

De Scheibe-Bach-controverse

Onpartijdige bemerkingen bij een passage in
Johann Adolph Scheibes *Critischer Musikus*

Marie Moonen

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de musicologie

Promotor prof. dr. David Burn

Academiejaar 2012-2013

181 328 tekens

INHOUD

Dankwoord	4
Inleiding	5
Hoofdstuk 1: De controverse.....	8
1.1. Hoofdrospelers.....	8
1.1.1. De aanvaller: Johann Adolph Scheibe.....	8
1.1.2. De verdedigers: Johann Abraham Birnbaum en Lorenz Christoph Mizler von Kolof.....	10
1.1.3. De centrale figuur: Johann Sebastian Bach.....	11
1.2. De controverse	12
1.2.1. Scheibes aanval	12
1.2.2. Birnbaums verdediging	13
1.2.3. Scheibes weerwoorden	15
1.2.4. De antwoorden van de verdedigers	17
1.2.5. Scheibes replieken.....	19
1.2.6. De laatste woorden van de verdedigers.....	20
Hoofdstuk 2: De muziekesthetische achtergrond bij de Bach-controverse	21
2.1. Het 18 ^{de} eeuwse muziekesthetische landschap	21
2.2. Het muziekesthetisch denken van de Bach-verdedigers	22
2.3. Scheibes muziekesthetisch gedachtegoed.....	24
2.3.1. Objectiviteit versus subjectiviteit, rede versus zintuigen	24
2.3.2. De relatie tussen kunst en natuur.....	27
2.3.3. Scheibe in context	28
Hoofdstuk 3: De concretisering van het muziekesthetisch gedachtegoed.....	29
3.1. De toetsstenen voor muziek	29
3.1.1. Stilistische zuiverheid	29
3.1.2. Melodie, harmonie en contrapunt.....	33
3.1.3. Ornamentatie	35
3.1.4. Dissonantie	36
3.1.5. Muziek en tekst	37
3.2. Het ideaal en de praktijk	38
3.2.1. Scheibes composities.....	39
3.2.2. De drie Duitse voorbeelden.....	42
Hoofdstuk 4: Een stijlverandering in Bachs late werken?.....	44
4.1. Bach als progressief of als conservatief?	44
4.1.1. Bach als progressief	45
4.1.2. Bach als conservatief.....	52
4.2. Het Musikalisches Opfer	54
4.2.1. De driestemmige fuga	55
4.2.2. De zesstemmige fuga	57
4.2.3. De triosonate	59
4.2.4. De canons	60
4.2.5. De verhouding tussen oude en nieuwe karakteristieken.....	62

Besluit.....	63
Bibliografie.....	66
Abstract	70
Bijlagen	
Bijlage 1: J. S. Bach – <i>Goldberg-Variationen (BWV 988)</i> : aria	
Bijlage 2: J. S. Bach – <i>Musikalisches Opfer (BWV 1079)</i>	

DANKWOORD

Mijn oprechte dank gaat uit naar mijn promotor professor David Burn, voor de kritische commentaar bij de eerdere versies van mijn paper. Graag wil ik ook mijn ouders, mijn broers en zussen, en mijn vriend Toon bedanken.

INLEIDING

De meeste boeken over de geschiedenis van de barokmuziek of over het leven van Johann Sebastian Bach vermelden Johann Adolph Scheibes in 1737 geuite kritiek op Bachs muziek en compositiestijl. In de duiding van Scheibes woorden uit het zesde nummer van *Critischer Musikus* zijn twee dominante tendensen terug te vinden. De eerste interpreteert Scheibes kritiek als een grove uiting van jaloezie. De tweede typeert Scheibe als de belichaming van de onoverbrugbare kloof tussen de barokke en de klassieke stijl. Beide tendensen blijken echter in bepaalde opzichten problematisch te zijn, wat de vraag doet rijzen naar een adequate interpretatie van Scheibes kritiek.

De tendens om Scheibes kritische uitlatingen in het zesde nummer van *Critischer Musikus* als een blijk van jaloezie te interpreteren vindt zijn voedingsbodem in de 19^{de} eeuw. Na Johann Nikolaus Forkels publicatie van de eerste belangrijke Bach-biografie in 1802, Felix Mendelssohns legendarische heropvoering van Bachs *Matthäuspassion* en de stichting van het Bach-Gesellschaft in 1850, werd Bach door de romantische componisten op een voetstuk geplaatst en opgevoerd als een van de grootste muzikale genieën aller tijden.¹ Vanuit een dergelijke verering was het uiteraard onmogelijk te erkennen dat een tijdgenoot ooit waardevolle kritiek op hem geleverd zou kunnen hebben. Scheibes muziekkritiek, zijn muziektheoretische geschriften en muziekethetische ideeën werden op die manier ontoegankelijk voor een onbevooroordeelde benadering.

Het is vooral door toedoen van Philipp Spitta's Bach-monografie uit 1880 dat Scheibes kritiek op Bach als een uitdrukking van afgunst en rivaliteit de geschiedenis ingegaan is. Omdat Spitta vanuit zijn Bach-verering aannam dat Scheibes kritiek wel ongegrond moest zijn, ging hij op zoek naar de echte aanleiding voor Scheibes aanval op Bach en vond die in het feit dat Bach deel uitmaakte van de jury die Johann Gottlieb Görner in 1729 boven hem verkoos als organist voor de Thomaskirche in Leipzig.² Scheibe zou Bach sindsdien hebben veracht. Volgens Spitta waren de gevoelens van misnoegen ook wederzijds: zo zou Bach in zijn cantate *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* uit 1731 met Scheibe de draak steken.³ Het libretto van die cantate is gebaseerd op Ovidius' metamorfose over de wedstrijd tussen hoge en lage kunst. De hoge kunst wordt gerepresenteerd door Phöbus, de lage door Pan. Bach zou zijn eigen esthetische opvattingen verbinden met de figuur van Phöbus, terwijl hij de populaire melodische stijl verbindt met de figuur van Pan. Hoewel Pan de wedstrijd verliest, komt uiteindelijk alleen Midas – de scheidsrechter die door Pan aangewezen is, en geen enkel respect wil tonen voor de muziek die Phöbus ten gehore brengt – slecht uit het verhaal naar voren. Volgens Spitta is nu net deze figuur een allusie op Scheibe.

Spitta's beschrijving van deze levenslange vijandschap tussen Bach en Scheibe is in het verdere verloop van de 19^{de} en 20^{ste} eeuw door veel auteurs overgenomen als een belangrijke factor bij de interpretatie van Scheibes kritiek. Ook in recentere publicaties schemert deze gedachtegang door. Zo schrijven Hans T. David en Arthur Mendel in *The New Bach Reader* :

'In 1729 he had applied for the post of organist at St. Thomas's, and Bach had been one of the judges who picked Görner in preference to him. Perhaps the defeat rankled, and it is possible that Scheibe was voicing his resentment in the criticism that he published anonymously in his *Critischer Musikus*.⁴

Hierna volgt er echter geen andere interpretatie van Scheibes kritiek.

Onderzoek heeft echter uitgewezen dat Spitta's verhaal niet helemaal klopt. Op grond van de wetenschap dat Görner een figuur met erg hoog aanzien was in het muziekleven te Leipzig, vindt

¹ J. P. BURKHOLDER, D. J. GROUT en C. V. PALISCA, *A History of Western Music*, 7de uitg., New-York, 2006, p. 471.

² P. SPITTA, *Johann Sebastian Bach*, vol. 2, herdruk van de uitg. van 1880, Wiesbaden, 1979, p. 476.

³ Ibid.

⁴ H. T. DAVID, A. MENDEL en C. WOLFF, *The New Bach Reader*, 1998, p. 337.

Arnold Schering het enigszins vreemd dat Scheibe gehoopt zou hebben een betere indruk te maken op de auditie.⁵ Vanuit deze overweging heeft Schering het feitenmateriaal waarop Spitta's these gestoeld is, opnieuw bestudeerd. Scherings onderzoek heeft inmiddels bewezen dat Scheibe geen post als organist in de Thomaskirche beoogde, maar in de Nikolaikirche in Leipzig.⁶ Het resultaat blijft echter hetzelfde: Scheibe werd mede door toedoen van Bach afgewezen en moest zijn meerdere erkennen in Johann Schneider. Belangrijker dan Scherings vaststelling dat Spitta fouten maakt in de beschrijving van de orgelauditie is echter het feit dat Spitta nalaat te vermelden dat er een schriftstuk bestaat dat te denken geeft over de vermeende rivaliteit tussen Scheibe en Bach. Zo schreef Bach in 1731 een brief, waarin hij Scheibe aanbeveelt als organist voor de stad Freiberg.⁷ Hierin schrijft Bach dat hij Scheibe kent als een leergierige en ijverige muziekstudent, die veel kennis heeft over het klavier- en vioolspel en ook zeer vaardig is op het vlak van compositie. Bach voegt hieraan bovendien nog toe dat hij dit getuigschrift met plezier heeft opgesteld. Indien er sprake was geweest van een openlijke rivaliteit tussen beide heren, zou een dergelijke aanbeveling nauwelijks te verklaren zijn. De brief van Bach, die eerder wijst op een goede verstandhouding, is een bijkomend argument om dieper in te gaan op de ware gedachtegang achter Scheibes kritiek.

Misschien op basis van deze tegenargumenten, misschien op grond van de overweging dat Scheibe zich als gerespecteerd theoreticus, Deense hofcomponist en belezen theoreticus bezwaarlijk louter door haat zou laten leiden, probeert de tweede tendens Scheibes kritiek op basis van minder persoonlijke motieven uit te leggen. Scheibe wordt vanuit deze optiek gekarakteriseerd als een man die zijn tijd vooruit is: in zijn kritiek op Bach spiegelt Scheibe de nieuwe generatie componisten vooraf, van wie het werk pas tot bloei komt na Bach. Deze tendens duikt vooral op in literatuur die expliciet de bedoeling heeft Scheibes kritiek ernstig te nemen. Zo concludeert George J. Buelow in *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*: 'However, these remarks may have shown that in the case of Scheibe and Bach we witness an inevitable collision of the new art with the achievements of a now past epoch.'⁸ Imanuel Willheim besluit *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition* als volgt:

[...] Scheibe had to object to Bach. It does not matter whether the arguments brought forth were valid or not. What matters is that a new spirit spoke through Scheibe. Partially it was the spirit of Midas, the new bourgeois class that demanded music for itself, music that was serious, moving, perhaps somewhat sentimental, but that could be understood on a single hearing. Partly it was the spirit of the enlightenment which demanded of an art form the same quality of grand simplicity which it asked of a philosophical system.⁹

Hoewel de tweede tendens meer recht lijkt te doen aan de persoon van Scheibe heeft deze een grote gelijkenis met de eerste tendens: de meeste secundaire literatuur – vanuit welk van beide optieken die ook geschreven is – kijkt niet verder dan de korte passage in het zesde nummer van *Critischer Musikus* die Bachs muziek als onderwerp heeft. Scheibes beknopte paragraaf die over Bach handelt, wordt meestal geïsoleerd weergegeven of kort geparafraseerd. Ook wordt doorgaans geen melding gemaakt van de controverse die ontstond na de publicatie van dit zesde nummer, waarin Scheibe in debat treedt met Birnbaum, Mizler en Schröter, die alle drie de verdediging van Bach op zich nemen. De vaststelling dat Scheibes kritiek veelal uit haar context gerukt wordt, doet de vraag rijzen hoe deze

⁵ A. SCHERING, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. 3. Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, 1941, p. 65.

⁶ Ibid.

⁷ *Bach Dokumente, 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, uitg. door W. NEUMANN en H.J. SCHULZE, Kassel, 1963, p. 136-137.

⁸ G. J. BUELOW, *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 101, 1974 - 1975, p. 100.

⁹ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, Illinois, 1963, p. 284.

kritiek adequater geïnterpreteerd kan worden: wat is Scheibes positie en waarop wilde hij wijzen met de kritiek?

Om de kritiek ten volle te vatten is het nodig alle bijdragen tot deze discussie nauwkeurig onder de loep te nemen. Daarom zullen in het eerste hoofdstuk, na een korte voorstelling van de deelnemers aan deze discussie, de feiten uit ieder polemisch geschrift chronologisch en objectief weergegeven worden. Maar zelfs alle bijdragen tot de controverse onthullen maar een klein aspect van de betekenis van de controverse. Om een groter inzicht te verkrijgen in de werkelijke betekenis van de polemieken zullen in het tweede hoofdstuk zowel de standpunten van Scheibe als die van de Bach-verdedigers in verband worden gebracht met grotere muziekesthetische en intellectuele stromingen: het debat mag niet los worden gezien van de spanning tussen rationalisme en empirisme in de eerste helft van de 18^{de} eeuw. Het derde hoofdstuk probeert te achterhalen in welke concrete ideeën over muziek de esthetiek van Scheibe en de Bach-verdedigers uitmondt. Ten slotte stelt het vierde hoofdstuk de vraag naar de draagwijdte van Scheibes kritiek: in welke mate heeft de spanning tussen de muziekesthetische en intellectuele stromingen die in de Bach-Scheibe-controverse aan de oppervlakte kwamen, sporen nagelaten in de evolutie van Bachs compositiestijl?

