemäß nicht so seuchenartig um sich wie die Seufzer, die gar zu leicht in ein schwächliches Sichgehenlassen ausarten. Auch im Innern wird die melodische Linie empfindsam geändert: die höhere Spannung erweitert die Tonschritte, die feiner abgetönten Gefühlsregungen verlangen nach chromatischen Zwischenstufen.

Als Beispiel einer empfindsamen Melodie sei ein Arienanfang aus einer Passionskantate²⁷⁾ von Homilius angeführt:



Das erste Melodiestück schließt mit einem langen Seufzer; das nächste beginnt mit einem weitausholenden Auftakt und schließt wieder — zu Beginn des vierten Taktes — mit einem Seufzer, aus dem ein ebenfalls in einen Seufzer ausklingendes

Anschlußmotiv wächst; es folgt als Auftakt ein höchst gefühlvoller Augenaufschlag, sofort aber wieder ein seufzendes Nieder-senken — so geht es fort das ganze Stück hindurch. Die Häufung empfindsamen Ausdrucks ist hier durch den Text veranlaßt: „Ich bete, zürne nicht; ich bin der Mann voll Schmerzen“.

Noch öfter als solche Häufung trifft man bei Homilius ein Nebeneinander von Empfindsamkeit und einer gewissen Trockenheit: inhaltleeren Resten des alten Stiles. Ein Beispiel dafür wie für die empfindsam erweiterten und gefärbten Ton-schritte geben die Anfangstakte eines Orgelvorspiels zu dem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“²⁹⁾. Homilius verändert im ersten Melodieteil



den Schluß auf folgende Weise:

Es ist zwar anzuerkennen, daß beide Stimmen melodisch aus dem Kopfmotiv des Themas entwickelt sind; aber es liegt doch ein Zwiespalt offen: wie ein Schminkeplasterchen sitzt die empfindsame Zutat auf dem Choral; zwei Gegensätze schärfster Art, gedrungene Kraft und tränennasses Schwachen, sind unvermittelt ineinandergewercht. Überdies mutet die Durchführung doch ein wenig billig und das Nachspiel etwas schablonenhaft an: Alles Zeichen dafür, daß Homilius das

Wesen des alten Stiles nicht mehr fühlte, aber auch Beweise, daß er noch nicht völlig im neuen lebte. Es ist das in Übergangszeiten so häufige Bild: ein Komponist, der sich zwischen zwei Stile setzt.

Auch nach einer freieren Harmonik drängt das neue, freiere Gefühlsleben, auch nach Vertiefung der Rhythmik und nach Weitung des musikalischen Satzbaues. Aber davon verspürt man sehr wenig in Homilius' Werken. Denn alles das greift in größere Tiefen hinab, und solchem Streben vom Leichtfaßlichen weg in die geheimnisvolleren Lebensquellen der Empfindsamkeit widersetzt sich eine andere Zeitströmung, die gerade die große Menge mit sich fortreißt.

Außer dem Herzen muß auch das Gehirn der Massen befreit, aufgeklärt werden. Mit scharfen Waffen des Verstandes, ein Lessing voran, bekämpft man die alte Perücke, die das Gedankengehäuse eingeschlossen hält.

Unter den musikalischen Aufklärern der Menge freilich ist kein Lessing zu sehen. Die klammern sich, wenigstens soweit sie dem nord- und mitteldeutschen Kulturkreis angehören, an die Weisheit, die der Franzose Batteur in seinem Lehrbuch der schönen Wissenschaften an den Tag gegeben hatte³⁰). Was das bedeutet, mag Batteur' Ansicht über den Ursprung der Künste verraten. Er findet zwei Ursachen: erstens „die Langleweile über die einfältige Natur“ und zweitens „den ungemeinen Hang des Menschen zum Vergnügen“³¹). Echte Gedankensproßlinge der niedergehenden französisch-höfischen Kultur, schneidende Gegensätze zur aufstrebenden neuen Zeit, der die Kunst Ausdruck der Persönlichkeit sein sollte! Und der von Batteur geförderte Dilettantismus, der als Verfallserscheinung innerhalb der aristokratischen Musikkultur sich noch in erträglichen Grenzen hielt, wächst ins Ungemessene, als ihn die Gunst der großen Menge mit täglich neuen Wasserfluten begießt.

Aber sollte nicht wenigstens die Kirchenmusik, die Homilius doch allein angeht, eine Ausnahme machen? Sagt doch ein Nachbeter französischer Ästhetik: „Wir haben auch eine Musik, von der man keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet. Das sind die Melodien zu den Kirchen-

liedern und das Spielen der Organisten bei selbigen“³²⁾. Damit hat aber die Kunst nichts gewonnen. Im Gegenteil: Aus den lockeren Banden spielfreudiger Vergnüglichkeit gerät sie unter das starre Joch plattester Nützlichkeitsbestrebung, das auf den Pfaden der Massen-Aufklärung zum mindesten so häufig anzutreffen war wie bei uns die Straßenlaternen und im Grunde demselben „Endzwecke“ der Erleuchtung diene. Der „gute Dienst“ der Kirchenmusik bestand nun darin, durch Erwecken erbaulicher Nüchternheit in möglichst allen Gemeindegliedern ein Gegengewicht zu schaffen gegen die schwere Sündenlast. Daher wird gerade für die Kirchenmusik besonders leichte Verständlichkeit gefordert: „Die Melodien der Gesänge müssen rührend und nach dem Begriffe des größten Hausens eingerichtet sein“³³⁾. Also verwässerte Empfindung und verflachte Aufklärung in innigem Bunde!

Diese Zeitströmung hat auch Homilius oft mitgerissen. Auch seine Werke verflachen, wie schon angedeutet, in Harmonik und Sagbau. Am deutlichsten aber weist auf die Wendung zum Leichtverständlichen in einem großen Teile seiner Musik wie im allgemeinen Stile der Zeit hin die Abkehr von der kontrapunktisch-polyphonen Schreibweise, die Begünstigung der akkordisch-homophonen.

Wenig vermögen dagegen andere Einflüsse, die in Homilius' Chorkompositionen dem Verflachen entgegenzuarbeiten scheinen. Manches Stück beweist, daß ihm die Schule Johann Sebastian Bachs das kontrapunktische Rüstzeug gegeben hatte, aber in der Rüstung steckt kein Ritter mehr vom alten Schlage³⁴⁾. Oft greifen Themenbildung und Chorformen noch weiter in die Vergangenheit zurück auf vorbachische Kirchenmusik — der reiche alte Notenschatz der Kreuzkirche, der zum Teil noch in den Kehlen der Murnen und Kurrendaner erklang, mag dazu angeregt haben —, aber auch hier will sich die Form nicht mit Leben füllen, denn Homilius' von Empfindsamkeit und Aufklärung berührter Natur ist das frische Zupacken und inbrünstige Sichversenken der alten Meister versagt. Wenn auch gelegentlich Themen von händelischer, volkstümlicher Durchschlagskraft überraschen, wie etwa das



sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros.

aus dem ersten Magnificat³⁵⁾, so fehlt doch der Durchführung die händelische Wucht und Überzeugungsmacht; das Steckenbleiben in älteren, kleineren Formen hindert oft die volle Entfaltung solcher Themen, gerade in den Magnificat, die in einzelne kurze Stücke von manchmal noch nicht zwanzig Takten Umfang zersplittert sind, obwohl sie im übrigen, in Auswahl wie Ausführung der Gedanken zu Homilius' besten Werken gehören. Auch hier tritt also ein Zwiespalt zwischen Kunstmitteln und Ausdrucksvermögen hervor.

Am einheitlichsten und ausdruckswahresten wirkt Homilius doch in den schlicht akkordischen, mehr rezitierenden Sätzen, wie folgendem Chor der 1775 gedruckten Passionskantate:

Betrübt.



Un-sre Sün-den und Mis-se = ta-ten lie-gen auf uns,



daß wir dar-un-ter ver-ge-hen, ver-ge-hen, ver-ge-hen.

Wie kön-nen wir denn le-ben?

Bei allen inhaltlichen Mängeln der Kompositionen Homilius' müssen jedoch der reine Satz, die gute Klangwirkung und der sinngemäße Vortrag des Textes gerühmt werden — die Früchte guter Schule, fleißiger Arbeit und langjährigen, achtsamen Umgangs mit den Sängern, das Erbteil altüberlieferter, bodenständiger Kantorenkunst. Darin zeichnet er sich aus vor manchem anderem Kirchenkomponisten der Aufklärungszeit.

Mitunter führt ihn sein von den Zeitgenossen gerühmter „Witz“ und seine „Beurteilungskraft“ auch zu ganz hübschen Einfällen, etwa wenn er in einem Rezitativ seines Weihnachtsoratoriums „Die Freude der Hirten“³⁶⁾ das Weinen des Jesusknaben durch einen ausgehaltenen Ton der Oboe malt, der am Schluß eine halbe Stufe herabsinkt:

Ob.

Lä-ßest du nicht mehr? Er weint! Seht ihr die Zähre

fließen? Warum muß er sie wohl ver-gie-ßen? O! wer be-

lei-dig-te hier dich?

Meist erscheinen allerdings solche Versuche bei ihm wie bei dem Durchschnitt der aufgeklärten Komponisten mehr gedacht und am Einzelnen und Oberflächlichen haftend als musikalisch und aus dem Ganzen empfunden.

Daß er seinen Texten doch manches schuldig bleibt, wird besonders bei denen fühlbar, die aus der Bibel genommen sind, da sie allen andern an innerem Gehalt weit voranstehen. Das liegt nicht allein an dem Musiker, sondern zum guten Teil daran, daß die Aufklärerei den religiösen Sinn der ganzen Zeit gründlich verflacht hatte. Bringt ihm aber einmal das Schicksal ein Bibelwort besonders nahe, dann überrascht auch Homilius durch ausdrucksvollere Tonsprache; so in folgender Motette, die im Dresdner Leidensjahre 1760 entstand, als der größte Teil der Stadt in Trümmern lag: 37)

Angstlich.

Herr, wenn Trüb = sal da ist, wenn Trüb = sal

so su = chet man dich
da ist, so sucht man, so sucht man... usw.

Wenn du sie züch = ti = gest, so ru = fen sie

äng = = = = = stig-lich, so
 äng = stiglich, äng = stiglich, so
 äng = = = = = stig-lich, so
 äng = stig-lich, äng = stig-lich, so ru = fen
 ru = fen sie äng = = = = =
 sie äng = = = = =
 = = = = = stig = lich, Herr, wenn usw.
 = = = = = stig = lich,

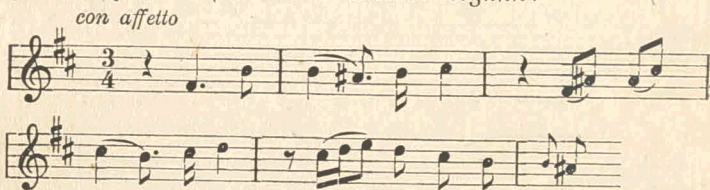
Doch das sind Ausnahmen. Alles in allem: ein angeerbter Vorrat erprobter Motive, gewürzt mit empfindsamer Zutat, in dem Wasser der Aufklärung angerührt mit fleißig erworbener musikalischer Handwerkskunst: das ist das Gesamtbild von Homilius' Chormusik.

Schlimmer als bei den auf Bibelworten komponierten Motetten steht es von vornherein bei den Kirchenkantaten, besonders bei den Arien. Zu deren „Poesien“ hätte auch mancher

andere Komponist keine gute Musik schreiben können. Und weiter verschlimmernd wirkte der Einfluß des Italienerturns, dem Homilius ja in Dresden besonders ausgesetzt war³⁸⁾.

Die italienische Einwirkung war nur verhängnisvoll für ihn; denn seine eigene Natur war grundverschieden von der italienischen, und er besaß kaum die Fähigkeit, sich in fremdes Wesen einzufühlen. So blieb ihm der wertvolle Gehalt der italienischen Musik verschlossen, und er klammerte sich um so fester an das äußere Kleid, an die Formen der italienischen Empfindsamkeit und Aufklärung, die in seinen Händen, ohne ihren Inhalt, zu Formeln erstarren mußten: ein bedenklicher Zuwachs zu der ohnehin schon vorhandenen Neigung zu Empfindelei und Verflachung.

Ein Beispiel dafür gibt eine Arie in dem schon angeführten Weihnachtsoratorium, das seinerzeit in vielen deutschen Städten gerührte Zuhörer fand. Die Melodie beginnt:



Man kommt unwillkürlich in Versuchung, eine Walzerbegleitung dazu zu spielen — so sehr wird man erinnert an „moderne“ Operettenschlager, so genau ist die Vorschrift befolgt: „rührend und nach dem Begriffe des größten Hausens eingerichtet“. Noch deutlicher wird diese nahe Verwandtschaft durch die Textworte: „Kind, ich liebe dich, zürne nicht auf mich, schenk mir deine Huld“. Sie sind von einem Hirten an der Krippe des Jesusknaben gesprochen. Hier endet Aufklärung und Empfindsamkeit in Gefühlsentartung.

Durch die bisherigen Ergebnisse ist auch die Kernfrage erledigt: In welcher Weise gestaltet Homilius die Gefühlsbewegung der neuen Zeit? Denn wo die Neuformen der Oberfläche nicht in der Tiefe wurzeln, ist eine Gesamtform im neuen Sinne unmöglich. Kann aber Homilius noch an der Grundform des alten Stiles festhalten, dem er doch entfremdet

ist? Die Kernfrage biegt sich also um: Mit welchen Mitteln schlägt sich Homilius zwischen altem und neuem Stil durch?

Da er aus sich selbst heraus die alte Form gleichförmiger Bewegung durch eine neue nicht ersetzen kann, so muß er äußerlich doch die alte Weise beibehalten. Da sie aber seinem Fühlen nicht mehr entspricht, so kann er in ihr den musikalischen Inhalt nicht mehr zwingend entwickeln. Das Ergebnis ist Flickwerk, die Zeichen davon: das leidige Zweimalssagen, die berüchtigten Schusterflecke, uferlose Quintfortschreitungen. Der Komponist sucht wohl der Zerfahrenheit des Ganzen zu steuern dadurch, daß er den Formgrundsatz der einheitlichen Bewegung um so gewaltsamer durchdrückt — mit dem Erfolge, daß die Kurzatmigkeit noch gesteigert wird, daß das rhythmische Gezirpe vollends verkalkt. Das Ende ist wiederum der gleiche rhythmische und motivische Stumpfsinn, dem der Gassenhauer seine Beliebtheit verdankt.

Ein Beispiel dafür aus dem genannten Weihnachtsoratorium, ein Hirtenchor, der schon seinem Texte nach nichts mit dem neuen, Rousseauischen Naturgefühl zu tun hat, sondern den alten, galant-geschminkten Schäferidealen huldigt:

Schlag Sohn aus Da-vids Stamm, dir hüp-fet je-des

Lamm, dir hüp-fet je-des Lamm, dir sin-get die Na-

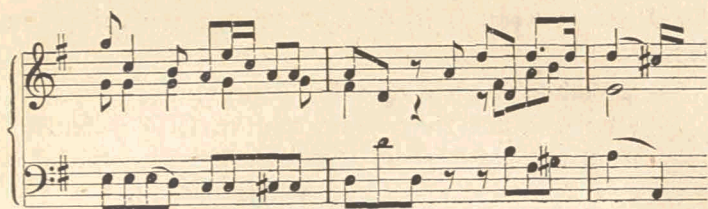
tur und un = fre Schä = fer = flur, dir sin = get die Na-

tur und un = fre Schäfer = flur.

Wie so oft bei Homilius, wird auch hier ein ungesuchter, frischer melodischer Einfall — wenn auch ein Allermotiv — in der Fortsetzung zusehends geritten. Überdies ist das Stück ein abschreckendes Beispiel für gehäufte Seufzerendungen, die hier von dem Text mit seinen stumpfen Versausgängen durchaus nicht gefordert werden.

Auch die unmittelbare Anlehnung an ein großes Vorbild befähigt Homilius nicht, die fließende Form zu finden. Das verrät die Arie „Die Engel frohlocken unsterbliche Lieder“ aus demselben Weihnachtsoratorium, deren Anfang offenbar den ersten Takten des Gdur-Trios von Pergolesi nachgebildet ist. Pergolesi beginnt:

Moderato.



daraus wird bei Homilius:

Andantino.

(Die En - gel froh - loh - ken un - sterb - li - che
Lieder.)

Welch kümmerliches Gebilde ist aus der wundersam blühenden Melodie Pergolesis geworden!

Den breiten Volksschichten, die über den schlaffenmäßigen Musikgenuß nicht hinauskommen, war das gerade recht. Homilius' Beliebtheit bei der großen Menge wurde dadurch nur gefördert. Und wenn auch seine Werke in Dresden selbst für manchen im Schatten der glänzenden italienischen Kirchenmusik des Hofes stehen mochten³⁹⁾, so fanden sie dafür auch auswärts Bewunderer und Freunde. In Abschriften, zum Teil sogar in Drucken, gelangten sie in viele Kantorenstuben Sachsens⁴⁰⁾ und darüber hinaus in manche Stadt des deutschen Nordens, weniger des Südens⁴¹⁾. Sie brachten es zu Aufführungen selbst in den beiden Hauptstädten des norddeutschen Kulturkreises, in Berlin⁴²⁾ und Hamburg⁴³⁾, überall in der empfindsamen Hörschaft Stimmungen erweckend, die uns

der Dresdner Chronist in seinem poetischen Nachruf fühlen läßt⁴⁴⁾:

„Homilius, du Meister süßer Harmonien!
oft zwang uns deine Kunst, affektvoll zu glühen,
wenn mit des Orpheus zaubernder Gewalt
dein Saitensturm in lauten Donnern schallt,
bald aber sanfte Wehmut klagte,
daß unser schmelzend Herz voll süßen Mitleids zagte.“

So hat Homilius den meisten seiner Zeitgenossen Genüge getan. Aber seine Kraft reicht nirgends zu, darüber hinaus die Entwicklung der Musik zu fördern, da in seiner Zeit der sichere Boden einer alten, ausgebildeten Kunstübung dahinschwand, da jeder nur kraft eigener Persönlichkeit neues Land gewinnen konnte.

Was bereits von Philipp Emanuel Bach berichtet wurde, läßt erwarten, daß seine Musik solche persönlichere Kultur atmet. Das bestätigen alle die Werke, die er in voller Freiheit geschaffen hat. Mit den andern freilich, die er unter dem Zwange des Amtes oder sonstiger äußerer Verhältnisse schrieb, hat auch er der Übergangszeit Opfer gebracht. Aber selbst in diesen schwachen Werken bricht sein Künstlertum noch oft genug durch in überraschenden Geistesblitzen. Und die Zahl der durchaus persönlichen Schöpfungen ist doch so groß und die Künstlerkraft, die in ihnen lebt, so eigenartig und vielseitig und stark, daß jene Schwachlichkeiten als Nebenwerk dagegen zurücktreten.

Die Werke der Lehrzeit, der dreißiger Jahre, stehen noch im Banne der Vorbilder, zu denen in erster Linie der Vater Johann Sebastian gehört. So zeigt etwa das 1731 entstandene Hmoll-Trio mit dem Anfange

Allegro.

The image shows the beginning of a musical piece in Hmoll (one flat) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro.' The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. There are some fingerings indicated: '6' above the first bass note, '6' above the second bass note, '5' above the third bass note, and '6' above the fourth bass note. The piece ends with a double bar line.



ganz die Merkmale der alten Zeit, in den starren Themen wie in deren gleichmäßig fließender, sequenzenreicher Verarbeitung.

Schon hierbei jedoch unterscheidet sich Emanuel von Homilius: diese Werke sind in der Mehrzahl gute Leistungen im alten Stil; freilich liegen sie zum größten Teil nur in Bearbeitungen aus den Jahren 1743—49 vor, manches wird also dann erst geglättet worden sein. Da aber Emanuel diese Stücke wieder aufgriff, sind sie ihm doch wenigstens erneuerungswert erschienen. Auf jeden Fall zeugen sie für das starke Einfühlungsvermögen, für die innere Spannweite des jungen Künstlers; denn seinem eigensten Wesen entsprachen sie in Inhalt und in Schreibart nicht, wenn diese auch der ererbten Spielfreudigkeit des Musikers entgegenkam: seine Welt war eine andre.

