

Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs.

Von Dr. Hans Merzmann (Berlin).

„... Ich weiß nicht, ob Ew. Hoch Wohlgeb. eine Sonate a 3. 2 Viol. und Baß, von meinem Hamb. Bruder im Druck bekandt seyn wird, worinnen er einen Discour zwischen dem Melancolico und Sanguineo auszudrücken gesucht hat; ohngeachtet der vielen Mühe, welche er sich darinnen gegeben, würde man die Bedeutung eines jeden Satzes nicht fühlen, wenn er seyne Meynung nicht dabei in Worten kundt gethan hätte.“

Diese Worte schrieb Christian Friedrich Bach am 1. April 1773 aus Bückeburg an den Dichter und Ästhetiker Heinrich Wilhelm von Gerstenberg¹⁾.

Von dem hier erwähnten Trio Karl Philipp Emanuel Bachs soll im folgenden die Rede sein. Es verdient diese Herausstellung wohl durch seine Eigenart, die es sowohl vom Gesichtspunkte der musikalischen Praxis wie der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts aus zu einer Sondererscheinung erhebt. Freilich ist es kein Typus, sondern durchaus das Gegenteil: ein Experiment, doch wirkt es auch als solches bedeutsame Schlaglichter auf die Entwicklung der Instrumentalmusik seiner

¹⁾ Der Brief wurde im vorigen Jahrgange des Bachjahrbuches von G. Schönemann mitgeteilt und kommentiert. (Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf. Bachjahrbuch 1916, S. 20 ff.) Auf den Zusammenhang des Briefes mit dem vorliegenden Gegenstande wird später eingegangen werden.

Zeit. Dazu kommt, daß es zwar mehrfach erwähnt wird, aber doch nur in wenigen Exemplaren erhalten zu sein scheint¹⁾.

Das Trio erschien mit einem anderen zusammen im Verlage von Balthasar Schmidt in Nürnberg ohne Angabe des Erscheinungsjahres. Der vollständige Titel des Druckes lautet²⁾:

Zwey Trio das erste für zwey Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass; bey welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kan; verfertigt und Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wilhelm, Des Heiligen Römischen Reiches wie auch regierenden Grafen von Schaumburg, Grafen und edlen Herrn zur Lippe und Sternberg & in Unterthänigkeit zugeeignet von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preußischen Cammer-Musicus. Nürnberg in Verlegung Balth. Schmidts seel. Wittib. N XXXIII.

Dem ersten Trio geht ein zwei Seiten umfassender „Vorbericht“ voraus, welcher durch seine programmatischen Erklärungen von jeher das Interesse derer erregt hat, die sich mit dem Werke

1) E. H. Bitter gibt in seinem Buche Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Bd. 1, Berlin 1868, S. 59 ff. den „Vorbericht“ teilweise wieder und bespricht das Trio; N. Steglich erwähnt es in seinem im Bachjahrbuch 1915, S. 39 ff. veröffentlichten Aufsatz: Carl Philipp Emanuel Bach und der Dresdener Kreuzantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit. Den Titel des Trios zitieren A. Wotquenne in seinem Thematischen Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig usw., 1905, S. 58, und N. Eitner im ersten Bande seines Quellenlexikons. Eitner gibt als Fundorte die Kgl. und Universitätsbibliothek in Königsberg und die Bibliothek Wagener an.

Das mir vorliegende Exemplar des Trios stammt aus dem Besitze von Herrn Dr. W. Wolffheim, Berlin-Grunewald, der mich darauf aufmerksam machte und es mir freundlichst zur Verfügung stellte. Auch an dieser Stelle sei Herrn Dr. Wolffheim für diese freundliche Überlassung herzlichster Dank gesagt.

Das Vorhandensein eines Exemplars im Besitze der Kgl. Bibliothek in Berlin wurde mir erst nachträglich bekannt.

2) Die beiden Trios sind in einem Hefte im Folioformat in Partitur gedruckt, das erste umfaßt außer dem Titelblatt und Vorbericht 13, das zweite 12 nummerierte Seiten. Die Partitur besteht aus drei Systemen, zweien im Violin- und einem im Bassschlüssel; die beiden Überschriften heißen: Sonata I a. 2 Violini e Basso und Sonata II a Flauto Traverso, Violino e Basso.

beschäftigten. Er ist in der That der Ausgangspunkt jeder Stellungnahme zu ihm und soll daher den folgenden Betrachtungen ungekürzt vorangestellt werden. Er zerfällt in zwei Theile: einen allgemeinen, welcher die Grundlinien der Entwicklung für alle drei Sätze des ersten Trios zieht, mehrere ausführungspraktische Bemerkungen und eine grundsätzliche Erklärung gibt, und einen besonderen, welcher 42 durch Buchstaben gekennzeichnete Erklärungen zu dem Verlaufe der ersten beiden Sätze enthält. Die Buchstaben dienen als Verweise und finden sich an den entsprechenden Stellen der Partitur wieder.

Vorbericht.

In dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Satzes, mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt.

Im letzten Satze sind, und bleiben sie auch vollkommen einig; wobey man aber anmerken kann, daß der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich muntern, und einiger massen tändelnden, doch aber auch dabey mit etwas matten vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bey dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich, nach einem mit Fleiß gesetzten kleinen Stillstand, durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des andern sein Nachgeben billig findet, folgt in diesem letzten Satze, auch so gar bey denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beyde befestigen ihre Freundschaft, indem alles was der eine macht, von dem andern, auch bis sogar zur Verwechslung, nachgemacht wird.

Um das Zeitmaaß im ersten Satze dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemerken, daß bey den Presto ein Tact eben so gespielt werden muß, als bey dem Allegretto eine Triole von drey Achtheilen gespielt werden würde; und daß folglich ein ganzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bey dem Allegretto ein Viertheil.

Man wird wohl thun, wenn man dieses erste Trio, ohne Zusatz aller willkürlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielt. Und wenn man zwey Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirkung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bey dem Melancholicus bezubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavicord, nicht, so wie es

feyn soll, gehöret werden können, sich gefallen läßt, die oberste Stimme nebst dem Bass zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit, fällt bey dem zweyten Trio weg, indem man allda die zwey untersten Linien vor das Clavier brauchen kan.

Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereyen, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musikalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sätze dieses Trio, hinzu zu fügen.

Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemerken, wider Willen an einigen Orten könnte eine Zweydeutigkeit verursachen haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts, und der darinne befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

- (a) Bedeutet, wegen des halben Schlusses in die Quinte, eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierinne einig sey. Jener aber giebt
- (b) Durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt der Antwort, und noch über dem, durch den Anfang in einem ganz andern Ton, deutlich genug zu erkennen, daß er ganz anderes Sinnes sey.
- (c) Hier verliert der Sanguineus mit Fleiß etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Befehrung, wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.
- (d) Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte; Wobey man durch eine kleine Generalpause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt, und die vorgelegte Frage, zu antworten.
- (e) Der S. fällt dem andern, welcher bey seiner Meynung bleibt, aus Ungedult ins Wort, und wiederholet seinen Satz.
- (f) Der S. bricht hier fragend ab, ob der andere das noch fehlende fortsetzen wolle?
- (g) Welcher aber anstatt dessen, aus seinem Hauptsatz ein Stück unterschiebt.
- (h) Der S. ist ungewiß, ob der M. aus Bosheit oder Unwissenheit, oder Vergessenheit dieses gethan habe; deswegen zeiget er ihm noch einmahl, jedoch mit einer Bitterkeit, da er ihn abermals nicht ausreden läßt, wie er hätte antworten sollen.
- (i) Der M. fängt hier an etwas nachzugeben, und gehdrig zu antworten, wie er es schon oben hätte thun sollen.
- (k) Dieser saure, obschon ganz kleine Schritt, kostet dem M. eine Generalpause, um ausruhen und
- (l) Wieder zu sich selbst kommen zu können.