HOOFDSTUK 1: DE CONTROVERSE

1.1. HOOFDROLSPELERS

1.1.1. De aanvaller: Johann Adolph Scheibe

Johann Adolph Scheibe (Leipzig, 1708 – Kopenhagen, 1776) leek bestemd voor een carrière in de rechtswetenschap. Zijn vader Johann Scheibe – orgelbouwer in Leipzig – had de uitdrukkelijke wens dat zijn zoon een universitaire rechtenopleiding zou volgen en hield hem dan ook zo ver mogelijk bij de muziek vandaan.¹⁰ In 1725 werd Johann Scheibe echter het slachtoffer van een zwendelzaak en de daaropvolgende financiële crisis maakte het hem onmogelijk de studie van zijn zoon te financieren.¹¹ Johann Adolph Scheibe besloot dan ook zijn leven een andere wending te geven. Hij bezocht nog steeds lezingen aan de universiteit, maar dan op de faculteit filosofie. Op die manier maakte hij kennis met Johann Christian Gottsched. Zowel diens algemene lezingen over verlichtingsfilosofie als diens eigen ideeën over de band tussen literaire stijl, natuur en redelijkheid beïnvloedden Scheibe heel erg.¹² Daarnaast legde Scheibe zich toe op datgene wat zijn vader hem sinds zijn jeugd zo had ontraden: muziek. Naast de ambitie professioneel organist te worden, kreeg Scheibe ook interesse voor compositie, muziektheorie en muziekkritiek.

Op het orgel was Scheibe een autodidact, niettemin ambieerde hij een vooraanstaande positie als organist. De erkenning die hij zocht, kreeg hij echter niet. In 1729 misliep hij – op de befaamde auditie waarin J. S. Bach deel uitmaakte van de jury – de positie van organist in de Nikolaikirche in Leipzig. Hierna misliep hij nog een heel aantal posities als uitvoerend muzikant. Zo dong Scheibe in 1731 tevergeefs naar een positie als organist in Freiberg, in 1735 in Praag en Gotha en in 1736 in Sondershausen en Wolfenbüttel.¹³ Wellicht mede door deze moeilijk op gang komende carrière als organist legde Scheibe zich toe op een ander aspect van muziek, de compositie.

Als componist was Scheibe erg bedrijvig. Zo zou hij meer dan 150 concerto's voor fluit, meer dan 30 concerto's voor viool, meer dan 150 kerkstukken gecomponeerd hebben en daarbovenop nog sinfonia's, solowerken, cantates, serenades, passies en opera's.¹⁴ Het moment van grote erkenning als componist kwam in 1739 en 1740, wanneer Scheibe respectievelijk de positie van kapelmeester kreeg in Holstein en aan het Deense hof. Na de dood van de Deense koning Christian VI in 1747 verloor Scheibe deze belangrijke positie, maar in 1766 werd hij weer aangenomen als hofcomponist.¹⁵ Hoewel Scheibe met deze positie zeker wat aanzien had, kregen zijn twee meest ambitieuze werken – de opera's *Artaban* (1738) en *Thusnelde* (1744) – nooit een publieke voorstelling.

Als muziektheoreticus had Scheibe interesse voor ieder aspect van de muziek: van alles wat met haar inwendige organisatie te maken heeft, tot haar uitwerking en band met andere kunstvormen als poëzie. Deze interesse wordt belichaamd in een aantal verhandelingen: *Compendium musices theoretico-practicum* (1730-35), *Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern*

¹⁰ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 26.

¹¹ G. J. BUELOW, art. *Scheibe, Johann Adolph*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 22, Londen, 2001, p. 445.

¹² K. MACKENSEN, art. *Scheibe. 2. Johann Adolph*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 14, Kassel-Bazel, 1999, kol. 1203.

¹³ *Ibid.*, kol. 1202.

¹⁴ G. J. BUELOW, art. *Scheibe, Johann Adolph*, p. 445.

¹⁵ *Ibid.*: Mackensen schrijft echter in het artikel *Scheibe. 2. Johann Adolph*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* dat de exacte datum wanneer Scheibe zijn post als hofcomponist terugkrijgt niet bekend is, maar dat hij de post zeker in 1769 weer officieel bekleedde.

(Hamburg, 1739), *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik* (Altona/Flensburg, 1754), *Über die musicalische Composition* (Leipzig, 1773), *Abhandlung über das Recitativ* (1764-1765).

In 1737 verbindt Scheibe die muziektheoretische interesse met de praktijk van muziekcritiek en start hij samen met vriend en componist Georg Philipp Telemann (Maagdenburg, 1681 – Hamburg, 1767) het tijdschrift *Critischer Musikus*, waarvan het eerste nummer op 5 maart 1737 verschijnt. Telemann trok zich echter gauw terug uit dit project.¹⁶ Tot september 1737 las hij Scheibes artikels na, alvorens ze op druk gesteld werden. Daarna was Scheibe compleet aan zichzelf overgelaten. Niettemin zou het tijdschrift 78 nummers kennen die in Hamburg en Leipzig verschenen. Scheibe gaf de eerste 26 nummers van *Critischer Musikus* tussen 5 maart 1737 en 18 februari 1738 uit als een tweewekelijks tijdschrift. Na een jaar pauze hervatte hij de publicatie van zijn tijdschrift opnieuw, maar nu op wekelijkse basis. Zo verschenen er nog 52 nummers tussen 3 maart 1739 en 23 februari 1740.

Met *Critischer Musikus* brachten Scheibe en Telemann – naast Matthesons *Critica Musica* (1722) en Mizlers *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (1736) – het derde Duitstalige tijdschrift op de markt dat zich uitsprak over het toenmalige muziekleven.¹⁷ *Critischer Musikus* heeft veel meer gemeen met Matthesons tijdschrift dan met Mizlers: terwijl Mizlers tijdschrift heel onregelmatig verscheen en zich richtte tot specialisten, verschenen de tijdschriften van Mattheson en Scheibe op een regelmatige basis en hadden ze de muzikliefhebber als lezerspubliek. Dat Scheibe geïnspireerd was door Mattheson lijkt ook te blijken uit de titel van het tijdschrift. Mattheson zelf wist dit niet te appreciëren en beschuldigde Scheibe van plagiaat in het voorwoord van zijn *Der vollkommene Capellmeister*.¹⁸ Scheibe zelf beweerde echter dat niet Matthesons *Critica Musica*, maar Gottscheds *Critische Dichtkunst* hem ertoe had gebracht zijn tijdschrift *Critischer Musikus* te noemen:

Als der berühmte Herr Professor Gottsched, einer der scharfsinnigsten Kritikverständigen unserer Zeiten, Seine Critische Dichtkunst, im Jahre 1730, zu Leipzig heraus gab: so machte ich mir dieses wohlgeschriebene Buch nicht allein bekannt, sondern ich nahm dadurch Gelegenheit, verschiedenes in der Musik, auf ganz andere Art, einzusehen, und zu prüfen, als es so wohl von mir, als von andern, zuvor noch nie geschehen war. [...] Weil ich nun zugleich in diesem Blatte der Musikverständigen und Musikanten zeigen wollte, wie genau die Dichtkunst und die Musik mit einander verwandt sind, und dass die Regeln der ersten auch in der letztern gelten, und weil ich sie ferner auf die Nachahmung der Natur führen, und ihnen solche Materien vorlegen wollte, die man fast noch gar nicht, oder doch sehr kaltsinnig, oder undeutlich, abgehandelt hat, ungeachtet sie doch zur Beförderung des guten Geschmacks allerdings nöthig sind: so war auch eins so wichtiges Unternehmen, nicht ohne die Vortheile auszuführen, welche uns eine vernünftige Kritik allemal entdecket. Weil nun also meine Absichten zum Theil mit den Absichten des Herrn Professor Gottsched überein kamen, indem ich einigermåßen nach der Art, wie dessen critische Dichtkunst eingerichtet war, von der Musik schreiben wollte, [...] gab ich auch meinen Blättern den Titel: Der Critische Musikus.¹⁹

Meteen legt Scheibe hier ook de bedoeling van zijn tijdschrift uit. *Critischer Musikus* vormt echter geen systematische beschrijving van de muziek, maar handelt over zeer uiteenlopende aspecten van muziek – muziektheorie, filosofie, stijlanalyse, muziekpraktijk. Scheibe stelt zich niet alleen beschrijvend op ten opzichte van deze onderwerpen, maar kijkt steeds vanuit een kritisch perspectief. Zo bevat *Critischer Musikus* talrijke passages die het werk van componisten, uitvoerende musici en theoretici bekritisieren en evalueren. *Critischer Musikus* lokte heel wat reactie uit, zeker in de tijdschriften van Mattheson en Mizler. Vooral het zesde nummer waarin de compositiestijl van J.S. Bach bekritiseerd werd, wekte heel wat weerstand op.

¹⁶ G. J. BUELOW, *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, p. 86.

¹⁷ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 17.

¹⁸ J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, p. 9-10.

¹⁹ J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 375-376.

1.1.2. De verdedigers: Johann Abraham Birnbaum en Lorenz Christoph Mizler von Kolof

Na het verschijnen van Scheibes kritiek in het zesde nummer van *Critischer Musikus*, namen twee vooraanstaande intellectuelen uit Leipzig de verdediging van Bach op zich. De eerste verdediger was Johann Abraham Birnbaum (1702 – 1748). Birnbaum was professor retoriek aan de universiteit in Leipzig en had een gedegen kennis van muziek.²⁰ Niet alleen speelde hij voortreffelijk klavier, maar ook was hij belesen in muziektheoretische en muziekesthetische geschriften.²¹ Deze muzikale onderlegdheid in combinatie met geoefendheid in het discours, zorgde ervoor dat hij zich gewapend voelde om Scheibe van antwoord te dienen in het pamflet *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus* (1738). Het is niet geweten of Bach Birnbaum verzocht deze repliek op Scheibes kritiek neer te schrijven, dan wel dat Birnbaum hier het initiatief in nam. Wel blijkt uit de formulering van enkele argumenten dat Bach hem toch minimaal moet hebben bijgestaan in het opstellen van zijn pamflet.²² Zo beroept Birnbaum zich in zijn verdediging van Bachs behandeling van de verschillende stemmen op de componisten Palestrina en Lotti en verwijst hij in zijn antwoord op Scheibes objecties tegen Bachs omgang met ornamentatie naar Grigny en Du Mage. Alle vier zijn dit componisten die Bach uitvoerig bestudeerd had of van wie hij heel wat composities in zijn persoonlijke bibliotheek had staan.²³ Birnbaum schreef in 1739 een tweede pamflet *Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus* als antwoord op Scheibes eerste bemerkingen bij zijn *Unpartheyische Anmerkungen* in het zesentwintigste nummer van *Critischer Musikus* en zijn pamflet *Beantwortung der unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus* uit februari en maart 1738.

Lorenz Christoph Mizler von Kolof (Heidenheim, Franconia, 1711 - Warsaw, 1778) was een natuurwetenschapper, filosoof en theoloog met een grote belangstelling voor muziek.²⁴ Net als Scheibe focuste hij zich niet alleen op het spelen van een instrument – in het geval van Mizler viool en fluit – maar legde hij ook interesse voor compositie en muziektheorie aan de dag. Mizler was voornamelijk autodidact: zijn kennis van muziek kwam veelal tot stand door partituren van grote meesters te bestuderen, goede uitvoeringen te horen en zich te verdiepen in theoretische traktaten.²⁵ Mizler bekleedt een belangrijke plaats in de 18^{de} eeuwse muziekgeschiedenis door zijn organisatie *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften* die de doelstelling had muziek in haar totaliteit een wetenschappelijke status te geven. Deze doelstelling diende volgens Mizler bereikt te worden door heel nauwgezet de band tussen muziek en wiskunde te bestuderen: Mizler was een fervent verdediger van de Cartesiaanse positie dat het wezen van alles via mathematisch inzicht kan worden doorgrond.²⁶ Behalve Descartes was de Duitse rationalistische filosoof Gottfried Wilhelm Leibniz (Leipzig, 1646 – Hannover, 1716) een grote inspiratie voor Mizler.²⁷ Leibniz beschreef het universum als een complex, maar geordend geheel van perfecties die voortdurend transformeren en

²⁰ H. T. DAVID, A. MENDEL en C. WOLFF, *The New Bach Reader*, 1998, p.337.