Man braucht nicht erst die durch Rochlitzens fabulierfreudige Feder hindurchgeflossenen Jugenderinnerungen des alten Doles zum Zeugen dafür anzurufen: „sogar in der Musik selbst“ hätte Emanuel „in reiferen Jünglingsjahren“ seinen Vater „gewissermaßen in Verlegenheit gesetzt durch die von der väterlichen ganz abweichende Weise“, in der er das Gelernte verwendete⁴⁵). Den besten Beweis gibt Emanuels Schaffen selbst von der Zeit an, wo er der Lehre entwachsen ist. Jene Schulwerke hatten ihm die freie Verfügung über die Hilfsmittel der alten musikalischen Kunst verschafft; der Eintritt in das neuartige, anregende Berliner Leben mochte den Drang zur Aussprache des Eigenen verstärken. So offenbart er sich selbst in seinen ersten gedruckten Klavierfonaten, die er 1740 seinem Herrn, Friedrich dem Großen, widmete und die man daher die Preussischen zu nennen pflegt. Von nun an ist er seiner eigenen Sprache mächtig, sein fernerer Werdegang spiegelt sich

in ihr wieder. Die Kennzeichen der empfindsamen Zeit stellen sich ein — es ist ja sein musikalisches Glaubensbekenntnis: „die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren“⁴⁶⁾.

Auch bei ihm können sich die Motivendungen oft nicht genug tun im Auskosten der Lösung, die „Seufzer“ spielen eine große Rolle. Aber sie bleiben Ausdruck, sie sinken nicht zur Manier herab wie bei Homilius und vielen Zeitgenossen. In Stücken wie dem langsamen Satz der sechsten Sonate aus Emanuels zweiter Sammlung vom Jahre 1744, den sogenannten Württembergischen Sonaten — sie sind seinem Schüler, dem Herzog Karl Eugen von Württemberg gewidmet — in solchen Sätzen hat jene Lieblingswendung der empfindsamen Musiker ihre künstlerische Verklärung gefunden⁴⁷⁾.

Neben solchen Endungen stehen Auftakte, deren Spannkraft weit hinausgeht über die schwächliche Empfindsamkeit der Durchschnittskomponisten jener Tage. Noch heute wird mancher nur mit einiger Mühe jene Stelle im Adagio der 1747 geschriebenen Bdur-Sonate⁴⁸⁾ erfassen:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in B-flat major (one flat) and appears to be a slow movement (Adagio). The first system shows a simple melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system features a more complex, flowing melody in the treble with a similar accompaniment. The third system continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass.



Das ist gleichzeitig ein Beispiel für die weiträumigere Bewegung der Melodielinien. Und auch das andere Merkmal empfindsamer Melodie, das dieser mehr äußeren Gebietserweiterung gegenüber mehr ein Vertiefen nach innen bedeutet, die Chromatik, tritt bei Emanuel viel stärker auf als bei Homilius und dessen Geistesverwandten. Besonders Stücke in langsamem Zeitmaß, wie der Mittelsatz der 1766 geschriebenen Dmoll-Sonate¹⁹⁾ mit dem Anfang

Cantabile e mesto.



sind die Heimstätten solcher chromatisch vertieften Empfindsamkeit.

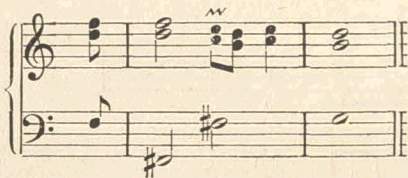
Alle diese Äußerungen neuen Lebens aber mischen sich nicht willkürlich mit Resten alten Stiles, sondern sie erwachsen aus

dem Ganzen. Die chromatischen Töne runden nicht nur solche Stufen weich ab, die die Zeit als Härten empfindet; sie schärfen auch Kanten, von denen man früher nichts wußte: das Gefühl ist bei Emanuel nicht einseitig nach dem Weichen hin vertieft, wodurch es leicht verweicht; es erweitert sich allseitig und fördert neue Zukunftswerte, indem es die herben Zusammenklänge seines Vaters im neuen Geiste weiterbildet, vor allem in Dissonanzen.

Man ist überrascht, wenn man heute in der 1762 herausgekommene zweiten Auflage von Marpurgs „Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition“⁵⁰⁾ über Septimen- und Nonnenzusammenklänge, deren Auflösung verschleiert ist:



die Worte liest: „Der Herr Bach ist der erste, der, sowie viele andere besondere Gänge, also auch diese beobachtet hat.“ Ebenso führt Marpurg⁵¹⁾ Beispiele von Emanuel an für die damals „gustudsen“ übermäßigen Primen und verminderten Oktaven, die „gegen den Bass und im Anschlage“ (d. h. auf die schwere Taktzeit) gebraucht werden, besonders bei Halbschlüssen der Art⁵²⁾:



Damit ist schon das Gebiet der Harmonik betreten, auf dem Emanuel zu seinen Lebzeiten vielleicht am unbestrittensten als Führer gefeiert wurde. Auch hier ist der Zusammenhang mit den Eigenheiten der allgemein-empfindsamen Harmonik unverkennbar.

Zu deren Modewürzen gehörte seit Domenico Albertis Klavierfonaten der schroffe, engräumige Wechsel von Dur und

Moll. Das merkt man auch den Preußischen Sonaten — vor allem in den ersten Sätzen — deutlich an, weniger bereits den Württembergischen, in denen Emanuel im ganzen zu einer freieren, vertiefteren und damit sparsameren Verwendung dieses Kunstmittels fortgeschritten ist. Welche Wirkung er aber schon in den Preußischen Sonaten diesem Wechsel abzugewinnen weiß, weil ihm dieser nicht nur würzende Zutat ist, sondern im Dienste der gestaltenden Kräfte steht — hier auch des Klavierklanges —, mag der Schluß des ersten Satzes der fünften Sonate zeigen:

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr.*) over the final note. The bass clef staff features a forte (*f*) dynamic and a long, sustained note with a slur over it.

Hält man hiergegen etwa die Takte aus der 1755 geschriebenen Cdur-Sinfonie⁵³⁾:

Second system of musical notation, marked *(Allegro.)* in 2/4 time. The treble clef staff contains trills (*tr.*) and a dynamic of *f*. The bass clef staff starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and includes fingerings 2 and 4.

Third system of musical notation. The treble clef staff features trills (*tr.*). The bass clef staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic, and includes fingerings 6, 7, and 8.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with melodic lines. The bass clef staff features a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic.



so wird die aufsteigende Entwicklung deutlich. In Emanuels späteren Werken gemahnt der feinsinnige Gebrauch dieses Kunstmittels oft an Schubertische Zauberwirkungen.

Emanuel hat aber das unvermittelte Nebeneinanderstellen verschiedener Tonkreise noch weiter getrieben, eine Stelle wie die folgende⁵⁴):

aus dem ersten Rondo der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber steht durchaus nicht vereinzelt da. Am kühnsten aber erscheint es in seinem berühmten zweichörigen „Heilig“ vom Jahre 1778, wo es die Kluft zwischen den Chören der Engel und der Völker andeuten soll: Auf den Schluß des ersten Engelchors in Cisdur beginnen die Völker in Ddur, womit sie auch schließen; die Engel setzen darauf mit dem Hdur-Akkord ein und endigen in Fisdur; der nächste Völkerchor hält sich in Gdur; darauf folgt der letzte Wechselgesang:

Ausdruck einschränkt, ob es sich nun um Einzelstellen handelt wie die Takte

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system is marked with a forte (*f*) dynamic. It also consists of a treble and bass staff. The treble staff features a more active melodic line with many beamed eighth notes. The bass staff provides a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines. Both systems are in G minor (one flat) and 2/4 time.

des Bdur-Rondos in der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber oder um ganze Werke wie seine Choräle und die beiden Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch.

Wieder knüpft er hier an seinen Vater Johann Sebastian an, den größten Harmoniker der alten Schule. Er stellt dessen reiche Mittel in den Dienst des Neuen und erweitert sie im neuen Geiste; die Menge der Aufklärungscomponisten aber, die die alten Meister geringschätzig als Pedanten und Schulfische abtaten, verlor die Fühlung mit den noch weiter entwicklungsfähigen Bestandteilen der hohen alten Kunst. Gerade weil aber die meisten seiner Zeitgenossen unter dem Drucke der Aufklärung in ihrer Harmonik verarmen, ist Emanuels Schaffen geschichtlich so bedeutsam.

Hiergegen scheint das Neue und Eigentümliche, das seine Rhythmik bringt, beim ersten Betrachten wenig wichtig, aber wohl nur deshalb, weil heute das bewußte Erfassen rhythmischer Eigenheiten noch sehr im Argen liegt — erst in allerneuester Zeit hat man sich auch diesem Gebiete ernsthaft zugewandt⁵⁵⁾ —. Und doch offenbart schon ein Vergleich der beiden Beispiele S. 60 und S. 63, daß ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen der Rhythmik alter und neuer Zeit und daß auch Emanuel zu der neuen Rhythmik fortgeschritten ist. Beide Beispiele verlaufen in Achtelbewegung, während aber im ersten

die Achtel wie „uniformierte“ Soldaten in Reih und Glied marschieren — jedes ein Ding für sich und doch im Grunde alle dasselbe — und die „vorgesehten“ größeren Werte der Viertel und der Takte sich untereinander derselben verhältnismäßigen Gleichförmigkeit erfreuen, sind die Achtel im zweiten mannigfaltiger gegeneinander abgestuft und aufeinander bezogen, was die kleinen Schwankungen in der Zeitdauer der Einzeltöne deutlich merken lassen. Das starre Gerüst der gleichförmigen Bewegung, der alte Gleichtritt der „gehenden“ Bässe, die in den obstinaten gipfelten, hat sich gelockert; der Rhythmus ist schwebender, freier geworden⁵⁶). Der Unterschied läßt sich wohl am besten in die Worte fassen, welche oben das Seelenleben der beiden Zeitalter kennzeichnen sollten: dort ein Nebeneinander — der rhythmischen Grundwerte, hier ein Zueinanderwirken. Zwar gebraucht Emanuel noch ab und zu, im Laufe der Zeit immer seltener, die alten Generalbässe mit ihren Wiederholungen liegender Töne; aber Entwicklung bedeutet ja nicht völliges Ausschalten des Einstigen, sondern nur eine Zunahme der Möglichkeiten, und jene Bässe werden für gewisse Stimmungen auch ferner Ausdrucksmittel bleiben. Wie anders liegen dennoch die Dinge bei Emanuel als bei Homilius, der von dem gleichförmigen Tritt nicht loskommt, ja ihn gelegentlich bis zum Zerrbild steigert, wie das Beispiel S. 57 aufwies!

Die Lockerung des Rhythmischen geht aber noch weiter ins einzelne. Es häufen sich Schwankungen des Zeitmaßes innerhalb der Stücke: Fermaten hemmen den Fluß; kurze mit Adagio überschriebene Stellen in schnellen Sätzen fordern starkes Zurückhalten. Und hier trifft man in Emanuels Werken auch auf Züge, die seinem Stile eigen sind, während die allgemeine neue Grundlage allen damals vom neuen Geiste wirklich ergriffenen Komponisten gemein ist.

Zu diesen Besonderheiten gehört vor allem die Kunst, die Motive rhythmisch abzuwandeln. Aus diesem umfangreichen Gebiete, das später noch einmal berührt werden soll, wenn das Motivleben Emanuels im ganzen betrachtet wird⁵⁷), seien jetzt nur einige Fälle herausgegriffen, die allein das Rhythmische betreffen, die entweder größere rhythmische Zusammenhänge be-

einflussen oder für den Bau des Einzelmotivs an sich wichtig sind. Zu den ersten zählt die Wiederholung von Motiven mit gekürzten oder gedehnten Grundwerten, die sich in längeren Ketten steigern kann. Solche Stellen wirken als Beschleunigung oder als Hemmung, aber sie greifen oft noch tiefer, indem sie nicht nur den Grad, sondern auch die Art der Bewegung ändern, nicht nur das Zeitmaß, sondern auch das Taktmaß. Als Beispiel diene folgende Stelle des Gdur-Rondos aus der 1775 erschienenen ersten Sammlung von Klavierfonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung⁵⁸):

The image displays a musical score for a G major Rondo, consisting of eight measures. The score is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first measure (1) features a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note. Measures 2 and 3 show a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note. Measure 4 shows a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note. Measure 5 shows a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note. Measure 6 shows a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note. Measure 7 shows a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note. Measure 8 shows a treble clef melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass clef accompaniment of a half note.

keine eigentlich rhythmische Pause, eher wäre hier von einer arhythmischen zu sprechen, denn: hier pausiert der Rhythmus selber! Man könnte sie vielleicht zum Unterschied von den wirklich rhythmischen, den (aktiven) Motiv- und den (passiven) Füllpausen Haltepausen nennen, weil sie den rhythmischen Fluß aufhalten, wie man in Augenblicken gedrängtesten Erlebens, gespanntester Erwartung den Atem zurückhält.

Motiv- wie Haltepausen sind bei Emanuel schon in früher Zeit häufig. Davon zeugen die Motivpausen in den Takten



des letzten Satzes der fünften Württembergischen Sonate, oder der Schluß des ersten Satzes aus der vierten der Sonaten, die dem „Versuch“ beigegeben sind⁶⁰:



Eine Haltepause findet sich im Thema des ersten Satzes der sechsten Preussischen Sonate:

Dieselbe Form kehrt wieder im Thema des letzten Satzes der vierten Württembergischen. Haltepausen brachten ferner schon das Beispiel S. 66 zwischen dem sechsten und siebenten metrischen Takt — hier wird das Taktmaß wenigstens äußerlich gewahrt, wie auch in der Preussischen Sonate⁶¹⁾ —, und Beispiel S. 67, das besonders bemerkenswert ist, da die Pausen zwischen der vollen Taktlänge nur deren Hälfte betragen. Das sind sichtbare Zeichen für Emanuels freien, selbständigen Geist, den nicht die Rücksicht auf überkommene Formen, nur die Treue gegen seine künstlerische Eingebung bindet. Wie mancher hätte nicht, befangen in der Gewohnheit, jede der beiden Pausen auf Taktlänge ausgedehnt!

Den Zeitgenossen bereits gilt der neue Pausenreichtum der Werke Emanuels als Merkmal seiner Schreibart, allerdings oft als kein erfreuliches, wie Vorwürfe wegen „grillenhafter Manier“ oder „zerhackter Melodie“ beweisen. — So hatte auch im Gebiete des Rhythmus die vertiefte, neue Empfindsamkeit zu kämpfen gegen die verflachte, noch mehr im Alten hängenbleibende Aufklärung, die den Lehrsatz von den Haupteigenschaften einer guten Melodie: dem Leichten, Lieblichen, Deutlichen und Fließenden⁶²⁾, auch hier mißachtet sah. Und dieser Gegensatz erstreckt sich noch weiter über das Rhythmische hinaus in das Metrische, in den musikalischen Satzbau.

Jene Zeit, die ein gesteigertes Empfindungsleben in den verschiedensten Mischungen verband mit dem Streben nach begrifflicher Klarheit, hat ja überhaupt erst diesen Teil der Musiklehre ernstlich aufzuhellen gesucht; und sie hat hierbei ihre eigenartigsten und tiefsten musiktireoretischen Werke hervorgebracht in den Schriften des Fürstlich Thurn und Tarischen Kammermusikus Josef Kiepel⁶³). Das lebensvolle Bild aber von den Formen des Musikkörpers, das Kiepel mit hingebenden, suchenden Sinnen ertastet, schrumpft in den Händen selbstgewiß-beschränkter Aufklärer zusammen zu dem starren Zollstock der achttaktigen Periode, mit dem besonders gewisse Berliner Kritiker erschrecklich wüthen unter den Frischlingen des Musikalienmarktes. Wer war vor ihnen sicher, wenn selbst ein Johann Adam Hiller nicht immer Gnade fand⁶⁴)!

Bei Philipp Emanuel freilich pflegten sie sich diese Arbeit zu ersparen, aber wohl nicht, weil es ihnen unnötig schien, sondern weil sie beim Anblick seiner Werke von Gefühlen beschlichen werden mochten, wie sie seinerzeit den alten Griechen beim Gedanken an den Stall des Augias aufstiegen. Denn Emanuel kennt die kurze Elle nicht, mit der die Homilius messen. Seine Sätze erweitern sich durch Einschaltungen; ihr Ende wird hinausgeschoben durch Anhänge; durch Abbrüche, durch Trugschlüsse und Halbschlüsse, durch Beschränkungen der Sätze untereinander wird der letzte Abschluß verzögert, so daß sich weite Bogen spannen, Bogen, die oft unter der Fülle ihres Inhalts zu brechen scheinen, die noch heute der nachfühlenden Zergliederung schwere Aufgaben stellen.

Der Anfang des Adagio aus der sechsten Württembergischen Sonate kann einen Begriff davon geben:

Adagio non molto.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Measure numbers 10, 15, and 19 are indicated at the end of their respective systems. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

Diese 19 Takte bilden zweifellos einen geschlossenen Satz.
 Wie aber ist er aus der achttaktigen Grundform herausgewachsen?
 Läßt er sich überhaupt darauf zurückführen?

Die Harmonik gibt zunächst die beiden Halbsätze zu erkennen: der erste, von Takt 1—6, ruht auf der Tonika; der zweite, von Takt 7—19, auf der Dominante. Im ersten Halbsatz sind die Zählakte 5—6 durch die stärkste Harmoniebewegung, von der Dominante zur Tonika, als schließende Takte, metrisch als 3—4 gekennzeichnet. Der Melodik nach gliedert sich dieser Halbsatz in drei Zweitaktgruppen, deren mittlere in zwei Einzeltakte mit gleichem Taktmotiv gelockert ist, während die beiden äußeren motivisch geschlossen sind, darin einander entsprechen. Diese werden daher zunächst aufeinander bezogen: Die schließende Gruppe wird als Antwort auf die erste empfunden, so sind die Zählakte 1—2 auch metrisch 1—2. Die möglichen Beziehungen der eingeschlossenen Gruppe zu den äußeren treten dagegen zurück, auch die zu der letzten, die begünstigt wird durch die beginnende, über die Tonikaparallele zur Subdominante führende Harmoniebewegung. Demnach erscheint die mittlere Gruppe nur als eine Einschaltung zwischen den beiden andern, die außerhalb des eigentlichen Satzes steht. Dahin weist auch die Stärkeangabe Emanuels: die piano-Takte treten hinter den forte-Gruppen zurück.

Entsprechend den Verhältnissen im ersten Halbsatz sind auch im zweiten die letzten beiden Takte kenntlich als die metrisch schließenden, als 7—8, die einleitende Zweiergruppe als 5—6, die folgenden beiden piano-Takte als Einschalt. Da der zwölfte Zähltakt nur dasselbe Ergebnis, die Tonikaterz, erreicht wie der achte — wenn auch dieser von der Subdominante, er selbst von der Dominante aus —, ja da er sogar von der Terz in die Quinte hinaufgeht, sich also noch weiter vom Ruhepunkt entfernt, so kann er noch nicht als Antwort auf 6 gelten, sondern nur als Wiederholung in gesteigerter, schlußbedürftigerer Form. Folglich sind die Zählakte 11—12 metrisch 5a—6a. Auf sie folgt ein Einschalt, der der höheren Spannung gemäß noch weiter ausgedehnt ist, als die Klammer des ersten Teils: bis vor die beiden Schlußakte. Seinen Inhalt bestreitet wie in den bisherigen Schaltstellen das Seufzermotiv, aber, wiederum der höheren Spannung angemessen, in gesteigerter Form. Dieser Einschalt bildet in sich einen Halbsatz, dessen erste beide Takte

die Zählakte 13—14, dessen letzte beide 17—18 sind; auf 18 verschränkt sich der Einschalt mit dem Hauptsatz: der Schlußtakt der Klammer wird vorletzter des Hauptsatzes. Die zwischen den beiden Taktgruppen des Einschalts stehenden Zählakte 15—16 aber sind gewissermaßen eine Klammer innerhalb der Klammer, ein Einschalt zweiten Grades, oder — leichter vorstellbar: Inhalt einer Fermate auf Takt 14. Sie sind demnach in freiem Zeitmaß auszuführen; diese Fermaten Emanuels fordern nicht eigentlich längeres Verweilen, sondern eben freies Spiel, was hier eher Beschleunigung bedeutet.

Es ergibt sich somit das Satzbild:

$$1-2 \quad [1\ 2] \quad 3-4 \quad | \quad 5-6 \quad [1\ 2] \quad 5a-6a \quad [1-2 \quad \overset{(1\ 2)}{3} \quad \overset{[4]}{7-8} \quad ||$$

Da die Einschaltungen zusammen ebenfalls einen achttaktigen Satz ausmachen, so könnte man das Ganze als ein musikalisches Satzgefüge, als eine Durchdringung zweier Sätze auffassen, von denen der eine als Hauptsatz hervortritt, da er auch selbständig bestehen kann, der andere als Nebensatz sich unterordnet, da er durch die Verbindung mit dem Hauptsatz beeinflusst wird, wie die Harmonik seiner beiden ersten Gruppen zeigt.