- (m) Der S. fällt wieder ins Wort, und spottet des andern, indem er ihm seine Gedanken lächerlich nachmacht.
- (n) Hier nimmt der M. den Dämpfer ab und folgt dem andern.
- (o) Bey dieser Generalpause erwartet der S. daß der andere auch einmal den Vortrag thun solle, welcher aber
- (p) dadurch die Gelegenheit ergreift, wieder in seine Traurigkeit zu verfallen.
- (q) Zeigt abermals eine ganz widrige Antwort des S. auf die vorgelegte Frage.
- (r) Der M. ersetzt das hier fehlende wieder, und zwar ganz hitzig, mit einem Stück von seinem Satze. Darüber wird
- (s) der S. böse, und wiederholte auf eine spöttische Weise des M. Antwort durch eine ganze Oktave; sogleich aber thut er nach einer kleinen Generalpause
- (t) einen neuen Vortrag, worauf der M.
- (u) ganz recht antwortet, aber eben dadurch
- (v) gar bequem in seine Melancholie übergeht.
- (w) Hier versucht der S. weil es ihm oben gelungen war, noch einmal, den M. durch Ehrgeiß auf seine Seite zu ziehen, indem er ihm seine Gedanken lächerlich macht.
- (x) Er ladet ihn aufs neue ein, und der M.
- (y) folgt ihm, ohne sich des Dämpfers zu bedienen, bis ihn
- (z) derselbe Gedanke, welcher ihn schon oben einmal wieder umlenkte, aufs neue in seine Schwermuth verfallen läßt; woraus ihn aber der aufgebrauchte S. sogleich durch seinen
- (aa) Vortrag glücklich zu reißen weiß.
- (bb) Hier wird ihre Unterredung etwas matt; indem der S. aus Gefälligkeit etwas von seinem Feuer verliert: Aber eben diese Schmeicheley giebt
- (cc) zu einer neuen Schwermuth Gelegenheit, welche sich auch
- (dd) hier vollkommen äußert, worüber der S.
- (ee) lacht und spottet. In dieser Verfassung bleiben sie beyde, bis
- (ff) der M. ganz tiefsinnig und finster einschläft: da alsdenn
- (gg) der S. fortfährt sich drüber lustig zu machen; doch zu zweyenmalen aufgehört und lauret, ob der M. sich wieder melden mögte, und da man nichts spühret
- (hh) bis ans Ende sich darüber belustiget.
- (ii) Hierauf fängt alsobald der M. an zu brummen, und läßt sich durch lauter tiefsinnige Vorträge wieder hören. Hierüber
- (kk) spielet und tändelt der S. Dieses beydes geht theils wechselseitig, theils zusammen so fort, bis der S. da er sieht, daß dadurch nichts herauskommt,
- (ll) sich aufs Bitten zu legen anfängt, um den andern auf seine Seite zu bewegen, ihn auch einmal

- (mm) hart anredet; nach verspürten Stillschweigen aber
 (nn) wieder aufs neue bittet, da denn
 (oo) der M. sich bewegen läßt, und dadurch, daß er von sich selbst des andern Satz anfängt, zu erkennen giebt, daß er nunmehr anderer Meynung sey. Dieses macht sich der S. zu Nuß, und fährt
 (pp) mit diesen angefangenen Gedanken fort; welchen
 (qq) der M. um seine Standhaftigkeit zu zeigen, noch einmal wiederholer: bis sie beyde
 (rr) eben diese Idee, zugleich ausdrücken, und in dieser vollkommenen Einigkeit das Adagio beschließen.

Einer Betrachtung des musikalischen Verlaufes müssen nach der Kenntniss dieses Programms zwei Kernfragen zu Grunde liegen; einmal: wie weit der Komponist die zunächst wesentlich gedankliche Entwicklung des Programms ins Musikalische zu übertragen vermocht hat, wie weit ihm also eine objektive Deutlichkeit der Darstellung gelungen ist, und ferner die Frage: in welcher Weise die inhaltliche Entwicklung die musikalische Form beeinflusst oder umgestaltet hat. Beide Fragen verschmelzen zu dem Problem der Programmmusik überhaupt: die gestaltenden Kräfte des Programms dem elementar Musikalischen wägend gegenüberzustellen, zu erkennen, wie weit aus dem Ausgleich zwischen Gedanklichem und Musikalischem ein Werk entstand, das lediglich mit den Maßstäben der musikalischen Form gemessen zu werden verträgt. Dann erst wird versucht werden können, Emanuel Bachs Werk aus seiner Zeit heraus zu begreifen: es aus der Entwicklung der Instrumentalmusik und aus dem Wesen der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts zu begründen, und es vom Standpunkt der Musikästhetik jener Zeit aus zu betrachten. Dabei wird sich von selbst die Notwendigkeit ergeben, auch die Persönlichkeit des Komponisten zur Begründung seines Werkes heranzuziehen.

Das Trio umfaßt drei Sätze in der herkömmlichen Folge der Zeitmaße: Schnell – Langsam – Schnell. Die beiden letzten Sätze haben ein einheitliches Grundzeitmaß: der zweite ist „Adagio“, der dritte „Allegro“ überschrieben; der erste Satz besteht aus einem fortlaufenden Wechsel von Allegretto und Presto.

Die Erläuterungen des Vorberichts umspannen nur einen Teil des Verlaufes: der dritte Satz bleibt in ihnen ganz unberücksichtigt, vom zweiten bedarf außer einem kurzen einführenden Hinweise nur der Schluß eines Kommentars, und so verteilen sich von den 42 Anmerkungen 31 auf den ersten Satz. Auch hier stehen sie in verschieden dichter Aufeinanderfolge: auf drei Strecken des Verlaufes häufen sie sich, verbunden mit dauerndem Wechsel von Zeitmaß und Takt, dazwischen liegen zwei Teile in einheitlichem Zeitmaß, die nur von spärlichen Hinweisen begleitet werden¹⁾.

Diese Feststellung gibt bereits die ersten Anhaltspunkte zur Erkenntnis der Form. Der erste Satz zerfällt in drei einander entsprechende Teile. Jeder von ihnen beginnt mit einer durch häufigen Wechsel des Zeitmaßes kenntlichen scharfen Gegenüberstellung der beiden Themen oder einzelner ihrer Teile und führt dann zu einem ruhigeren gemeinsamen Verlauf im Zeitmaß des zweiten Themas. Der dritte Wechsel verändert das Bild etwas: hier schließt sich an die kurzgliederige Episode, unmittelbar aus ihr herauswachsend, der zweite Satz (Adagio) an. Dadurch werden die beiden ersten Sätze äußerlich und innerlich mit einander verschmolzen und stehen dem selbständigen dritten als eine Einheit geschlossen gegenüber. Schon hieraus ist zu erkennen, daß die formale Entwicklung des ersten Satzes sich auch von einem äußeren Anschluß an die Sonatenform völlig frei gemacht hat. Sie ist, wie dies nach dem vorliegenden Programm verständlich ist, gewissermaßen eine einzige große „Durchführung“. Dabei ist dieser erste Satz, wie schon jetzt betont werden muß, durchaus kein formloses Gebilde oder eine Phantasie; seine drei Hauptteile, die in dem Verhältnis steigender Entsprechung zu einander stehen, schließen ihn zu einem trotz aller Subjektivität der Darstellung festgefügt organisierten Organismus zusammen. Wir werden diese drei Hauptteile im folgenden analog der Fuge, deren Entwicklungstypus der Satz äußerst nahe steht, mit „Durchführungen“ bezeichnen können.

¹⁾ Die Anmerkungen verteilen sich auf die 5 Druckseiten des ersten Satzes so: S. 1:10, S. 2:3, S. 3:11, S. 4:3, S. 5:7.