²¹ Ibid.

²² C. WOLFF en W. EMERY, art. *Bach. III: (7) Johann Sebastian Bach*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 2, Londen, 2001, p. 324.

²³ J. A. BIRNBAUM, *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus*, in *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 854 en 856.

²⁴ R. BAYREUTHER, art. *Mizler (von Kolof), Lorenz*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 12, Kassel-Bazel, 1999, kol. 280.

²⁵ G. J. BUELOW, art. *Mizler von Kolof, Lorenz Christoph*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 16, Londen, 2001, p. 770.

²⁶ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 69.

²⁷ G. J. BUELOW, art. *Mizler von Kolof, Lorenz Christoph*, p. 771.

gebruikte zelf de metafoor van contrapuntische muziek om deze metafysische gedachte te concretiseren.²⁸

Mizler verwierf bekendheid door zijn *Musikalische Bibliothek* (1736-1754).²⁹ Dit tijdschrift documenteerde het toenmalige muziekleven en gaf commentaar op belangrijke boeken en tijdschriftartikels, die tussen 1650 en 1750 geschreven werden. Zo becommentarieerde Mizler in zijn tijdschrift ook elk nummer van Scheibes *Critischer Musikus*.³⁰ Steeds bleek Mizlers speculatieve benadering van muziek niet te stroken met Scheibes opzet een tijdschrift voor de liefhebber te maken, waarin muziek veelal empirisch benaderd wordt. Omdat Scheibe het ook niet naliet om Mizler van antwoord te dienen, mag het dan ook geen wonder zijn dat Mizlers en Scheibes houding tegenover elkaar steeds vijandiger werd. Nadat Mizler zich realiseerde dat Scheibes satire in het eenendertigste nummer van *Critischer Musikus* uit april 1739 – waarin de fictieve figuur Ventoso een machine aanprijst die niet alleen automatisch de perfecte becijferde bas kan ontwerpen, maar ook automatisch een geldig oordeel over composities kan vellen – hemzelf tot onderwerp had, besloot Mizler zich niet meer persoonlijk met Scheibe in te laten.³¹ Daarop gaf hij Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782) – organist in Nordhausen en lid van zijn *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften* – de opdracht om Scheibes geschriften voortaan te bespreken in *Musikalische Bibliothek*.

Vanuit deze achtergrond is het ook niet verwonderlijk dat Mizler de Bach-controverse aangrijpt om Scheibe in een slecht daglicht te stellen. Mizler gaf niet alleen commentaar op Scheibes aanval, maar herdrukte ook Birnbaums *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musicus* in zijn *Musikalische Bibliothek*, als aanvulling bij zijn recensie van de eerste zes nummers van *Critischer Musikus*. In 1745 zet hij Schröter aan om de hele controverse nog eens op te rakelen in het artikel *Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition, dem hier mit nachdrücklicher Bescheidenheit beurtheilten critischen Musiko*, dat hij ook een plaats gaf in zijn *Musikalische Bibliothek*.

1.1.3. De centrale figuur: Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750) reageerde nooit rechtstreeks op Scheibes kritiek, maar is niettemin de centrale figuur in deze controverse. Omdat de hele controverse draait om Bachs compositiestijl, is het interessant de situatie te schetsen waarin Bach verkeerde toen Scheibes artikel in *Critischer Musikus* verscheen.

In 1708 had Bach heel duidelijk het doel geformuleerd dat hij in de muziek voor ogen had: het schrijven van goed geordende kerkmuziek voor de glorie van God.³² Hoewel hij dit doel tussen 1723 en 1728 bereikt leek te hebben – de eerste vier jaar van zijn tijd in Leipzig componeerde Bach drie complete cycli kerkcantates voor het Lutherse liturgische jaar en voltooide daarbovenop ook nog twee passies, kwam Bach rond die tijd in een lange crisisperiode terecht.³³ Deze persoonlijke crisis is gedocumenteerd in een memorandum van de hand van Bach zelf.³⁴ In dit memorandum maakt Bach zijn ongenoegen duidelijk over het muziekleven te Leipzig: zowel de praktische kanten van het bestaan als musicus, als de muzikale stijl en esthetische opvattingen waren in Leipzig hopeloos verouderd vergeleken bij een stad als Dresden. Het lukte Bach echter niet om het verouderde Leipzig

²⁸ U. LEISINGER, art. *Leibniz, Gottfried Wilhelm*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 10, Kassel-Bazel, 1999, kol. 1511-1512.

²⁹ R. BAYREUTHER, art. *Mizler (von Kolof)*, Lorenz, kol. 281.

³⁰ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 71.

³¹ *Ibid.*, p. 77.

³² *Bach Dokumente, 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (1685-1750)*, uitg. door W. NEUMANN en H.-J. SCHULZE, Kassel, 1963, p. 19.

³³ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in *The Musical Quarterly*, 62, 3, 1976, p. 313.

³⁴ *Bach Dokumente, 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (1685-1750)*, p. 60-66.

helemaal in te ruilen voor het moderne Dresden, maar hij ging wel op zoek naar nieuwe wegen om aan het gevoel van ontevredenheid te ontsnappen. Zo koos hij er in 1729 voor om zijn positie als cantor van de *Thomasschule* – die hij sinds 1723 bekleedde – te combineren met de baan van dirigent van het *Collegium musicum*. Deze positie bood hem de gelegenheid om zijn eigen ideeën om te zetten in een onafhankelijke muziekpraktijk, wat resulteerde in een nieuwe focus op instrumentale muziek.³⁵ De fluitsonates (BWV1030 en 1039), de vioolconcerto's (BWV1041-43) en orkestsuites (BWV 1066-68) stammen allemaal uit deze context. Deze carrièresprong zorgde echter niet voor een oplossing in Bachs crisisperiode. Zo bleek de combinatie van de twee banen niet eenvoudig. Reeds in augustus 1730 werd Bach door de stadsraad van Leipzig verweten het onderwijs aan de *Thomasschule* te verwaarlozen.³⁶ In 1736 kwam Bach in een groot conflict terecht met Johann August Ernesti – het schoolhoofd van de *Thomasschule* – over het beleid van de school en de plaats van muziek.³⁷ Tussen lente en herfst 1739 gaf Bach om onbekende redenen ook tijdelijk zijn positie op als dirigent van het *Collegium musicum*.³⁸ Verder baarde de situatie van zijn zoon Johann Gottfried Bernhard hem rond die tijd wellicht zorgen. Johann Gottfried Bernhard had zich in het najaar van 1737 genoodzaakt gevoeld zijn positie als organist in Mühlhausen – die hij mede dankzij zijn vader had verkregen – op te geven, omdat zijn stijl zeer slecht geëvalueerd werd.³⁹ Zo verklaarde een gemeenteraadslid dat 'H. Bach jun. bisher allzu viel und allzu lange präludirt,[...] sich um die hiesigen Gesänge und deren schöne Melodien schlecht bekümmert, und daher mit Orgelschlagen die singende Gemeinde oft nur verwirret.'⁴⁰ Deze kritiek kwam wellicht ook hard aan bij Bach, daar die zelf voorzag in het onderricht van zijn zoons. Bachs ontevredenheid in Leipzig, de moeilijkheden die voortkwamen uit de combinatie van zijn activiteiten in de *Thomasschule* en het *Collegium musicum* en de aanval op de orgelstijl van zijn zoon – die sterk overeenstemde met Bachs eigen stijl – zouden kunnen verklaren waarom de kritiek van Scheibe Bach erg trof en hij ermee instemde dat Birnbaum openlijk het debat met Scheibe zou aangaan.

1.2. DE CONTROVERSE

1.2.1. Scheibes aanval

De controverse begon op 14 mei 1737 met de publicatie van het zesde nummer van de eerste jaargang van *Critischer Musikus*. Scheibe wijdde dit nummer geheel aan de publicatie van een brief van een goed bevriende muzikant, die op rondreis is door Duitsland en verder anoniem blijft. Dat deze brief eigenlijk van zijn eigen hand is, geeft Scheibe pas toe in 1745, wanneer hij een herziene editie van *Critischer Musikus* uitgeeft. In deze brief evalueert de anonieme auteur de kwaliteit van de muziek die hij hoort op verschillende plaatsen gedurende zijn reis doorheen Duitsland. Zo spreekt hij zich uit over twaalf muzikanten en componisten, waarvan hij alleen diegenen die hij uitsluitend positief beoordeelt – Graun en Hasse – bij naam noemt. Hoewel de negen anderen die de revue passeren anoniem blijven, gaf de briefschrijver klaarblijkelijk voldoende informatie over hun werk en bezigheden om hun namen te achterhalen: de *Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek* te Jena bezit een exemplaar van het

³⁵ C. WOLFF en W. EMERY, art. *Bach. III: (7) Johann Sebastian Bach*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 2, Londen, 2001, p. 323.

³⁶ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, p. 317.

³⁷ C. WOLFF en W. EMERY, art. *Bach. III: (7) Johann Sebastian Bach*, p. 324.

³⁸ W. BREIG, art. *Bach (Familie). V: Einzeldarstellungen: 5. Johann Sebastian*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 1, Kassel-Bazel, 1999, kol. 1418-1419.

³⁹ K. GEIRINGER, *Johann Sebastian Bach*, New York, 1966, p. 96.

⁴⁰ *Bach Dokumente, 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, uitg. door W. NEUMANN en H.J. SCHULZE, p. 107.

zesde nummer van *Critischer Musikus*, waarin een tijdgenoot van Scheibe – Johann Gottfried Walther, op dat moment stadsorganist te Weimar – aantekeningen in de marge heeft gemaakt die naam en functie van de bekritiseerden noemen en hen zo uit de anonimiteit halen.⁴¹ Volgens Walther spreekt de brieven-schrijver zich achtereenvolgens uit over Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749, kapelmeester in Gotha), Johann Theodor Roemhildt (1684-1756, kapelmeester in Merseburg), Christoph Förster (1693-1745, concertmeester), Carl Gotthelf Gerlach (1704-1761, dirigent in de Neukirche te Leipzig), Johann Schneider (1702-1788, organist in de Nikolaikirche te Leipzig), Johann Gottlieb Görner (1697-1778, dirigent aan de universiteit van Leipzig), Johann Sebastian Bach (Thomaskantor), Giuseppe Antonio Paganelli (1710-1764, muzikant) en Conrad Friedrich Hurlebusch (1691-1765, muzikant). Walther was echter niet de enige die de allusie op Bach wist te doorzien. Heel wat 18^e eeuwse lezers konden de zeer beknopte paragraaf uit dit zesde nummer van *Critische Musikus* duiden als een kritiek op Bach en zo begon een aanslepende controverse.

Het korte deel van de brief dat over Bach handelt en de geschiedenis in is gegaan als Scheibes aanval op Bach, start met een reeks aanzienlijke lofbetuigingen aan het adres van Bach.⁴² Scheibe typeert Bach als *der Vornehmste unter den Musikanten* en een *Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel*, die slechts in één persoon zijn gelijke kan vinden. Scheibe geeft erg duidelijk te kennen dat hij Bachs vaardigheid als uitvoerder bewondert: de snelheid waarmee Bachs vingers en voeten bewegen en de sprongen die ze maken zonder foute tonen aan te raken, zijn ronduit verbazingwekkend. Bachs compositiestijl lijkt Scheibe echter minder te bevallen. Scheibe geeft drie redenen waarom Bach op compositorisch vlak niet *die Bewunderung ganzer Nationen* is. Ten eerste bevatten Bachs composities onvoldoende *Annehmlichkeit*. Ten tweede verdoezelt Bach het natuurlijke element door een *schwülstige* en *verworrene* stijl. Ten derde verduistert Bach de schoonheid van zijn muziek door *allzugrosse Kunst*. Deze drie slechte eigenschappen van Bachs muziek komen volgens Scheibe op drie manieren tot stand. Vooreerst denkt Bach iedere compositie vanuit het klavier: Bach lijkt te denken dat ieder ander instrument en ook de menselijke stem dezelfde mogelijkheden hebben als het klavier en gaat er daarenboven vanuit dat iedereen even vaardig is op het klavier als hijzelf. Verder lijkt Bach alles in noten uit te willen drukken: alle *Manieren*, alle ornamenten en al het andere dat tot *der Methode zu spielen* behoort, wil Bach in noten presenteren. Wat als gevolg heeft dat de harmonie verloren gaat en de melodie onhoorbaar wordt. Daarbij maakt Bach ook nog eens alle stemmen gelijk: de stemmen werken allen tezamen en het is onmogelijk om een hoofdstem te onderscheiden. Scheibes conclusie is dan ook hard: *Schwülstigkeit* leidt Bachs muziek van het natuurlijke naar het gekunstelde, van het verhevene naar het duistere. Het enige bewonderenswaardige aan Bachs muziek is volgens Scheibe de noeste arbeid en de buitengewone prestatie, maar deze hebben geen effect omdat ze strijdig zijn met de natuur.