Ein überaus kühnes und seltenes metrisches Gebilde!⁶⁵⁾ Ist nicht zu befürchten, daß es nur der bedächtig zergliedernde Verstand als Ganzes sich — einbildet, daß es dagegen beim vorübereilenden Erklängen dem Ohre in Bruchstücke zerfällt? Da ist nun nicht genug zu bewundern, wie Emanuel mit anderen Mitteln diese verwickelte metrische Zeichnung zu einem klaren Klangbilde künstlerisch ausgestaltet.

Jeden der beiden Sätze bildet er motivisch einheitlich und ganz verschieden von dem andern; dadurch erleichtert er es, sie auseinanderzuhalten. Wie er durch die einfache, nur das Wesentlichste betonende Harmonik die beiden Halbsätze und ihre Schlüsse klar hervortreten läßt, wurde schon erwähnt. Das verstärkt er noch durch ein anderes Kunstmittel, das die beiden wichtigsten Taktgruppen, eben die schließenden 3—4 und 7—8 aus den übrigen heraushebt: durch den Wechsel des Klanges.

1—2, 5—6 und 5a—6a halten sich in einer mittleren Farbe; 3—4 aber liegt in einem helleren „Register“ — auf einer höheren Saite, würde der Geiger sagen; 7—8 ist dunkler, tiefer. Die Teile des Nebensatzes klingen durchweg gedämpfter als der Hauptsatz, sie sind heute, wohl auch die forte-Stellen, am besten mit Verschiebung zu spielen. So gewinnt das Ganze eine Farbenfülle, die alle Teile nach ihrer Bedeutung für das Ganze hervortreten läßt und somit auch die Klarheit des Ganzen fördert⁶⁶⁾.

Für die Ausführung zu beachten ist auch der Zusatz non molto zum Adagio: die Bewegung des Stückes darf nie so langsam werden, daß die Auffassungskraft die Form nicht mehr zusammenhalten kann.]

Als ein anderes Beispiel weitgespannten Satzbaues sei noch der Schluß des Andante der fünften Preussischen Sonate genannt. Hier bilden die letzten 35 Takte der Notierung einen großen Bogen, dessen Bau der thematischen Arbeit wegen Beachtung verdient. Solche Bogen sind bei Emanuel nicht Ausnahmen; sie prägen nur besonders scharf sein Streben aus, das neue, gesteigerte Gefühlsleben darzustellen.

Das führt ihn ferner dahin, im Verein mit der Melodiebildung, der Harmonieführung, der Rhythmik und dem Satzbau auch die dynamischen Ausdrucksmittel zu erweitern.

Die alte Musik hielt ihrer seelischen Grundlage gemäß innerhalb eines Tonwerkes grundsätzlich eine Tonstärke fest. Deren Veränderung war ihr in erster Linie formbildendes Mittel, zunächst als Wiederholung in geringerer Stärke — das Echo ist deren Urform —, dann aber auch schon als Gegensatzverschärfung zwischen Stücken verschiedenen Inhalts. Neben dieser „Registerdynamik“ wird auch eine Abtönung der Tonstärke geübt worden sein, die der ausdrucksvolle Vortrag unwillkürlich mit sich brachte, wenn auch in weit schwächerem Maße als heute.

Beide Arten von Dynamik hat zuerst Alfred Heuß in seinem Aufsatz „Über die Dynamik der Mannheimer Schule“⁶⁷⁾ unterschieden als Effektdynamik und Gefühlsdynamik. Doch ruhen wohl beide auf Gefühlsgrundlage und werden beide zum

„Effekt“, wenn sie sich von dieser Grundlage entfernen. Eher könnte man den Unterschied beider Arten darin sehen, daß die sogenannte Gefühlsdynamik zum Ausdruck des Motivs gehört, die Registerdynamik dagegen der darüberstehenden größeren Form, dem Satze, anhaftet. So möchte ich lieber von Motividynamik und Satzodynamik sprechen. Unter die Satzodynamik fällt dann sowohl die alte Registerdynamik wie das Mannheimer Crescendo, und zwar wäre dieses Crescendo entwicklungsgeschichtlich aufzufassen als das dem alten Registerwechsel entsprechende Ausdrucksmittel des neuen Seelenlebens, das auch hier an Stelle des Nebeneinanderstehens ein Sineinanderübergehen fordert.

Die Tonstärkezeichen Emanuels weisen darauf hin, daß er von der alten Registerdynamik ausgegangen ist; die Beispiele S. 65, S. 66 (Takt 2, 11, 13), S. 67 und S. 75 (Takt 2, 4, 8, 11, 18) bieten Belege dafür. Aber es fällt doch die größere Mannigfaltigkeit und die zunehmende Häufigkeit solcher Angaben auf. Waren in der älteren Musik jene Strecken, die auch ohne ausdrückliche Vorschrift durch verschiedene Tonstärke von einander abgehoben wurden, inhaltlich gleiche kleinere oder inhaltlich verschiedene größere geschlossene Gebilde gewesen, so greift bei Emanuel wie bei seinen fortgeschrittensten Zeitgenossen die Stärkeänderung tiefer in den Verlauf des Satzes ein, sie folgt dessen inneren Wandlungen, so im Beispiel S. 66 oder — allerdings unter besonders verwickelten Verhältnissen — S. 75. Andererseits bemächtigt sie sich auch des einzelnen Motivs in erhöhtem Maße, wie das Beispiel auf S. 68 vorläufig dartun kann.

An Zeichen dafür erscheint freilich seine Notierung im Vergleich mit der späteren seit Beethoven noch arm. Vor allem fehlen fast ganz die uns vertrauten Vorschriften für stetige Änderung; aber nur deshalb, weil er das Neue zunächst mit den alten Mitteln auszudrücken bemüht war und weil ihm vieles für einen ausdrucksvollen Vortrag selbstverständlich und daher keine besondere Vorschrift erforderlich schien. Daß er seine Werke mit größter Mannigfaltigkeit im Ausdruck gespielt wissen wollte, kann man aus Berichten über sein eigenes Spiel schließen. Johann Friedrich Cramer sagt: „Ein jeder, der Bachen auf dem Claviere hat spielen hören, muß es bemerkt haben,

welche unendliche Nuancen von Schatten und Licht . . . er über sein Spiel verbreitet“⁶⁸). Und Reichardt erzählt, daß Emanuel „alle verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche gebraucht habe, vom höchsten fortissime bis zum allerfeinsten pianissime, deren überhaupt nur sein eigenes, vorzügliches Instrument fähig gewesen sei“⁶⁹).

Nur ausnahmsweise hat Emanuel solche Selbstverständlichkeiten bezeichnet, so zum Beispiel den schwächeren Anschlag des Schlusstones einer weiblichen Endung in den zum Unterrecht bestimmten Probestücken zum „Versuch“:



Gerade hieraus geht aber hervor, daß die Folge der Zeichen *f* und *p* durchaus nicht für die Auffassung schroffen Stärkewechsel zu bedeuten braucht. Wenn auch im vorliegenden Falle die Aufgabe des Spielers genau ausgedrückt ist, so muß doch für den Hörenden das allmähliche Nachlassen der Tonstärke als die natürliche dynamische Auffassung der weiblichen Endung gelten. Es ist eben für Werkezeiten bezeichnend, daß man die dem neuen Inhalt entsprechenden neuen Formen zunächst noch mit den alten Zeichen mitzuteilen versucht, weil die neue Innerlichkeit erst allmählich die neuen Äußerlichkeiten schafft. Die Schwellzeichen \leftarrow und \rightarrow , ebenso die Worte *crescendo* und *diminuendo* wurden erst von der Mitte des Jahrhunderts an allmählich häufiger. Emanuel braucht die ersten, soviel ich sehe, gar nicht, die letzten erst in seinen späteren Werken und zwar nur unter ganz besonderen Umständen⁷⁰).

So liegt einer Angabe zur Stärkeänderung im Motiv wie im Satz bei Emanuel allermeist die Vorstellung des Übergangs zugrunde, nur in seltenen Fällen die eines plötzlichen Umschlags. Wo ein neues Stärkezeichen innerhalb einer längeren in Melodik und Harmonik stetig fortschreitenden Linie steht, ist wohl stets dynamisch stetiger Übergang gemeint, so in Beispiel S. 66 vor dem *pp* im fünften Takt, mehrfach auf S. 68, ebenso auf S. 71 — hier auf größeren Raum verteilt —

ferner auf S. 76 vom Höhepunkt des 14. Taktes bis zu Beginn des 16.

Daß es sich bei solchen Stellen wirklich um stetige Zu- oder Abnahme handelt, wird bekräftigt durch die Bedeutung, die Emanuel den Worten *crescendo* und *diminuendo* gibt. Er gebraucht beide nur dann, wenn die Stärkeänderung plötzlich abbricht und somit nicht wirklich in den erstrebten Stärkegrad ausläuft, also in den Verbindungen *f* *diminuendo* *f* — z. B. im Amoll-Rondo der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber —, und *p* *crescendo* *p* — so im Cdur- und Amoll-Rondo der zweiten, im Bdur-Rondo der vierten Sammlung. Auch in Klopstocks Morgengesang kommt eine solche Stelle vor: die Streicherfiguren, welche die Strahlen der aufgehenden Sonne darstellen



— es sind eben Strahlen, die nur einen Ausgangspunkt und eine Richtung, aber keinen Endpunkt haben.

Nur in den Sinfonien vom Jahre 1773 trifft man, soweit meine Kenntniss reicht, einige Male *crescendo* und *diminuendo* an ohne diese besondere Bedeutung, jedoch neben den Buchstaben in der Weise: *pp p mf f ff* und umgekehrt. Das be-

kräftigt ebenfalls das Gesagte. Diese gänzlich unbachische, überdeutliche Aufdringlichkeit ist jedenfalls nur ein Zugeständnis an Spieler, denen die Schreibart dieser Werke fremd war⁷¹); bot doch deren neuer Stil selbst im Kreise des Meisters dem Zusammenspiel des Orchesters Schwierigkeiten — Reichardt, der bei ihrer ersten Probe am ersten Geigenpulte führte, weiß davon zu erzählen⁷²).

Alles das deutet darauf, daß Emanuels Dynamik in der Größe der Stärkeunterschiede die ältere weit übertrifft und daß diese höheren dynamischen Spannungen ebenso in einzelnen Motiven sich verdichten wie sich ausdehnen können über weitere Strecken. Dabei verbindet sich bei Emanuel die dynamische

Formkraft stets mit den anderen Formkräften der Musik⁷³⁾, während die zeitgenössischen Mannheimer Komponisten es sich vielfach bei ihren Crescendi in Melodik und Harmonik recht bequem machen. So gibt Emanuels Dynamik das Gefühlsleben der neuen Zeit im ganzen feinnerviger wieder als die Mannheimer mit dem berühmten Crescendo, das allerdings infolge seiner Einseitigkeit, seiner Freude an der reinen Klangsteigerung wiederum die urkräftigere Wirkung voraushat. Emanuel hat sicherlich auch von der Mannheimer Dynamik Anregungen empfangen, wenn er auch kaum jemals deren Crescendo in der ursprünglichen Weise angewandt hat — ähnlich wie Haydn und Mozart⁷⁴⁾. Überhaupt zeigt sich Emanuels eigentümliche Stärke mehr im — Diminuendo, die Anfangstakte des Beispiels S. 66 geben eine Probe davon. Er steht in dieser Beziehung neben den Mannheimern wie später etwa Schubert neben Beethoven⁷⁵⁾.

Wollten Spieler und Hörer die feinen Abtönungen, die weiten Spannungen in Philipp Emanuels Werken nacherleben, so mußten sie viel mehr Einfühlungskraft entfalten als bei den gleichfarbigen, kurzatmigen Sätzchen des Homilius. Christian Daniel Schubart, der Gefangene vom Hohen Asperg, spricht: „Will ich eine Sonate von Bach vortragen, so muß ich mich ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Seele wegschwindet und Bachisches Idiom wird⁷⁶⁾.“ Damit erst kommt durch die Kräuselungen der Oberfläche hindurch, die das Schlagwort „Empfindsamkeit“ trifft, das Grundgefühl der neuen Kunst zutage: das Kunstwerk ein Erlebnis des schaffenden Geistes; der Kunstgenuß ein Nacherleben, das völlige, einfühlende Hingabe fordert.

Daß man dieses neue Wesen im Berliner Kreise Emanuels auch bewußt erfaßt hatte, bezeugen die Worte des kritischen Musikus an der Spree: „Man weiß, wie geschwinde alles in den Leidenschaften abwechselt, da sie selbst nichts als Bewegung und Unruhe sind... Ein Tonkünstler muß also wechselsweise hundert verschiedene Rollen spielen, er muß tausend Charaktere annehmen, nachdem die Componisten solches haben wollen... Ein Musicus muß also die größte Empfindlichkeit und die

glücklichste Errathungskraft haben, wenn er jedes ihm vorgelegte Stück recht executiren soll. . . Jene Empfindung, (ja es ist mehr, es muß alles empfunden werden, ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielt wird; es ist eine beglückte stillschweigende innere Vorhersehung, wie jedes Stück gehen soll; denn das beygesetzte Allegro, Spiritoso etc. zeigen nur im Groben die Beschaffenheit des Ausdrucks an) jene Empfindung macht, daß man die musikalischen Stücke recht executiren kann⁷⁷⁾." Wie tief und fein ist das empfunden und ausgedrückt! Wie eint sich hier hohe innere Kultur mit ursprünglichsten neuem Geiste! Man glaubt Emanuel selbst sprechen zu hören, der doch ohne Zweifel die stärkste und neuzartigste künstlerische Kraft des Kreises war.

Nicht mehr, wie in alter Zeit, gibt der Künstler nur Halbware und überläßt die letzte Ausgestaltung dem Ausführenden: er reicht das vollendete Werk, kein Spielraum bleibt zur Willkür; nicht mehr lehrt die Kunsterziehung die gegebenen Umrisse beleben durch harmonische Füllung und melodische Verzierung: sie will jetzt zum restlosen Auskosten des dargereichten Inhalts befähigen.

Von dieser neuen Zeit und diesen neuen Aufgaben spricht das durchgeistigte Antlitz der Kompositionen Emanuels, in erster Linie seiner Klavierwerke. Da sind die alten Manieren untrennbar mit dem Ganzen verwoben; es sind nicht mehr „Manieren“, „Verzierungen“ im eigentlichen Sinne, sondern wesentliche Bestandteile der Tongedanken. „Ein besonderer Vorzug der berlinischen Musik ist dieses, daß man daselbst mit den Manieren und Auszierungen sehr sparsam umgeht, aber diejenigen, die man macht, desto erlesener sind, und man sie desto feiner und netter herausbringt“, sagt der kritische Musikus an der Spree⁷⁸⁾; und Emanuel erweist sich auch hier als der Erste der Berliner Tonkünstler⁷⁹⁾. Hatte ihn doch schon sein Vater auf diesen Weg gewiesen⁸⁰⁾.

Emanuel erhebt die freien Manieren zu Gebilden von oft geradezu mimosenhafter, Chopinscher Zartheit. Hier ist das eigenste Gebiet des Klavierschöpfers. Hier entfaltet er melodische Reize, dazu eine Fülle von Veränderungen, die einzig

dastehen in seiner Zeit, die auch später nicht oft erreicht worden sind. Eine hohe Schule der melodischen Variation sind seine Sonaten fürs Klavier „mit veränderten Reprisen“, in denen er 1760 als erster die modische Gepflogenheit, wiederholte Teile auszuführen, der Willkür des Spielers entzog und dem Willen des Künstlers dienstbar machte⁸¹). Noch tiefer aber offenbart er solche Kunst, wo er ganz frei schalten kann, sich nicht an takttreue Wiederholung zu binden braucht. Zumal in seinen späteren Klavierwerken schwelgt er oft in solchem beseelten Rankenwerk. Bald läßt er es die Melodie duftig umspielen, wie in jenen Takten aus dem E-dur-Rondo der dritten Sammlung für Kenner und Liebhaber⁸²):

— oder er fügt es der Melodie frei ein, wie er das Thema des B-dur-Rondos der vierten Sammlung

erweitert:

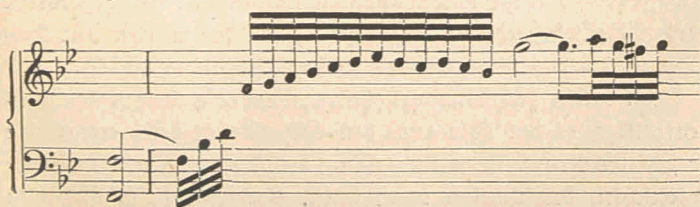
Bald verbindet er die thematischen Pfeiler durch Blumen-
gewinde, wie im Schlußrondo der Gdur-Sonate mit Streich-
begleitung vom Jahre 1775 z. B. an der Stelle:



Bald singt er gegen den Schluß hin sich aus in weiter, empfindungsgefättigter Melodie, wie am Ende des Andante der Ddur-Sonate mit Streichbegleitung von 1777:



Oder er sammelt die Geföhlsspannung des Stückes — nicht nur die Ansprüche an die Spielfertigkeit! — in einer Kadenz zum letzten abschließenden Aufschwung⁸³⁾; dafür als Beispiel die übermütige, tragikomische Kadenz des obengenannten Bdur-Rondos⁸⁴⁾:



Emanuel selbst hat es gefühlt, daß mit dem Falle der Willkürherrschaft, mit der wachsenden Sorgfalt für auch im kleinen getreue Wiedergabe der musikalischen Gedanken, sei es der eigenen durch den Dondichter oder der fremden durch den Ausführenden, eine neue Zeit heraufstieg. „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der akkuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing⁸⁵⁾!“ Mit diesen Worten deutet er selbst auf jenes Merkmal der neuen Kunst: „Die akkurateste und feinste Ausführung“ des schaffenden wie des nachschaffenden Künstlers, oder mit Worten des Musiklehrbuchs unserer Tage: „Die Leidenschaft für das Detail, die das Merkmal des wahren Künstlers ist“⁸⁶⁾.

In vielen hat Emanuel Bachs Werk die neue Erkenntnis entzündet, es hat aber auch den Widerspruch derer erregt, die gegen die vermeintliche Anmaßung des Komponisten die Selbstherrlichkeit des Spielers verteidigten. Zeugnisse dafür enthalten

die in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erschienenen „Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik“ von Marpurg. Da stellt Friedrich Wilhelm Riedt, der Direktor der Berliner Musikalischen Gesellschaft, zu deren geistigen Hauptern auch Philipp Emanuel zählte, in „Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken“ den Hauptsatz auf, der schon in den oben angeführten Sätzen des kritischen Musikus liegt: „Ein Ausführender muß in seiner Ausführung jedesmal die Einheit der Melodie und den Sinn des Componisten genau beobachten“⁸⁷). Ein gewisser Herr Weisler dagegen meint, im Hinblick auf Emanuel, vorgeschriebene Zeichen und ausgeschriebene Manieren seien „mehrentheils todte Lehrer, die das Herz nicht rühren, sondern binden und kalt machen“; es komme weniger auf die Absicht des Komponisten, als auf den „Zustand des Herzens des Ausführenden“ an⁸⁸).

Schon Johann Sebastian hatte sich ja ähnlichen Tadel der Zeitgenossen zugezogen⁸⁹). Indem Emanuel auch hier den Anregungen seines Vaters folgt, wird er einer der wichtigsten Erzieher zur neuen Kunstauffassung; er führt von der alten Stegreiffkunst zur neuen Musik, die über die allgemeine Vorbildung des Musikers und Hörers hinaus für jedes Einzelwerk einfühlende Vorbereitung fordert.

Dadurch entrückt er auch sein Schaffen den dilettantischen Unarten der Aufklärung. Aber er wäre kein ganzer Mensch der neuen Zeit gewesen, wenn nicht das Grundstreben der Aufklärung in seine persönliche Form mit eingegangen wäre: das Streben, das mehrstimmige Geschlecht zu verklären in eine Melodie, deren harmonischer Körper nur im Umriss erscheint.

Homilius ist hierbei in der Nachahmung der Italiener nicht glücklich gewesen. Emanuel geht ebenfalls bei den Italienern, außerdem aber bei den Franzosen in die Lehre, auch bei seinen Landsleuten, wo er gefördert zu werden glaubte. Er ist zwar nie aus Deutschland herausgekommen, doch hat er nach eigenen Worten „außer den großen Meistern unsres Vaterlandes das Vortreffliche von aller Art“ gehört, was die fremden Gegenden nach Deutschland herauschickten; es sei wohl kein Artikel

in der Musik übrig, wovon er nicht einige der größten Meister kennen gelernt habe⁹⁰).

