

## Tonartensymbolik zu Bachs Zeit.

Von Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden).

Den Freunden Beethovens und Bachs wird es bei der Pflege der Kammer- und Hausmusik dieser Meister nicht entgehen, daß beide mit gewissen Tonarten nicht ganz die gleichen Stimmungswerte verbinden. Es hat z. B. C moll bei Bach nicht den schwer pathetischen Charakter, nicht das düstere, das ihm bei Beethoven eigen ist, sondern paart sich bei ihm unverkennbar mit milderem, sanfteren Regungen: ein Eindruck, den jeder erfahren wird, der die bekannteren Sätze für Klavier allein und für Klavier und Violine, die Beethoven und Bach in dieser Tonart geschrieben haben, unbefangen auf sich wirken läßt.

Das Problem, das wir damit berühren, ist das der Geschichte des Charakters unserer Tonarten. Diese Geschichte reicht bis in das griechische Altertum zurück, insofern einige von ihnen Nachkömmlinge der halb antiken Kirchentonarten sind. Unter den neueren Jahrhunderten ist für die Geschichte der Tonarten, nachdem sich zwischen 1550 und 1650 die Umbildung der Kirchentonarten zu den Dur- und Molltonarten im wesentlichen vollzogen hatte, das wichtigste das von 1650 bis 1750 geworden, wo die dramatische, konzertierende Musik die Ausbildung neuer Tonartencharaktere übernahm und ihre Zahl auf 24 erweiterte. Die jüngsten Zeitalter haben aber dann doch an dem Stimmungswert dieser Tonarten durch neue, hervorragend charakteristische Werke noch soviel verschoben, daß wir uns heute für das Zeitalter Bachs die damalige Geltung der Tonarten als Charaktere erst wieder mit einiger gelehrten Mühe rekonstruieren müssen.

Dabei haben wir einen ausgezeichneten Helfer an Mattheson. Mattheson, nur vier Jahre älter als Bach, aber unter Umständen aufgewachsen, die für die Kenntnis der modernen Musik um 1700 viel günstiger waren — das frühreife Kind wohlhabender hamburgischer Eltern, von 1697 bis 1705 als Opernsänger, =dirigent und =komponist tätig, dann ein Jahrzehnt in gesellschaftlich-politischen Stellungen, bis er sich ganz der Musik widmete — veröffentlichte 1713 seine frische Erstlingschrift „Das Neu=Eröffnete Orchester“ und als zweites Kapitel des dritten Teiles darin einen Abschnitt „Von der Musicalischen Lohne Eigenschafft und Würdung in Ausdrückung der Affecten“. Er verwirft die beiden bequemen Theorien, daß alle Molltonarten traurig, alle Durtonarten lustig, daß alle b=Tonarten weich, alle Kreuztonarten hart und frisch seien, und gibt dann seine Charakteristiken, denen man Bestimmtheit und Feinfühligkeit nicht absprechen kann. Er unterläßt nicht, dabei an Vorgänger anzuknüpfen — namentlich an Ath. Kircher —, doch beruhen seine Definitionen vor allem auf eigenen Eindrücken aus der neueren Musik. Und daß ihnen auch objektiver Wert beigemessen wurde, zeigt das Stöbelsche Kurzgefaßte Musicalische Lexicon, das in zwei Auflagen 1737 und 1749 in Chemnitz erschien und Matthesons Tonartencharakteristiken beidemal wörtlich als etwas allgemein gültiges abdruckt (mit unwesentlichen Auslassungen).