1.2.2. Birnbaums verdediging

De hoofdgedachte in Birnbaums repliek *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus* (januari 1738) is dat zowel de lof voor, als de kritiek op Bach volledig ongegrond zijn.⁴³ Wat de lofbetuigingen betreft maakt Birnbaum bezwaar tegen de

⁴¹ M. MAUL, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, in *Bach-Jahrbuch*, uitg. door P. WOLLNY, Leipzig, 2010, p. 154.

⁴² Deze parafrase is geheel gebaseerd op Scheibes originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 62.

⁴³ Deze parafrase is geheel gebaseerd op Birnbaums originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 835-858.

woordkeuze van de anonieme auteur. Bach omschrijven als een *Musikant* ruikt volgens Birnbaum naar vernedering. Een muzikant is iemand die een middelmatige en louter uitvoerende omgang met muziek toont; Bach is op zijn minst een virtuoos. Ook dat Bach verderop een *Künstler* op het orgel en klavier genoemd wordt en dat bewondering uitgesproken wordt over zijn fysieke vaardigheid, valt niet in goede aarde bij Birnbaum. Naar zijn idee bewijst dit alles dat de briefschrijver geen gedegen kennis van muziek heeft: een muzikkenner zou bij het beschrijven van Bachs klavierspel niet verwijzen naar sprongen in handen en voeten, maar naar de ontwikkeling van ideeën, de variaties op een thema, de snelheid die niet verhindert dat alle tonen hoorbaar zijn, enzovoort. Hierna gist Birnbaum er ook naar op wie de anonieme auteur doelt met ‘einen..., mit welchem er um den Vorzug streiten kan’. Birnbaums gissing dat het zou gaan om ‘einen gewissen grossen Meister der Musik eines auswärtigen Reiches, der wie man sagt, seiner gantz besondern Geschiklichkeit wegen, nach dem Gebrauch des Landes, die Doctorwürde in der Musik zur würdigen Belohnung erhalten hat’, duidt erop dat hij meent dat het om Händel zou gaan. Toch zit volgens Birnbaum hierin geen enkele grond van waarheid: kenners van muziek die beide meesters gehoord hebben en de vergelijking moeten maken, antwoorden steeds ‘es sey nur ein Bach in der Welt’.

Na de lof te bekritisieren, gaat Birnbaum systematisch in tegen de punten van kritiek die Scheibe in het zesde nummer van *Critischer Musikus* had aangehaald. Scheibes punten van kritiek draaiden rond vier termen – *Annehmlichkeit*, *Schwulstigkeit*, *Verworrenheit* en *allzugrosse Kunst* – die hij echter nauwelijks specificceert. Birnbaum zal in zijn repliek deze termen in eerste instantie een definitie geven. In tweede instantie beargumenteert hij dat de termen – volgens zijn eigen gegeven definitie – absoluut niet van toepassing zijn op de muziek van Bach. Met deze slimme retorische truc denkt Birnbaum de ongefundeerdheid van Scheibes kritiek aan te kunnen tonen.

Het eerste punt van kritiek – de bewering dat de muziek van Bach *Annehmlichkeit* ontbreekt, brengt Birnbaum in verband met dissonantie. Volgens Birnbaum doelt de criticus erop dat *annehmliche* muziek melodie zonder dissonantie is. Birnbaum beweert dat de auteur hier echter een foute definitie hanteert: *Annehmlichkeit* komt juist tot stand door de afwisseling tussen dissonantie en consonantie. Alleen door deze afwisseling kunnen de verschillende affecten natuurgetrouw weergegeven worden, waardoor muziek zonder dissonantie tegen de natuur ingaat. Uit Bachs composities blijkt volgens Birnbaum dat hij dergelijke afwisseling als geen ander gestalte weet te geven wat ieders oor dat niet verwend is door nieuwerwetse smaak zal bevestigen.

Het tweede punt van kritiek – de verdoezeling van het natuurlijke door een *schwülstige* en *verworrene* stijl – heeft volgens Birnbaum geen enkele waarde omdat de betekenis van *verworren* en *schwülstig* allerminst verduidelijkt wordt. Birnbaum gist dus opnieuw naar de betekenis van deze termen. Zo gaat Birnbaum ervan uit dat de auteur met *schwülstig* doelt op een fout die ook vaak in de retoriek voorkomt: het plaatsen van versieringen op onbelangrijke woorden. Deze fout zou ook denkbaar kunnen zijn in muziek, maar allerminst in het werk van Bach. *Verworren* moet volgens Birnbaum slaan op een onordelijke behandeling van elementen. De bewering dat Bachs composities *verworren* zijn in die betekenis, kan volgens Birnbaum alleen gedaan worden door iemand met een onordelijke geest. Bach houdt immers vast aan vaststaande ordelijke compositieregels, waardoor de resulterende muziek onmogelijk onordelijk kan zijn. De compositieregels brengen Bach ertoe een samenspel van stemmen te creëren die uit elkaar gaan om vervolgens weer samen te komen, zich van elkaar onderscheiden door bijzondere afwijkingen en elkaar niet proberen te overtreffen. Wanneer deze composities goed uitgevoerd worden, bestaat er niets mooiers om naar te luisteren en zal niemand kunnen wijzen op storende elementen. Op die manier is de bewering dat het natuurlijke – waarmee volgens Birnbaum aangename melodie en harmonie wordt bedoeld – verduisterd wordt volledig uit de lucht gegrepen.

Ook het derde punt van kritiek – het verduisteren van schoonheid door een overdadige gekunsteldheid – wijst Birnbaum af. Volgens Birnbaum is deze bewering in tegenspraak met de definitie van ware kunst. Het doel van ware kunst is het nabootsen en helpen van de natuur. Wanneer kunst natuur nabootst, is het onmogelijk dat het natuurlijke niet tot uiting zou komen in het kunstwerk. Wanneer kunst de natuur helpt, bootst ze de natuur niet alleen na, maar verbetert haar en voegt schoonheid toe. Hoe groter de kunst is, hoe meer schoonheid ze toevoegt aan de natuur, maar steeds blijft het natuurlijke aanwezig in het kunstwerk. Zo bewijst Birnbaum dat de kunst het natuurlijke of de schoonheid onmogelijk kan verbergen.

Na deze stelselmatige evaluatie van lof en kritiek, buigt Birnbaum zich over de oorzaken die de auteur aanhaalt voor zijn kritiek. Birnbaum erkent dat Bach geen makkelijk uitvoerbare muziek schrijft, maar vindt muzikanten die beweren dat Bachs muziek te moeilijk is, gewoon lui. Bach zelf ontwikkelde zijn enorme vaardigheid op klavier en orgel ook alleen maar door intensief oefenen. Het is dus niet onmogelijk dat anderen na minstens even intensieve training dezelfde vaardigheid kunnen bereiken. De criticus' visie op de ornamenten berust volgens Birnbaum eveneens op een misvatting. Ten eerste is Bach zeker niet de enige die ornamenten op een dergelijke manier uitschrijft: Scheibe had maar eens een kijkje moeten nemen in de *Livres d'orgues* van Grigny en Du Mage. Ten tweede is deze praktijk ook niets minder dan wenselijk: de meeste uitvoerders hebben immers niet genoeg inzicht in compositie om zelf ornamenten op het juiste moment in te passen. Bach schrijft de ornamenten dus net uit opdat harmonie en melodie volkomen tot hun recht komen en niet door fouten van de uitvoerders in het gedrang worden gebracht. Ook de auteurs bedenkingen bij Bachs behandeling van de stemmen zijn gestoeld op een vergissing. Birnbaum zegt dat de auteur verkeerdelijk aanneemt dat melodie steeds in de bovenstem moet zitten. Harmonie kan pas tot stand komen wanneer alle stemmen samenwerken. Bachs behandeling van de stemmen is niet fout, maar een vorm van muzikale perfectie, die ook in werken van Palestrina en Lotti te vinden is.

De slotlinea van Birnbaums repliek benadrukt nog eens dat de kritiek van de anonieme briefschrijver geen enkele grond van waarheid heeft. Indien de auteur de muziek van Bach beter zou kennen zou hij nooit een dergelijke tekst hebben geschreven.

1.2.3. Scheibes weerwoorden

In het zesentwintigste nummer van *Critischer Musikus* geeft Scheibe een eerste reactie op Birnbaums verdediging.⁴⁴ Deze reactie dateert van 18 februari 1738 en laat duidelijk minachting voor Birnbaum blijken. Niet alleen toont Birnbaum volgens Scheibe dat hij niets van de schoonheid van muziek begrijpt, maar beledigt hij Bach ook meer dan de anonieme briefschrijver in het zesde nummer van *Critischer Musikus* gedaan had. Scheibe zegt vooreerst dat Birnbaum bevooroordeeld is bij de bewering dat het gebruik van het woord *Musikant* onmiskenbaar als een belediging bedoeld is. *Musikant* is voor Scheibe een neutrale term, die verwijst naar een persoon met praktische en theoretische kennis van muziek. Scheibe vindt niet dat Duitsers deze personen met een Latijns woord als *musicus* moeten benoemen, zeker niet wanneer de Fransen en Italianen met *musicien* en *musicos* ook een eigen equivalent voor deze term hebben, dat geen minachtende connotatie heeft.

In maart 1738 verdedigt Scheibe in het pamflet *Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des Critischen Musicus* de anonieme briefschrijver

⁴⁴ Deze parafraze is geheel gebaseerd op Scheibes originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 249-254.

uitvoeriger, waardoor hij nog steeds niet toegeeft dat hijzelf de auteur van de brief was.⁴⁵ Dit pamflet begint met het bespotten van de titel van Birnbaums verdediging. Het woord *unpartheyisch* staat hierin volgens Scheibe potsierlijk te wezen: Birnbaums artikel is op zijn minst erg partijdig te noemen, aangezien het niets anders doet dan Bach ophemelen. Verder is *bedenkliche Stelle* eveneens ongelukkig gekozen: iedereen heeft immers meteen gezien dat de anonieme schrijver zijn pijlen op Bach richtte, bijgevolg moet er dus toch een duidelijke kern van waarheid in deze kritiek zitten? Na deze hekeling van Birnbaums titelkeuze evalueert Scheibe systematisch ieder van Birnbaums standpunten. Zo herhaalt Scheibe de verklaring voor het gebruik van de termen *Musikant* en *Künstler* die hij in zijn weerwoord in het zesentwintigste nummer van *Critischer Musikus* gegeven had. Scheibe voert eigenlijk net dezelfde motieven als Birnbaum aan om de betekenis van beide woorden te definiëren, maar verbindt ze met andere woorden. Terwijl Birnbaum zegt dat de betekenis van het woord *Musikant* voortkomt uit gebruik, verwijst Scheibe naar de etymologische wortels; waar Birnbaum *Künstler* etymologisch definieert, refereert Scheibe aan het gebruik. Hierna bevestigt Scheibe Birnbaums veronderstelling dat de anonieme briefschrijver Bach met Händel vergelijkt. Deze vergelijking is volgens hem een compliment, omdat Händel door iedereen aangezien wordt als een grote meester. Deze vergelijking geeft Bach – samen met de woorden *Musikant* en *Künstler* – zondermeer de lof die hem toekomt. Toch is Bach inderdaad niet onfeilbaar en daarom gaat Scheibe over tot het bekrachtigen van de standpunten van de anonieme briefschrijver.

Scheibe stelt dat Bach door zijn vlijt en inspanning enorm ervaren en beleerd is in alle compositiegenres, maar dat hij een nog grotere meester in de muziek zou worden wanneer hij meer dan muzikale regels in acht nam. Contrapuntische en harmonische vaardigheden volstaan volgens Scheibe niet voor een componist: deze specifiek muzikale vaardigheden moeten gecombineerd worden met kennis over de natuur door een studie in de filosofie, regels uit de poëzie en retoriek om muziek te verkrijgen die *Annehmlichkeit* bezit en een uitwerking heeft op de luisteraar. Birnbaum heeft de term *Annehmlichkeit* dus fout begrepen, door hem exclusief te verbinden met dissonantie. Als *Annehmlichkeit* toch verbonden wordt met dissonantie, valt volgens Scheibe op dat dissonantie en *Annehmlichkeit* geen antoniemen zijn: melodieën zonder dissonantie kunnen inderdaad *annehmlich* klinken, maar dissonantie staat *Annehmlichkeit* ook niet geheel in de weg. Volgens Scheibe bereikt dissonantie in de muziek het grootste effect wanneer ze spaarzaam wordt ingezet.