Anders aber als Homilius bringt Emanuel die volle Kraft der Einfühlung mit — es gibt in seinem 1749 geschriebenen Magnifikat Stücke wie das folgende:

Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-rum tu-um

re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-diae tu-ae

die im Edelklang der Melodie an die besten italienischen Vorbilder erinnern; und wenn er etwa eine von französischen Schäferidealen schwärmende Schöne in einem Klavierstückchen zeichnen will⁹¹):

so findet er auch Töne von französischer Grazie.

Anders auch als Homilius vermag dann Emanuels starke Persönlichkeit den erfüllten Inhalt sich anzugleichen, daß nur noch die innere Bereicherung, nichts mehr von fremdem Gute spürbar bleibt. So hatte er schon die Kunst seines Vaters in sich aufgenommen. Nunmehr stärken die Italiener die Ausdruckskraft seiner Monodie⁹²), und die Franzosen weisen ihn auf eine knappe Bestimmtheit der harmonischen Ausdeutung. Beides zusammen steigert sein Vermögen, im neuen Stile mit

dem kleinsten Kraftmaß die größte Wirkung zu erzielen, zur Meisterschaft.

Die Aufklärung vereint sich hier mit der Empfindsamkeit darin, die Ausdruckskraft der Einzeltöne zu stärken. Bisher waren diese wesentlich nur melodisch ausdrucksvoll gewesen, erst in ihrer Gesamtheit wurden die andern gestaltenden Kräfte mächtig, vor allem die Harmonie. Daher gilt es zunächst, die Harmoniewirkung der Tonsäule, des Akkords, zusammenzudrängen in wenige, ja schließlich nur in einen wirklich erklingenden Ton. Ein sehr bedeutamer Fortschritt in der Geschichte der Harmonie: nachdem die Aufgabe des Generalbasszeitalters, die Harmoniebedeutung der Akkorde zu klären, zu einem ersten Abschluß gebracht ist, erhebt sich die andere, die harmonischen Ausdruckskräfte des einzelnen Tones zu entwickeln, wenn auch nur, um die fortschreitende Vertiefung in die erste Aufgabe zu ergänzen und zu stützen. Das verlangt eine Steigerung des Auffassungsvermögens für harmonische Beziehungen, eine Verfeinerung des Ergänzungshörens.

Hinter solchem Ziele bleibt freilich das Ideal der französischen Aufklärer und ihrer deutschen Gefolgsleute weit zurück: die unbegleitete Chansonmelodie, die jeder geselligen Runde sofort in die Ohren und aus der Kehle springen soll; denn das war eben eine gesellschaftliche, keine persönliche Kunst, daher ihr auch die tiefste Seele der Empfindsamkeit verschlossen blieb. Sie brachte die Harmonik nicht vorwärts, sie schraubte sie vielmehr zurück auf die einfachste Tonika-Dominanten-Weisheit, auf die harmonische Grundlage der Volksmusik, nur daß deren Jugendfrische in Greisenhaftigkeit sich verkehrte. Dort allerdings, wo wirklich unverbrauchtes Volkstum empordrängte, — so bei manchem Süddeutschen, in mehr oder weniger verdünnter Kulturlösung auch bei Norddeutschen, wie Johann Abraham Peter Schulz, dem besten der Berliner Liederkomponisten: dort half die aufklärende Strömung eine neue Hochblüte der Verbindung von Kunst und Natur heranzuführen.

Emanuel aber tritt an die Aufgabe, dem einzelnen Tone harmonische Kraft zu geben, von der Höhe der alten Harmo-

Das C des Basses, die Terz der Subdominante von Emoll klingt hier als Unterton durch während der dem Klavier allein überlassenen Takte und gibt ihnen, unterstützt durch das trillerhafte Schwanken des a, das Gespensterhaft-Unkörperliche einer vorübereilenden Geistererscheinung, bis es von dem c' der Violine aufgegriffen und gleichzeitig über das A des Basses nach dem Grundtone der Dominante aufgelöst wird.

Forkel setzt die Bedeutung solcher Werke Emanuels für seine Zeit ins rechte Licht, wenn er über diese Sonate sagt: „Wer Anleitung haben will, wie er sich etwas Ähnliches schaffen könne, muß in eine Schule gehen, wo Gefühle gebildet und verfeinert werden, und nicht bloß in eine solche, wo die Gesetze der Kunst erläutert werden⁹⁴⁾.“

Wirklich steht die alte Generalbaflehre ratlos vor Stellen wie der folgenden aus dem Andante der E-dur-Sinfonie von 1773 — wohl das Kühnste dieser Art, was sich bei Emanuel findet:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf*, followed by a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*, and ends with a dynamic marking of *f*. The bass staff has dynamic markings *T*, *D*, *T*, and *08*. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a trill (*tr*) and a dynamic marking of *pp*. The bass staff has a trill (*tr*) and a dynamic marking of *T*. Below the second system is the notation $- = Sp \frac{1}{2} D$.

Daß hier der fünfte Takt nicht einfach nach der Tonika D zurück oder zu deren Subdominante G führt, ist wohl durch das als Mollterz der Subdominante sehr auffallende und daher stark nachklingende b verhindert, das bereits über dem e die ursprüngliche Tonalität stört: der diabolus in musica e—b beschwört entweder den Fz, oder — das b zu ais

enharmonisch umgedeutet — den H-Klang. Das *fis* entscheidet für das zweite. Die Harmonie des vierten Taktes wird also nachträglich von der Mollsubdominante in Ddur zum Durakkord (!) der Subdominantparallele in Hmoll umgedeutet. Ein paar Takte weiter wird dieselbe Wendung mit der Modulation zur Subdominantenseite verbunden:



In Unmittelbarkeit der Eingebung aber und in der Kunst, eine ganze Stimmung in eine unbegleitete Tonfolge zu bannen, steht ungleich höher der Eingang des im Jahre 1787 veröffentlichten Auferstehungsoratoriums, wenn er auch nicht solche halsbrecherische Kühnheit der Harmonik erreicht:

Adagio di molto. (alle Bratschen und Bässe, ohne Fagott und Flügel)

Emanuel steigert hier den melodischen und harmonischen Ausdruck der Tonreihe noch durch die tiefe Tonlage und die besondere Klangfarbe, die er vom Orchester verlangt⁹⁵).

Mit entsprechenden Mitteln arbeitet er auch im Klaviersatz: durch die Wahl der Höhenlage, der Tonstärke lockt er oft einem einzelnen Tone oder einer Gruppe ganz eigene Wirkungen ab, so etwa dem *Es* nach dem *d* im zweiten Takte des Beispiels S. 87, wo auch die Pause in der Oberstimme mit-

hilft; ähnlich in den Anfangstakten der Adur-Sonate aus der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber:

The first system of the musical score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter rest. The bass staff starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter rest. Dynamics include *p*, *f*, *ten.*, and *p*. The second system continues the piece with a fermata and a trill-like flourish in the treble staff.

Der Eigenart des Klaviers abgelauscht, Klaviereffekt im besten Sinne des Wortes — später von Beethoven und Chopin oft ausgenutzt — sind aber jene Wirkungen, die er durch gleichzeitiges Erklängen weit voneinander entfernter Tonlagen hervorbringt. Davon zeugt der übermütige Triller auf *c'''* über dem tiefen Bassakkord am Schlusse des Beispiels S. 88, aber auch schon manche Stelle aus seinen Frühwerken, wie das zweite Thema im Andante der fünften Preussischen Sonate:

The second system of the musical score continues the piece. The treble staff features a trill-like flourish marked *tr*. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *tr*. The second system concludes with a fermata and a trill-like flourish in the treble staff.

Diesem feinen Abwägen aller Klangwerte und der haushälterischen Verwendung der äußeren Mittel entspricht es, daß vollere Akkorde und Arpeggien oder Oktavgriffe stets etwas Besonderes sagen sollen und — können. Die schönsten Oktaven, die Emanuel jemals geschrieben hat, ein für jene Zeit geradezu unerhörtes, aber auch heute noch wirksames Klangwunder, stehen wohl im Adagio der sechsten Württembergischen Sonate. Es ist die Stelle:



die zweimal um je einen Ganzton, nach cis und dis emporgetragen wird. Aber auch schon das Beispiel S. 69 verrät den Klang Sinn Emanuels. Während er hier die Oktaven in Gegensatz stellt zum Einzelton⁹⁶⁾, gewinnt er an andern Stellen dem Wechsel von leeren Oktaven und akkordischem Wesen besondere Wirkung ab; davon geben die Beispiele S. 94 und 95 einen Beleg. Und ebensolcher Gegensatzwirkung dienen zumeist seine vollen Akkorde, etwa zu Beginn der sechsten Württembergischen Sonate, wo zwei ganz verschiedene Klanggruppen das Thema zusammenbauen:

Moderato tenuto.

piano for piano for

piano for piano

Ebenso steht es mit den Arpeggien, die in den Rondos und Fantasien oft zwischen die schlicht melodischen Teile eingeschoben sind und die mitunter eine überraschende Klangfülle ausstrahlen, wie jene Takte des Adur-Rondos der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber

neben denen noch die letzte Veränderung der Hauptmelodie im Amoll-Rondo der zweiten Sammlung genannt sei.

Dagegen verschmäht Emanuel jenes allzu bequeme Achtel- oder Sechzehntelgeleier der linken Hand, diese jämmerlichste Errungenschaft des dilettantisch-aufgeklärten Klavierspiels, das vor allem die Klaversonaten Domenico Albertis in Mode gebracht hatten und dem Mozart später eine Art klassischen Heiligenscheines gab. Wo Emanuel diese Begleitart dennoch verwendet — die Stellen sind an den Fingern einer Hand herzuzählen —, so braucht er sie nicht aus Gedankenlosigkeit, sondern mit bestimmten Absichten. Er hebt sie in höhere Sphären — wörtlich wie bildlich — und gibt ihr rhythmische Eigenheit in einem Zwischensätzchen des eben genannten Adur-Rondos:

Oder er schreibt sie — offensichtlich mit ironischem Lächeln⁹⁷⁾ — unter den Auspizien des Alkohols in einem „Trinklied für Freye“:

Mit Eichenlaub den Hut bekränzt

Überdies handelt es sich im letzten Falle gar nicht um ein reines Klavierstück, sondern um Chorbegleitung.

Das sind nur Ausnahmen, die die Regel bestätigen: Emanuels Schreibweise, vor allem die seiner Klavierwerke, vereint höchste Sparsamkeit in den äußeren Mitteln mit höchster Fülle des Ausdrucks; sie strebt danach, so klar wie tief zu sein; es ist ein vergeistigter Stil, wie ihn nur eine Persönlichkeit sich schaffen konnte, die nicht allein musikalisch, sondern auch allgemein hochgebildet war. Emanuel gibt selbst in seinem Lebensabriß als sein Ziel an: „die edle Einfachheit des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht zu verderben“. Hier sind die Höhen musikalischer Aufklärungskultur; unwillkürlich kommt bei den Worten „edle Einfachheit des Gesanges“ der Gedanke an Winkelmann.

Freilich hat man diese edle Einfachheit der Aufklärung, so sehr die weniger edle beliebt wurde — man denke an die Weihnachtsarie von Homilius!⁹⁸⁾ —, im 19. Jahrhundert sehr wenig gewürdigt, man nannte sie höchst prosaisch „Magerkeit“. Daher der Versuch Hans von Bülow's, sechs von ihm herausgegebene Klavier-sonaten Emanuels durch Auffüllen des Klaviersatzes zu — „restaurieren“ ist wohl das beste Wort dafür; denn dieses Unternehmen reiht sich den berühmtesten „Restaurierungen“ derselben Zeit auf andern Kunstgebieten zwanglos an. Einige Proben: Emanuel beginnt die F-moll-Sonate der dritten Sammlung für Kenner und Liebhaber:



Bülow in der linken Hand:



Emanuel's sehnigen Akkordgestalten werden von Bülow — mittels Oktavenparallelen — Hängebäuche angefüllert.

Emanuel schreibt im Andante derselben Sonate:

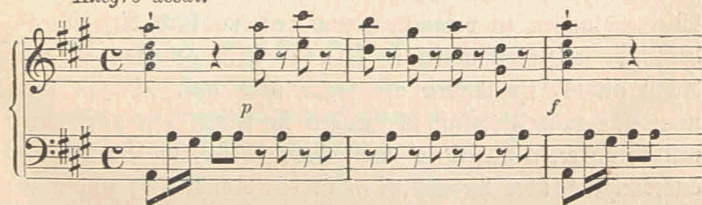


Bülow im Baß:



Emanuel's Glockentöne werden von Bülows dickem Geräusche verschlungen. Emanuel gibt der Adur-Sonate der ersten Sammlung das Thema

Allegro assai.



Bülow:

Allegro con brio.

Das Ärgste aber ist, daß Bülow auch den Geistesblick Emanuels, der dem ganzen Satz lebendiges Licht gibt, das Wiederaufgreifen des Anfangsakkords im dritten Takt, durch ein trübes Talglämpchen eigener Erfindung ersetzt. Und das ist leider kein vereinzelter Fall.

Es kann Bülow nicht rechtfertigen, daß Emanuel selbst seine Werke mit Veränderungen gespielt habe; denn erstens folgt Emanuel damit mehr der Mode als seinem eigenen Kunstverstand⁹⁹⁾, zweitens pflegte er, wenn überhaupt, nur bei Wiederholungen zu verändern, und drittens sind diese Veränderungen selbstverständlich in seinem Stile gehalten, sie verdicken nichts, sie lockern oft sogar noch auf. Davon kann man sich zum Überfluß überzeugen in seinen „Klaviersonaten mit veränderten Reprisen“ vom Jahre 1760, in seinen „Veränderungen“ über Liedmelodien, „in den Rondos¹⁰⁰⁾ und man-

chem anderen Stücke. Emanuel hat ja gerade diese Kunst der Variation zu besonderer Feinheit ausgebildet, wie oben an Beispielen gezeigt wurde.

Jene Gedanken, die das Zeitalter Bülow's bewegten, haben seither die Führung abgeben müssen. In den Raumkünsten vor allem ist man von dem „zu vielen Geräusche“ bereits abgekommen. So darf man hoffen, daß auch Emanuels Stil wieder gewürdigt wird.

Indessen hat Emanuel mitunter die musikalische Bescheidenheit doch zu weit getrieben, indem er sie auch auf den Inhalt übergreifen läßt. Das muß vor allem von vielen seiner Lieder gesagt werden. Huldigte er doch den Mäßigkeitsbestrebungen der Berliner Liedtheoretiker oft derart, daß seine Oden das Lob einstreichen konnten, als „Muster in diesem Artikel genannt zu werden“¹⁰¹). Allerdings mag ihm auch meistens angeichts der wässerigen Poesien beim besten Willen nichts anderes als Enthaltensamkeit übriggeblieben sein.

Mit dem Gehalt der Gedichte aber steigt auch im allgemeinen der Wert seiner Musik. Das kommt zunächst dem geistlichen Lied zugute seines Inhalts wegen, der auch durch eine dichterisch weniger vollendete Zeitform hindurch zu ergreifen und zu befruchten Kraft hat. So bergen die geistlichen Liedersammlungen Emanuels, namentlich die Gellertsche, — neben Schwächerem — auch Offenbarungen persönlich-religiösen Erlebens in persönlich-lebendiger Form, die weit hinausgehen über den Gefühlsbereich jener klassischen Dichtungen der religiösen Aufklärung¹⁰²). Ein einziges dieser Lieder wie die „Bitten“, das „Bußlied“, „Wider den Übermut“, „Der 88. Psalm“ oder der 67. Psalm in der Cramerschen Sammlung — um nur einige aus ganz verschiedenen Stimmungskreisen zu nennen — wiegt die ganze zeitgenössische Kirchenmusik der Homilius auf.

Aber auch im weltlichen Lied ist Bach nicht durchaus den grauen Berliner Theorien verfallen. Genügt er doch oft selbst dort, wo er uns reichlich berlinerisch erscheint, dem geläuterten Geschmack der aufgeklärten Kunststrichter nicht. Wo wäre er auch hingekommen, wenn er seine Kunst nach der Befürchtung ein-

gerichtet hätte, die in einer Besprechung der Gleimschen Singode „Der Wirt und die Gäste“ vorgebracht wird: „Wir befürchten, daß eine Trinkgesellschaft, die eben nicht mit einem Clavier sich pflegt begleiten zu lassen, dies Lied nicht sogleich werde treffen und singen können“¹⁰³!

Auch in seinen späteren Jahren gelingen Emanuel noch Stücke, die den besten der vorberliner Zeit, der Pastorella und der Liebesklage in der Gräferschen Sammlung von 1741 an musikalischem Werte gleichkommen und sie dabei übertreffen im Ausdruck des neuen Geistes. Millers „Schon locket der Mai“ aus dem Göttinger Musenalmanach von 1774 zeigt dem höfisch-aristokratischen Schäfertone der Pastorella gegenüber das neue, volkstümlichem Empfinden zugeneigte Naturgefühl. Klopstocks „Lyda“ im Musenalmanach von 1775 hat vor der „Liebesklage“ die größere Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks voraus.

So wirken hier bereits die Haupttriebkkräfte des kommenden Liederfrühlings, dieselben Kräfte übrigens, denen wir dann in der Instrumentalmusik wieder begegnen. Daß es aus dem Volkstum schöpft, gibt dem neuen Liede die neue Kraft; die neue Beweglichkeit gewinnt es dadurch, daß es die ehemals scharf getrennten Ausdrucksformen, den ariosen oder den Odenstil mit dem Sprechgesang verschmilzt. Das hat Emanuel nicht erst in Liedern späterer Zeit wie der „Lyda“ getan; bereits in manchen der Gellertlieder ist es zu spüren. Und das greift auch über das Strophenlied hinaus. Emanuel hat oft statt einfacher strophischer Kompositionen weiter ausgeführte Ländchen gegeben, so etwa im Nonnenlied der „Neuen Liedermelodien“, die im Jahre nach seinem Tode gedruckt wurden. Er hat aber auch umgekehrt die alte Kantate zur neuen, fließenden Form umgestaltet, indem er zuweilen Rezitativ und Arioso nicht mehr nebeneinander, sondern im freiesten Zueinanderwirken verwendet. Es sei nur die Grazienkantate genannt, die als Anhang derselben Sammlung erschien. Damit hat Emanuel auch auf dem Gebiete des Liedes der Zukunft vorgearbeitet¹⁰⁴), trotz der Hemmnisse, die ihm seine Zeit und seine Umgebung gerade hier in den Weg legte.

Manches Mal aber entschädigt Emanuel für die Opfer, die er dem Moloch Publikum bringt, durch nichts anderweitig. Wenn er mit den Hobelspanen seiner künstlerischen Arbeit, die dem wenig wählerischen Magen der Menge gerade zusagten, die Lücken von allerlei Sammelwerken stopft, anstatt sie dem Ofen zu überantworten, so muß das dem Künstler allerdings verdacht werden. Er hat das auch selbst gefühlt und betont daher, um sich zu rechtfertigen, in seiner Lebensbeschreibung, er sei oft durch gewisse Rücksichten am freien Schaffen gehindert worden¹⁰⁵). Dabei denkt er wohl zunächst an die Gebundenheit, die seine Stellung am Berliner Hofe und sein Verkehr in den Kreisen des hohen Adels mit sich gebracht hatte, dann aber wohl auch an die Schwierigkeit, seiner neuen Kunst überhaupt einen Hörerkreis heranzubilden. Die besonderen Verhältnisse der Übergangszeit, seine Stellung in einer Gesellschaft, in der nur wenige gleich ihm fortgeschritten waren, zwangen ihn wohl, mit einem Teile seines Schaffens die Freiheit des anderen zu erkaufen. Seine Weltflughheit und seine Elastizität kamen ihm dabei zu Hilfe. Man wird seine Handlungsweise verstehen, wenn man daran denkt, welches Schicksal seinen Bruder Friedemann traf, weil ihm diese Eigenschaften fehlten.

Emanuel's glückliche Natur wußte auch solchem seinen Künstlerinn bedrückenden Zwange die beste Seite abzugewinnen. Er sagt selbst: „Indessen kann es sein, daß dergleichen nicht eben angenehme Umstände mein Genie zu gewissen Erfindungen aufgefordert haben, worauf ich vielleicht außerdem nicht würde gefallen sein“¹⁰⁶). Hierher scheint jenes Trio für zwei Violinen und Baß zu gehören, das er mit einem zweiten zusammen im Jahre 1751 dem Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe widmete und das ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und einem Melancholikus vorstellt, „welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweiten Satzes miteinander streiten und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen, bis sie sich am Ende des zweiten Satzes vergleichen, indem der Melancholikus endlich nachgibt und des andern seinen Hauptsatz annimmt“¹⁰⁷). Wenn auch dieses Trio selbst

mehr musikalisch geistvoll als temperamentvoll ist, so waren hier doch dem Streben, die Schranken der alten Affektenlehre im neuen Sinne zu erweitern, Anregungen gegeben¹⁰⁸).