Die erste Durchführung beginnt unmittelbar mit der Gegenüberstellung der beiden Themen. Der Melancholicus, den die zweite Violine vertritt, eröffnet das Zwiegespräch:

Allegretto. ³

1. *tr* *con sordino* *p* *f* *tr* *p* *f* *tr* *f*

2. *p* *f* *tr* *p*

3. *f* *p* *f* *tr* *p*

4. *f* *pp* *f* *pp* *a.*

Auf die „Frage“ des Schlusses (a) folgt ohne Überleitung die Antwort des Sanguineus:

Presto. ²

1. *b.* *f* *pp* *f* *pp* *a.*

2. *f* *pp* *f* *pp* *a.*

3. *tr* *f* *pp* *f* *pp* *a.*

Mit der Gegenüberstellung dieser beiden Themen setzt der Dialog, oder, wie wir wohl sagen müssen: der Kampf beider Elemente unmittelbar ein. An den tragenden Gedanken erscheint zunächst weder positiv noch negativ etwas auffällig. Einzig ihr Vorhandensein an dieser Stelle ist vielleicht nicht ganz gewöhnlich; das erste Thema in seiner unmittelbaren Ausdruckskraft der Linie mahnt mehr an die Kantabilität der langsamen Sätze, während das Gegenthema mehr in den schnellen Kehrausätzen der zyklischen Formen heimatsberechtigt erscheint. Inhaltlich sind beide Gedanken nicht so originell, daß wir erstaunt sein könnten, ihnen hier zu begegnen, sondern sie fügen sich in das Gesamtbild der Thematik Emanuel Bachs und seiner Zeitgenossen zwanglos ein¹⁾. An der Form der Gedanken fällt auf, daß sie beide nicht ganz einfach gebaut, sondern verlängert oder gedehnt sind: das erste Thema fügt an seinen zweiteiligen Hauptsatz einen abermals zweiteiligen codaartigen Teilsatz (4), welcher, ohne inhaltlich mehr als eine Verstärkung zu bringen, dennoch zu dem aufgelösten Eindruck des Themas viel beiträgt; das Gegenthema ist dadurch gedehnt, daß sein Nachsatz etwas verändert wiederholt wird. Inhaltlich soll zunächst nur festgestellt werden, daß ein Gegensatz des Ausdrucks im Sinne der programmatischen Erklärungen eindeutig zu erkennen ist. Vielleicht nicht so stark, daß wir von selbst darauf gekommen wären, den Gegensatz der Gedanken durch die Bezeichnungen melancholisch und sanguinisch auszudrücken: wohl liegt der Ausdrucksgehalt in beiden Fällen in der betreffenden Richtung, doch scheint die Stärke des Ausdrucks jene Affekte nicht zwingend zu fordern. Wir würden allgemeiner im ersten Thema mehr den Niederschlag gefühlvoller Empfindsamkeit, als von Melancholie, im zweiten mehr den Ausdruck harmloser Freude als eines sanguinischen Temperamentes erblicken. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß die Instrumentalmusik seit Beethoven eine unermessliche Bereicherung an Ausdrucksintensitäten erfahren hat.

¹⁾ Es sei hier nur auf die äußere und innere Verwandtschaft zwischen dem ersten Nachsatz des Themas (2) und dem Trio von Haydns 3. Londoner Sinfonie hingewiesen.

Nachdem beide Themen erklingen sind, setzt die eigentliche Durchführung ein. Sie verläuft in drei Phasen. Zunächst werden beide Gedanken derart ineinander verschränkt, daß einzelne ihrer Teile einander entgegenstehen. Dabei beginnt hier bereits eine, wenn auch in dieser Art auf den Einzelfall beschränkte, doch bewußte thematische Arbeit. Schon beim Wiedereintritt des ersten Themas erscheint dessen erster Teilgedanke (die mit 1. bezeichnete Stelle) aus seinem ursprünglichen Zusammenhange gelöst zweimal sequenzartig hinter einander: die Logik des ersten Auftretens ist durchbrochen, der Gegensatz beider Elemente verschärft.

Mit der zweiten Phase dieser Entwicklung beginnt die imitative Arbeit. Das bedeutet im Sinne des Programms eine bedeutende Steigerung: das Thema ist in der naiven Auffassung der Erklärungen streng an das Einzelinstrument gebunden, die zweite Violine ist der Melancholicus, die erste ist der Sanguineus. Wenn Teile des einen Themas im anderen Instrumente auftreten, so ist dies stets mit einer bewußten Ausdruckswirkung verbunden. Es kann im freundlichen oder feindlichen Sinne geschehen; im ersten Falle hat die Nachahmung die Bedeutung des Nachgebens, des bewußten Eingehens auf die Gedankenwelt des andern, im zweiten Falle trägt sie das Merkmal des Lächerlichen, des bewußten Verspottens. Freilich sind diese ästhetischen Nebenwirkungen zunächst mehr den Erklärungen als dem musikalischen Verlaufe zu entnehmen. Beide Momente der Nachahmung treten bereits an dieser Stelle ein. Nach dem dritten Einsatz des Gegenthemas erscheint dessen Beginn auch in der zweiten Violine (i), wenn gleich nur kurz abgebrochen und durch eine Generalpause motiviert, welche „dieser saure obschon ganz kleine Schritt dem Melancholicus kostet“ (f). Und als er nach dieser Generalpause wieder in sein altes Lied der Traurigkeit zurückfällt (l), da greift der andere den letzten Teil seines Themas auf und ahmt ihn ebenfalls nach, und zwar diesmal im entgegengesetzten Sinne, „indem er ihm seine Gedanken lächerlich nachmacht“ (m):

Presto. 3 Allegretto.

tr. tr. tr.

m. n.

qui se leva il sordano

Hieran schließt sich unmittelbar die dritte Entwicklungsstufe. Auch sie geht von der Nachahmung aus und baut auf ihr, aber die Nachahmung wird nun vom Ausdrucks- zum Stilprinzip erhoben: diese Phase der Entwicklung bedeutet den ersten Ausgleich. Beide Stimmen vereinen sich in einem längeren anfangs imitatorischen, später homophonen Verlauf, der inhaltlich ein völliges Miteinandergehen verdeutlichen soll. In diesen Phasen des Ausgleichs erhält die musikalische Diktion einen völlig veränderten Charakter: an die Stelle der kurzen abgerissenen Einzelthemen oder Themenfragmente tritt ein längerer ruhiger und in seiner Entwicklung organischer Verlauf, an die Stelle der, wie zugestanden werden muß, oft etwas gewaltsamen „Ausdrucksmusik“ tritt ein klangfreudiger, mehr elementar musikalischer Gestaltungstrieb.

Diese Episoden des Ausgleichs oder der Ruhe bauen in den beiden Fällen ihres Auftretens im ersten Satz auf den Elementen des Gegenthemas, also auf der Gedankenwelt des Sanguineus, auf. Sie beginnen beide Male mit dem zweiten Thema selbst, das vom Sanguineus herausfordernd angestimmt, von seinem Gegner bereitwillig wiederholt wird. Aus ihm

heraus wächst eine Engführung über ein kurzes, wenn auch nicht der Linie, so doch dem Wesen des Gegenthemas entnommenes Motiv; die wörtlich inhaltliche Auffassung scheint schon dadurch aufgegeben, daß auch der Bass an ihr Teil hat:

4

Die erste Durchführung schließt in F-dur, der Dominante der zuletzt herrschenden Haupttonart, die zweite beginnt in f-moll und stellt hierdurch die Beziehungen zur Ausgangstonart her, zugleich aber auch einen harmonischen Gegensatz zum Anfang, indem beide Themen nun in ihren Unterdominanten auftreten. Beide Teile sind durch eine Fermatenpause von einander getrennt, die das Programm in seiner naiv objektivierenden Art begründet (v).