Net als het begrip *Annehmlichkeit* heeft Birnbaum ook de kwalificatie *verworren* verkeerd geïdentificeerd. *Verworren* duidt een toestand aan waarin alle stemmen door elkaar bewegen, waarin men de hoofdstem niet kan onderscheiden en alleen een onduidelijk geruis kan waarnemen. Dit kan niet alleen het resultaat van slechte uitvoering zijn, maar is in Bachs composities zelf aanwezig. In combinatie met de *Schwülstigkeit* zorgt *Verworrenheit* voor muziek waarin alle *Annehmlichkeit* en natuurlijkheid verdwenen is. Scheibe herneemt ook zijn standpunt dat dit soort muziek in *allzugrosse Kunst* uitmondt. Argumenten voor die stelling geeft hij echter niet.

Verder benadrukt Scheibe nog dat eenieder die iets van muziek kent, onmogelijk bezwaren kan hebben bij de idiomatische schrijfwijze die de anonieme briefschrijver voorstaat. De gedachte van Birnbaum dat muzikanten en zangers maar intensief moeten oefenen om Bachs – vanuit het klavier gedachte – muziek uit te voeren, is dan ook absurd. Over de ornamenten zegt Scheibe dat de anonieme auteur van de brief geenszins de bedoeling had te claimen dat Bach alleen deze fouten zou maken, net als hij evenmin in de passage over de gelijkheid van de stemmen bedoelde dat de hoofdstem noodzakelijk de bovenstem is. Deze misvattingen zijn volgens Scheibe te wijten aan Birnbaums summiere kennis van muzikale zaken.

⁴⁵ Deze parafrase is geheel gebaseerd op Scheibes originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 859-898.

Daarmee komt Scheibe uiteindelijk tot de conclusie van zijn proza: Birnbaum heeft de kritiek aan het adres van Bach compleet fout begrepen en vanuit een gebrekkige kennis van de muziek en weinig inzicht in goede smaak, een irrelevante verdediging geformuleerd. Daardoor heeft hij de reputatie van Bach meer geschaad dan hersteld. Scheibe prijst Bach nog eens omdat hij – ondanks zijn tekortkomingen – Duitsland beroemd maakt. Net daarom hoopt Scheibe dat Bach in de toekomst een betere verdediger zal vinden.

1.2.4. De antwoorden van de verdedigers

In april 1738 geeft Lorenz Christoph Mizler voor het eerst zijn visie op de Scheibe-Birnbaum-controverse in zijn *Musikalische Bibliothek*.⁴⁶ Volgens Mizler is Scheibes pleidooi voor de term *Musikant* geheel uit de lucht gegrepen: Scheibes theoretische overwegingen hieromtrent kunnen misschien verstandig klinken, maar een woord haalt zijn betekenis uit het gebruik en dat is bij de term *Musikant* meestal geringschattend. Verder wijst de combinatie van Scheibes stelling dat Bachs composities artificieel zijn en overtuigingskracht zouden missen enerzijds, en zijn lof voor de compositiestijl van Hasse en Graun anderzijds op de geringe kennis die Scheibe heeft van het oeuvre van Bach: Bach heeft immers werken geschreven in dezelfde stijl als Telemann en Graun,⁴⁷ die minstens van dezelfde kwaliteit zijn. Scheibes kritiek en zeker de aanmerking dat Bach de binnenstemmen te sterk uitwerkt, is alleen maar van toepassing op composities waarin Bach bewust de gewoontes van twintig jaar geleden volgt.

Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bey der allerhöchsten Gegenwart Ihro Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret werden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.⁴⁸

Volgens Mizler past Bach zich dus wel aan aan de nieuwe stijlen en de verlangens van zijn luisteraars.

Birnbaums verweer tegen Scheibes *Beantwortung der unpartheyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des Critischen Musicus* verschijnt in maart 1739 onder de titel *M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben*.⁴⁹ Birnbaum maakt hierin vooreerst duidelijk dat zijn pamflet de bedoeling heeft diegenen, die toch nog twijfelen welke kant zij zouden kiezen in de controverse, te overtuigen partij te kiezen voor Bach. Het heeft immers geen zin om zijn tegenstander proberen te overtuigen, omdat zowel diens karakter, opvattingen als manier van discussiëren onmogelijk zijn. Birnbaum beweert ook dat hij op grond van de overeenkomsten in literaire stijl tussen de anonieme brief en Scheibes weerwoorden, de anonieme briefschrijver heeft kunnen ontmaskeren als niemand minder dan Scheibe zelf. Nu hij heeft ingezien dat Scheibes aandeel in de controverse groter is dan hij eerst geloofde, begint Birnbaum echt op de man te spelen. Zo refereert Birnbaum doorheen het artikel aan twee mislukkingen uit Scheibes leven. Met de bewering dat Scheibe niet eens in staat is om een antwoord op een fugathema te vinden en zelfs niet om het thema foutloos te spelen, verwijst Birnbaum

⁴⁶ Deze parafraze is geheel gebaseerd op Mizlers originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in L. MIZLER, *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, vol. 1, deel 6, Leipzig, 1739, p. 43-44.

⁴⁷ Binnen de controverse vernoemt Scheibe Telemann nooit als navolgenswaardig componist. In andere nummers van *Critischer Musikus* voert hij Telemann samen met Hasse en Graun echter zeer regelmatig op als voorbeeldcomponist. Wellicht vermeldt Mizler daarom hier ook Telemann.

⁴⁸ L. MIZLER, *Neue eröffnete musikalische Bibliothek*, vol. 1, deel 6, p. 43-44.

⁴⁹ Deze parafraze is geheel gebaseerd op Birnbaums originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 900-1031.

vrijwel zeker naar de fatale orgelauditie waarin Bach jurylid was en Scheibe als kandidaat door de mand viel, volgens Bach-biograaf Spitta de eigenlijke aanleiding voor Scheibes polemiek tegen Bach. Met de sneer dat niemand Scheibes grote werken uit wil voeren, wil Birnbaum vermoedelijk refereren aan Scheibes gestrande operaprojecten. Daarnaast merkt Birnbaum ook op dat Scheibes overige composities zelf fouten vertonen in de behandeling van retoriek in relatie tot muziek en dat hij daarom dus onmogelijk kan oordelen over een genie als Bach.

Nadat Birnbaum de intentie van zijn artikel duidelijk heeft gemaakt, overloopt hij ieder punt uit Scheibes vorige artikel. Als eerste komt dan ook de titel van zijn vorige essay aan bod. Birnbaum geeft toe dat hij Bach looft in het artikel, maar dit houdt niet in dat *unpartheyisch* niet gebruikt kan worden. Terechte lof duidt immers niet op partijdigheid. Ook Scheibes redenering dat de kritiek terecht is, omdat Bach erin herkend wordt, is volgens Birnbaum een vreemde gedachtegang. Vervolgens komt opnieuw het gebruik van de woorden *Musikant* en *Künstler* aan bod alsook de vergelijking met Händel. Veel nieuws levert dit niet op: Birnbaum blijft benadrukken dat dit Bach onrecht aandoet en dat men niet kan ontkennen dat Bach perfectie belichaamt.

Hierna gaat Birnbaum in tegen Scheibes bewering dat Bach alleen muzikale regels in acht neemt. Birnbaum poneert dat Bach onderlegd is in alle wetenschappen die nodig zijn voor compositie. Bach kan zeer onderhoudend vertellen over de overeenkomsten tussen muziek, dichtkunst en retoriek en vertaalt die kennis ook adequaat in zijn composities: hij weet welke gedichten in aanmerking komen voor een natuurlijke, ordelijke en expressieve zetting en heeft inzicht in de goede smaak.

Wat *Annehmlichkeit* betreft wijst Birnbaum op twee zaken. Ten eerste is het niet zijn schuld dat hij de betekenis van dit woord niet heeft gevat; de auteur had zich duidelijker moeten uitdrukken. Ten tweede duidt de definitie van *Annehmlichkeit* die Scheibe naar voren schuift op een misvatting. Scheibe verbindt *Annehmlichkeit* steeds met het klinken van muziek, dus met het oor. Volgens Birnbaum moet echter niet het gehoor, maar de rede het oordeel vellen over *Annehmlichkeit*. Het resultaat van een dergelijk oordeel gebaseerd op rede zal nooit negatief voor Bach uitdraaien. Ook al is *Annehmlichkeit* volgens Scheibe niet exclusief met dissonantie verbonden, toch blijft Birnbaum op dit vlak dezelfde mening behouden: muziek zonder dissonantie kan niet goed zijn. Ook heeft Scheibes artikel Birnbaums mening over *Schwülstigkeit* en het *verworrene* karakter niet veranderd. Scheibe moet ofwel het ongeluk hebben gehad Bachs muziek steeds in zeer slechte uitvoeringen gehoord te hebben of geen verstand van muziek hebben om dit oordeel te vellen. Indien het eerste het geval is, zou hij echter – indien hij iets van muziek begrijpt – moeten weten dat hij om een oordeel over muziek te vellen naar de partituur moet kijken en niet alleen op de uitvoering afgaan. Er is voor Birnbaum bijgevolg geen enkele grond om te beweren dat Bachs composities niet natuurlijk zouden zijn, ook niet in de schrijfwijze. Noch Bachs benadering van de stemmen, noch Bachs gebruik van versieringen gaan in tegen de natuur. Hij schrijft niet onidiomatisch en misbruikt versieringen niet, maar zet zangers en andere instrumentalisten aan om dezelfde virtuositeit te bereiken die hij op klavier en orgel heeft verworven en streeft naar een goede ornamentatiepraktijk.

Vervolgens gaat Birnbaum in op het gebruik van de stemmen. Birnbaum vindt het flauw dat Scheibe hem verwijt hem in de mond te leggen dat hij met hoofdstem bovenstem bedoelt. Deze redenering was volgens Birnbaum niet meer dan logisch: Scheibes opvattingen lijken over het algemeen overeen te komen met de Italiaanse smaak, waarin de bovenstem steeds de hoofdstem is. Of het nu om de bovenstem gaat of niet, Scheibes bewering dat er geen hoofdstem te herkennen is in Bachs werken, slaat nergens op volgens Birnbaum. Ten eerste zijn er heel wat stukken van Bach waarin de contrapuntische arbeid minder dicht is en het makkelijker is de verschillende stemmen te volgen. Ten tweede tonen de werken met een dicht contrapunt, waarin de stemmen gelijkwaardig zijn en ook binnenstemmen verrijkt worden met versieringen, een bewonderenswaardige behandeling van iedere stem. Wie dit niet kan inzien, is te weinig onderlegd in contrapunt.

Birnbaum moedigt de lezer ten slotte aan om zelf te oordelen wiens argumenten zwaarder wegen. Bovendien kondigt hij ook aan dat hij zich op dit punt terugtrekt uit het debat. Hij heeft Bach naar beste vermogen verdedigd, maar heeft gemerkt dat zijn opponent niet voor rede vatbaar is.

1.2.5. Scheibes replieken

Scheibe neemt op 2 april 1739 in het eenendertigste nummer van *Critischer Musikus* opnieuw het woord in de polemiek met een satire waarin de grootste artiest en componist van ingewikkelde muziek de *Critische Musikus* rechtstreeks aanspreekt.⁵⁰ Het mag meteen duidelijk zijn dat deze fictieve figuur – die op het eind van het artikel de naam Cornelius blijkt te dragen – een directe allusie op Bach is. Cornelius beklemtoont menigmaal dat hij de grootste artiest aller tijden is en dat zijn composities onmogelijk bekritiseerd kunnen worden. De wezenlijke elementen van zijn muzikale stijl zijn volgens Cornelius dat alles sterk is uitgewerkt, de melodie niet te onderscheiden is, de tekst niet meer te verstaan en dat werkelijk alle elementen zich met elkaar vermengen. Verder geeft hij ook toe dat hij zich niet in andere bronnen van kennis verdiept en zelfs nooit een boek leest: een muzikant heeft genoeg aan muziek. Ook geeft hij te kennen dat hij al zijn brieven door een vriend laat schrijven – hier is de allusie op Birnbaum zeer doorzichtig. Hij beëindigt zijn brief met dreigementen. Wanneer Scheibe zich noch een keer laatdunkend uitlaat over Cornelius zal diens goede vriend hem publiekelijk verdedigen en zullen Scheibe en zijn aanhangers vervolgd worden.