Durch äußere Gründe ist Emanuel vielleicht auch zum Rondo geführt worden; auf welche künstlerische Höhe aber hat er dann diesen im Gefolge französischer Aufklärung nach Deutschland gekommenen Modeartikel hinaufgehoben! Anfangs zwar erregte es Entsetzen in seiner Anhängerschaft, daß sich der „große Bach“ so tief erniedrigt habe¹⁰⁹), dann jedoch kam sogar das Urteil: „Unter die Saitenspiele des neuen Jerusalem gehören gewiß auch Bachische Rondos“¹¹⁰). In diesen Stücken entfaltet Emanuel seine Kunst, ein Thema in immer neuen Gestalten und Farben abzuwandeln, sie gehören in der Mehrzahl zu seinen lebensvollsten Schöpfungen. In solchen Werken verliert sich Emanuel nicht an die große Menge; er bemüht sich vielmehr, sie emporzuziehen¹¹¹).

Wenn aber auch die Rondos den Sammlungen für Kenner und Liebhaber erhöhten Absatz brachten, im ganzen war seine Mühe verloren. Selbst wo er in der Form nachgibt, erschwert doch meist der starke persönliche Inhalt das Verständnis. Diesen tiefsten Grund dafür, daß Emanuel der Beifall des großen Publikums versagt blieb, trifft Reichardts Beobachtung, „daß Bach vieles weit stärker und lebhafter bei der Arbeit empfunden habe, als die meisten Menschen imstande sind, nachzuempfinden“¹¹²).

Emanuels überaus starke Empfindung hat aber eine ganz eigene Farbe, schon — ja in besonders hohem Grade in seinen ersten der großen Welt übergebenen Klaviersonaten, den Preussischen und Württembergischen, ebenso schon in den Klavierkonzerten der vierziger Jahre. Spielt man diese Sonaten und Konzerte in der empfindsamen Weise, wie es für die Graun und Homilius angemessen ist, so wirken sie matt; ebenso, wenn man sie französisch-galant auffaßt. Selbst wenn man sie in der Spielart wiederzugeben versucht, wie sie die Kraft und Glut der Empfindung in den Werken seines Vaters Johann Sebastian verlangt, selbst dann wirken sie schwächlich. Die Wandlung des alten Lebens zum neuen

ist hier mit besonderer Stärke vollzogen: das Gefühl loht und drängt in steter Bewegung, dazu in einer Fülle, wie sie nur wenigen der Zeitgenossen gegeben war. Von „Sonnenflammen der Empfindung“, von „Tiefgefühl des Herzens“, das durch „Enthusiasmus“ getragen wird, spricht einer seiner Bewunderer¹¹³).

Das ist alles andere als schwächliche Nachfolge seines Vaters oder Nachahmung französischer Galanterie — mit welchen schiefen Urteilen Emanuel oft abgefertigt wird¹¹⁴); das ist auch nicht nur Empfindsamkeit. Es ist vielmehr dieselbe Grundstimmung, die später, in den siebziger Jahren des Jahrhunderts, in den geistig führenden Kreisen mächtig durchbricht, dieselbe Grundstimmung, die die Zeit der Originalgenies, die Zeit des Sturmes und Dranges beherrscht. Wie Klopstock schon in seinem frühen Schaffen über die Empfindsamkeit hinausweist auf jene spätere Zeit und wie ihn dann die Dichter des Sturmes und Dranges als ihr Haupt verehren; so sprechen auch die Sonaten und Konzerte Emanuels im Anfang der vierziger Jahre schon die Sprache der Stürmer und Dränger, und als drei Jahrzehnte später die Oberschicht der Musikalisch-Gebildeten von demselben Geiste ergriffen wird, erkennt sie ihn als ihren Führer an.

Der junge Reichardt, der Bach in Hamburg im Jahre 1773 sah, gerade als die Geniezeit auf ihrem Gipfel war, kann nicht genug Emanuels „unerschöpfliche Originalwendungen“, seinen „Originalgeist“ bewundern. Immer wieder preist er ihn als „Originalkomponisten“, als „größtes Originalgenie“, als „größten Mann unter uns“. Welches jugendliche Feuer muß dem damals fast 60jährigen Meister eigen gewesen sein, wenn er die Jugend so mit sich fortriß!

Besonders begeistert spricht Reichardt von den sechs Sinfonien für vierstimmiges Streichorchester, die Bach damals auf Verlangen des Barons van Swieten schrieb: „Man hörte mit Entzücken den originellen kühnen Gang der Ideen und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer

genialeren Seele entströmt“¹¹⁵). Mit derselben Begeisterung preist die Allgemeine Deutsche Bibliothek die zwölfstimmigen Orchestersinfonien von 1780: „Wer Sinn dafür hat, einen so wahrhaftig großen Originalkomponisten wie unsern Bach, seinen ganz eigenen, freyen, durch keine Kostüme, keine Mode gefesselten Gang gehen zu sehen, der findet volle Seelenweide an diesen herrlichen, in ihrer Art ganz einzigen Sinfonien“¹¹⁶). Auch die andern großen Werke dieser Zeit, die Klavierkonzerte von 1772, die „Israeliten in der Wüste“ 1775, die „Klavier-sonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung“ 1776 und 77, das zweichörige Heilig 1779 finden in der Kritik solches Echo. In den achtziger Jahren erklingen diese Stimmen etwas spärlicher, denn die Geniebewegung hatte ihren Gipfel überschritten, mancher, wie Goethe so z. B. auch Reichardt, hatte sich von ihr abgewandt. Und Emanuel selbst hatte sie inzwischen weitergeführt zu neuen Zielen. Immer wieder aber muß betont werden, daß auch den Werken der früheren Jahrzehnte, in denen Emanuel sich frei ausspricht, der Sturm- und Dranggeist innewohnt, wenn sie auch damals noch nicht von der Öffentlichkeit mit den Wendungen der Geniesprache begrüßt werden.

Das alles sind Werke, mit denen Emanuel den Besten der Zeit neue Wege zeigt — die allerdings auch nur den Besten ganz zugänglich waren. Wie mußte es schon um ihr Verständnis stehen bei Auckoriginalen wie dem Weimarer Hofkapellmeister Wolf, der sich die Originalität plötzlich angewöhnte, weil doch in Weimar seit Goethes Ankunft alles original geworden sei¹¹⁷)! Und das war ein hochgestellter, angesehener Musiker der Zeit! Da mußten Emanuels Geniewerke der großen Menge erst recht ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. „Sie scheinen, sagt der Engländer Burney, für eine andere Welt gemacht, oder wenigstens für ein anderes Jahrhundert, in welchem man vielleicht dasjenige für leicht und natürlich hält, wovon man jetzt sagt, es sei schwer und weit-hergesucht“¹¹⁸).

Hier wird einiges von dem genannt, was man an Emanuels Werken auszuweisen hatte. Dasselbe, was zu allen

Zeiten fortschrittlicher Musik vorgeworfen wird: Man fand sie „zu schwer“, weil sie keinen faulen, sondern tätigen Genuß forderten; man nannte die Gedanken „gesucht“, weil sie gewählt waren; man vermißte natürlich auch die „Melodie“, die auf der Musik-Modebrühe so behaglich fett obenauffschwimmt und sich so bequem abschöpfen läßt. War es ein Wunder, daß die Allgemeinheit solchen anmaßenden Komponisten mit Nichtachtung seiner Werke strafte? Er konnte noch froh sein, wenn einige harmlose Gemüther, die nicht an böse Absicht glauben wollten, ihre Beklemmungen durch sorgfältiges Verbessern der vermeintlichen Stich- oder Druckfehler verscheuchten, wenn sie etwa in dieser Stelle des Andante der ersten Preussischen Sonate



das *ges*“ durch *g*“ ersetzt, oder in den Takten des Mittelsatzes der vierten Sonate



das *g*“ der beiden Schwerpunkte in *f*“ umwandelten — so zu lesen im Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek¹¹⁹).

Man versteht nun aber auch, daß ein Verehrer Emanuels, der in der Besprechung eines seiner Werke von „seinem Publikum“ spricht, schleunigst hinzufügt: „Mit dem vielseitigen Worte Publikum meint man aber nicht etwa den großen Haufen, unter dem es nur gar zu viele Midasohren giebt,

sondern den Kern der Kenner, die natürliches Gefühl mit Kenntnis, Geschmack und Erfahrung verbinden“¹²⁰). Und der Göttinger Forkel sagt: „Wenn nur lauter Bache mit ihren Werken öffentlich erscheinen sollten, so möchte das Publikum bald Mangel an Musikalien leiden müssen“¹²¹). Aus den Kritiken des gegnerischen Lagers¹²²) aber klingen mehr oder weniger offen die Worte des Goetheschen Proktophantasmisten durch:

„Ihr seid noch immer da! Nein, das ist unerhört!
Verschwindet doch! Wir haben ja aufgeklärt!“

Emanuel tröstete sich darüber, daß er die Gunst des Publikums verscherzt hatte. Der Titel, den er den Sammlungen seiner Klavierwerke vom Ende der siebziger Jahre an gibt: „Sonaten für Kenner und Liebhaber“, zeigt an, daß er nur noch auf einen ausgewählten Hörerkreis rechnet.

Es lag von vornherein nicht in ihm, auf die Massen zu wirken. Wenn sein Name dennoch allgemein berühmt war, so kam es daher, daß sein Weg während der ersten Aufwallung der Empfindsamkeit in den vierziger Jahren mit dem der Allgemeinheit in gleicher Richtung ging, wenn auch schon in größerer Höhe, und daß damals die Empfänglichkeit noch weniger gehemmt war durch den Einfluß der Aufklärung, daß ferner sein Lehrbuch Ruhm wie Schülerkreis vergrößern half und daß eine Menge von Klavierkomponisten „die Bachische Schreibart“ in mehr oder weniger verdünnter Lösung dem Publikum schmackhafter machten¹²³). Emanuel war seit jenen Jahren, in denen sein Ruf sich begründete, allein geradeaus fortgeschritten, die breite Straße führte seitab in die Aufklärerei hinein.

So wird der unmittelbare Anteil immer geringer, den Bach an der Durchdringung der breiten Schichten mit der neuen Musik nimmt und an der Vorbereitung für die Aufnahme der Klassiker. Hier ergänzten ihn jene süddeutschen Komponisten, die in Mannheim ihren Sammelpunkt fanden, an ihrer Spitze Johann Stamitz, wohl der einzige von ihnen, der sich an Musikbegabung mit Emanuel messen kann.

Welcher Gegensatz zwischen den beiden! Emanuel, der Sproß einer alten Musikaristokratie, lebt die bewußtere Kultur des deutschen Nordens; Stamitz, der böhmische Musikant, die größere Ursprünglichkeit des Südens. Emanuel ist der Vortragskünstler, der den leisesten Bewegungen der Seele nachspürt; Stamitz der Volksredner, der durch starke Gegensätze und gewaltige Steigerungen zündet. Beide aber sind von Grund aus und stärker als ihre Mitmusiker erfüllt vom neuen Leben. Beide stehen selbständig nebeneinander als Vorklassiker, Emanuel in erster Linie der Kammermusik, Stamitz der Orchestermusik — als dritter auf dem Gebiete der Oper reiht sich ihnen Glück an; als Vorklassiker in zwiefacher Hinsicht: einmal als Wegbereiter — Emanuel in den höheren Kulturschichten vor allem des Nordens, Stamitz und seine Schule in den breiteren Schichten vor allem des Südens —, dann aber auch als Vorbilder für die Klassiker selbst¹²⁴).

Hier erhebt sich die Frage: Wodurch hat Emanuel auf die Klassiker vorbildlich gewirkt? Die Antwort darauf ist zum großen Teile schon gegeben. Die Mannheimer schöpften zwar aus dem Jungbrunnen des Volkstums, aber sie erwarben sich neben den Tugenden auch, und zwar bei Stamitzens Nachtretern mehr noch die Untugenden der Jugendlichkeit; sie fielen in einen Zustand gewisser Unkultur zurück, weil sie von der alten reifen Kunst nicht lernen wollten oder konnten¹²⁵). Emanuel aber gab eine neue Kunst, welche die entwicklungsfähigen Errungenschaften der alten genutzt hatte, welche deren Kulturhöhe mit dem neuen Geiste verband und welcher zudem kaum ein Gebiet der neuen Gefühlswelt fremd war. An Einzelheiten ist das bereits gezeigt worden. Aber es fehlt noch das Band, das alles dieses zu einem neuen Ganzen zusammenschließt; es fehlt noch die Antwort auf die Kernfrage: Welche musikalische Form hat Emanuel der neuen Gefühlsbewegung gegeben?

Die engere Gefühlseinheit der Musikstücke alten Stiles äußert sich im Grunde in der Eindeutigkeit, der Starrheit des Motivs oder Themas, das durch das Stück hindurchgeführt wird. Soll das neue Leben der stetigen Gefühlswandlung

in die Musik von Grund aus eingehen, so muß der Grundstein, das Motiv oder Thema selbst, wandlungsfähig werden. Dann verliert auch seine Durchführung den starren Charakter: sie wird zum Abbild der Gefühlswandlung. Das also ist die neue musikalische Gestaltungsweise: die Durchführung — das Wort in weitestem Sinne genommen — oder anders ausgedrückt: die thematische Verarbeitung wandlungsfähiger Motive.

Emanuel steht in der vordersten Reihe derer, die die neue Form herausgebildet haben. Er hat sie entwickelt von den höchststehenden Werken des alten Stiles aus, welche die seelische Mannigfaltigkeit innerhalb einer enger begrenzten Gefühlseinheit bereits vollendet darstellten, von Werken aus wie den Präludien des Wohltemperierten Klaviers, mit denen er aufgewachsen war.

Am allerfreiesten gebraucht er diese Gestaltungsweise in seinen Klavierfantasien, diesen unmittelbaren Ergüssen einer hochgestimmten, bald ernst, bald humorvoll erregten Künstlerseele, diesen Rhapsodien, die — mit Klopstock zu reden —

„Gefezlos, Dffians Schwunge gleich,
Gleich Ullers Tanz auf dem Meerkristalle
Frei aus der Seele des Dichters schweben.“

— aber nur scheinbar gefezlos; denn die sprühende Mannigfaltigkeit der Tongedanken, die gerade Emanuel in seinen guten Stunden auszeichnet, die Mannigfaltigkeit wird doch durch den Künstler zur Einheit gebunden: meist steht ein Motiv im Mittelpunkte, welches das Ganze gleichsam als Zentralwillen beherrscht.

Das tritt schon in seiner ersten Klavierfantasie hervor, die er dem „Versuche“ als letztes der Probestücke beifügte; er wollte damit „eine kleine Anleitung“ geben, „wie ein Clavieriste besonders durch Phantasien . . . das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem Affekte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Tonkünstlern ausüben könne“.

Allegro moderato.

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system, labeled 'a', features a long, continuous melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system, labeled 'b', shows a more active melodic line in the treble staff. The third system is divided into three measures labeled 'c1', 'c2', and 'c3', with dynamic markings 'pp' and 'f'. The fourth system is labeled 'c3' and shows a continuation of the melodic line in the treble staff.

Der Inhalt der weit ausgesponnenen ersten Phrase a ist, auf die kürzeste Form gebracht, das Seufzermotiv $c'' h'$ mit von der Tiefe ansteigendem Auftakt, das wird in dem mit der Endung verquickten Anschlußmotiv (... f') $c'' h' h'$ nochmals kurz zusammengefaßt. In anderer Weise bringt die Phrase b denselben Grundgedanken: so, daß das Anschlußmotiv zum

Schwermotiv wird: e' g' f' | f'; das Ganze erscheint hier un-
gemein zusammengedrängt und vertieft — ein wirkungsvolles
Gegenbild zu a. An diese beiden Glieder der ersten Gruppe
gleichzeitig knüpft c_1 an, der Beginn der zweiten: es bringt
das Seufzermotiv mit ansteigendem Auftakt wieder, aber noch
im Banne der Melodik und Harmonik des Schwermotivs b.
Dann wird dieser Anfang mit immer mehr erweiterten Auf-
taktan durch c_2 und c_3 in die Höhe getragen, bis die Melo-
dielinie am Schlusse des Halbsatzes in die Tonika mündet.
Der zweite Halbsatz beginnt nach einem überleitenden Laufe
mit einer freien Umbildung von c_3 in Asdur:



Eine erschöpfende Darstellung des Motivilbens der Fan-
tastie würde zu viel Raum fordern. Hier genügt es, auf das
Wesentliche hingewiesen zu haben.

Festere Gestalt gewinnt das neue Formgesetz in Emanuels
Sonaten. Er ist Mitschöpfer der Sonatenform, die im Mit-
telpunkte des neuen Zeitalters steht.

Von einer einfacheren, volkstümlicheren Musikkultur her
kommen die Süddeutschen an die Sonate heran. Daher er-
kennen sie von dem neuen Seelenleben weniger das tiefere
Wesen, das stetige Ineinanderfließen, vielmehr das, was als
sinnfälligster Gegensatz zum Alten sich aufdrängt: den sprung-
haften, engräumigen Wechsel der Stimmungen; daher sind
sie auch der Aufklärung mehr zugänglich. So klären sie,

frühere vereinzelte Ansätze weiterbildend, den mannigfachen Wechsel gegensätzlicher Stimmungen zu einer Folge zweier Themen, die darauf zur Durchführung verbunden und zuletzt nacheinander wiederholt werden. Sie nehmen also die neue Grundform, die Durchführung, mit in die Sonate auf; aber nicht sie, nicht der stetige Übergang ist ihnen die eigentliche Grundlage der Sonatenform, sondern der Grenzfall des Wechsels, das Nacheinander zweier Gegensätze. Das zeigt sich oft schon in der Kürze des Durchführungsteils. Gleichzeitig wird für das ganze Gebilde eine feste Modulationsordnung aufgestellt, die nur die nächsten quintverwandten und parallelen Tonarten kennt.

Emanuel's Sonaten zeigen nur gelegentlich, mitunter aber schon in sehr frühen Werken diese ausgeprägte Form. Er kommt eben von einer andern Seite als die Süddeutschen an die Sonate heran; er geht nicht von Gegensätzen aus, sondern er sucht den stetigen Gefühlsverlauf unmittelbar nachzuzeichnen. Nur die allgemeinsten Umrisse der Sonate, die er ja selbst mit eingebürgert hat, hält er zunächst fest: die Dreifäßigkeit in der Folge Schnell—Langsam—Schnell mit den Tonarten Tonika, Dominante oder Parallele, Tonika und der Wendung der ersten Absätze zur Dominante oder Parallele. Manche seiner späteren Werke aber geben selbst die Dreifäßigkeit auf und begnügen sich mit zwei Teilen, an den Mittelsatz erinnern allenfalls noch ein paar modulierende Takte¹²⁶⁾ — so die Sonaten in Fdur und Adur der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber. Manche streben über den Kreis der nächstverwandten Tonarten hinaus; so bringen — um nur einige Beispiele zu nennen — die Sätze der Bdur-Sinfonie von 1773 die Tonarten Bdur—Ddur—Bdur, die erste Sonate der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber Gdur—Fismoll—Gdur, ja die erste Sonate der vierten Sammlung Gdur—Gmoll—Edur! Man beachte aber im letzten Falle, wie das Edur in gewisser Weise das Gleichgewicht hält zwischen Gdur als ursprünglicher Tonika und Gmoll. Auch das alte, unvermittelte Nebeneinander der Sätze beseitigt Emanuel oft, indem er sie durch Überleitungen ver-

bindet — ein Zeichen dafür, wie sehr ihn das neue, stetig fließende Gefühl einnimmt und wie sehr ihm die Sonate ein einheitliches, organisches Gebilde ist. Auch an die Dreiteiligkeit der Einzelsätze, selbst des ersten, fühlt er sich nicht unbedingt gebunden, auch nicht an den Abschluß der ersten Satzteile in der Dominante oder Parallele, obschon solche Freiheiten selten sind; der erste Satz der obengenannten F-dur-Sonate z. B. ist zweiteilig mit Modulation des ersten Teils zur Dominantparallele.