Die zweite Durchführung erscheint nicht als eine Wiederholung, sondern als eine Steigerung der ersten. Nur das erste Thema breitet sich zu ihrem Beginne in seinem vollen Umfange aus; schon mit dem Einsatz des zweiten beginnt der musikalische Kampf von neuem. Seine Mittel sind im wesentlichen dieselben, die Art ihrer Verwendung ist im Sinne der Steigerung verschoben: an Stelle des bloßen Gegeneinander-

stehens der beiden Gedanken setzt sofort nach dem ersten Wiederauftreten des Melancholicus der Gegner mit einer Verspottung von dessen Thema ein, die an dieser Stelle glaubhafter erscheint, da sie durch die rhythmische Umgestaltung den Charakter der Linie tatsächlich im beabsichtigten Sinne entstellt und durch die Beharrlichkeit ihrer Sequenzbildung wohl eine humoristische Wirkung auszulösen vermag:

5

Auch diese zweite Durchführung, deren einzelne Teile enger und unmittelbarer mit einander verknüpft scheinen, als die der ersten, endet in einem längeren einheitlichen Verlauf. Neu gegenüber dem ersten ist die Überleitung zur dritten Durchführung. Diese Überleitung knüpft unmittelbar an das Kodamotiv des Verlaufes (NB) an und gewinnt ein neues kleines Durchgangsmotiv (bb), welches dem Verlaufe eine veränderte Wendung gibt, da es in der nun folgenden dritten Durchführung die Stelle des Gegenthemas vertritt. Außerdem bringt die Überleitung noch etwas musikalisch Neues: die Anknüpfung an das erste Thema vollzieht sich nicht in der vorher üblichen Weise, sondern wird durch ein ebenfalls neues Motiv im Zeitmaß und in der musikalischen Einheit des Gegenthemas vorbereitet (cc). Dies führt hier zum ersten Male zu einer Verschmelzung beider Elemente in einer musikalischen Einheit, die als ein bedeutendes Moment der Weiterentwicklung festgesetzt werden muß:

6

The musical score is written for piano in a minor key (three flats) and 3/4 time. It consists of four systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs).
 - **System 1:** Features trills (tr) and dynamic markings *p* (piano), *f* (forte), and *bb.* (basso continuo). A first ending bracket labeled '1)' spans the final two measures. An annotation 'NB.' is placed above the first measure.
 - **System 2:** Begins with a repeat sign (double bar line with dots) in the first measure.
 - **System 3:** Contains an annotation 'cc.' in the first measure.
 - **System 4:** Continues the musical development.

Unmittelbar an dieses zweite Auftreten des überleitenden neuen Motivs schließt sich die dritte Durchführung an. Sie

¹⁾ Die Bdggen entstammen dem Original.

stellt sich durch drei stilistisch neue Momente als eine erhebliche Steigerung der Entwicklung dar:

1. das erste Thema tritt nicht geschlossen auf, sondern die Arbeit mit thematischen Fragmenten setzt sofort unvorbereitet ein. Das erste Thema wird dabei nur durch seinen zweiten Teilsatz (die Teile 3, 4 und 5) vertreten, die bisher an der eigentlichen Entwicklung noch nicht beteiligt waren.

2. das zweite Thema scheidet ganz aus; an seine Stelle tritt das neugewonnene Motiv der Überleitung (bb).

3. die Entwicklung mündet an der Stelle, wo sie bisher in einem längeren einheitlichen Verlauf übergang, unmittelbar in den zweiten, langsamen Satz.

Die neue Phase des Kampfes zwischen den beiden Temperamentsgegnern wird auch im Programm kenntlich gemacht: der Sanguineus versucht gar nicht mehr, dem anderen seinen Gedanken entgegen zu stellen, sondern seine einzige und scheinbar wirksamere Waffe ist die Verspottung des Gegners, welche sich nach den drei Äußerungen des Melancholicus jedesmal ausgedehnter in einer immer zunehmenden Sequenzbildung des neuen „Spottmotivs“ (bb) Luft macht. Dadurch bekommt diese dritte Durchführung, welche übrigens auch sonst in der Diktion gedrängter und daher wirksamer ist, den Charakter erhöhter Einheitlichkeit und dramatischer Schärfe:

7

Allegretto.

Presto. Allegretto.

ee.

piano

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature, marked 'Presto.' and contains a rapid sixteenth-note passage. The middle and bottom staves are in bass clef with a 3/8 time signature, marked 'piano' and contain a slower accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Presto. Allegretto.

ff.

pp

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature, marked 'Presto.' and contains a rapid sixteenth-note passage. The middle and bottom staves are in bass clef with a 3/8 time signature, marked 'pp' and contain a slower accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Presto.

pp. p

qui si torna a mettere il sordino

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature, marked 'Presto.' and contains a rapid sixteenth-note passage. The middle and bottom staves are in bass clef with a 3/8 time signature, marked 'pp. p' and contain a slower accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

hh. forte

1)

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature, marked 'hh. forte' and contains a rapid sixteenth-note passage. The middle and bottom staves are in bass clef with a 3/8 time signature and contain a slower accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

1) Die Stellung der Fermaten entspricht dem Original.

Adagio.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a whole rest, a fermata, and a second ending bracket. The bottom staff is a bass clef with a whole rest, a fermata, and a second ending bracket. Dynamics include *p* and *f*.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest, a first ending bracket, and a fortissimo *ff.* dynamic. The middle staff is a treble clef with a first ending bracket and a piano *p* dynamic. The bottom staff is a bass clef with a first ending bracket and a piano *p* dynamic.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a second ending bracket and a trill *tr* dynamic. The middle staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a bass clef with a second ending bracket and a trill *tr* dynamic.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest, a second ending bracket, and a trill *tr* dynamic. The middle staff is a treble clef with a whole rest and a trill *tr* dynamic. The bottom staff is a bass clef with a whole rest and a trill *tr* dynamic.

Die dritte Durchführung ging von der Grundtonart aus, schon der erste Eintritt des harmonisch unveränderten „Spottmotivs“ auf der Wechseldominante bereitet den Dominantschluß des ganzen Satzes vor. Eine äußere harmonische Verschmelzung wird zwar durch den kühnen Es-dur Beginn des zweiten Satzes aufgehoben, dennoch besteht auch harmonisch der Eindruck einer engen Zusammengehörigkeit. Diesen ruft vor allem die anfangs subjektiv ungebundene und dann so beharrlich weiter geführte Weiterbildung des Überleitungsmotivs bei dessen letztem Auftreten hervor; nachdem der Gegensatz in der bisherigen Richtung schlechthin nicht mehr gesteigert werden kann, besteht nach der Fermate die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung mit neuen musikalischen Mitteln. So wächst der zweite Satz aus dem ersten heraus.

Dieser zweite Satz bedeutet abermals eine Steigerung in der bisher innegehaltenen Richtung. Der Gegensatz beider Elemente und ihre Zuteilung an die beiden Stimmen wird bis zu Ende durchgeführt. Neu an ihm und ein erheblicher Gewinn in musikalischer Beziehung ist die Einheit des Zeitmaßes, und, aus ihr herauswachsend, in gewisser Weise auch die Einheit des thematischen Materials. Die beiden Gedanken treten in das Verhältnis von Thema und Kontrapunkt zu einander. Die Entwicklung wird in ihrem Verlaufe vornehmlich musikalisch; das Programm tritt an Bedeutung zurück; es beschränkt sich bei dem Eintritt der beiden Stimmen auf kurze charakterisierende Hinweise und schweigt dann bis gegen den Schluß des Satzes völlig. Dennoch bleibt der Satz nicht bei den inhaltlichen Gegensätzen der beiden führenden Gedanken stehen, sondern diese Gegensätze werden gesteigert und vertieft. Die *kantabile* Linie des *Melancholicus* wird frei weiter geführt. Aus ihr sich heraus lösend, gewinnt das kleine durch die verminderte Quinte und den Vorhalt wie eine Bitte wirkende Motiv des vierten und fünften Taktes (1) im weiteren Verlaufe besondere Bedeutung. Von den Sechzehnteltriolen des Gegenthemas gewinnt die im siebenten Takte zuerst auftretende nach aufwärts strebende Linie (2) tragende Kraft. Auch in der Stimmführung liegt ein Steigerungsprinzip: sie drängt vom ruhigeren Nach-

einander offensichtlich zu der mehr dramatischen Gleichzeitigkeit. Die beiden Gegner fallen sich unvermittelter ins Wort oder suchen, wie an folgender Stelle, sogar, einer den anderen zu überbieten:

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) in the final measure. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Die leitende Idee des Trios ist im Verlaufe dieses Satzes bis zu solchem Grade wesentlich musikalisch geworden, daß wir über die äußere Lösung des Konfliktes am Ende des Satzes lächeln müssen, wenngleich sie durchaus nicht naiver ist, wie eine Reihe ähnlicher Momente der Entwicklung. Das kontrastpunktische Motiv des Sanguineus wird gegen Ende des Satzes frei weitergebildet. Es steigert sich nach den erklärenden Anmerkungen zu einer dringenden, dann einer trogenden und endlich wiederum einer flehentlichen Bitte (ll, mm, nn). Darüber schmilzt der Widerstand des melancholischen Genossen: er selbst ist es, der den Gesang des andern anstimmt, um anzudeuten, „daß er nunmehr andrer Meynung sey“ (oo). Der Sanguineus stimmt freudig ein, und beide beschließen den Satz in voller Einstimmigkeit, indem sie das Triolenmotiv in freundlichen Terzen zu einem tonischen Abschluß führen (pp bis rr):

9

The image shows two systems of musical notation for a piano trio. The first system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef (alto clef), and a bass clef staff at the bottom. The second system also consists of three staves with the same clefs. The middle staff in the second system contains the instruction "qui si leva il sordino" and a trill "tr". The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

Musical score for a Trio by Carl Philipp Emanuel Bach, measures 1-10. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The first system includes a trill (tr) and a triplet (3). The second system includes a fortissimo (ff) dynamic and a trill (tr).

Damit ist der Gegensatz der beiden Elemente zum friedlichen Ende gelangt. Der letzte Satz steht außerhalb der Entwicklung, und wir dürfen es getrost übergehen, wenn der Vorbericht in seinen allgemeinen Erläuterungen auch ihn mit in den Bereich des Programms hineinziehen will. Selbst wenn man in seinem Thema Anhaltspunkte für den dort festgestellten „kleinen Anfall von Traurigkeit“ finden wollte, so sind diese doch ohne eigene Bedeutung:

Allegro. 10

Bl. 2.

Musical score for a Trio by Carl Philipp Emanuel Bach, measures 11-20. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The first system includes a fortissimo (ff) dynamic and a triplet (3). The second system includes a piano (piano) dynamic and a forte (f) dynamic.



Auch der Verlauf steht durchaus auf dem Boden des Gewohnten, so daß keine Ursache vorhanden scheint, ihn in die Besprechung des ästhetischen Problems mit hineinzuziehen.

Die im wesentlichen absprechende Beurteilung, welche Emanuel Bachs Arbeit von dem eingangs mitgeteilten Zeugnis seines Bruders bis auf die Gegenwart erfahren hat, beruht zu einem Teile wohl darauf, daß das Programm und die Erklärungen eine unbefangene musikalische Betrachtung erschweren. Denn diese scheinen auf den ersten Blick den musikalischen Verlauf völlig zu beherrschen und ihm jede eigene Entfaltung zu unterbinden. Es soll daher versucht werden, die musikalischen Ergebnisse des Experimentes festzustellen.

Da scheinen zwei Tatsachen zunächst von besonderer Bedeutung: einmal, daß der Gegensatz des ersten und zweiten Themas als zweier nicht nur gegensätzlicher, sondern einander hart bekämpfender Elemente von Emanuel Bach in größter Schärfe erfaßt und gestaltet ist; darüber hinaus: daß der Verlauf eines Instrumentalsatzes ganz unter den Gesichtspunkt einer inneren Entwicklung gestellt ist. Dadurch, daß dieses letzte Moment auch auf den zweiten Satz des Trios übergreift, wird eines der schwierigsten Probleme der Formenästhetik praktisch zu lösen versucht: die Herstellung eines inneren Zusammenhanges zwischen den einzelnen Sätzen einer zyklischen Instrumentalform.

Daß der Gegensatz beider Themen einen spezifisch musikalischen Ausdruck gewinnt, wurde schon betont. Freilich gilt für die musikalische Beurteilung das gleiche, wie für die Beurteilung des Programms und der Erklärungen: dieser Gegensatz ist zunächst ganz äußerlich aufgefaßt. So wie die Gegen-

sätze begrifflich personifiziert werden, so werden sie es auch musikalisch: einmal durch die Identifizierung mit der Einzelstimme und dem einzelnen Instrumente, dann aber auch durch das Fehlen jeder übergeordneten musikalischen Einheit über den beiden Gedanken. Diesen Mangel hat Emanuel Bach sicher empfunden, als er in dem allgemeinen Teile des Vorberichts das Verhältnis der beiden Grundzeitmaße vorschrieb; dadurch wird wenigstens die metrische Spaltung zu überbrücken versucht.

So haftet dem ersten Satze das Merkmal des Experimentierenden am stärksten an. Er ist in eine große Anzahl kleinster Teile gespalten, welche wir musikalisch miteinander zu verbinden nur schwer geneigt sind. Wenn trotzdem der Satz nicht ohne eine wesentlich musikalische Bedeutung ist, so kann diese nur darin begründet sein, daß die musikalische Charakteristik scharf und eindringlich ist, daß ferner gegenüber den Erklärungen, in welchen der Gegensatz sich dauernd auf gleicher Intensitätshöhe bewegt, eine musikalische Steigerung erzielt wurde, daß endlich der Verlauf, zum mindesten streckenweise, über den Charakter einer Illustration hinaus eigene musikalische Bedeutung gewinnt.

Diese drei Forderungen sind in der That, wenn auch in verschiedenen hohem Grade, erfüllt. Anhaltspunkte für die Beurteilung der musikalischen Charakteristik mögen die mitgeteilten Proben geben. Wichtiger ist die Erkenntnis des zweiten und dritten Momentes. Daß die Entwicklung eigentlich bis zum Ende des zweiten Satzes dauernd im Steigen begriffen ist, das gibt uns zunächst das Recht, das Trio mit den Maßen und Gesetzen eines Kunstwerks zu messen; sonst wäre es ein musikalisches Monstrum. Wenn man die Erklärungen liest, so gewinnt man den Eindruck eines immerwährenden und daher ermüdenden Schwankens: immer von neuem macht der Melancholicus Ansätze, sich zu überwinden und zur freudigeren Lebensauffassung des Gegners zu bekehren, immer wieder aber fällt er in seine alte Schwermut zurück. Von der naiven Einkleidung dieses Gegensatzes absehend, müssen wir zugeben, daß das Problem der Entwicklung ein hervorragend musikalisches ist. Eine Fülle von Sonaten- oder Sinfoniesätzen löst die

gleiche Frage im gleichen oder entgegengesetzten Sinne. Und darum kann man dieses Werk dennoch als einen Vorläufer jener späteren Entwicklungen ansehen: weil es dem Komponisten gelang, die stete Wiederkehr des Motivs einer organischen und wesentlich musikalischen Entwicklung unterzuordnen. Dabei wird das natürlichste und gerade für Emanuel Bach gegebene Mittel der Steigerung: die thematische Arbeit, erst verhältnismäßig spät von eigener Bedeutung. Sie wird zunächst völlig durch die Zerlegung der beiden Themen, verbunden mit deren harmonischer Veränderung, ersetzt. Da, wo die thematische Arbeit als Stilprinzip einsetzt, ist sie mit der bewußten Absicht der Verzerrung verbunden und scheint ungewaltsam. Ihre eigentlichen Wurzeln liegen auch nicht in den Perioden des Kampfes, sondern in den längeren einheitlichen Teilen, den „Ruhepausen“ der Entwicklung.