Voordat er in het kamp van de verdedigers een antwoord op de satire was geformuleerd, reageerde Scheibe in juli 1739 in het vierenveertigste nummer van *Critischer Musikus* opnieuw op *M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben*. Deze reactie is niet uitvoerig uitgewerkt, maar onderbreekt opeens een artikel dat eigenlijk over het componeren van cantates gaat.⁵¹ Scheibe reageert hier echter niet meer op wat Birnbaum over Bach te zeggen had, maar gaat enkel in op Birnbaums verwijten die rechtstreeks tegen hem gericht zijn. Zo vertelt hij het ware verhaal over de orgelauditie, waarvan hij meent dat Bach het zelf zou bevestigen: zijn auditie was helemaal geen mislukking, gezien het feit dat vele anderen weigerden het fugathema dat Bach oplegde uit te voeren of verdwenen toen Bach het tweede thema liet horen. Over zijn gestrande opera's zegt Scheibe kort het volgende: dat de opera's niet uitgevoerd werden, had zijn oorzaak niet in de *überflüssige Kunst* die ze volgens Birnbaum tentoon zouden spreiden, maar in de *Armuth* van de operadirecteur en de jaloezie van bepaalde personen.

Hoewel Birnbaum zich uit de controverse had teruggetrokken en Scheibe dus tot twee keer toe het laatste woord had gehad, komt Scheibe er toch toe om de controverse na een lange stilte van 1740 tot 1745 weer op te rakelen. In 1745 publiceert Scheibe een herziene editie van de hele *Critischer Musikus*, met daarin ieder pamflet dat deel uitmaakte van de Bach-polemiek. In zijn voorwoord zegt Scheibe te betreuren dat de kritiek in het zesde nummer tot een dergelijke controverse heeft moeten leiden.⁵² Het was geenszins zijn bedoeling om Bach te beledigen. Indien dat toch gebeurd is, ligt de fout bij zijn vijanden. Zij hebben zijn woorden zo vijandig mogelijk geïnterpreteerd. Toch wordt deze

⁵⁰ Het eenendertigste nummer van *Critischer Musikus* bevatte twee satires. De eerste kadert in de Bach-controverse. De tweede is de eerder vermelde satire op Mizler. De parafraze van de eerste satire is geheel gebaseerd op Scheibes originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 294-298.

⁵¹ Deze parafraze is geheel gebaseerd op Scheibes originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, p. 408-412.

⁵² J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens, Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745, Vorrede.

bewering in twijfel getrokken door het opzet van de revisie van de verscheidene pamfletten. Scheibe drukt niet alleen Birnbaums verdedigingen, maar voegt er 164 voetnoten aan toe. Met uitzondering van de voetnoot waarin Scheibe toegeeft dat hij zelf de anonieme briefschrijver was, bekrachtigen deze voetnoten stuk voor stuk nog maar eens zijn standpunten uit de eerste kritiek, zonder echter enige nieuwe inzichten te geven.

1.2.6. De laatste woorden van de verdedigers

Op hetzelfde moment dat Scheibe zijn revisie van *Critischer Musikus* maakt, beslist Mizler een evaluatie van de hele Bach-controverse te geven in zijn *Musikalische Bibliothek* als onderdeel van een artikel dat een finale evaluatie van *Critischer Musikus* in haar totaliteit geeft. Mizler vraagt Christoph Gottlieb Schröter om deze taak op zich te nemen.⁵³ Deze evaluatie gaat echter niet in op de muziektheoretische of muziekesthetische argumentatie van Scheibe en Birnbaum. Schröter presenteert eerder een lofzang op Birnbaums verdediging en een veroordeling van Scheibe. Scheibe heeft in de controverse koppigheid, zware aanvallen, heftige weerwoorden, smadelijke aantijgingen en sarcasme getoond. De onbevooroordeelde lezers zullen volgens Schröter dan ook snel inzien dat Scheibes geschrijf geen grond van waarheid bezit.

De laatste bijdrage aan de Bach-controverse dateert uit 1752. Schröter recenseert de hernieuwde uitgave van *Critischer Musikus* uit 1745 voor Mizlers *Musikalische Bibliothek* en rakelt de hele controverse bij die gelegenheid nog eens op.⁵⁴ Hij voert aan dat Scheibe te ver gaat door de hele discussie nog eens te willen hernemen en daarenboven – door de toevoeging van de voetnoten – in een nieuw kleedje te steken. Als Scheibe inderdaad betreurde dat het tot een controverse gekomen was, zoals hij in het voorwoord te kennen geeft, zou hij ervoor hebben gekozen de pamfletten gewoon weg te laten. Scheibe wordt dus onmiskenbaar gedreven door een vijandigheid, wat het waarheidsgehalte van wat hij schrijft meteen ondermijnt.

⁵³ Deze parafrase is geheel gebaseerd op Schröters originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in L. MIZLER, *Musikalische Bibliothek*, vol. 3, deel 1, Leipzig, 1746, p. 201-207.

⁵⁴ Deze parafrase is geheel gebaseerd op Schröters originele tekst, zoals die gepresenteerd wordt in L. MIZLER, *Musikalische Bibliothek*, vol. 3, deel 4, Leipzig, 1752, p. 726.

HOOFDSTUK 2: DE MUZIEKESTHETISCHE ACHTERGROND BIJ DE BACH-CONTROVERSE

In de Bach-controverse lijken beide partijen – Scheibe en zijn opponenten Birnbaum, Mizler en Schröter – voortdurend naast elkaar te praten. Doordat Scheibes aanval op een aantal punten weinig specifiek is, is Birnbaum genoodzaakt zijn verdediging te stelen op een eigen interpretatie van Scheibes kritiek. Die interpretatie toont echter dat Birnbaum niet thuis is in Scheibes denkwereld. Scheibe maakt dan ook met ironie en sarcasme in zijn volgende bijdragen tot de discussie duidelijk dat Birnbaum hem verkeerde woorden in de mond legt, maar laat het wel achterwege klare wijn te schenken over de essentie van zijn gedachten. Birnbaum lijkt op zijn beurt in zijn replieken Scheibes ironie niet te vatten, waardoor de discussie op het oneigenlijke afstevent. Toch is de polemiek meer dan een woordentwist tussen twee mannen die elk hun gelijk willen halen. Tegen de achtergrond van grotere 18^{de} eeuwse muziekesthetische verschuivingen krijgen de onduidelijke en beknopte kritiek van Scheibe en Birnbaums soms irrelevante verdediging meer betekenis. De centrale termen in de controverse en in de esthetische stellingnames van beide partijen blijken immers een expressie te zijn van een grotere muziekesthetische ontwikkeling.

2.1. HET 18^{DE} EEUWSE MUZIEKESTHETISCHE LANDSCHAP

In de 18^{de} eeuw staat het esthetische gedachtegoed niet stil. Nieuwe esthetische opvattingen in de literatuur worden doorgetrokken naar de beeldende kunsten en de muziek. De belangrijkste veranderingen in het muziekesthetische landschap ontstaan doordat het dominante Franse rationalisme gecontesteerd wordt door het gedachtegoed van de Engelse empiristen.⁵⁵ De botsing van deze twee stromingen zal zowel in Frankrijk, Engeland als Duitsland aanleiding geven tot heel wat discussie. Uiteindelijk zal Kant de rationalistische en empiristische esthetica tot een synthese brengen in *Kritik der Urteilskraft* (1790). Het is deze veranderende esthetische wereld, die het kader biedt voor Johann Adolph Scheibes stellingnamen, Birnbaums ideeën en de botsing daartussen.

De grondgedachte van de rationalistische esthetica is Descartes' overtuiging dat in een veelheid van gelijksoortige fenomenen toch steeds eenzelfde ware achterliggende natuur te vinden is, die zich niet zomaar openbaart.⁵⁶ Alle intellectuele disciplines – wiskunde, natuurwetenschap, filosofie, literatuur, maar ook beeldende kunst en muziek – hebben volgens hem de opdracht op zoek te gaan naar de essentiële natuur van de fenomenen die ze bestuderen. Voor de kunst had deze opvatting twee gevolgen.⁵⁷ Ten eerste was kunst gestoeld op een mimesistheorie, die zich in tegenstelling tot de 16^{de} eeuw niet bekommerde om het individuele, maar om het algemene. Om de ware natuur weer te geven werden alle zaken immers ontdaan van hun particulariteit en stonden universele abstracte eigenschappen centraal. Ten tweede werd het belangrijkste esthetische criterium dat van eenvoud: de ware natuur moet op een heldere en ongecompliceerde manier worden weergegeven. De rationalisten zagen drie manieren om muziek in verband te brengen met de zoektocht naar de ware natuur achter de fenomenen.⁵⁸ Ten eerste biedt muziek inzicht in de ware aard van de fenomenen door haar band met wiskunde: muziek werkt met dezelfde mathematische verhoudingen als de verhoudingen die in het universum aan het werk zijn. Ten tweede kan muziek de ware natuur achter de poëzie weergeven,

⁵⁵ B. BOSANQUET, *History of Aesthetic*, London, 1956, p.170.

⁵⁶ W. BAETHGE, S. BIMBERG, W. KADEN, E. LIPPOLD, K. MEHNER, C. NEUMANN, G. RIENÄCKER en W. SIEGMUND-SCHULTZE, *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig, 1979, p. 336.

⁵⁷ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 7-8.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

doordat ze de uitwerking van de woorden kan versterken. Muziek wordt op die manier gereduceerd tot *ancilla poetica* en is geen autonome discipline meer. Ten derde kan muziek de ware natuur achter menselijke passies weergeven, doordat ze in staat is affecten abstract en universeel te weerspiegelen.

In de loop van de 18^{de} eeuw werd de rationalistische esthetica gecontesteerd door nieuwe opvattingen over aard en doel van de muziek. Zo ontwikkelde zich in Groot-Brittannië onder invloed van de empiristen een meer intuïtieve esthetica, die zich afzette tegen de objectiviteit van het rationalisme. Het belang dat filosofen als Bacon, Young, Locke en Hume in een meer intuïtieve esthetica aan subjectiviteit hechtten, komt voort uit de opvatting dat kunst kan behagen.⁵⁹ Wat genot verschaft, verschilt immers van persoon tot persoon. Daarom is het eenvoudig weergeven van de ware aard van de natuur geen vereiste meer en wordt juist verscheidenheid een belangrijk criterium: hoe meer variatie er is, des te meer mogelijkheden er zijn om te behagen. Op die manier verkleint het belang van de mimesistheorie aanzienlijk: het belang van subjectiviteit vereist dat de kunstenaar ruimte heeft om zijn verbeeldingskracht te laten werken, wat impliceert dat de ruimte tussen natuur en imitatie ook groter mag zijn.⁶⁰ Erg belangrijk zijn ook de consequenties die deze opvattingen hebben voor de gedachte over het esthetisch oordeel. De rede hoeft niet meer de basis van het oordeel te vormen. Zo maakt Hume een onderscheid tussen een oordeel op basis van de rede dat begrip veronderstelt en een oordeel op basis van gevoel dat geen begrip veronderstelt, maar op zich even waar is.⁶¹ Op die manier staat niet alleen de kunst in haar materiële gestalte centraal bij het vormen van een oordeel, maar speelt ook de gevoelsmatige uitwerking die een kunstwerk op de beschouwer heeft een belangrijke rol.⁶² Het esthetische gedachtegoed van de Engelse empiristen werd onderschreven door de opkomst van de utilitaristische filosofie, die de waarde van alle fenomenen steevast met het daaruit voortkomende genot verbindt.⁶³ In de muziekesthetica uitte dit utilitaristische perspectief zich in de opvatting dat niet mimesis, maar het gevoel van de luisteraar bij muziek een beoordelingscriterium is.⁶⁴ Daarnaast komt een ander esthetisch idee op, namelijk dat kunst ook een ethische dimensie heeft.⁶⁵ Waar de utilitaristen alleen wezen op het genot dat kunst meebrengt, groeide de overtuiging dat kunst ook tot het goede kan leiden en de mens met zijn betere ik kan confronteren.

2.2. HET MUZIEKESTHETISCH DENKEN VAN DE BACH-VERDEDIGERS

Terwijl de botsing tussen de rationalistische en de empiristische traditie in Engeland en Frankrijk in de jaren 1730 reeds aanleiding gaf tot muziekesthetische theorieën die een poging deden om deze twee muziekesthetische posities met elkaar te verzoenen, bleven in Duitsland typisch rationalistische ideeën dominant.⁶⁶ Uit de Bach-controverse blijkt dat Birnbaum, Mizler en Schröter een rationalistische positie innemen en uit deze traditie argumenten putten ter verdediging van Bach.

⁵⁹ Ibid., p. 13.

⁶⁰ W. BAETHGE, S. BIMBERG, W. KADEN, E. LIPPOLD, K. MEHNER, C. NEUMANN, G. RIENÄCKER en W. SIEGMUND-SCHULTZE, *Handbuch der Musikästhetik*, p. 340.