Statt zweier Gegenthemen liebt Emanuel ein Weiterspinnen aus dem ersten Gedanken heraus, das natürlich auch gegensätzliche Bilder bringen kann, sie aber nicht „aufstellt“ (das geschieht allein mit dem Anfangsgedanken!), sondern heraus-„bildet“. So hat schon der Thementeil oft Durchführungscharakter, und die Durchführung selbst erscheint dann vom ersten Teil unterschieden nur mehr gradweise als Steigerung, nicht mehr wesentlich in der Formgebung, zum Vorteil der Einheit des Ganzen und völlig im Sinne des neuen Lebens. So liegt der Schwerpunkt der Sonate Emanuels durchaus in der neuen Durchführung.

Nur die eingehende Betrachtung eines ganzen Sonatensatzes könnte ein vollgültiges Beispiel dafür geben. Hier sei wenigstens auf das Wesentliche hingewiesen an einigen Takten, dem Anfange der ersten Württembergischen Sonate, die 1742 geschrieben ist¹²⁷). Es ist bezeichnend, daß hierzu schon der Beginn der Sonate genügt und nicht auf die eigentliche „amtliche“ Durchführung gegriffen zu werden braucht.

Moderato.

The musical score consists of two staves: treble and bass. The treble staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a wavy line indicating a repeat or a specific performance instruction. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. Brackets above the treble staff identify four distinct melodic phrases: a_1 (measures 1-2), e_1 (measures 3-4), a_2 (measures 5-6), and b_1 (measures 7-8). Below the treble staff, brackets labeled 'A' and 'B' group the first four and last four measures respectively. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and chords. A '2' is written below the first measure of the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with two triplets of eighth notes, each marked with 'e₂' above it. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked '3' and a quarter note marked '4'. A fermata is placed over the final notes of both staves.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with two groups of eighth notes marked 'b_r' and a group marked 'c'. The bass clef staff provides accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final notes of both staves. The label '[3 a]' is centered below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata over the first two notes. The bass clef staff has a bass line with a fermata over the first two notes. The label '4 a)' is positioned at the beginning of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata over the first two notes. The bass clef staff has a bass line with a fermata over the first two notes. The label '5' is positioned at the beginning of the bass staff.

Zeit in seinem eigenen Sinne verwendet, nicht weich empfindsam, sondern mit kraftbewußterem, drängenderem Lebensgefühl.

Nachdem A den ersten, höheren Schwerpunkt ausgefüllt hat, beherrscht B, vor allem durch seinen Auftakt, die Gruppe 3—4; für das Folgende wird es bedeutsam, daß a_2 noch zuletzt im Bass in einem Anschlußmotiv erscheint, ohne die Vorhaltsendung mit schlichtem Schluß. Die piano-Zwischengruppe dagegen verwendet umgekehrt B mit gefürztem Auftakt (b_1) und nimmt auf den Taktstärkungen die Endung des ersten Halbsatzes e_2 auf — weswegen die ganze Episode metrisch mehr als Fortsetzung des ersten, als 3a—4a, denn als Beginn des zweiten Halbsatzes empfunden wird. Aber welche andere Stimmung in diesen Zwischentakten als in dem ersten Halbsatz, obwohl sie aus demselben Motivschatz gebildet sind! Und doch wieder, infolge des motivischen Zusammenhangs, welche innere Verwandtschaft, welches natürliche Herauswachsen aus dem Vorhergehenden, obwohl es Stimmungsgegensätze sind!

Der zweite Halbsatz greift in der Stimmung wieder mehr auf den ersten zurück, er verrät aber doch die Einwirkung der Zwischentakte; denn die Erregung, die dort stoßweise, pausendurchsetzt hervorbricht, strömen hier die beiden Oberstimmen in gebundener Melodie aus; dem Motiv A, aus dem allein beide gebildet, ist durch die sprunglose Anfügung des umgekehrten, steigenden Vorhalts viel von der ursprünglichen Erregung genommen. Nur im Bass flackert noch weiterhin a_2 als Anschlußmotiv der Schwerpunktpausen, bis es endlich an dem sich wiederholend hinabstürzenden Auftaktmotiv a_1 die Oberstimme wieder in den Anfang hineinreißt, dazu in die höhere Spannung der Dominante. Also bringt der zweite Halbsatz den beiden vorausgehenden Stimmungsgruppen gegenüber wieder neue Wandlung, auf Grund der alten Motive, wiederum aber schließt sich das Ganze zur Einheit ab, jetzt am Schlusse des Ganzsatzes in noch höherem Grade.

Beides zu vereinen, die neue Mannigfaltigkeit der Stimmungen mit der inneren Einheit, das ist eben die Aufgabe der neuen Musik. Emanuel ist in ihrer Lösung durch die Kunst der motivischen Arbeit seiner Zeit vorangegangen.

Noch ein Beispiel sei dafür gegeben aus der 1747 geschriebenen, nach Bachs Tode auch im Druck erschienenen Bdur-Sonate¹²⁸). Das Hauptmotiv des ersten Themas:



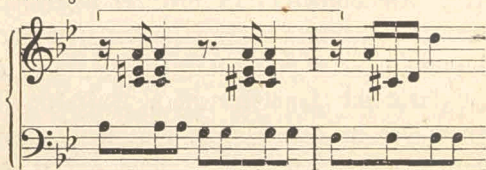
erscheint in dessen Verlaufe auch in der Form:



Das Anfangsmotiv des episodenhaften zweiten Themas



wird erweitert zu



Beide treffen, abermals umgedildet, in der Durchführung zusammen:





Diese Themenwandlungskunst¹²⁹⁾ führt Emanuel gelegentlich schon weiter zur durchbrochenen Arbeit; denn diese ist ja nichts anderes als eine besondere Art solcher Wandlung, es ist die Kunst, die Themen im mehrstimmigen Satze zu zerpfücken und ihre Teile durch das Zusammenwirken der Stimmen zu einem farbigeren Ganzen zusammenzufügen, also eine Fortbildung des Durchführungsverfahrens mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit, die aber auch den Themen von Anfang an eine größere Farbigkeit geben kann.

So liegt der Keim dazu schon in Stellen wie dem oben als Beispiel angeführten Beginn der sechsten Württembergischen Sonate, der den Eindruck erweckt, als ob sich zwei Instrumentengruppen, zwei Klangfarben in den Vortrag des Themas teilten. Die eigentliche Ausbildung dieses Ausdrucksmittels muß aber selbstverständlich der Musik für mehrere Instrumente zufallen.

Den bedeutendsten Schritt herein hat Emanuel zweifellos in seinen vierstimmigen Streichsinfonien vom Jahre 1773 getan. Man beachte etwa in dieser Stelle des letzten Satzes der Bdur-Sinfonie





den Gang der drei tieferen Instrumente, oder das Wechselspiel der Violinen im Mittelsatz der E-dur-Sinfonie:



Man darf dieses Wechselspiel wohl nicht als „im Grunde identisch mit dem unisono beider Violinen“ auffassen, wie es Riemann bei einer ähnlichen Haydn'schen Stelle tut¹³⁰⁾. Dem widerspricht hier schon das folgende wirkliche unisono, das sich, wie die Stärkevorschrift des Komponisten zeigt, durchaus gegen das Vorhergehende abheben soll; und die weiteren Stärkeangaben verraten, daß jede der beiden Violinen als besondere, der anderen nicht gleichartige Klangquelle gedacht ist. Das Wesentliche ist eben die Mischung verschiedener Farben im Thema selbst, wie es bereits die Württembergische Sonate

zeigt. Bei der ersten Stelle der Bdur-Sinfonie ergibt sich die verschiedene Klangfarbe ohne weiteres aus den verschiedenen Instrumenten, aber auch der Reiz der zweiten beruht doch wohl darauf, daß die beiden sich einander ablösenden Violinen als ungleich empfunden werden¹³¹).

Übrigens hat Emanuel dieses Kunstmittel bereits in früheren Werken gebraucht, in genialer Weise z. B. in der Arie „Will er, daß sein Volk verderbe“ aus dem 1769 entstandenen Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“, um den Klageruf wiederzugeben:

pp *mf* *p*

Beglückt seid ihr, ach! ach!

Zimmerhin ist solche durchbrochene Arbeit bei Emanuel noch verhältnismäßig selten, aber selbst Mozart und Haydn — geschweige denn die Mannheimer Komponisten — haben sie, später als Emanuel, nur gelegentlich verwendet und kaum über den Stand Bachs hinausentwickelt, obgleich ihnen die zahlreicheren Orchesterwerke und ihre Quartette mehr Gelegenheit dazu gaben¹³²). Im ganzen genommen ist es Emanuels größtes und folgenreichstes Werk, die neue Durchführungskunst mit ihren Themenwandlungen und -färbungen als die Grundlage der neuen Musik in vorderster Reihe herangebildet zu haben.

Das kommt zunächst der vornehmsten Form des Zeitalters, der Sonate zugute, obwohl das klassische Sonatenschema dafür strenggenommen nur im eigentlichen Durchführungsteil Raum hat und auch sonst hemmt durch manches Überbleibsel aus alter Zeit. Für Emanuel aber ist ja die Form nichts Festes, für sich Bestehendes, sondern etwas Fließendes, aus dem stetig sich wandelnden Leben immer neu Geborenes,

weshalb er auch an Stelle des einen Sonatenschemas eine Fülle von Formen bringt. Während die Mannheimer ausgeprägte Sonatenform doch nur eine dogmatische Schlußformel der Aufklärung ist, so entspringt die fließende Form Emanuels mehr dem Grundwesen der neuen Zeit, das allerdings erst in der späteren romantischen Musik allgemein klar zutage tritt¹³³). Emanuels Sonate ist, mit Goethe zu reden, ein Garten, wo „nicht ein wissenschaftlicher Gärtner, sondern ein fühlendes Herz den Plan gezeichnet, das seiner selbst hier genießen wollte“.

Trotzdem ist es üblich geworden, jene von den Mannheimern ausgebildete Sonatenform als die klassische anzusehen. Mozarts Sonaten haben wohl vor allem den Anlaß dazu gegeben. Nun sind diese zwar sicherlich die klassische Erfüllung der Mannheimer, aber Emanuel gegenüber bleiben sie gerade deswegen auf dem Wege zur neuen musikalischen Form, zur „Durchführung“ zurück, wenn sie ihm auch in der Plastik des Aufbaues voraus sind¹³⁴).

Wie die klassische Literatur auf der Wendung vom eigen-völkischen Sturm und Drang zur Antike und gleichzeitig zu allgemeinen Ergebnissen der Aufklärung beruht, so bedeutet auch jene klassische Musik kein Geradeaus auf dem Eigenwege des musikalischen Sturmes und Dranges. Schon die Mannheimer Schule biegt um ins aufklärerische Lager, Mozart zeitweise noch weiter ins Italienertum hinein. Zwar hat er Philipp Emanuel eifrig studiert, aber das tritt in seinen Werken hinter jenen andern Einflüssen zurück. Wenn uns heute manche Stücke Emanuels mozartisch berühren, wie solche von dem anmutig lichten, melodischen Charakter des ersten Sonatensatzes aus der vierten Sammlung

Gravioso.



oder von der elegischen Stimmung mancher langsamen Sätze der Art des Beispiels S. 63¹³⁵), so liegt das wohl weniger daran, daß hier Mozart dem älteren Meister unmittelbar nachahmte — obgleich ihn gerade solche Stücke besonders angeregt haben werden, als an gleichen Wesenseigenschaften der beiden Ton-dichter; es ist ein Zeugnis dafür, daß die vielseitige Natur Emanuels auch jene Stimmungsgebiete, die uns als das eigenste Reich Mozarts erscheinen, in sich schloß.

Ganz anders steht Joseph Haydn zu Emanuel. Beide gleichen sich noch viel mehr in ihren Wesenseigenschaften, besonders in dem humoristischen Grundton, und sind doch scharfe Gegensätze in dem, was sie ihrer Umwelt verdanken: Emanuel der fortgeschrittenste Vertreter norddeutscher Kulturhöhe, Haydn der ursprünglichste süddeutscher Naturnähe. So findet Haydn unter allen, von denen er zu lernen sucht, Emanuel als denjenigen, der ihn sein eignes Wesen am unmittelbarsten gestalten lehrt und der ihm gleichzeitig die harmonische Ergänzung seiner Bildung bringt. Seine Schreibweise gleicht sich in dem Wesentlichsten des neuen Stils, der musikalischen Gedankenentwicklung, wie in vielen Einzelheiten derart der seines Lehrers an, daß man beide engverbunden als Führer derselben Stilrichtung nannte¹³⁶). Ja es wußte sich einmal jemand, der Haydn ebenso sehr, wenn auch ohne besonderes Verständnis, verehrte wie Emanuel verabscheute, nicht anders zu helfen als mit der Erklärung, Haydn habe einige seiner Klaviersonaten ausdrücklich komponiert, „um den Hamburger Bach lächerlich zu machen“¹³⁷); niemand könne diese Sonaten, vor allem die Ddur-Sonate:

Anfang.



durchspielen „und dabei glauben, Haydn habe im Ernst aus eigenem natürlichen Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertrauet. Vielmehr: Bachs Stil ist darin nachkopiirt. Diese Passagen, in denen jenes grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit der Affectation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgeheckelt sind, müßten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein“¹³⁸). Dabei gehören diese Sonaten keineswegs zu den schlechtesten Haydns; der Mittelsatz der Ddur-Sonate, auf den es besonders abgesehen zu sein scheint, kann sogar für eines seiner tiefsten und schönsten Adagios gelten.

Wie aber Haydn sich selbst durch die Versenkung in Bachs Musik harmonisch ergänzt, so bringt er von sich aus der Kulturform Emanuels als harmonische Ergänzung seine Naturfrische zu. Dadurch werden seine Sonaten die klassische Erfüllung derjenigen Emanuels, sie werden zu Denkmälern einer durchaus deutschen klassischen Musik, die keine Spuren von Verflachung und Verwelschung trägt.

Doch erschöpft Haydn nicht den ganzen Umkreis der Stimmungswelt Emanuels: Das Düstere, leidenschaftlich Erregte, das in engerem Sinne Sturm- und Dranghafte hat wenig Raum in ihm. Gerade durch diese Seite seines Wesens aber ist Emanuel Beethoven nahe verwandt.

Schon frühzeitig wird Beethoven Werke Emanuels kennen gelernt haben, da sein Lehrer Neefe ein Bewunderer Bachs war. Daneben, zunächst vielleicht sogar überwiegend, übten auch die süddeutschen Sinfoniker Einfluß auf ihn; in der Form der ersten Sonaten und Sinfonien zeigt sich das deutlich. Mit der Zeit aber wurde die Fühlung mit Emanuels Musik stärker, der Verkehr mit dem Baron van Swieten, der ein großer Verehrer Bachscher Kunst und ständiger Subskribent seiner Werke war, auch der mit dem ebenso gesinnten Reichshofrat von Braun in Wien mag dazu beigetragen haben¹³⁹). Im Grunde stand ihm, dem Inhalte und damit schließlich auch der Form seiner Werke nach, Philipp Emanuel doch näher als die Mannheimer, näher sogar als Mozart und Haydn.

So lenkt Beethoven im Laufe seines Schaffens mehr und mehr in die Richtung Emanuels ein. Das zeigt die immer freier werdende Sonatenform, die zunehmende Pflege und die Steigerung jener freien Ausdrucksmittel, die vom sogenannten klassischen Boden ins romantische Land hinüberführen¹⁴⁰).

Die Grundzüge des Bach'schen Schaffens: die Freiheit von jedem Zwang und die hohe Wandlungsfähigkeit, die seine reifen Schöpfungen wie unmittelbare Phantasieergüsse persönlichster Art wirken lassen; die Vorliebe für fortlaufende Entwicklung aus einem Keim heraus an Stelle der aufgeklärten klassischen Themenzweiheit, und die daraus entspringende Neigung zum malerischen Durchbilden der Einzelgedanken im Gegensatz zu der Pflege, welche die klassische Kunst dem Aufbau der großen Form zuwandte: das alles führt Emanuel gerades Weges in die Romantik hinein. Nur verrät in seinen Sturm- und Drangschöpfungen der Überschwang, ein gewisses Zuviel oftmals, daß der Komponist selber noch zu tief in den Dingen steht, um die Blickferne romantischer Betrachtung zu haben. Manches Mal aber findet Emanuel doch den Weg zu der inneren, geradlinigen Abklärung des Sturmes und Dranges, der in die Romantik hineinführt.

Das Vermögen dazu lag von Anfang an in ihm; bereits die 1757 geschriebenen Gellertlieder haben einige Melodien, die unwillkürlich an Mendelssohn erinnern¹⁴¹). Aber er strebt in späterer Zeit bewußt danach, es auszubilden.

In seiner Lebensbeschreibung sagt er: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, soviel als möglich sangbar zu spielen und dafür zu sehen.“ Ein Vergleich der Sammlungen für Kenner und Liebhaber mit den Preussischen und Württembergischen Sonaten wird von dem Unterschied am besten überzeugen können.

Das Ziel des Stürmers und Drängers war sprechende Melodie, nahm er doch das Rezitativ selbst in seine Klavierwerke auf — der Gewinn daraus war eine gesteigerte, gedrängte Ausdruckskraft. Das Ziel des Romantikers ist singende Melodie, er sucht die gesteigerte Ausdruckskraft zu

vereinen mit der schlichten melodischen Linie. Aber er nimmt dazu keine fremde Hilfe mehr; denn eine neue, innere Kraftquelle hat sich dem Sturm und Drang aufgetan, welche dann die Romantik noch tiefer ausschöpft: das eigene Volkstum.

So entstehen Melodien von einer Eigenart, die bisher noch kaum in der Kunstmusik, nur im Volksliede erklungen war, von einer Eigenart, die nur ein Wort ganz in sich faßt, das ihnen schon zu Emanuels Lebzeiten von tiefblickenden Beurteilern gegeben wurde, das Wort: *Deutschheit*¹⁴²).

Eine solche Melodie ist das *Larghetto sostenuto* aus der 1787 gedruckten Cdur-Fantasie, das in eigenartiger Weise an Beethoven wie auch an Mendelssohn gemahnt¹⁴³):

The image shows a musical score for a piano piece in C major, 2/4 time. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a series of chords and a melodic line with trills. The second system continues the bass line with trills and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system shows the piano part with chords and a bass line with a forte (*f*) dynamic.

mf

Und dieselbe Innigkeit, nur noch unmittelbarer, freier dahinströmend, dem Adagio der Neunten verwandt, klingt aus dem Adagio der Fdur-Klaviersonate mit Streichbegleitung vom Jahre 1777¹⁴⁴):

Klavier
Violine

Violoncello
Klavier

p

p

f

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a trill in the right hand. The third system includes a fermata in the right hand. The fourth system concludes with a double bar line.

Das ist die Zeit, in der nach dem Vorgange Herders auch die Dichtung aus dem Volkslied neue Kräfte zu ziehen beginnt, in der auf allen Lebensgebieten das völkische Bewußtsein er-

wacht. Die Zeit der im wesentlichen allgemein europäischen Musikkultur geht zu Ende, die Völker erheben sich auch zu musikalischem Eigenleben. Die deutsche Melodie entfaltet reichen Blüthenschmuck in der Musik der deutschen Romantiker, zunächst aber erscheint sie wohl am reinsten in denjenigen Melodien Beethovens, denen der Meister unwillkürlich deutsche Worte überschrieb. Mit Beethoven beginnt die romantische Erfüllung Emanuels.

Wie weit ist Homilius den Blicken entschwunden! Wie wenig Raum bedurfte es, Art und Richtung seiner Kunst darzulegen, wie wuchs dagegen der Abschnitt, der dasselbe für Philipp Emanuel Bach versuchte — so daß ich mich ob dieser Störung des Ebenmaßes außer mit der zwingenden Gewalt der Tatsachen noch rechtfertigen möchte durch ein Wort, das Anton Rubinstein nach zweistündigem Vorspielen aus Emanuels Werken zu seinen Schülern sprach: „Ich halte Sie heute etwas länger auf, weil ich möchte, daß Sie sich ganz in diesen großen Mann versenkten, daß Sie ihn näher kennen lernten“¹⁴⁵).

Dem Kreuzkantor Homilius sichert die treue, erfolgreiche Tätigkeit in seinem Amte ein ehrendes Andenken. Als Komponist hat er seiner empfindsam=aufgeklärten Zeit genügt, ohne Werke von wirklicher Lebenskraft zu schaffen. Immerhin können die besten seiner Schöpfungen in ihrer kirchlichen Umgebung bei liebevoller Sorgfalt der Ausführung noch heute gelegentlich gewürdigt werden, wie die Vespere gezeigt haben, mit denen der Dresdner Kreuzchor den 200. Geburtstag seines einstigen Leiters gefeiert hat.