Auch wenn Bach Matthesons Ansichten über diesen Gegenstand nicht gekannt haben sollte — was unwahrscheinlich ist —, so beruhte sein Tonartenempfinden doch zum großen Teil auf denselben musikalischen Vordermännern wie das Matthesons. Gewiß hat sich Bachs Bewußtsein in diesen Dingen viel weiter und tiefer entwickelt als das Matthesons. Jedenfalls ist es aber wünschenswert, einmal festzustellen, wieweit Bach und Mattheson, die genauen Zeitgenossen, in ihrer Bewertung der Tonarten als Ausdrucksgefäße zusammengehen. Wie wichtig ihrem Zeitalter die Wahl der Tonart bei jeder Komposition war, zeigt die von Mattheson gegebene und von Stöbel übernommene (sechste) Kompositionsregel, „daß man sich einen gewissen Thon erwehle, nach Anleitung der Materie, welchen die ganze Modulation, oder das ganze Stück zum

Fundament lege und darinn schliesse“. Im folgenden soll so verfahren werden, daß wir Matthesons Tonartencharakteristiken wörtlich mitteilen (das, was er aus andern Schriftstellern dazu zitiert, kann hier übergangen werden) und jeder Tonart Beispiele aus Bach hinzufügen. Der Vergleich kann sich nur auf die siebzehn von Mattheson charakterisierten Tonarten erstrecken; unsere Reihenfolge soll nicht die historische Matthesons sein (der mit d moll als dorisch beginnt), sondern die pädagogische Bachs von C dur bis h moll.

„C dur hat eine **ziemliche rude und freche Eigenschaft**, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst **der Freude ihren Lauff läßt**, nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumenta wol choisiret, zu gar was charmantes umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.“

Ob Bach nicht an Matthesons erste Worte gedacht hat, als er den groben Pharisäerchor der Matthäuspasion „Ja nicht auf das Fest“ in C dur setzte? Als Haupttonart eines Satzes kommt C dur sonst in der ganzen Matthäuspasion nicht wieder vor, als Nebentonart z. B. in einer der Reden der Jünger: „Wozu dienet dieser Unrat“ wendet sich aus a moll nach der Dominante g, um dann in hanebüchenem C dur fortzufahren „Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft . . .“. Schon in der Sopranarie von 1704 'Auf, freue dich, Seele, du bist nun getrost' hat der junge Bach auch der Freude in C dur ihren Lauf gelassen wie später noch in dem festlichen Epiphaniaschor mit Basssolo 'Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen'. An den Ausgang von Matthesons Charakteristik denkt man bei Instrumentalsätzen wie dem ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers, das Kreßschmar mit einem Traumbild aus fernen Sorgenwölkchen verglichen hat.

„C moll ist ein **überaus lieblicher dabey auch trister Tohn**, weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevaliren will, und man auch des süßen leicht überdrüßig werden kan, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst mögte einer bey seiner **Gelindigkeit**

leicht schläffrig werden. Soll es aber eine Pièce seyn, die den Schlaf befördern muß, so kan man diese Remarque sparen, und natürlicher Weise bald zum Zweck gelangen.“

Das Nebeneinander von Trauer und lieblicher Empfindung hat Bach durch c moll z. B. in mehreren Sätzen der Kantate 'Ich hatte viel Bekümmernis' dargestellt. Gleich im ersten Satze folgen auf den kummervollen Anfang die Worte 'Deine Tröstungen erquickten meine Seele' und in einem der nächsten auf die Frage 'Was betrübst du dich, meine Seele' später 'denn ich werde ihm noch danken': alles in c moll, wie auch dazwischen die kleine Arie 'Seufzer, Tränen, Kummer, Not' ihre Trauer in dieser Tonart hält. Ein 'munteres Mouvement' — mehrere Takte voller Sechzehntel in allen Vokal- und Instrumentalstimmen — belebt uns an der Erquickungsstelle jenes ersten Satzes; aber auch die beiden c moll-Präludien des Wohltemperierten Klaviers sind von Anfang bis zu Ende in durchgehender Sechzehntelbewegung geschrieben wie die dazugehörigen Fugen in lauter Achtelbewegung, d. h. in einem 'ebenträchtigen Mouvement'<sup>1)</sup>. „Gelinde, zum Schläffrigwerden“ nennt Mattheson c moll noch und denkt an das und jenes Stück in dieser Tonart, das „den Schlaf befördern muß“. So setzte Bach in c moll z. B. die Kantatentexte 'Bleibe bei uns, denn es will Abend werden', 'Wer weiß, wie nahe mir mein Ende', 'Ewigkeit, du machst mir bange' (wobei er an den Todeschlaf denkt) und in der Matthäuspassion die Worte 'So schlafen unsre Sünden ein' und das 'Ruhe sanft' des Schlußgesanges, dessen tiefen Zauber man doch bis auf den letzten persönlichen Rest erst mit Hilfe dieser kulturgeschichtlichen Notiz versteht.