Hier aber muß auch die dritte Frage einbezogen werden: wie weit sich Programm und musikalische Entwicklung decken. Daß beide nicht kongruent sind, ist schon daraus ersichtlich, daß die Anmerkungen an gewisse Teile des Verlaufes gebunden sind, während andere kaum von ihnen berührt werden. Hier liegt die Kernfrage des Satzes: wie den Gegensätzen die übergeordnete musikalische Einheit fehlt, so steht auch die bewußte Illustration neben den elementar musikalischen Gestaltungskräften, ohne daß beide zur völligen Verschmelzung und Durchdringung gelangen. Die einheitlichen Teile des Verlaufes gehen in den Momenten ihrer Entwicklung weit über das Programm hinaus. Jene Engführung des Achtelmotivs¹⁾ hat musikalisch eine eben so große Bedeutung wie die wichtigsten Teile der programmatischen Entwicklung, ohne daß die Anmerkungen sie auch nur mit einem Worte erwähnen. Aber auch das Umgekehrte ist der Fall und läßt uns den musikalischen Wert der Anmerkungen recht unterschiedlich erscheinen. Während wir das Bild der Frage zur Charakteristik des ersten Abschlusses hinnehmen können (a), wird es uns schwer werden, am Ende des Gegenthemas in der Tat eine Wendung zum Melancholischen zu erkennen (c).

¹⁾ in dem auf S. 148 mitgeteilten Beispiel.

Am stärksten zeigt die Überleitung zur dritten Durchführung dieses Mißverhältnis. Die Anmerkung bb klingt gewaltsam und durchaus „nachträglich“, die ihr zu Grunde liegende Stelle des Verlaufs ist ein völliger Sieg des Musikers über den Programmphilosophen. An dieser Stelle besteht ein Bruch in der Entwicklung: der Musiker behält die Herrschaft, die Entwicklung scheint von Inspiration getragen, das Trio wird vom Experiment zum Kunstwerk.

Deshalb bedeutet die dritte Durchführung den Höhepunkt der Entwicklung. Sie überragt die zweite um vieles mehr, als diese über der ersten stand. Schon die kühne Umbildung seines Motivs (cc), mit welcher der Melancholicus den Wiedereintritt des Kampfes verkündet, ist etwas ganz Neues, dieser selbst durch die veränderten Mittel des Gegners zu höchster Unmittelbarkeit gesteigert. Hier versagt das Programm vollständig. Während es vorher bisweilen mehr sagte, als die Musik auszudrücken vermochte, so hinkt es hier als kaum erkennbares Schattenbild hinter ihr her. Es erklärt durch nichts, daß die Subjektivität der Sprache hier eine Höhe erreicht, welche nicht mehr überboten oder in gleicher Richtung fortgesetzt werden kann, es hat kein Wort der Begründung für den überraschenden und dennoch in hohem Maße bedingten Eintritt des zweiten Satzes. In dieser Verschmelzung beider Sätze zu einer dramatischen Einheit liegen stark nach vorwärts weisende Momente und klare Beweise für die künstlerischen Gestaltungskräfte des Komponisten.

Die einmal errungene Höhe bleibt gewahrt. Der zweite Satz führt sie weiter; Emanuel Bach sagt mehr in ihm, als an all den Stellen, welche er mit seinen Erklärungen überschüttet und dadurch zu äußeren Trägern der Entwicklung stempelt. Hier, wo er mehr als je seine eigene Sprache redet, schwindet ihm Fähigkeit oder Lust zu ausgedehnten Kommentaren. Alles Experimentierende ist verschwunden. Der Satz ist aus einer Form gegossen; die Echtheit des musikalischen Ausdrucks und die steigende Eindringlichkeit seiner Entwicklung sind zu einer Einheit verschmolzen; alles, was vorher versucht schien, ist hier gelungen.

Dieser große Schritt von außen nach innen ist Emanuel Bach scheinbar nicht bewußt geworden. Daher reißt uns sein Versuch, den Kräftekonflikt zu lösen, jäh von der gewonnenen Höhe herab. Diese Lösung hat lediglich einen optischen Wert. Sie ist die letzte logische Folge der Programmauffassung, mit welcher er sein Trio zu komponieren begann. Und wenn wir, das Ergebnis dieser musikalischen Bewertung zusammenfassend, eine Formel für die angedeutete Entwicklung suchen, so können wir wohl feststellen, daß sie vom dritten Teile des ersten Satzes an bis zum Ende des zweiten in der Richtung einer zunehmenden Verinnerlichung der Auffassung seines Vorwurfes beruht.

Damit ist gleichzeitig die Frage nach dem logischen und zeitlichen Verhältnis von Programm, d. h. Erklärung, und den betreffenden Teilen der Komposition gelöst: anfänglich erscheint das Programm nicht nur herrschend, sondern die Einzelheiten der Ausgestaltung beeinflussend oder sogar bedingend, später wird es immer mehr zurückgedrängt, bis es endlich völlig unsern Blicken entwindet.

Es muß wohl zugestanden werden: diese musikalischen Ergebnisse sind nicht ohne Bedeutung. Inhaltlich: die Unterordnung eines größeren instrumentalen Verlaufes unter den Gesichtspunkt einer einheitlichen Entwicklung; formal: die Verschmelzung einer zyklischen Form, wenigstens in zweien ihrer Sätze, zu einer organischen Einheit, und: die Durchbrechung der herkömmlichen Formenschemata durch die Gewalt einer inhaltlichen Entwicklung, das sind Momente, welche uns an Beethoven gemahnen, und welche trotz ihres experimentierenden Charakters als Vorahnungen einer viel späteren und reiferen Epoche erscheinen.

Von diesem Gesichtspunkte aus scheint es doppelt wichtig: die Fäden zu suchen, welche das Werk mit seiner Zeit verbinden, und nach seinen Beziehungen zur gleichzeitigen Instrumentalmusik und Musikästhetik zu fragen.

Das Trio entstand nach Bitter 1749 und wurde, wie Wotzenne angibt, zwei Jahre später gedruckt. Es ist dem Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe gewidmet, in dessen Dienste Emanuels Bruder Friedrich eben getreten war. Der Fürst,

dessen Bedeutung für das Musikleben seines Hofes G. Schünemann in diesem Jahrbuche geschildert hat¹⁾, übernahm 1748 die Regierung seines Landes und knüpfte in den folgenden Jahren durch Reisen Verbindungen mit befreundeten Höfen an. Eine dieser Reisen führte ihn auch an den Hof Friedrichs des Großen, und hier war es natürlich, daß er zu dem Bruder seines künftigen Kapellmeisters in Beziehungen trat. Die Frucht dieser Beziehungen scheint das Trio Emanuels gewesen zu sein. Ob sie sich auch auf den Inhalt des Werkes erstreckten, ist nach den vorliegenden Zeugnissen kaum zu entscheiden. Es könnte vermutet werden, da gerade vom Bückeburger Hofe später Zeugnisse vorliegen, daß man sich dort um musikästhetische Fragen bemühte. Auch, oder vor allem Herder, welcher seit 1771 dort weilte, nimmt Teil an ihnen.

Emanuel Bachs Musikästhetik ist eine hervorragend praktische. Ihr literarischer Niederschlag ist eine Klavierlehre, ihre musikalischen Früchte sind Beispiele oder Experimente.