Karl Philipp Emanuel Bach aber, der zur Romantik neigende Stürmer und Dränger, ist einer der größten unter denen, die dem neuen Geiste in der Musik zum Durchbruch verholfen haben, vielleicht der Dauer und Tiefe der Wirkung nach in der vorklassischen Zeit der größte; denn bei ihm wirken mehr als bei seinen gleichstrebenden Zeitgenossen Anlagen, Erziehung und auch Lebensgang zusammen, jene be-

sondere Mischung des Konservativen und des Fortschrittlichen zu erzeugen, die nach Lamprecht Vorbedingung großer geistiger Wirkung ist¹⁴⁶). Aus der alten, reifen Kunst seines Vaters heraus, durch vielfache Anregung von außen gefördert, entwickelt er das Neue kraft seiner neuen und starken Persönlichkeit. Wenn schon Johann Sebastian Bach wie eine Wundererscheinung in der Musikgeschichte steht, so ist es nicht weniger ein Zeichen der beispiellosen Lebensfülle des Bachischen Geschlechts, daß sein Sohn Emanuel, wie auch mit gleichen Gaben aber geringerer Dauerwirkung Friedemann und Johann Christian, aus dem Bannkreis des Vaters heraustritt und seinen Zeitgenossen Führer wird zu neuen Zielen. Wenn er dabei gegen weite Kreise ankämpfen muß, so gilt für ihn das Wort Rankes: „Das Größte, was dem Menschen begegnen kann, ist es wohl, in der eigenen Sache die allgemeine zu verteidigen.“

Der Vergleich der Musikerpersönlichkeiten, des Schaffens und des Wirkungskreises Philipp Emanuel Bachs und Homilius' hat aber über den Bereich des einzelnen hinausgeführt in das Gesamtleben jener Zeit, er hat einen Blick eröffnet in die zwei Seelen des Zeitalters, in den vielgestaltigen Widerstreit zwischen Einzelmensch und Masse, Freiheitsstreben und Gebundensein, Gestaltungskraft und Nachahmungsgenügen, Kunst und Handwerk, Form und Formel. Das aber gibt dem Bilde — wenn auch diese Gegensätze die ganze Kunstgeschichte erfüllen — besondere Bedeutung für uns, daß es die Zeit darstellt, die vor andern unsre heutige Kultur auch der Musik gegründet hat, daß wir daher uns selbst darin wiederfinden, wie wir in einem Knabenantlitz die Züge des Mannes erkennen.

Freilich hat die Zeit diesem Bilde manchen neuen Zug eingefügt; über die Kulturschicht, der Homilius' Musik angehört, hat sie andere Schichten, andere Musik gelegt, und die Aufgabe des alten Meisters, die frommen Gefühle der Allgemeinheit in Tönen auszusprechen, wird heute im Durchschnitt von einer Musik erfüllt, welche an sich kaum höhersteht als jene, doch im Vergleich zu ihr mehr vom neuen Geiste zeugt.

Heute liegt die Musik, welche die allgemeine seelische Haltung der Homilius bewahrt hat, zutiefst in unserer Musikkultur. jene alten, gleichzeitig empfindsamen und aufgeklärten Arien führten die Gedanken unwillkürlich zu den „modernen“ Gasenhauern und Operettenschlagern. Ja es gibt selbst in unsern Tagen noch Kreise, die sich durch derartige Musik religiös angeregt fühlen; man denke an die Heilsarmee! Diesem allmählichen „Herabkommen“ in der Wertleiter ist alles formelhaft Erstarrte verfallen; die Sprache bietet an vielgebrauchten Wörtern, die Kunst in allem, was zur Manier geworden ist, tausend Beispiele dafür.

In Philipp Emanuel Bachs frei geschaffenen Werken aber lebt die beste Kraft seines Zeitalters, die weithin die Zukunft gestalten half; in ihnen keimt die romantische Musik des 19. Jahrhunderts. Auch heute noch wären diese Tonschöpfungen, die ehemals nur den Fortgeschrittensten offen lagen, der großen Menge verschlossen. Wem aber Musik Leben und Fortschritt bedeutet, der wird sie auch heute noch als geistesverwandt empfinden. Wie alle Werke lebendiger Kunst kann sie die Zeit wohl vergessen lassen, aber nicht entwerten. Denn solche Kunst kennt kein Altern; auch wenn ihr Kleid beim ersten Anblick befremden mag — es verhüllt nur die ewige Jugend.

Anmerkungen.

1) Gehalten am 19. März 1914.

2) R. S. Bitters „Karl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder“ (Berlin 1868) gibt auch heute noch die eingehendste Gesamtschilderung Emanuels. Doch ist das fleißig gesammelte Material durchaus ungenügend verarbeitet, vor allem in musikalischer Beziehung. — Der Verfasser vorliegenden Versuchs bereitet eine Arbeit vor, die diesem Mangel abhelfen möchte.

3) Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, S. 42: Brief Emanuels an den Syndikus Faber.

4) In der deutschen Übersetzung von Burneys „Tagebuch einer musikalischen Reise“ III, S. 198 ff. (1773).

5) Hier ist neben den von Bitter abgedruckten Briefen vor allem der Aufsatz Hermann von Hases im Bach-Jahrbuch 1911 über den brieflichen Verkehr Emanuels mit Joh. Gottl. Im. Breitkopf zu nennen.

6) Friedr. Reichardt in den „Briefen eines aufmerksamen Reisenden“, im Musikalischen Almanach 1796, in seiner Selbstbiographie, im Musikalischen Kunstmagazin; Burney im Reisetagebuch; ferner auch Forkel und Eschstruth in ihren „Bibliotheken“, Cramer in seinem „Magazin“; schließlich Rochlit in „Für Freunde der Tonkunst“ nach Doles, Reichardt, Deser und Hiller.

7) Die quellenmäßige Darstellung seines Lebens gibt Helds „Kreuzkantorat zu Dresden“ (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894). Hinzuzufügen wäre noch das, was Reichardt in seiner Selbstbiographie über seinen Verkehr mit Homilius erzählt. (Schletterer, J. Fr. Reichardt, S. 113 und 122; auch Reichardt, Mus. Kunstmagazin, S. 118, 160.)

8) Schletterer, a. a. O.

9) Hiller, Wöchentliche Nachrichten I, 37.

10) Gerber, Lexikon.

11) Sittard, a. a. O., S. 46 ff.

12) Burney, The present state of Music in Germany etc. II, 191 läßt Emanuel über seinen Hamburger Aufenthalt sprechen: »I enjoy more tranquility and independence here than at a court.« In der deutschen Übersetzung ist diese Stelle ausgelassen, — aus diplomatischen Gründen? — Mit denselben Worten schildert Forkel in seiner Musikalisch-kritischen Bibliothek Bd. I, S. XVIII den wahren Künstler: „Der wahre Künstler, unaufhörlich mit seiner Kunst beschäftigt, ist bescheiden, liebt Ruhe und Unabhängigkeit, und seine feine Denkungsart macht es ihm unmöglich, seinen Weg in die große Welt vor sich her ebnen zu lassen und der Herold seiner eignen Verdienste zu sein.“ Johann Sebastian und Philipp Emanuel haben ihm hier wohl vor Augen gestanden.

13) In den Anekdoten des Musikalischen Almanachs von Reichardt (Berlin 1796).

14) In dem Musikalischen Almanach, Aethinopel 1782, wird das Cembalo nur Begleitinstrument genannt, das Fortepiano sei „für Konzerte und Quatros“, also nicht fürs Einzelspiel; es habe „keine Mittelintinen“, „gewisse Kleinheits-schönheiten fehlen noch“. Das Klavichord sei „zwar seiner Natur nach ausgeschlossen vom öffentlichen Konzert, aber desto mehr der schauerliche Vertraute der Einsamkeit“, „hier kann ich den Abdruck meines Herzens liefern“. In ähnlicher Weise spricht K. F. Cramer im Musikalischen Magazin I, 1246 mit Bezug auf Klavierwerke Emanuels.

15) 1753/62. Neudruck von Walter Niemann 1906 (nicht ganz vollständig). Ein weiterer Neudruck von Hugo Daffner nach dem Handexemplar Emanuels ist bei Bosse, Regensburg, erschienen.

16) Leipzig, Stadtbibliothek I, S. Qu. 121.

17) Schletterer, Reichardt, S. 119.

18) Zeugnisse dafür bei Reichardt (Briefe II, 109 ff.): „Der größte Organist, den ich jemals gehört und vielleicht in meinem Leben hören werde.“ H. führte ein Fugenthema „ganz meisterhaft aus“, ebenso einen

Choral. — Forkel (Almanach 1782, S. 121): „Spielt sehr gut auf der Orgel und versteht eine Fuge nach der besten Art zu extemporieren.“ — Fr. Nicolai (Beschreibung einer Reise 12, 77) beim Hören der Orgel in St. Blasien: „Der schöne silberne Ton der Orgel in der Frauenkirche zu Dresden stellte sich dabei meinem Geiste lebhaft vor, und Homilius, den ich darauf spielen hörte.“ — In Homilius' Choralvorspielen sind Proben seiner Orgelkunst erhalten, die vor allem im häufigen Gebrauch des cantus firmus sein kontrapunktisches Können zeigen, die Spielfertigkeit aber in einigen Stücken (Hdschr. Dh. 1653 der Kgl. Bibl. Dresden Nr. 8, 32) sogar zu sehr, auf Kosten des musikalischen Gehaltes, in den Vordergrund stellen, so daß der Eindruck des Etüdenmäßigen entsteht.

19) Musikalischer Almanach, Althinopel 1782, S. 1 f.

20) Reichardt, Selbstbiographie (Allgem. Mus. Zeitung 16. Jahrg. Nr. 2): „Über alles ging mir aber sein freies Phantasieren, worin er ganz einzig und unerschöpflich war. Stundenlang konnte er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Klavier, welches allein schon durch seinen schönen, singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden und durch die vollkommenste Reinheit der Stimmung, für welche er sehr besorgt war, die Zuhörer rührte und begeisterte. Wach freute sich des innigen Anteils, den ich oft mit heißen Tränen, oft mit lautem Jubel an seinem herrlichen Spiel nahm.“

21) Ernst Holzer, Schubart als Musiker, S. 861.

22) Reichardt, Briefe II, 809: „jetzt [1776] wohl ausgemacht der beste Kirchenkomponist“. Mus. Alm. Althinopel 1782: „Einer unserer größten Organisten und Setzer für den Kirchenstil.“ Gerber, Lexikon: „Er war ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist.“

23) Das vollständigste Verzeichnis gibt Held a. a. D., S. 346 ff. Hier genüge eine Übersicht im großen. Die erhaltenen kirchlichen Werke sind ein Weihnachtssoratorium, mehrere größere Passionsmusiken (Helds Nr. 9—14 sind Teile von Nr. 2), über hundert Kantaten, 15 Magnifikat, etwa 40 Motetten, Choralbearbeitungen bez. -vorspiele für Orgel in mehreren Heften teilweise gleichen Inhalts (zu den von Held genannten Berliner Handschriften kommt eine in der Kgl. Bibliothek zu Dresden). Gedruckt liegen noch vor sechs Arien im Klavierauszug und einige Freimaurer melodien. Genannt werden eine weltliche Kantate Risonate caribuoschi und ein Klavierkonzert.

24) Emanuel hat über 200 Stücke für Klavier allein geschrieben, darunter etwa 140 Sonaten; außerdem 52 Klavierkonzerte mit Orchester. Die Zahl der übrigen Instrumentalwerke ist viel geringer, die der Sinfonien z. B. nur 18, und sehr viele dieser Stücke sind auch in einer Fassung für Klavier überliefert. Von Oden und Liedern sind über 250 erhalten,

dazu kommen noch einige größere, kantatenartige Gesänge. Zur geistlichen Konzertmusik gehören zwei Oratorien, zur Kirchenmusik eine beschränkte Anzahl größerer und kleinerer Chorwerke, darunter ein Magnificat und zwei Heilig, ferner einige Gelegenheitsmusiken zu besonderen kirchlichen Feiern und 22 Passionen. Die meisten dieser Passionen sind aber nicht voll zu nehmen, da sie nicht vollständig ausgearbeitet, sondern zum guten Teile aus älteren Stücken zusammengestellt wurden. — Vgl. Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Karl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905.

25) In der Pfingstkantate Nr. 407 aus dem Jahre 1769.

26) Vgl. Anmerkung 18 mit Anmerkung 20.

27) 1775 mit Vorbericht von J. A. Hiller gedruckt.

28) Wohl ist es gefährlich, mit ein paar aus dem Ganzen genommenen Taktten auf allgemeine Wesenszüge hinzuweisen; denn je schlagender die Beispiele sind, um so mehr können sie totschlagen; und je weniger sie es sind, um so weniger machen sie lebendig. Aber die Gefahr schwindet, wenn man sie nimmt, wie sie gemeint sind, nicht als Ortstafeln, welche Namen und Behörden festsetzen, sondern als Wegweiser, welche die Richtung zeigen.

29) Kgl. Bibl. Dresden D^h 1653, Nr. 25: „Ach Herr, mich armen Sünder“.

30) Les beaux-arts, réduits à un même principe, Paris 1746; deutsch von Adolph Schlegel, Leipzig 1752; ferner Cours de belles-lettres, Paris 1747—50; deutsch von Ramler, Leipzig 1756—58.

31) Marburg, *historisch-kritische Beiträge* V, 22 ff. (1760).

32) Ramler im Anschluß an Batteux: Marburg, *Beiträge* IV, S. 42 (im Jahre 1760).

33) Marburg, *Beiträge* II, S. 177 (1756). — »Comme la fin de l'Orateur est de persuader ses auditeurs, celle du Musicien est de plaire à la multitude«. La Mothe le Vayer, angeführt von Mattheson in der Großen Generalbassschule, S. 50 Anm. (1731).

34) Der Eingangschor der Cantata Festo Circumcisionis a 4 voci con Stromenti: „Gott der Herr ist Sonn und Schild“, mit »di Homilius« und am Schlusse »S. D. G. 1734« gezeichnet (Dresden, Kgl. Bibl. Mus. A 184), ist wohl das kraftvollste unter Homilius' Namen überlieferte Stück. Wenn die Angaben der Handschrift richtig sind, so wäre es noch vor Homilius' Lehrzeit bei Bach entstanden. Man hätte dann in jeder Hinsicht eine Ausnahmeleistung vor sich.

35) Zählung nach dem handschriftlichen Bande der Musikbibliothek der Dresdner Kreuzschule, der 12 Magnificat und ein Domine ad adiuvandum me enthält und im Jahre 1784 von Homilius dem Räte der Stadt Dresden gewidmet wurde. — Dem Kreuzkantor Herrn Musikdirektor Professor Richter möchte ich auch an dieser Stelle danken für die Freundlichkeit, mit der er mir die Durchsicht der Homiliusschätze der Kreuzschulbibliothek ermöglichte.

36) Gedruckt Frankfurt a. D. 1777. — 1783 wurde es auch in Hamburg aufgeführt (Sittard a. a. D. S. 114).

37) Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. 10810 (enthaltend 30 Motetten von Homilius), fol. 25, in Emoll, mit der Bemerkung: „Ist eigentlich aus Es moll gemacht und hier transponirt“. Zeitangabe: „d. 16. Dec. 1760“.

38) Hier ist besonders an J. A. Hasse zu denken. Einmal hat Homilius sogar an ein eignes Werk, das „Singstück“: „Die den Jehovah lobenden Heere des Himmels“ (Dresden, Kgl. Bibl. Mus. A 598, 13), eine Hassesche Arie angeschlossen: „In jenen selgen Tagen will ich mich göttlich freun“. In der Handschrift ist dazu bemerkt: „Allegretto di Hasse aus einem Puer natus wo diese ganze Arie in F gesetzt ist, und Homilius hat sie in G transponirt“.

39) Hasche, Magazin der sächsischen Geschichte II, 120, spricht davon, daß die „Ausländer“ Homilius besser zu schätzen wußten, als „sein undankbares Dresden“.

40) Zu den von Citner und Held angegebenen Fundorten sind nach Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens (1899), noch hinzuzufügen: Grimnischau (14 Kantaten), Geithain, Grünhain (Privatbesitz), Nossen. Ferner habe ich im Archiv der Kirche zu Papstsdorf bei Königstein eine Osterkantate „Sing, Volf der Christen! frohe Lieder“ (Ddur, $\frac{2}{4}$; identisch mit Helds Nr. 101?) und in Schandau eine vierstimmige Motette „Ihr Völker bringet Ehr dem Herrn“ vorgefunden.

41) Die Subskribentenliste zur Passionskantate 1775 zeigt unter 72 Namen nur ein paar süddeutsche, darunter Stein in Augsburg, im Norden dagegen erstreckt sich der Bereich bis Kopenhagen, Neval und Wiga. Kantoren sind 33 vertreten, dazu 6 Organisten. Auch „Kapellmeister Bach in Hamburg“ hat mit subskribiert.

42) Sehr beifällig besprochen durch den „seeligen Pedanten“ Joh. Fr. Agricola in Hillers Wöch. Nachr. II, 261 ff., ferner in der Allgemeinen deutschen Bibliothek I, 303.

43) Vgl. Anm. 38.

44) Hasche, Magazin der sächsischen Geschichte II, 120.

45) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV, 280 f.

46) In seiner Selbstbiographie.

47) Der Anfang dieses Satzes ist S. 75 wiedergegeben.

48) Nach Bachs Tode gedruckt als: Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano, oeuvres posthumes No. 1. Wien und Leipzig. — Neu herausgegeben in Niemanns Auswahl bei Steingraber.

49) Als zweite Sonate der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber 1781 erschienen. Die ganze Sonate ist neugedruckt in Schenkers Auswahl in der Universal-Edition, der Mittelsatz auch in Niemanns Musikgeschichte in Beispielen (Seemann). — Sämtliche sechs Sammlungen der Sonaten für Kenner und Liebhaber wurden 1861 von Expedit Baumgart herausgegeben, ferner 1895 von Karl Krebs in den „Urtextausgaben klassischer Musikwerke“ (Breitkopf & Härtel).

50) S. 71.

51) Ebenda S. 48.

52) Das Beispiel habe ich dem 1755 geschriebenen, 1762 im Musikalischen Mancherley veröffentlichten Charakterstücke L'Ally Rupalich entnommen (neu gedruckt in Niemanns Auswahl bei Steingraber). In Emanuels Werken aus den vierziger Jahren finden sich kaum solche Stellen, in späterer Zeit werden sie häufiger.

53) Autograph auf der Berliner Bibliothek.

54) Emanuels Taktstriche fallen hier in die wirklichen Takte; sie sind aber stehengelassen, weil sie die Eigenart der Pausen gut hervorheben.

55) Vor allem sind hier zu nennen Hugo Niemann mit seinem grundlegenden „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“, Leipzig 1903; und die Bestrebungen von Jaques-Dalcroze — beide in ganz verschiedener Weise tätig, aber doch in gleicher Richtung.

56) An einigen der unten gegebenen Beispiele, so S. 87, 113 wird das deutlicher werden.

57) Vgl. Beispiel S. 113f.

58) Im Urtext stehen die Taktstriche, von Anfang an gerechnet, aller vier Viertel.

59) Taktstriche stehen im Urtext vor Beginn und nach dem sechsten Achtel der angeführten Stelle, also in der Mitte der Takte, wie so häufig.

60) Auf das Thema des ersten Satzes der 1765 geschriebenen sechsten Sonate der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber sei wenigstens hingewiesen. — Vgl. auch Beispiel S. 96₂ und S. 120₄.

61) In solchen Fällen könnte man die Pausentakte metrisch auch als Wiederholung des vorhergehenden Taktes empfinden, also auf S. 73 als 6a, auf S. 74 als 4a.

62) In dieser Form wohl zuerst von Mattheson aufgestellt (1737 im Kern melodischer Wissenschaft S. 29 ff., ebenso später im Vollkommenen Capellmeister), einem der ersten Vorkämpfer für die musikalische Aufklärung in noch persönlich-lebensvoller, aber auch noch barocker Weise.

63) 1708—82. Seine Schriften erschienen von 1752 ab.

64) Allgemeine deutsche Bibliothek XVII, 2, S. 565 ff.

65) In Hugo Niemanns grundlegendem „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ ist der metrische Einschalt noch nicht erörtert. Doch habe ich mehrfach bei der Untersuchung von Tonwerken Stellen gefunden, bei denen mir das metrische Gefühl die Annahme von Einschalten zu fordern scheint. Niemann selbst hat in der Zeitschrift der I. M. G. XV, S. 3 die Meinung ausgesprochen, daß die Zahl der aufgewiesenen Erscheinungen sich noch weiter vermehren wird. — Bereits Martin Falk hat im Ddur-Klavierkonzert Friedemann Bachs eine Einschaltung nachgewiesen. Vgl. S. 104 seines Buches über Friedemann (Leipzig 1913).