„D dur ist von Natur etwas scharff und eigenjinnig; zum Vermen, lustigen, kriegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, daß nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Paucke eine Violine dominiret, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.“

1) Stößels Lexikon übersetzt Andante mit ebenträchtig.

Ein Kampfgesang Bachs in D dur ist z. B. das mit einem Choral verbundene Rezitativ 'Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut ... zwingen zu dem ewigen Gut'; Bach bringt da das Thema des Choralanfangs im Baß in Achteln zu einem Streitmotiv verkürzt. 'Ein feste Burg ist unser Gott' hatten die Leipziger Gesang- und Orgelbücher vor Bach in C dur gebracht; Bach übertrug dieses Kampflied nach D dur. Man kann die D dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers mit ihren Wirbeln und kriegerischen Marschrhythmen nicht spielen, ohne an diesen Choral zu denken. Im zweiten Teile des W. K. stehen vollends D dur-Präludium und -Fuge im Zeichen des Kampfes: das Präludium erinnert an Fanfaren, die zum Streite blasen, und die Fuge, deren Dur an das schon erwähnte Baßmotiv zu 'Wie schwerlich läßt sich' anklingt, ähnelt mit ihren vielen Engführungen einem künstlichen rastlosen Fächterspiele. Man wird nicht bezweifeln können, daß Bach mit dem ersten Teile der Matthesonschen Charakteristik übereinstimmte; daß er D dur aber auch zu vielen anderen frischen, positiv gestimmten Sätzen gebraucht hat, ist zu bekannt, als daß es hier der Beispiele dafür bedürfte.

„D moll. Wenn man denselben wol untersuchet, so wird man befinden, daß er etwas devotes, **ruhiges**, dabey auch etwas **grosses, angenehmes** und **zufriedenes** enthalte; dannenhero derselbe in Kirchensachen die Andacht, in communi vita aber die Gemüths-Ruhe zu befördern capable sey; wiewohl solches alles nichts hindert, daß man nicht auch was **ergetzliches**, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern **fliessendes**, mit Succes aus diesem Lohne setzen könne.“

Der Unterschied zwischen dem d moll Bachs und dem Beethovens ist ähnlich dem zwischen den c moll beider; Bachs Stimmung in d moll ist milder, beruhigter als die Beethovens. Man denkt dabei unwillkürlich zunächst an die Orgel- und Klaviersätze in dieser Tonart, die Tokaten, den Mittelsatz des Italienischen Konzerts, die beiden Fugen des W. K., die Kunst der Fuge. Ein so gelassenes d moll wie in dem Andante des F dur-Klavierkonzerts (Menuettrhythmus) ist bei Beethoven nicht denkbar. Aber auch manche Kirchengesangsätze halten diesen Charakter ein, in den Kantaten z. B. die Bassarie 'Ach,

wo hol ich Armer Rat', deren tröstlicher Nachsatz 'Du, mein Arzt, Herr Jesu Christ' auch in d moll geht, und in der Matthäuspassion die ähnlich gestimmte Bazarie 'Komm, süßes Kreuz'. Im ganzen möchte Bach mit d moll eine etwas ernstere Empfindung verbunden haben als Mattheson. Ob man einen Satz wie das d moll-Präludium des ersten Teiles des W. K., das so viel heiterer ist als das im zweiten Teile, als „was ergeßliches“ im Sinne Matthesons bezeichnen darf?