Der überaus fruchtbare Vorbericht unseres Trios gibt uns auch die Fragestellung für das ästhetische Problem. Einmal durch seine Einleitung: „In dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet.“ Und ferner durch seinen Schluß: „Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereien, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sätze dieses Trio, hinzu zu fügen.“

So durchdringen sich auch hier ästhetische und praktische Fragen. Der Anfang des Vorberichts begründet die ganze Idee und Anlage des Trios, der Schlußsatz zunächst nur den ausführlichen Kommentar, den er mit lehrhaften Zwecken entschuldigt.

Diese Bemühungen Emanuel Bachs sind keine Einzelerscheinung, wenn auch die Form, welche sie hier annehmen,

¹⁾ Joh. Christ. Friedrich Bach, Bachjahrbuch 1914, S. 48.

von den hergebrachten abweicht. Die Versuche der in ihrer systematischen Pflege noch jungen Musikästhetik, den musikalischen Ausdruck in der Form der Affektenlehre in ihr System einzubeziehen, hatten früh schon zu einer Erstarrung geführt. Der Ausdruck des einzelnen musikalischen Affekts wird förmlich gelehrt; die „Bedeutung“ jeder einzelnen Tonart, durch den gesamten Quintenzirkel festgelegt, übernahm ein Lehrbuch vom anderen. Dem gegenüber gewinnen die Bestrebungen an Wert, welche die absolute Affektenlehre wieder auf ihre eigentliche Aufgabe: das Verstehen und die Wiedergabe des instrumentalen Kunstwerks zu fördern, zurückführten. Solche Bestrebungen lagen gerade zur Zeit der Veröffentlichung von Emanuel Bachs Trio in der Luft: Gottfried Krause, der Berliner Advokat und geistreiche Ästhetiker, weist in seinem Buche von der musikalischen Poesie darauf hin, Marpurg fordert gerade in jener Zeit im dritten Bande seiner „Historisch-Kritischen Beiträge“ eine Art von musikalischer Hermeneutik für Instrumentalkompositionen. Emanuel Bach hat im ersten Teile seines „Versuchs“ diese Forderung auf die Komponisten übertragen und dadurch dem vorliegenden Experiment gewissermaßen selbst theoretisch vorgebaut: „Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalt und mit den gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Komponisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen außer der Bezeichnung das [des] Tempo annoch solche Wörter vorsezen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird.“

Der Vorbericht unseres Trios ist wohl der erste Versuch einer hermeneutischen Erklärung, die auf den Verlauf eines ganzes Satzes unter Berücksichtigung aller seiner wesentlichen Teile ausgedehnt wird. Daher wohl auch die im voraus erfolgte Zurückweisung von „Spöttereien“.

Daß Emanuel Bach seine hermeneutischen Erklärungen in das Bild zweier sich streitender Personen kleidete, braucht uns nicht zu wundern. Es ist dadurch zu erklären, daß der Affektbegriff jener Zeit nicht als Symbol, sondern als realer Begriff galt. Daher fordert Emanuel Bach an anderer Stelle vom Spieler, daß er sich selbst dauernd umstellen müsse, wenn er dem Wechsel der Affekte bei der Wiedergabe folgen wolle. Immerhin beschränkt die

durch Emanuel Bach vertretene Richtung die Affektenlehre in der Außerlichkeit ihrer Anwendung durch Verminderung der Zahl der musikalisch darstellbaren Affekte und durch Herstellung engerer musikalischer Beziehungen¹⁾.

Daß wir diese mit wenigen Ausnahmen durchweg gewahrt finden, zwingt uns, auch die künstlerische Persönlichkeit Emanuel Bachs mit in den Kreis der ästhetischen Fragen einzubeziehen²⁾. Er ist der Pionier einer neuen Zeit, ein Stilist von überragender Kraft und größter Beweglichkeit des Ausdrucks. Seine Ausdrucksmittel sind von einer unerschöpflichen Vielseitigkeit, welche vor unbegangenen Wegen nicht zurückschreckt und oft mit echter Empfindung verbunden ist. Mit Recht hat man seine Kunst mit dem Beiwort einer „romantischen“ gekennzeichnet.

Diese Züge seiner Persönlichkeit sind es, die ihn als berufenen Vermittler einer neuen Richtung erscheinen lassen. So finden wir noch ein anderes Experiment mit einem Werke von ihm verbunden, das in einigen Beziehungen mit dem unserigen verwandt erscheint.

Der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg³⁾, der Empfänger des eingangs zitierten Briefes von Emanuel Bachs Bruder Friedrich, hatte den Versuch gemacht, aus der Klavierphantasie Emanuel Bachs in c-moll die melodischen Linien herauszulösen und ihnen Worte zu unterlegen, auf welche die Melodien gesungen werden konnten. Er führte dieses Experiment in doppelter Gestalt durch und schuf zwei Textunterlagen, welche auch musikalisch voneinander abwichen; die eine war

¹⁾ Dies stellt H. Goldschmidt in seiner „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ gerade für Emanuel Bach und Quantz fest.

²⁾ Eine ausführliche Umreißung seiner Persönlichkeit bei N. Steglich a. a. O. Da dieser eine größere monographische Arbeit über Emanuel Bach vorbereitet, glaubte ich, von einer stärkeren Einbeziehung monographischer Momente hier absehen zu sollen.

³⁾ Dieser Versuch Gerstenbergs wurde erst 1787 durch C. F. Cramer in seinem Sammelwerke „Flora“ veröffentlicht. Neuerdings brachte ihn F. Chrysander im 7. Bande der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft (1891) S. 1 ff. zum Abdruck und widmete ihm eine eingehende Besprechung. Dazu vgl. den bereits eingangs genannten Aufsatz G. Schünemanns, welchem auch die folgenden Zitate aus Gerstenbergs Briefen entnommen sind.

der große Monolog Hamlets, die andere eine Szene „Sokrates im Begriffe, den Giftbecher zu trinken“. Diese Versuche begegnen sich mit denen Emanuel Bachs, welcher seinen Vorbericht mit dem Bekenntnis beginnt, daß er in dem Trio etwas auszudrücken versucht habe, „wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet.“

Beide Experimente sind durchaus ernst zu nehmen. Es handelte sich bei ihnen aber auch nicht darum: die Ausdrucksgrenzen der beiden Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik willkürlich zu verwischen, sondern sie sind begreifliche Folgeerscheinungen der Tatsache, daß die Instrumentalmusik durch die von Emanuel Bach vertretene Stilwandlung im Begriffe war, ihre Ausdrucksfähigkeit unendlich zu erweitern. Es mußte die Art der Ausdrucksgebung Emanuel Bachs durch ihre plastische Subjektivität die Hörer, welchen sie noch ein Ungeohntes war, geradezu herausfordern, seine Melodien auszu-
deuten oder mit eigenen Bildern zu beleben.

So kann man annehmen, daß Gerstenbergs Experiment, welchem neben anderen auch Klopstock zustimmte, richtig verstanden wurde, vielleicht sogar, daß es nicht allein stand. Seine Wurzeln: ein ehrlicher Versuch, einen Kern herauszuschälen, dessen Bedeutung die Zeitgenossen zu ahnen eben im Begriffe standen; seine Ausführung: glücklich dadurch, daß er bei der Unterlegung des Bildhaften von sichereren Instinkten geleitet wurde; unrein, indem er Gegenständliches in den musikalischen Inhalt hineintragend, diesen damit nicht verglich, sondern identifizierte. Leitend aber war für ihn das Gefühl einer bedeutungsvollen Neuerung in der Tonsprache Emanuel Bachs: die Befreiung des subjektiven, seelischen Ausdrucks von den Schleiern, unter denen er bisher hindurchgeschimmert hatte, zu unverhüllter Unmittelbarkeit.