⁶¹ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 113.

⁶² W. BAETHGE, S. BIMBERG, W. KADEN, E. LIPPOLD, K. MEHNER, C. NEUMANN, G. RIENÄCKER en W. SIEGMUND-SCHULTZE, *Handbuch der Musikästhetik*, p. 341.

⁶³ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 86.

⁶⁴ Dit utilitaristisch perspectief werd uitgewerkt door Gottfried Krause in *Von der musikalischen Poesie* (1752).

⁶⁵ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 88.

⁶⁶ W. BAETHGE, S. BIMBERG, W. KADEN, E. LIPPOLD, K. MEHNER, C. NEUMANN, G. RIENÄCKER en W. SIEGMUND-SCHULTZE, *Handbuch der Musikästhetik*, p. 346.

Birnbaums positie kan alleen maar afgeleid worden uit zijn aandeel in de Bach-controverse: behalve zijn twee pamfletten uit januari 1738 en maart 1739 zijn er geen geschriften van hem bewaard. De argumenten in Birnbaums beide verdedigingsschriften geven echter voldoende stof om te stellen dat hij een fervent rationalist is: zijn verdediging is zowel op vlak van vorm als van inhoud een weerspiegeling van rationalistisch gedachtegoed. Wat vorm betreft zijn Birnbaums pamfletten uiterst logisch opgesteld volgens een vast stramien: steeds overloopt hij systematisch Scheibes argumenten en waar Scheibe vage termen gebruikt, probeert hij deze eerst te definiëren om daarna tegenargumenten aan te brengen. Wat inhoud betreft verdedigt hij Bach steeds door te verwijzen naar de rede. Dat er voor de zintuigen geen plaats is, manifesteert zich duidelijk in Birnbaums opvattingen in het pamflet uit 1739 over de termen *Annehmlichkeit* en *verworren*. Zo stelt Birnbaum dat Scheibe *Annehmlichkeit* met het oor verbindt, terwijl het de rede is die zich over deze term moet uitspreken. Verder oppert Birnbaum hier immers de mogelijkheid dat Scheibe Bachs muziek *verworren* noemt omdat hij diens composities alleen in slechte uitvoeringen heeft mogen bijwonen, maar dan nog had Scheibe volgens Birnbaum moeten weten dat hij de partituur moest raadplegen vooraleer hij een oordeel velde: de rede en niet het gehoor vormt de basis voor een oordeel. Om consequent te blijven in zijn rationalistische positie ziet Birnbaum zich ook genoodzaakt Bach een kennis van andere wetenschappen dan muziek toe te schrijven, hoewel Scheibe erop had gewezen dat Bach weinig onderlegd was in niet-muzikale disciplines.

Net als Birnbaum is Mizler een onverholen rationalist. Aan de basis van zijn organisatie *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften* – waarvan Schröter deel uitmaakte – ligt het gedachtegoed van twee grote rationalistische filosofen: Descartes en Leibniz.⁶⁷ Ook het opzet van de organisatie is zondermeer rationalistisch. Mizler ziet muziek primair als een mathematische discipline: muziek begrijpen betekent inzicht verwerven in de mathematische relaties tussen tonen.⁶⁸ De uitwerking van muziek op mensen – in zoverre hij dat een belangrijk aspect vindt – kan ook geheel volgens mathematische wetten verklaard worden. Vanuit deze grondgedachte legt Mizler natuurlijk ook alleen maar de nadruk op de rede en zijn de zintuigen in de studie van muziek te verwaarlozen.

Hoewel Bach niet actief bezig was met de studie van filosofie of andere wetenschappen, kan hij op verschillende manieren in verband gebracht worden met de rationalistische traditie. Zo zag Bach zichzelf behalve als uitvoerder, virtuoos en componist, ook als een muziekwetenschapper en zag hij muziek – net als Mizler – als een wetenschap. Dit blijkt duidelijk uit de opdracht van zijn *Missa* in B mineur aan het hof van Dresden: ‘Durchlauchtigster Kurfürst, Gnädigster Herr, Eurer Königlichen Hoheit überreiche ich in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musik erlangt, mit ganz untertängister Bitte.’⁶⁹ Bij Bach heeft wetenschap volgens Christopher Wolff echter niets van doen met abstracte theoretische debatten, maar duidt het op de poging systematisch de grenzen van compositie te verleggen.⁷⁰ Wolff ziet deze praktijk duidelijk aanwezig in Bachs compositiemethode in het algemeen waar contrapuntische procedures, harmonische technieken en basfiguraties gecombineerd worden, die normaal gezien afzonderlijk behandeld worden. Ook het feit dat Bach eenvoudig materiaal – korte motieven, toonladders, eenvoudige harmonische progressies – als uitgangspunt neemt om daar dan immense structuren rond uit te bouwen, past

⁶⁷ G. J. BUELOW, art. *Mizler von Kolof, Lorenz Christoph*, p. 771.

⁶⁸ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 71.

⁶⁹ *Bach Dokumente, 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (1685-1750)*, uitg. door W. NEUMANN en H.-J. SCHULZE, p. 27.

⁷⁰ C. WOLFF, *Bach's Music and Newtonian Science. A Composer in Search of the Foundations of His Art*, in *Understanding Bach*, vol. 2, nr. 1, 2007, p. 98.

volgens Wolff in dit aftasten van de grenzen van compositie.⁷¹ Bachs compositietechniek resulteert op die manier in muziek die kan gezien worden als veruiterlijking van Leibniz metafysisch gedachtegoed: het universum als geheel van volkomenheden die voortdurend getransformeerd worden. Niet alleen deze kijk op muziek als wetenschap maakt duidelijk dat Bach zich kon identificeren met het rationalistisch gedachtegoed: Bach trad in 1746 ook toe tot Mizlers *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*.⁷²

2.3. SCHEIBES MUZIEKESTHETISCH GEDACHTEGOED

Scheibes bijdragen aan de Bach-controverse bevatten onvoldoende esthetische argumenten om hem te identificeren met het rationalisme of het empirisme. Globaal gesteld situeren de verschillen tussen deze twee muziekesthetische stromingen zich op twee domeinen: de spanning tussen objectiviteit en rede enerzijds en subjectiviteit en zintuiglijkheid anderzijds, en de relatie tussen kunst en natuur. Een onderzoek naar Scheibes stellingnames in deze domeinen, laat toe om Scheibe als nog te positioneren ten opzichte van de grote muziekesthetische verschuivingen. Deze onderneming wordt echter bemoeilijkt door de vorm van Scheibes geschriften. Op zich biedt het geheel van *Critischer Musikus* een schat aan persoonlijke ideeën, maar systematiek heeft Scheibe er nauwelijks in aangebracht. Zijn gedachten over één onderwerp zijn verspreid over de 78 nummers van het tijdschrift en zijn andere traktaten. Ook zijn manier van schrijven bemoeilijkt de interpretatie: Scheibe bespeelt vaak het register van de satire en ironie, waardoor zijn eigenlijke standpunt niet duidelijk naar voren komt.

2.3.1. Objectiviteit versus subjectiviteit, rede versus zintuigen

De rede is voor Scheibe essentieel in de esthetica, omdat de zintuigen niet voldoende te vertrouwen zijn in hun oordeel over schoonheid of goedheid. Om dezelfde reden draait muziek niet louter om gevoel, maar is ze sterk verbonden met kennis in het algemeen en vooral met filosofie:

Wir sollten von den Musikanten verlangen, daß sie eine mehr als gemeine Einsicht in die Wissenschaften haben sollten; und dieser einzige Punkt würde dem Wachstume der Musik weit merklicher zu statten kommen, als das Vorurteil, daß ein geschickter Musikant Italien gesehen haben soll.⁷³

Ook in zijn definitie van muziek blijkt dat toonkunst en rede met elkaar in verbinding staan:

Die Musik ist eine Wissenschaft der Töne, d. i. ihrer Verhältnisse, und der Art und Weise, wie man dieselben zu einem gewissen Endzwecke bringen kann. Wer nun, diese Wissenschaft der Töne aufs beste zu erlangen und auszuüben, bemühet ist, der ist ein Musikus, oder Musikant, wie man ihn nennen will.⁷⁴

Toch doorbreekt Scheibe deze puur rationalistische kijk. Dit gebeurt al in de omschrijving van dit doel, waarin de band met de empiristische of utilitaristische opvattingen niet ver te zoeken is:

Da auch alle gelehrte Wissenschaften ihren Grund in der Weltweisheit finden, und also gemeinschaftlich an dem allgemeinen Endzwecke derselben, nämlich an der Glückseligkeit der Menschen, arbeiten müssen [...] so folget, daß man in der Musik bemühet seyn müsse, durch die Kenntnis der Wissenschaft der Musik die Ausübung zu befördern, und sich auch dadurch dem allgemeinen Endzwecke alles menschlichen Wissens zu nähern, und also aus dem völligen Genusse ihrer Vollkommenheiten ein wahres Vergnügen zu schöpfen.⁷⁵

⁷¹ Ibid., p. 99.

⁷² P. SPITTA, *Johann Sebastian Bach*, vol. 2, p. 505.

⁷³ J. A. SCHEIBE, *Johann Adolph Scheibens Critischer Musikus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, p. 180.

⁷⁴ Ibid., p. 722.

⁷⁵ Ibid., p. 723.

Scheibe zal in zijn muziekethetische beschouwingen het rationalisme vaak op gelijkaardige wijze verrijken met dergelijke ‘nieuwe opvattingen’. Zo lijkt de rede wezenlijk aan belang in te boeten. Dit is het duidelijkst in Scheibes visie op de oorsprong van de muziek, haar band met wiskunde en de affectenleer.

In Scheibes bespreking van het fundament van de muziek komt de rede niet ter sprake. Hoewel muziek sterk verbonden moet zijn met kennis, is de oorzaak van de muziek de *natürliche Melodie*:⁷⁶ een drang in de menselijke ziel om zijn aantrekking tot muziek te verwerklijken. Dat hier geen enkele redelijkheid bij kijken komt, suggereert Scheibe door het fenomeen van *natürliche Melodie* te vergelijken met de gewoonte van vogels om te fluiten.⁷⁷ Ook de rationalistische mimesistheorie komt in deze gedachte op losse schroeven te staan: de vogels bootsen de natuur niet na, maar fluiten uit een natuurlijke drang. Deze opvatting kan makkelijk in verband gebracht worden met de nadruk die Scheibe op melodie legt in zijn kritische uitlatingen over Bachs compositiestijl.

Ook Scheibes visie op de band tussen muziek en wiskunde is nieuw en druist in tegen de rationalistische traditie, waar wiskunde een belangrijke betekenis had voor de muziek als een van de drie manieren waarop muziek met de ware natuur achter de fenomenen verbonden kon worden.

Es ist zwar nothwendig, daß ein bloßer theoretischer Musiker diese Rechnungsarten verstehen, und also die Töne ausmessen, berechnen und folglich demonstrieren muß; will er aber ein Componist werden, so helfen ihm alle diese tiefsinnigen Untersuchungen, diese ihm alsdann überflüssigen Spekulationen, die sein Genie wo nicht unterdrücken, doch einschränken, ganz und gar nichts.⁷⁸

Kurz, wenn ein Componist alle seine Compositionen mathematisch untersuchen sollte, so würden wir mehr magere und steife Musikstücke, als lebhaft, ausdrückende und rührende von ihm zu hören bekommen.⁷⁹

Scheibe contesteert zo niet alleen het rationalisme, maar lijkt ook te breken met een veel oudere traditie. De aloude opvatting dat muziek behoort tot het quadrivium van mathematische disciplines in de *septem artes liberales*, zou Scheibe wellicht niet onderschrijven. Met deze opvatting stootte hij vooral Mizler tegen het hoofd, die in de *Societät der musikalischen Wissenschaften* muziek als mathematische discipline bestudeerde.

Verder gaat Scheibe ook in tegen de objectiviteit van de strikt rationalistische affectenleer, die ervan uitging dat een compositie één makkelijk te herkennen standaardemotie moet weergeven. In tegenstelling tot zijn tijdgenoot Mattheson, geeft Scheibe nergens systematisch weer welke affecten de muziek kan opwekken en op welke manier dit zou moeten gebeuren. In de plaats daarvan stelt hij dat muziek geen specifieke affecten, maar gevoelens of emoties in hun particulariteit uitdrukt.⁸⁰

Scheibes notie van *natürliche Melodie*, zijn afwijkende opvattingen over de band tussen wiskunde en muziek en zijn herinterpretatie van de affectenleer, zorgen ervoor dat hij ook een andere visie krijgt op de componist.⁸¹ In het rationalisme is een componist een rekenmeester en een vakman in het objectief behandelen van affecten. Scheibe daarentegen gaat ervan uit dat de componist zijn persoonlijke ervaring en gevoelens als vertrekpunt neemt bij het componeren en laat vindingrijkheid en verbeeldingskracht een rol spelen in het compositieproces.