„Es dur<sup>1)</sup> hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Äppigkeit gleichsam spinnefeind.“

Von den Klaviersätzen Bachs entsprechen dieser Charakteristik genau die fünfte Invention und die fünfte Sinfonia. Aber auch die Kompositionen des W. K. in Es dur und die französische Suite in dieser Tonart wird man gut tun, einmal möglichst mit Einhaltung von Matthesons Anweisung zu spielen. Denn Bachs Kirchenwofalsätze stimmen mit dieser völlig überein, man vergleiche z. B. die Texte aus den Kantatenbänden I II und V:

- I. 137 Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle [d. h. Christi Blut].  
 165 Hochgelobter Gottessohn ... bleib, ach bleibe unser Licht.
- II. 73 Ich folge Christo nach.  
 248 Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.
- V. 32 Komm, mein Jesus, und erquicke.  
 106 Aller Augen warten, Herr.  
 228 Willkommen, will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt.

Die Vereinigung mit Christus scheint demnach ein Lieblingsnebengedanke Bachs bei kirchlicher Anwendung dieser Tonart gewesen zu sein. Gehen in ihr doch auch die Arien 'Ich will hier bei dir stehen' und 'Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt' in der Matthäuspassion. Und den Schlußchor des ersten Teiles der Matthäuspassion hat Bach

<sup>1)</sup> Mattheson schreibt A. dur.

ursprünglich in Es dur als Einleitungsschor der Johannespassion komponiert 'O Mensch, beweine dein Sünde groß, darum Christus seins Vaters Schoß äußert und kam auf Erden . . . bis sich die Zeit herdrange, daß er für uns geopfert würd, trüg unsrer Sünden schwere Bürd wohl an dem Kreuze lange'.

„E dur drücket eine **Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit** unvergleichlich wol aus; ist vor extrem-verliebten Hülf- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten, und hat bey gewissen Umständen so was **schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes**, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen vergleichlichen werden mag.“

Wir können die Reihe der Bachschen Beispiele hier nicht besser eröffnen als mit dem eben erwähnten Choralchor 'O Mensch, beweine'. Ihn hat Bach aus dem ursprünglichen Es dur nach E dur transponiert und so in die Matthäuspassion gesetzt. Es ist klar, daß damit für sein Zeitalter eine Steigerung der Leidensempfindung verbunden war; während die ältere Tonart mehr den Anfangszeilen der Strophe entsprach, legte Bach jetzt mehr Gewicht auf die Schlußzeilen, hob den Passionsgedanken mehr heraus, wohin ja auch die Instrumentalbegleitung zielte<sup>1)</sup>. Wie das Nebeneinander von Es dur und E dur Bach gerade damals beschäftigte, zeigt auch der Teil der Matthäuspassion, der die Gespräche am Ölberg vergegenwärtigt. Er besteht aus zwei Rezitativen, denen sich je eine Strophe des Chorals 'O Haupt voll Blut und Wunden' anschließt. Das erste Rezitativ bringt Jesu Prophezeiung vom Hirten, der geschlagen werden wird, und seinen Schafen, die sich zerstreuen. Da setzt die Gemeinde<sup>2)</sup>, von inbrünstigem

<sup>1)</sup> Aber das große Kreuzigungsmotiv der Violinen darin vgl. Bachjahrbuch 1909 S. 138.

<sup>2)</sup> Bei dieser Gelegenheit ersuche ich, zu Jahrbuch 1910 S. 141 (Choräle und Choralbearbeitungen) nachtragen zu wollen „Der XXII. Deutsche evangelische Kirchengesangsvereinstag in Dessau“ (S. 41 Bachs Musik im Gottesdienst) und „Passion, Kantate und Gemeindechoral“ (Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 15. Jhrg. S. 278), d. h. den Vortrag, von dem die im Bachjahrbuch 1910 S. 141 berührte Debatte ihren Ausgang nahm, und den Aufsatz, mit dem sie schloß.