Das drängte ihn zum Worte, wie es auch Emanuel Bach zum Worte drängte. Und so sind Textunterlage und Programm hier nur zwei Erscheinungsformen des gleichen Willens: dem nur Fühlbaren vorübergehend eine sichtbare Form zu geben, um es vielen zeigen zu können. Daher auch die lehrhafte Tendenz in dem Vorbericht unseres Trios. Emanuel Bach

wollte einmal einen Schlüssel geben. Offenbar nicht zu seinem Trio, sondern durch dieses zu seiner Kunst. Und: „welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen“, das war wohl nur eine Maske, hinter der sich viele oder alle verbargen.

„Ich habe“, sagte Gerstenberg, „Bach einen guten Sing-componisten genannt; ich glaube nämlich, daß er, wo er will, so cantabil setzen könne, als irgend ein anderer Deutscher, und dieß zwar nicht nur in eigentlichen Singsachen, sondern auch in Claviercompositionen.“¹⁾ Und ein wenig später erwähnt er noch einmal die sprechende Ausdruckskraft Emanuel Bachs, die, wie er sagt, „Herrn Lessings Meynung im 27. Stück der Dramaturgie, als ob der Musikus in einem einzelnen Stück nicht aus einer Leidenschaft in die entgegengesetzte, nicht aus dem Ruhigen z. E. in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame übergehen könne, ziemlich deutlich widerlegt.“²⁾

Das zweite dieser Zitate ist ein Dokument dafür, daß die Forderung der Einheitlichkeit des Affekts innerhalb des Einzelsatzes der zyklischen Instrumentalformen nicht nur durch die Praxis längst widerlegt, sondern auch der gedanklichen Durchdringung ein Gegenstand ernster Zweifel geworden war. Das erste aber führt dazu, nicht allein auf die Ähnlichkeiten, sondern auch auf die Unterschiede der beiden Experimente hinzuweisen und dabei für Emanuel Bach die musikalische Bedeutung des ästhetischen Problems zu berühren. Denn diese Unterschiede sind geeignet, das Programm Emanuel Bachs um ein Bedeutendes höher zu stellen, als die Textunterlage Gerstenbergs.

Gerstenbergs Objekt war eine Klavierphantasie Emanuel Bachs, dieser selbst benutzte ein dreisätziges Trio. Dies eröffnet formale und stilistische Gegensätze: hier eine ungebundene, rhapsodische Form, eine unmittelbare Schöpfung der Phantasie, dort ein gefügter Kreis organischer Gebilde; hier die Improvisation eines einzelnen, dort ein musikalischen Gesetzen unterworfenen Stimmengewebe. Das subjektive Ausdrucksvermögen

¹⁾ Schönemann a. a. D. S. 24.

²⁾ Schönemann a. a. D. S. 26.

der freien Formen war nicht neu; eben die Zeit Emanuel Bachs hatte eine Epoche überwunden, zu deren Wesen die Improvisation gehörte. Die Entwicklung der mehrsätzigen Formen aber in der Sonate, Sinfonie und Kammermusik mußte sich in der neuen Gattung erst Wege bahnen. Sie hatte eben erst nach einer langen Zeit des Suchens und Versuchens typische Formen gewonnen. Und Emanuel Bach, welcher an dem letzten Formwerden des jungen Organismus noch selbst stark beteiligt war, gehört zu denen, durch welche die Formen den Inhalt gewannen, welcher sie zu Haydn und Beethoven führte: die Aufdeckung der Beziehungen zum Menschlichen. Die neuen Formen begannen im Bewußtsein der in ihnen wirkenden Kräfte zum ersten Male: von ihrer Seele zu reden.

Und daß sie redeten, das wollte Emanuel Bach denen zeigen, „welche noch nicht genugsame Einsicht in die musikalischen Ausdrücke besitzen“. Zu diesem Zwecke schuf er ein Bild, welches in seiner Personifizierung zwar äußerlich, in seinen Beziehungen aber echt musikalisch war. Beides liegt in seinem und seiner Zeitgenossen ästhetischem Bekenntnisse: der Inhalt war noch Realität, aber er wurde vom Gegenständlichen ins Menschliche gewendet. Das ist auch das wertvollste Moment dieses Trios in der Geschichte der Programmmusik. Diese hatte naturgemäß von jeher kleine, geschlossene Einzelformen bevorzugt. Ihr Weg in die zyklischen Formen ging durch die Suite. Hier lagen in der Zusammenschließung kleinster Sätze Möglichkeiten einer Belebung und inneren Verknüpfung, die in Frankreich den günstigsten Boden finden mußten. Georg Muffat, welcher französische Anregungen in sich aufnimmt und in seinen beiden „Florilegien“ nach Deutschland verpflanzt, macht mit seinen Suiten auch inhaltliche Experimente. Aber seine Überschriften haften am Objekt. Erst der von ihm beeinflusste Dittersdorf komponiert eine Suite, die er »Combattimento dell' umane Passioni« überschreibt¹⁾. Hier liegen vielleicht früheste unmittelbare Beziehungen: bei ihm finden sich zwei Satzüberschriften »Il Melancolico« und »Il Vivace«. So hätte

¹⁾ Vgl. H. Kretschmar: Führer durch den Konzertsaal. I. 1. S. 255.

Emanuel Bachs Trio auch für die Geschichte der Programmmusik eine nach vorwärts weisende Bedeutung, wenn man es ihr überhaupt zurechnen will. Denn seine Tendenz hindert, das Programm als Selbstzweck zu betrachten.

Für die Entwicklung der Instrumentalmusik aber war das Wertvollste: daß Emanuel Bach sein Trio, — wenigstens große Teile von ihm, — als Musiker schrieb. Dadurch verliert es seine Ganzheit, und wir müssen es als Kunstwerk ablehnen, aber dadurch auch gewinnt es neue Ausblicke, durch die es dem Rückschauenden als Wegweiser erscheinen könnte. Der, auf welchen es weist, ist Beethoven.

Und noch eins kann Emanuel Bachs Trio zeigen: Es ist der vielleicht erste Versuch einer vollständigen hermeneutischen Sakanalyse. Und als solcher bezeugt es, wie mir scheint, mit schlagender Deutlichkeit: daß jede Hermeneutik ein Wesentliches verkennen muß, wenn sie sich mit dem Inhalts- oder Affektbegriffe begnügt und nicht den nur musikalisch gestaltenden Elementar Kräften des Kunstwerks ihr eigenes Lebensrecht läßt.

Dieser Gedanke muß sich bei dem Trio Emanuel Bachs besonders stark aufdrängen, da in ihm die hermeneutische Analyse keine nachträgliche ist, sondern die Entwicklung des Werkes bis zu ihrem Ende durchdringt. Sie bestätigt nicht nur, sondern fordert auch. Und da, wo sie fordert, wie am Schlusse des zweiten Satzes, da erstarrt die Musik zu schematischer Außerlichkeit, da aber, wo umgekehrt der Musiker die Entwicklung trägt und zu sich hinaufreißt, da wo das Programm nur bestätigen oder mißdeuten oder — schweigen kann, da wird das Experiment zum Kunstwerk.

Aber, ich fasse noch einmal zusammen: nicht als Kunstwerk haben wir das Trio in erster Linie zu wägen, sondern als einen, in seiner Art scheinbar alleinstehenden Versuch, durch ein Experiment bewußt zu begründen, was der beziehungslos schaffende Künstler eben gefunden hatte. Daher steht das Werk an der Stelle in der Entwicklung der zyklischen Instrumentalformen, wo sie sich gewissermaßen nach innen wendet: unter der Außerlichkeit des Programms und seiner musikalisch treibenden Kräfte hindurchschimmernd, das klare Gefühl für die formen-

schaffende Kraft der inneren Entwicklung, für den Zusammenhang von Gedanken und Sätzen und schließlich für die Beziehungen des musikalischen Inhalts zum Menschlichen. Eine Übergangsform zwar, aber wohl wert, sie zu kennen. Und daher brauchte ihr Schöpfer für die Gegenwart kaum mehr zu fürchten, daß seine ernstesten Bestrebungen ein Gegenstand von „Spöttereien“ werden könnten.