66) Die vorläufig noch etwas geheimnisvollen „Register“ sind durchaus nicht allein durch die Höhenlage bedingt, sondern sind wohl auch von

gewissen Eigenheiten der Tonsprache, des Ausdruckstypus überhaupt abhängig. Mit dem Klavierklang an sich haben sie jedenfalls nichts zu tun. — Ein anderes Stück Emanuels mit auffallendem Registerwechsel ist das Adagio der sechsten Preussischen Sonate (neugedruckt in Niemanns Auswahl), wo er z. B. gleich dreimal hintereinander vorkommt in den Takten 5, 6 und 7.

67) Niemann-Festschrift S. 433, besonders S. 436 Anm.

68) Magazin I, S. 1217.

69) Briefe II, S. 16 f.

70) Über die von Johann Stamitz gebrauchten Stärkzeichen vgl. Hugo Niemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 147.

71) Es fragt sich überhaupt, ob diese Doppelbezeichnung von Emanuel selbst vorgenommen wurde.

72) In seiner Selbstbiographie, Allg. Mus. Zeitung 16, Nr. 2.

73) Dafür hat Heinrich Jalowetz Beispiele gebracht in seinem Aufsatz „Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach“, der über die stilistische Bedeutung der Werke Emanuels einen guten, mit zahlreichen Musikbelegen gestützten, wenn auch der besonderen Aufgabe gemäß nicht vollständigen Überblick gibt. (Sammelbände der J. M. G. XII, S. 417 ff.)

74) A. Heuß, a. a. D., S. 451.

75) Eine eingehendere Darlegung von Emanuels Schreibweise, ihren Wandlungen und ihren Beziehungen zu der anderer Meister muß einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben.

76) In dem Aufsatz „Vom musikalischen Ausdruck“. — Ernst Holzer, Schubart als Musiker, Stuttgart 1905, S. 307.

77) S. 215 (im Jahre 1749). — Es wäre einmal zu untersuchen, ob und in welcher Weise neben Marburg andere Berliner Künstler am Kritischen Musikus Anteil haben.

78) Vgl. auch Martin Fald, a. a. D., S. 84 über Friedemann.

79) S. 208 f. (1749).

80) Heute freilich pflegt man Emanuel die kleinen Verzierungen gerade ihrer „Menge“ wegen nicht zur Tugend anzurechnen. Ein Blick in die Klavierwerke etwa Couperins könnte Emanuels Sparsamkeit zunächst schon äußerlich dartun. Aber das absprechende Urteil hat seinen Grund wohl weniger darin, daß Emanuel Triller, Doppelschläge und anderes mitunter wirklich etwas geschäftsmäßig verwendet haben mag — denn diese schwächeren Werke ruhen ungestört im Staube der Bibliotheken —, sondern erstens in der Tatsache, daß heute in weiten Kreisen kein klaviermäßiger Stil, sondern ein unmäßiger orchestral fein sollender für das Ideal eines Klavierstils gilt, zweitens in der Unkenntnis der rechten Spielweise, drittens aber in der Schwierigkeit, die Manieren fein und rund und dabei, wie sich's gehört, mit einer gewissen mezza voce herauszubringen. Heinrich Schenkers „Beitrag zur Ornamentik“ (Universaledition), eine

warmherzige, feinsühlende Einführung in den Klavierstil Emanuels, sei als Heilmittel gegen erstens bis drittens angelegentlich empfohlen.

81) Sie werden von Otto Brieslander in der Universaledition neu herausgegeben.

82) Neugedruckt in Niemanns Auswahl bei Steingraber. — Die Taktstriche des Originals stehen zwischen dem dritten und vierten Achtel des Taktes.

83) Einen Beleg für diese Auffassung der Kadenz gibt die Schlusskadenz des 1772 gedruckten C-moll-Klavierkonzerts, das von Niemann bei Steingraber neu herausgegeben ist.

84) Vgl. auch die Beispiele S. 85, 86.

85) In der eigenen Lebensskizze.

86) Johannes Schreyer, Lehrbuch der Harmonie und der Elementarcomposition, Leipzig 1911, S. 46.

87) Beiträge II, 96 f.

88) Ebenda III, 103 und IV, 361 f.

89) J. A. Scheibe im Kritischen Musikus, 6. Stück (Mai 1737): „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich.“ Dazu vgl. Birnbaums Verteidigung, S. 854 f.

90) Im selbstbiographischen Abriss.

91) La Gleim in Marpurgs Raccolta 1756, S. 45. — Neugedruckt in Niemanns Auswahl bei Steingraber.

92) Das spürten auch die Zeitgenossen. Burney sagt im 4. Band seiner Geschichte, S. 454: »It appears from Hasse's operas, where Emanuel Bach acquired his fine vocal taste in composing lessons, so different from the dry and laboured style of his father.« Die Hochschätzung Emanuels für Hasse, die übrigens auf Gegenseitigkeit beruhte, ist verschiedentlich bezeugt.

93) Vgl. auch C-moll-Konzert von 1772, 3. Satz. (Fermate.)

94) Mus.-Bibl. II, 28. — Beispiele für noch kühnere Modulation innerhalb unbegleiteten Läuferwerks finden sich in späteren Werken, z. B. in der ersten Fantasie (Es-dur) der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber (Urtextausgabe S. 28, letzte Zeile, S. 33, erste bis zweite Zeile.)

95) Hier trifft sich Emanuel mit dem größten seiner nächsten Altersgenossen, mit Gluck.

96) Derselbe Gegensatz unterstützt im zweiten Takt des Beispiels die Motivabgrenzung!

97) So auch manches in den musikalischen Charakterbildern bestimmter Persönlichkeiten, z. B. Murkys in »Aly Rupalich« (vgl. Anm. 52).

98) Beispiel S. 58.

99) Vorrede der Reprisenonaten 1760: „Das Verändern beyhm Wie-

derholen ist heut zu Tage unentbehrlich.“ — In der Ankündigung Marburg Beiträge IV, 560: „Es ist seit einiger Zeit Mode geworden, keine Neuprife eines Stücks das zweyte mahl auf eben die Art als das erste mahl zu spielen.“

100) Vgl. Beispiel S. 85 f.

101) Cramer, Magazin II, 516, mit der Bemerkung, daß aber selbst Emanuel nicht genau den Berliner Regeln folge.

102) In seiner vortrefflichen Würdigung der geistlichen Lieder Emanuels (Geschichte des deutschen Liedes I, 240 f.) sagt Kretschmar über die späteren Sammlungen, Emanuel habe „gleich von vornherein, wie zahlreiche einfache Choralmelodien beweisen, ein bequemeres Niveau“ eingenommen. Emanuel folgte aber mit der Aufnahme der Choräle laut Vorrede nur dem Wunsche seiner Freunde. Überdies ist er bestrebt, die Zurückhaltung im melodischen Ausdruck durch Steigerung des harmonischen wettzumachen. — Wenn Kretschmar bei Besprechung der weltlichen Lieder (S. 529) Emanuel vorwirft, er habe Hölty's „tief melancholisches und düsteres Todtengräberlied“ polonäsenartig komponiert, so kann auf Franz Schubert's eigenartige Jugendkomposition desselben Gedichts verwiesen werden, die ebenfalls Tanzrhythmen bevorzugt. Der Dichter hat sich den Todengräber wohl mehr Shakespearisch vorgestellt. Emanuel macht sich's freilich in diesem Falle doch allzu bequem.

103) Allgemeine Deutsche Bibliothek, Bd. 9, 2, S. 240.

104) Vgl. Eugen Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, Leipzig 1914, I, S. 291.

105) „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen.“

106) Fortsetzung der vorigen Anmerkung.

107) Aus dem Vorbericht.

108) Manchem seiner Werke scheinen ähnliche, wenn auch nicht so ausgeführte und daher künstlerisch einwandfreihere Vorwürfe zugrunde zu liegen, z. B. der Violinsonate Hmoll (Wortquenne Nr. 76), die bei Rieter-Biedermann neu herausgegeben ist.

109) Forkel, Almanach II, S. 141 f.

110) Cramer, Magazin I, 35.

111) Vgl. Beispiel S. 85 f.

112) Briefe I, 121 f.

113) Im Musikalischen Almanach, Methinopel 1782.

114) So Mendelssohn, Schumann, Spitta u. a. Auch heute sind diese Vorurteile oft dem Verständnis seiner Werke im Wege. Emanuels Zeitgenossen (1780 in der Allg. Deutschen Bibliothek 40, 1, S. 127) unterschieden „zwischen der großen edlen Manier unsers Bachs, und der galanten, spielenden unsrer neueren modischen Componisten“.

115) Allg. Mus.-Zeitung 16, Nr. 2. Zwei dieser Sinfonien hat Hugo Riemann bei Beyer & Schöne, Langensalza, als Quartette herausgegeben, da sie größtenteils bereits die Stileigentümlichkeiten des Quartettsages zeigen.

116) Bd. 45, S. 102. — Diese Sinfonien sind 1860 bei Peters gedruckt erschienen in Partitur und Stimmen. Drei davon hat August Stradal für Klavier zu zwei Händen bearbeitet (Edition Schubert).

117) Da auch Emanuel mit im Spiel ist, sei die ganze Begebenheit mitgeteilt nach dem Journal der Tonkunst H. Chr. Kochs (S. 2), das aus dem berlinischen Archiv der Zeit 1795, Nr. II, S. 162 schöpft. Der Berichterstatter ist Reichardt (unterzeichnet mit J. F. R.): „Man weiß, daß er (Wolf) in seinen ersten Arbeiten einer der besten Nachahmer der Bach'schen Claviermanier war. Auf einmal fieng er an, davon abzuweichen. Als ich über die glückliche Änderung seiner Manier mit ihm sprach, sagte er mir sehr naiv: ‚Ich habe lange geglaubt, es gäbe nichts höheres in der Welt als Bach; und ein Clavierkomponist könne und müsse auch nichts anders denken, als ihm nachzuahmen. Nun ist aber hier zu Lande seit Göthens Ankunft alles original geworden. Da dacht ich, du mußt doch auch suchen, original zu seyn.‘ Mit dieser Änderung bekam er selbst in seinem Spiel — er war ein großer Virtuoso in der Bach'schen Manier — etwas eignes Picantes, daß er anfänglich nicht hatte.“

118) Tagebuch einer Reise III, 213.

119) Zum letzten Beispiel vgl. Beispiel S. 64.

120) K. F. Cramer im Musikalischen Magazin I, 1238 bei Besprechung der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

121) Almanach IV, 36.

122) Vgl. das Zitat 103.

123) Über das letzte klagt Reichardt im Musikalischen Kunstmagazin, S. 24; „Leider aber blieben sie (Bach und Benda) ohne Nachfolger, die ihnen ganz gleichen; die meisten hatten nur die Form ihres Wesens begriffen und ahmten hernach nicht wie sie die große edle Natur nach, sondern nur die Manier ihrer Nachahmung.“ Das ist daselbe Verhältnis, in dem Homilius zu seinen Vorbildern stand! (Vgl. die Beispiele oben.) Bezeichnend hierfür sind z. B. die in Königsberg 1778 erschienenen Klavierkonzerte Karl Gottlieb Nichters, eines „vorzüglich guten Clavierpielers in der wahren Bach'schen Manier“, von denen die Allg. Deutsche Bibliothek, Bd. 40, 1, S. 127 f. sagt: „Was die Manier betrifft, so hat Hr. N. das Mittel zwischen der großen edlen Manier unsers Bachs, und der galanten, spielenden unsrer neuern modischen Komponisten gehalten; oder vielmehr hat Hr. N. eine vernünftige Vereinigung beider getroffen.“

124) Daß Stamitz im Musikleben des Südens und Westens nicht entfernt die Rolle gespielt hat wie Emanuel im Norden, daß neben und bald noch vor Stamitz eine ganze Schar von Komponisten tritt, während Emanuel erst in dem späteren Haydn einen Nebenmann bekommt, der

ihm freilich dann über den Kopf wächst: Das ist wohl nicht allein durch den frühen Tod Stamitzens verursacht — er lebte von 1717—1757 —, sondern ist überhaupt in dem mehr demokratischen Charakter der süddeutschen Bewegung gegenüber der mehr aristokratischen des Norddeutschen Emanuel begründet.

125) Der älteste und nächst Stamitz bedeutendste der Mannheimer, Franz Xaver Richter, ist davon auszunehmen.

126) Das kann allerdings auch nur geschehen sein, um einer Mode-laune entgegenzukommen.

127) Die Taktstriche des Originals fallen auf die Mitte der wirklichen Takte.

128) In Niemanns Auswahl bei Steingraber neugedruckt.

129) Vgl. auch in Beispiel S. 116 das Motiv der Melodie in den ersten Taktten mit dem Basismotiv des letzten!

130) Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 178.

131) Ansätze zur durchbrochenen Arbeit finden sich auch bei Friedemann. Vgl. Martin Falc, a. a. D., S. 121 ff.

132) Vgl. Hugo Niemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 175, 178 ff.

133) Auch bei Friedemann ist ähnliches zu bemerken. Martin Falc sagt a. a. D., S. 136, was die Sinfonien Friedemanns von denen der Mannheimer scheidet, sei unter andern „der bei der modernen Allgemeinhaltung verwunderliche Mangel einer stärkeren Betonung des zweiten Themas, obwohl Bach es nicht umgeht“. Friedemann scheine in den Sinfonien Zusammenfassung verschiedenen Materials zu einer Themen-gruppe dem selbständigen zweiten Thema vorzuziehen. Ich glaube aber, das läßt sich recht gut mit einer „modernen Allgemeinhaltung“ vereinbaren. Das Wesentliche ist eben die neue Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit des Ausdrucks überhaupt. Das Gegenüberstellen von zwei Stimmungsgebieten in zwei Themen ist nur ein Sonderfall davon, noch dazu in gewissem Sinne eine Einschränkung.

134) Wyzewa und St. Foix sind in ihrem Mozartbuche zu gleichem Ergebnis gelangt. So wird Bd. I, S. 9 festgestellt, daß die Durchführung bei Mozart immer merklich kürzer sei als bei Philipp Emanuel und Haydn. S. 416 wird der starke italienische Einfluß, unter dem Mozart zeitweise stand, bezeichnet als *une cause d'infériorité par rapport à l'œuvre plus purement allemande d'un Em. Bach, d'un J. Haydn, ou d'un Beethoven*. Bd. II, S. 105 wird Emanuel genannt *le véritable initiateur de la fantaisie, où Mozart lui-même, tout en l'imitant expressément, ne parviendra jamais à le surpasser*.

135) Dieses und andere Beispiele bringt auch Heinrich Jalowetz a. a. D., S. 453 ff. — Vgl. auch die zweite Sonate der fünften Sammlung.

136) Burney z. B. spricht von Bachism or Haydnism als von demselben Stile (Hist. IV, 602), ähnlich nennt Reichardt beide Namen in

demselben Zuge (Mus. Kunstmagazin, S. 25 u. a.). Da von mancher Seite die gutbezeugten Äußerungen Haydns über Emanuel als sein hauptsächlichliches Vorbild nicht für voll genommen werden — Karl Mennicke z. B. spricht S. 85 seines Werkes „Häße und die Brüder Graun als Symphoniker“ (Leipzig 1906) nur von „kindlich warmer Befürwortung der Klavierwerke des Hamburgers“ und stellt fest, daß Emanuel „vielleicht“ „in erster Linie“ (?) die Technik des Klavierspiels fördern, daß dagegen „die geistige Welt“ seiner Sonaten die Wiener nicht befruchten konnte —, so sei zum Überfluß noch ein unverdächtiges Zeugnis aus Reichards Selbstbiographie mitgeteilt (Schletterer, S. 61 f.): „J. A. P. Schulz, der ihn (Haydn) später einmal (um 1770) in Wien besuchte, fand ihn da noch, wo sein Name schon zu den berühmten zählte, ängstlich und unentschlossen, fleißig gearbeitete Sachen, die er im Pulte behielt und seine Übungsstücke nannte, zu welchen ihn Bachs Meisterwerke angetrieben, zu veröffentlichen.“

137) Der betreffende Aufsatz erschien im European Magazine (London) und wurde von Cramer im Magazin II, S. 585 ff. in deutscher Übersetzung wiedergegeben, „nicht etwa als ein schätzbare Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine Kuriosität“.

138) Die Vorwürfe der grillenhaften Manier und tollen Sprünge sind wohl auf Stellen wie das wundervolle Thema des Adur-Adagio mit seinem Wafsprung von A bis cis“ (der eigentlich gar keiner ist) und den Schwerpunktpausen gemünzt und auf den mehrfachen Wechsel von hoher und tiefer Lage gegen Ende der Neprisen dieses Satzes (vgl. dazu Beispiel S. 85, 98 u. a.). Auch Takte wie der 7. und der 12. samt den folgenden im ersten Satze der Bdur-Sonate können den Vorwurf der Grillenhaftigkeit heraufbeschworen haben. Takt 6 und die folgenden (samt der Generalpause) nach dem Doppelstrich dieses Satzes gehört wahrscheinlich zu den närrischen Modulationen. Und unter Affektationen einer tiefen Wissenschaft sind jedenfalls Stellen zu verstehen wie die Nachahmungen in den Takten 28 und folgende desselben Satzes, vielleicht auch die in dieser Sonate häufigen Synkopenbildungen, besonders wenn sie gar noch in regelrechtem dreistimmigen Satze erscheinen wie von Takt 20 und 27 des zweiten Satzes ab. Das sind wirklich alles Dinge, die Haydn kaum aus der damaligen süddeutsch-italienischen Klaviermusik, um so mehr aber von Emanuel hatte lernen können. — Die ganze Begebenheit ist übrigens ein hübsches Beispiel zum ersten Abschnitt, S. 108 ff.

139) Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 26. Juli 1809: Es wäre mir lieb, „wenn Sie mir die meisten Partituren, die Sie haben, wie z. B. Mozarts Requiem etc., Haydns Messen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel etc. nach und nach schicken. Von Emanuels Clavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige (?) jedem wahren Künstler gewiß nicht allein zum hohen Genuß, sondern auch zum Stu-

dium dienen, und mein größtes Vergnügen ist es, Werke, die ich nie oder nur selten gesehen, bei einigen wahren Kunstfreunden zu spielen.“ — Am 28. Januar 1812: „Die C. P. Emanuel Bachs Sachen könnten Sie mir wohl einmal schenken, sie vermodern Ihnen doch.“ — Als Czerny Beethovens Schüler wurde, bekam er zuerst Stücke von Philipp Emanuel zum Studieren, dann erst solche von Beethoven selbst.

140) Ein bezeichnendes, wenn auch etwas zu grelles Schlaglicht wirft darauf folgendes Urteil Nachlikens (Für Freunde der Tonkunst IV, S. 315): „Bach urteilte, entschied und verfuhr in diesen seinen letzten Werken (Morgengesang, Passion, Auferstehungskoratorium), wie Beethoven in den seinigen; er bereitete damit ihnen auch dasselbe Schicksal. So wenig ein Künstler, der es wirklich ist, den Vorneigungen und Liebhabereien der Zeitgenossen fehhnen, sich selbst und sein Besseres ihretwegen verleugnen soll; so soll er doch auch dem Guten, was die Zeit will, nicht pochend auf sein Vermögen schroff entgeggetreten und eigensinnig allein die Besonderheiten, die doch auch bei ihm nur Vorneigungen und Liebhabereien sind, durchsetzen wollen; vor allem aber, ist er Musiker, nicht vergessen, daß seine Werke durch das Ohr eingehen müssen und dann erst weiter dringen können.“

141) Besonders die „Bitten“ berühren empfindsam-romantisch.

142) Im Musikalischen Almanach, Aethinopel 1782, S. 1: „Drang, harmonische Fülle, Deutschnheit der Melodie, Sonnenflammen der Entfindung — dies wäre ohngefähr der Unterscheidungscharakter der Bachischen Composition und Spielart.“ — Jalousky sagt a. a. D., S. 457, Emanuel erscheine „geradezu als die Quelle der durch eine ganz eigentartige, schlichte, aber sehr intensive Innigkeit ausgezeichneten Thematik, die für den jungen Beethoven so charakteristisch ist.“ Das drückt dasselbe mit anderen Worten aus. Aber ich meine, daß nicht nur der junge, sondern gerade auch der ältere Beethoven diese Thematik pflegte und verinnerlichte.

143) Gleichzeitig ein Beispiel für harmonische Variationen, eines der von Beethoven gepflegten Kunstmittel.

144) Die Taktstriche stehen ursprünglich in der Mitte der Takte.

145) N. Hippus, Was Rubinstein in den Stunden sagte (Sonderdruck aus der „Neuen Musik-Zeitung“), S. 12.

146) Deutsche Geschichte 8, S. 509.