Schmerz über solche Trennung erfährt, ein: 'Erkenne mich, mein Hüter, mein Hirte, nimm mich an', in E dur, die Oboen und die süßen Flöten spielen die Melodie mit, alles natürlich piano<sup>1)</sup>. Das zweite Rezitativ enthält die Prophezeiung Jesu von Petri Verläugnung und die Erwiderung der Jünger, worauf wieder sogleich Choralgesang erklingt und zwar die Strophe 'Ich will hier bei dir stehen' auf dieselbe Melodie und Harmonie wie vorher, aber diesmal in Es dur und ohne Flöten; die tiefere Lage, der damalige Ausdruckswert der Es dur-Tonart, die nüchternere Instrumentierung, alles wirkt in der einen Richtung ruhigerer Stimmung gegenüber der vorigen Strophe, wodurch zugleich der Abschluß dieses ganzen Obergeteiles als erreicht gelten darf. Um zu E dur zurückzukehren: in den Kantaten läßt Bach z. B. in E dur singen 'Wenn Sorgen auf mich dringen, will ich in Freudigkeit zu meinem Jesu singen', wobei er auf den Vordersatz viel Gewicht legt; eines der deutlichsten Beispiele, wie eng Bach mit Matthäus' Charakteristik übereinstimmte, ist die Kantate 'Liebster Gott, wann werd ich sterben': sie beginnt in diesem süßschmerzlichen E dur und schließt in ihm auf den Choral 'Herrscher über Tod und Leben, mach einmal mein Ende gut'. Man versteht auch nur so das außerordentliche innige Pathos in Bachschen Kammermusikwerken in E dur wie der Sonate für Klavier und Violine und der für Flöte und bezifferten Baß und den beiden Präludien des B. K., die bezeichnenderweise beide mit dem verminderten Septimenakkord kadenzieren.

„Dem E moll kan wol **schwerlich was lustiges** bengelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, **tieffdendend, betrübt und traurig** zu machen pfleget, doch so, daß man sich noch dabey zu **trösten hoffet**. Etwas **hurtiges** mag wol daraus gesehet werden, aber das ist darum nicht gleich **lustig**.“

Wir können auch hier an die Spitze der Bachschen Beispiele nichts besseres stellen als die beiden hergehörigen großen

<sup>1)</sup> Ganz unbachisch ist, was man in einer neueren Matthäuspassionschrift liest: dieser Choral sei „in glänzendem E dur geboren. Die Welt naht sich, Jesus, dem Herrscher der Welt, ihren Dank abzustatten“.



Säße aus der tonartlich so charaktervollen und so lehrreichen Matthäuspassion. In e moll geht der große Eingangschor 'Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen' und das Klageduett 'So ist mein Jesus nun gefangen'. Ein paar Kantatenbeispiele: 'Es ist nichts gesundes an meinem Leibe', 'Eilt, ihr Stunden, kommt herbei, bringt mich bald in jene Auen', 'Wir waren schon zu tief gesunken'. Ganz in e moll steht die vieltrophige Choralkantate 'Christ lag in Todesbanden'. Daß Bach den Choral 'Christ unser Herr zum Jordan kam', den zwei Jahrhunderte dorisch und in d moll gesungen hatten, um einen Ton höher nahm, mag auch durch den Charakter seines e moll mit geboten gewesen sein: treten doch schon in die erste Strophe dieses Chorals auch Passionsgedanken ein, woneben die Taufe als Trost erscheint. Auch hier wird es nicht unnützlich sein, bei den Instrumentalsätzen Bachs die Charakteristik Matthesons nicht außer Acht zu lassen. Bis in das 19. Jahrhundert hinein ist übrigens ein besonderer Zusammenhang zwischen Dur und Moll in e lebendig geblieben. Während sich C dur und e moll, D dur und d moll, F dur und f moll usw. nur wie Geschwister verhalten, möchte man E dur und e moll Zwillingsgeschwister nennen. Es ist z. B. merkwürdig, daß Beethovens drei Klavier-sonaten in e (op. 14 Nr. 1, op. 90 und op. 109) alle sich nur in E dur- und e moll-Sätzen halten und für eine andere Tonart überhaupt keinen Platz haben. Bei Philipp Emanuel Bach findet man ähnliches in seiner e moll-Sonate für Klavier (Nr. 1 der fünften Sammlung gibt nach einem intermezzoartigen kurzen C dur-Adagio den Schlußsatz in E dur), und so möchte schon Sebastian Bach im ersten Teile der Matthäuspassion das e moll des Anfangs- und das E dur des Schlußchores als besonders verwandt und aufeinander beziehungs-fähig empfunden haben.

„F dur ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmuth, Standthafftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet, und solches alles mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabei vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen

Menschen, dem alles, was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace hat.“

Wie d moll aus den beiden ersten Kirchentonarten hervorgegangen ist und e moll aus der dritten und der vierten, so ist F dur der Nachkomme des fünften und des sechsten Tones, des Lydischen und des Hypolydischen. Dieser beiden Natur galt als freundlich, lieblich, wie wir es recht wohl noch an dem Magnificat des fünften Tones nachempfinden können; Luther hat darum bei seiner musikalisch-liturgischen Einrichtung der deutschen Messe „Sextum tonum dem Evangelium geordnet“ mit der Begründung „Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum tonum zum Evangelio nehmen“. Das hat, z. B. von der Waltherschen Passion aus, lange nachgewirkt. Christusgesänge Bachs in F dur sind z. B. die Hauptsähe der Morgensternkantate und der Tenorarie 'Geliebter Jesu, du allein sollst meiner Seele Reichthum sein'. Ich zweifle auch nicht, daß um dieses Zusammenhanges willen in der Matthäuspasion folgende beiden Choräle, die Jesu Wesen und Erscheinung besonders zum Gegenstande haben, in F dur gesetzt sind: 'Wer hat dich so geschlagen' [bei Doles G dur] — darin die Worte „du bist ja nicht ein Sünder, wie wir und unsre Kinder, von Missetaten weißt du nichts“ — und 'O Haupt voll Blut und Wunden', dessen zweite Strophe für die rechte Gesamtempfindung dieser Stelle wichtig ist:

O edles Angesichte,  
Vor dem sonst schreckt und scheut  
Das große Weltgerichte,  
Wie bist du so bespeit!  
Wie bist du so erbleicht,  
Wer hat dein Augenlicht,  
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,  
So schändlich zugericht'et?

F dur ist sonst bei diesem Choral nicht üblich; Bach selbst bietet ihn vorher in der Matthäuspasion in E und in Es — wir haben gesehen warum —, und Doles gab ihn in D dur, der stimmlich bequemsten Lage. Wie Bach seinen F dur-

Charakter — übereinstimmend mit Mattheson — auch weiterhin festhielt, zeigt z. B. seine Komposition auf die Worte 'Ein ungefärbt Gemüte von deutscher Treu und Güte macht uns vor Gott und Menschen schön' (V 127), und wer möchte das friedlich, freundlich und verbindlich fließende der vier Sätze des *B. A.* in dieser Tonart verkennen?

„*F* moll scheint eine **gelinde** und **gelassene**, wiewol dabei **tieffe** und **schwere**, mit etwas **Verzweiflung vergefellschafte**, **tödliche** **Herzens**-Angst vorzustellen, und ist über die massen **beweglich**. Er drücket eine schwarze, hilflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.“

Jedermann denkt beim Lesen dieser Worte sofort an die Saufzer des *f* moll-Präludiums aus dem zweiten Teile des *B. A.*, aber auch die andern drei Stücke dieses Werkes in *f* moll haben fast gleiche Stimmung, und die Tiefe ihres Ausdruckes hat das nicht überbieten können, was Bach schon in der dreistimmigen *f* moll-Sinfonia für Klavier erreicht hatte. Deren chromatisch absteigendes Bassmotiv wiederum findet man auseinandergelegt in dem Kantatenchor in *f* moll 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'; eine Kantatenarie in derselben Tonart ist z. B. 'Bäche von gesalznen Zähren'. Auch hier kann uns also wohl Matthesons Definition zum Verständnis manches Bachschen Satzes helfen; bei den Sätzen des Konzertes in *f* moll mit ihren Sturm- und Schmotiven denkt man freilich unwillkürlich schon an Beethovens *Appassionata*.

„*Fis* moll ob er gleich zu einer **grossen Betrübniß** leitet, ist dieselbe doch mehr languissant **und verliebt** als lethal; es hat sonst dieser Ton etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.“

Nicht alles bei Bach in *fis* moll will ganz hierzu stimmen — z. B. nicht die *Ba*rie 'Empfind ich Höllenangst und Pein' mit ihren grellen Gegensätzen —, aber manches doch recht gut, z. B. in der Matthäuspasion die Arie 'Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei', auch der Mittelsatz der *A dur*-Sonate für Violine und Continuo und von den Sätzen des *B. A.* namentlich die Fuge aus dem ersten und das Präludium aus dem zweiten Teile.

„G dur hat **viel insinuantes und redendes** in sich; er brillirt dabei auch nicht wenig, und ist so wol zu seriösen als munteren Dingen gar geschickt.“

„G moll ist fast der **allerhöchste** Lohn, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende **ziemliche Ernsthaftigkeit** mit einer **munteren Lieblichkeit** vermischt, sondern eine **ungemeine Anmuth und Gefälligkeit** mit sich führet, dadurch er so wol zu **zärtlichen**, als **erquickenden**, so wol zu **sehnen-**  
**den als vergnügten**, mit kurzen beides zu **mäßigen Klagen** und temperirter **Frölichkeit** bequem und überaus flexible ist.“

Es brauchen hier keine Beispiele genannt zu werden, man lese die Sätze des W. K., die Arien der Matthäuspassion in diesen beiden Tonarten: die Anschauungen von Mattheson und Bach decken sich für beide offenbar. Auch für Bach ist g moll eine der liebsten Tonarten gewesen.

„A dur **greift sehr an**, ob er gleich brilliret, und ist mehr zu **klagenden und traurigen** Passionen als zu divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.“

Die letzten Worte dieser Charakteristik lassen sofort an die Sonate für Violine und Klavier in A dur denken, deren erster Satz sich auch gut zu Matthesons Hauptäußerungen schickt. Hat Bach doch auch den Text 'Ach Gott, wie manches Herzeleid begegnet mir zu dieser Zeit' in A dur gesetzt (bei Better und bei Doles steht der Choral in B dur). Das brillierende von A dur bringt ein Kantatensatz zur Geltung wie 'Hallelujah, Stärk und Macht sei des Allerhöchsten Namen'. Von den Sätzen des A dur-Klavierkonzerts überwiegt im ersten Satz das brillante, während der letzte (Allegro ma non tanto) die verschiedenen Eigenschaften der Tonart als starke Gegensätze ausspielt.

„Des A moll Natur ist **etwas klagend, ehrbar und gelassen**, it. zum **Schlaff einladend**; aber gar nicht unangenehm dabei. **Sonst zu Clavier und Instrumental-Sachen sonderlich geschickt.**“

Ehrbar und gelassen: man denkt an Kantatensätze wie 'Treu und Wahrheit sei der Grund', 'Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende'; etwas klagend: dazu stimmt fein 'Ach wie flüchtig, ach wie nichtig', auch wohl 'Aus Liebe will mein

Seiland sterben'. Trotzdem habe ich bei A dur und bei a moll den Eindruck, daß Bach mit diesen beiden Tonarten teilweise ganz andere Sonderempfindungen verbunden habe als Mattheson, wohin mir z. B. der in beiden A dur-Fugen des W. K. auftretende Hinführthmus zu weisen scheint, wie auch das 'Laß ihn kreuzigen' der Matthäuspasion (wo sich freilich a moll als subjektive Passionsempfindung Christi und der Christen auffassen ließe). Und das a moll-Präludium im ersten Teile des W. K., klingt es nicht wie kaum gedämpfte Pfeifen und Trommeln?

„B dur ist **sehr** divertissant und **prächtig**; behält dabei gerne etwas modestes, und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren.“

Die ganze Pracht dieser Tonart hat Bach z. B. entfaltet in der Sopranarie 'Herr, der du stark und mächtig bist'; gemäßigter, aber in derselben Richtung wirkt 'Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen'. Feierlich und bescheiden zugleich will die Baßarie gegen Schluß der Matthäuspasion gesungen sein 'Mache dich, mein Herze, rein, ich will Jesum selbst begraben'. Die Schlußworte Matthesons könnte man als Vortragsbezeichnung über manchen Bachschen Instrumentalsatz in B dur setzen, vor allem aber über den Mittelsatz des g moll-Klavierkonzertes.

„H dur .. welches .. eine **widerwärtige, harte, gar unangenehme**, auch dabei etwas desperate Eigenschaft an sich zu haben scheint.“

Bach hat diese Tonart nur selten verwendet, fehlt sie doch auch in den kleinen Inventionen und Sinfonien noch ganz. Umso bemerkenswerter ist es, daß er in der Matthäuspasion den ersten Chor 'Laß ihn kreuzigen' aus a moll zum Schlusse mit einem fast verzweifelten Rück nach H dur wendet (den zweiten aus h moll nach Cis dur): dieser Schlußakkord wirkt hier besonders energisch freischend. Im ersten Teile des W. K. sind die H dur-Sätze die kürzesten und wirken lustlos, im zweiten hat das Präludium einen anherrschenden Charakter und die Fuge erinnert an einen trohigen Helden, der seine Schläge austeilt.

„H moll ist bizarre, **unlustig** und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommt.“

Bach hat h moll verhältnismäßig oft verwendet und mit sichtlicher persönlicher Liebe. Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner andern Tonart so ausgesprochen wie in dieser, seine herbe Schwermut. Eines seiner schönsten Werke ist die ziemlich späte h moll-Suite für Klavier: welch hoher Zauber waltet hier in der Verbindung dieser Tonart und ihres Charakters mit ursprünglich tanzmäßigen Formen. In der Matthäuspassion gehört h moll zu den bevorzugtesten Tonarten, mehrere Choräle gehen darin, einige der schönsten Arien ('Blute nur, Erbarme dich') und die schmerzlich-rauhen Chöre 'Laß ihn kreuzigen' (Nr. 2), 'Sein Blut komme über uns' und 'Der du den Tempel'.

Auch Bachs größte Messe nennen wir nach dieser Tonart. Sie beginnt in ihr mit den beiden Kyrie, sie nimmt sie auf für das Qui tollis und das Qui sedes, in denen beiden der Ruf miserere für die Wahl der Tonart bestimmend gewesen sein möchte, und sie verwendet sie schließlich auch für das Et incarnatus est und das Benedictus. Diesen sechs Sätzen in h moll stehen freilich, wenn man Gloria und Et in terra als zwei Stücke rechnet, nicht weniger als zwölf große Sätze in D dur gegenüber. D dur ist, wie bei Beethovens hoher Messe, die Haupttonart auch des großen Werkes von Bach. So charaktervoll hier die Tonart überall an sich mitpricht, dieses Werk ist doch vor allem geeignet, zu erkennen, wie Bach auch einen großen Kreis zusammengehöriger Sätze nach der rein musikalischen Seite der Tonartenverwandtschaft verband. An die zwölf Sätze der Haupttonart D dur<sup>1)</sup> und die sechs der zugehörigen Nebentonart h moll reihen sich nämlich drei in der Oberdominante (Laudamus te, Credo, Et in spiritum sanctum — man erinnere sich des oben über A dur gesagten), zwei in der Unterdominante (Domine fili unigenite, Et in unum), und je einmal verwandte Bach die Mollverwandten zu diesen beiden,

1) Christe eleison, Gloria, Et in terra, Gratias, Quoniam tu solus, Cum sancto spiritu, Patrem omnipotentem, Et resurrexit, Resurrectionem, Sanctus, Osanna, Dona nobis pacem.

fis moll für das Confiteor und e moll für das Crucifixus und einmal schließlich auch das der Haupttonart D dur nahestehende, von Bachs Zeitalter zärtlich geliebte g moll, für das gesondert stehende Agnus dei.

Mit solcher natürlichen Tonartenverwandtschaft, deren System hier so gesetzmäßig gewahrt ist, hat Bach selbstverständlich bei allen seinen Werken gerechnet. Daß er aber auch zugleich mit der charakterisierenden Tonartenbewertung seiner Zeit vertraut war und sich der Tonarten als Symbole bediente, wird keine Bachästhetik, sie sei literarischer oder musikalisch-praktischer Art, in Zukunft verkennen wollen.