Er muß sich also durch die Stärke seiner Einbildungskraft vorstellen, als ob er sich in eben den Umständen befände, die er ausdrücken soll. Der Schmerz, die Furcht, die Angst u. d. gl. muß ihn selbst rühren, sonst werden Seine Ausdrückungen entweder gekünstelt, oder matt seyn.⁸²

⁷⁶ Ibid., p. 47-54.

⁷⁷ Ibid., p. 10.

⁷⁸ J. A. SCHEIBE, *Über die Musicalische Composition*, Vorrede.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 78-88.

⁸¹ R. DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, 1967, p. 483.

⁸² J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 101.

Op die manier is de afstand tussen het onderwerp van de compositie en de componist aanzienlijk verkleind: de componist wordt zelf grotendeels het subject van de compositie; objectiviteit maakt plaats voor subjectiviteit. Deze visie lijkt geheel te breken met het rationalisme, maar dit is niet het geval. Scheibe geeft de verbeeldingskracht immers geen vrij spel: ‘Man muß der Erfindung durch Regeln zu Hilfe kommen, damit sie desto ordentlicher wird.’⁸³ Volgens Scheibe gaat componeren er dus zo aan toe: de *natürliche Melodie* en de *Einbildungskraft* constitueren het ruwe materiaal, vervolgens gebruikt de componist regels om dit materiaal tot een compositie te maken.⁸⁴ Deze gedachte speelt een belangrijke rol in de Bach-controverse: Scheibe verwijt Bach te weinig regels in acht te nemen. Zoals blijkt uit de parafrase van de controverse bedoelt Scheibe hier niet mee dat Bach zich te veel laat leiden door zijn verbeeldingskracht, maar dat hij alleen maar om technische muzikale procedures bekommerd is en geen aandacht besteedt aan regels uit disciplines als poëzie, retoriek of filosofie. Hoewel Scheibe door de nadruk te leggen op het volgen van regels toch een rationalistisch standpunt verdedigt, komt hij in aanvaring met de rationalistische verdedigers. Het meningsverschil draait erom welke regels in acht moeten worden genomen.

Scheibe verrijkt het rationalisme niet alleen met nieuwe opvattingen, maar introduceert zelf ook nieuwe termen waarin hij inherent een vermenging van objectiviteit en rede enerzijds en zintuigen en subjectiviteit anderzijds realiseert. Dit komt vooral duidelijk naar voren in zijn noties *Annehmlichkeit* en *gute Geschmack*.

De term *Annehmlichkeit* – een sleutelwoord in de Bach-controverse, maar ook in Scheibes muziekkritiek in het algemeen – wordt nergens gedefinieerd, maar verschijnt steeds wanneer Scheibe het heeft over het behagen van de luisteraar en het *ins Gehör fallen* van een compositie.⁸⁵ Op die manier lijkt *Annehmlichkeit* het belang van de subjectiviteit te onderschrijven en alleen een zaak van de zintuigen te zijn, zoals Birnbaum ook opmerkte in zijn *M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musicus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben*. Dit is echter niet helemaal het geval, omdat Scheibe ervan uitgaat dat de *Annehmlichkeit* alleen deze uitwerking kan hebben, wanneer de luisteraar niet onwetend is en beschikt over *gute Geschmack*. In de duiding van goede smaak bekleedt Scheibe een positie tussen het rationalisme en het empirisme. Zo schuift hij noch de rede, noch de zintuigen eenzijdig op de voorgrond:

Ein vernünftiges Nachdenken, die Kenntnis der wahren Schönheit und des Erhabenen, und überhaupt die schönen Wissenschaften zusammen verschaffen auch in der Musik den guten Geschmack.⁸⁶

Der gute Geschmack ist eine gesunde Fähigkeit des Verstandes, dasjenige zu beurtheilen, was die Sinne deutlich empfinden. Der schlimme Geschmack ist hingegen eine ungesunde Fähigkeit des Verstandes in der Beurtheilung desjenigen, was die Sinne empfinden. Zur Erläuterung dieser beyden Beschreibungen muß ich noch hinzufügen, daß der gute Geschmack so wohl einen gesunden Verstand, als gesunde Sinne, erfordert. Sind die Sinne verdorben: so entsteht eine falsche Empfindung, und der Verstand wird also auch falsch urtheilen, weil er durch die Sinne verführet wird. Ist aber der Verstand verdorben so wird die gute Beschaffenheit der Sinne dennoch ein solches Urtheil nicht verhindern. Die Empfindung geht also die Sinne an, der Ausspruch oder das Urtheil aber den Verstand.⁸⁷

Scheibes concept van goede smaak is dubieus. Enerzijds vraagt goede smaak inzicht: niet alles wat goed aanvoelt, is ook goed en hier biedt goede smaak een uitweg. Anderzijds beschrijft Scheibe elders dat een persoon met goede smaak de waarde van kunst kan ‘voelen’.⁸⁸ De precieze verhouding tussen

⁸³ Ibid., p. 73.

⁸⁴ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 93.

⁸⁵ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 884.

⁸⁶ Ibid., p. 108.

⁸⁷ Ibid., p. 769-70.

⁸⁸ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 114.

rede en zintuigen wordt op deze manier niet duidelijk gemaakt. Alleszins wijkt Scheibe van het rationalisme af, door de rede niet alleen op de voorgrond te schuiven.

2.3.2. De relatie tussen kunst en natuur

In de hele Bach-controverse staan de begrippen kunst en natuur centraal, maar worden beide begrippen niet verduidelijkt. Scheibes kunst- en natuurbegrip, specifiek toegepast op de muziek, moet in verband gebracht worden met zijn visie over het ontstaan van muziek, die hij in *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik* beschrijft.⁸⁹ Scheibe vindt dat vocale muziek superieur is aan instrumentale muziek, omdat ze er simpelweg eerder was: de *natürliche Melodie* brengt de mens tot het eenstemmig zingen. Daarom stelt Scheibe vocale muziek, natuur en melodie gelijk aan elkaar. Instrumentale muziek is pas in tweede instantie ontstaan en daarom stelt Scheibe het instrumentale gelijk met harmonie en kunst. Harmonie is ontstaan om de doeltreffendheid van de melodie te versterken, komt dus niet rechtstreeks uit de natuur en is eerder artificieel. De term kunst verwijst bij Scheibe naar de regels om harmonie te sturen. De wenselijke verhouding tussen kunst en natuur komt ook voort uit deze historische opvatting: de harmonie mag de melodie slechts ondersteunen en de kunst mag dus slechts de natuur ondersteunen.

Deze opvattingen gaan sterk in tegen Birnbaums kijk op de verhouding tussen kunst en natuur.⁹⁰ Birnbaum vertrekt vanuit de opvatting dat kunst de mogelijkheid heeft om de natuur weer te geven en te verbeteren. Kunst zorgt er volgens Birnbaum dus voor dat de natuur in een mooiere gedaante wordt weergegeven. In Birnbaums visie kan kunst natuur niet onderdrukken, in Scheibes optiek is dat wel mogelijk. Scheibe is het dus vooral niet eens met Birnbaums opvatting dat kunst de natuur schoonheid kan geven. Het is omgekeerd: de natuur geeft de kunst schoonheid. Wanneer kunst het omgekeerde probeert te doen, onderdrukt ze de natuur. Volgens Scheibe zal alleen ‘ware kunst’ niet in conflict treden met de natuur. Wat ‘ware kunst’ is, probeert Scheibe te duiden met het onderscheid tussen *allergrösste Kunst* en *allzugrosse Kunst*.⁹¹ Terwijl voor Birnbaum iedere kunst ‘ware kunst’ is – omdat kunst de natuur niet kan verdringen, is voor Scheibe alleen *allergrösste Kunst* ‘ware kunst’, omdat ze de natuur accepteert en niet probeert te overtreffen. *Allzugrosse Kunst* is om die reden geen ‘ware kunst’. Hieruit blijkt dat het eigenlijke meningsverschil tussen Scheibe en Birnbaum minder gaat over de vraag wat ‘kunst’ inhoudt, dan over de inhoud van het begrip ‘natuur’.⁹² Het is duidelijk dat voor Birnbaum ‘natuur’ begrepen moet worden in een rationalistische context: natuur is de meer perfecte natuur achter de uiterlijke zintuiglijke wereld en het is deze natuur die de kunst moet weergeven. Bij Scheibe gaat het daarentegen om de zintuiglijke natuur. Scheibes natuur moet in die vorm weergegeven worden en vraagt geen idealisatie: ‘Die Natur besitzt schon an sich selbst alles, was vortrefflich ist, und braucht von der Kunst nicht erst die Schminke zu borgen.’⁹³

Deze notie van natuur staat ook in verband met de veranderende kijk op de affectenleer. Zoals hierboven geschetst, moet een componist zich volgens Scheibe niet het doel stellen één specifiek generationaliseerd affect weer te geven. Scheibe wil net de hele natuur van de mens weergeven: de waarneembare natuur van het emotionele leven in haar totaliteit.⁹⁴ Alles wat de mens voelt is natuurlijk en verdient op die manier een plaats in de kunst. Componisten moeten dus niet langer

⁸⁹ J. A. SCHEIBE, *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*, Alatona en Flensburg, 1754.

⁹⁰ J. A. BIRNBAUM, *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des kritischen Musikus*, in J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 851-52.

⁹¹ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 852.

⁹² R. DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, p. 495.

⁹³ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 890.

⁹⁴ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 103.

proberen artificiële passies weer te geven, omdat dergelijke geobjectiveerde affecten de natuur te buiten gaan. Alles wat de natuur te buiten gaat, zal verward overkomen en zijn uitwerking missen.

2.3.3. Scheibe in context

Doordat individualiteit en zintuiglijkheid een rol spelen in Scheibes muziekesthetische denken, lijkt het verleidelijk hem te duiden als een aanhanger van de Engels intuïtieve muziekesthetica of als een vroege vertegenwoordiger van de klassieke esthetica, waarvan het empirische gedachtegoed de basis vormt. Een nauwkeurige observatie van zijn gedachtegoed geeft twee belangrijke argumenten om Scheibe niet te bestempelen als een empirist of als een aanhanger van de klassieke stijl die zijn ideeën enkele jaren te vroeg verkondigde – wat niettemin een belangrijke tendens is in de beeldvorming rond Scheibe.⁹⁵

Ten eerste blijft de rede bij Scheibe een dominante positie behouden: hoewel de zintuigen een belangrijke speler worden in Scheibes gedachtegoed, geeft de rede steeds de doorslag. Telkens wanneer Scheibe een plaats lijkt in te ruimen voor de zintuigen, beperken concepten als eenvoud, het volgen van regels en natuurlijkheid hun belang. De dominantie van de rede blijkt ook uit de praktijk van Scheibes eigen muziekkritiek.⁹⁶ Zo lijken de stukken in *Critischer Musikus* als volgt opgebouwd: eerst stelt Scheibe regels op – die hij niet openlijk bekend maakt – vervolgens meet hij iedere compositie daaraan af. Op die manier valt de specifieke uitwerking die klinkende muziek kan hebben veelal buiten zijn blikveld en overheerst toch een rationalistische aanpak. Dit is meteen ook het tweede argument: de aandacht voor individualiteit en zintuiglijkheid is bij Scheibe niet verbonden met aandacht voor de gevoelsmatige uitwerking van muziek, die de empiristische en klassieke traditie typeert. De dominantie van de rede in Scheibes esthetica maakt dit onmogelijk.

Deze vaststelling geeft een onderbouw voor Buelows verder niet gespecificeerde stelling dat Scheibe naar een ‘nieuw rationalisme zoekt’.⁹⁷ Scheibes muziekesthetische gedachtegoed is door de dominantie van de rede zeker rationalistisch. Dit rationalisme verrijkt hij echter met enkele empiristische concepten. De hevige controverse met Birnbaum, Mizler en Schröter ontstaat niet doordat Scheibe ideeën verkondigt die lijnrecht ingaan tegen hun overtuigingen, maar doordat ze geen vernieuwingen aan het oude rationalistische denkmodel dulden, door welk gedachtegoed of met welke ambitie dit ook is ingegeven. Door Scheibes gedachtegoed op te vatten als een nieuw rationalisme, is niet ontkend dat veel elementen uit zijn gedachtegoed zeker gediend hebben als inspiratiebron voor wegbereiders van de klassieke stijl, maar het belang dat Scheibe de rede toekent, verhindert dat hij met klassieke opvattingen wordt vereenzelvigd.

⁹⁵ Zie inleiding.

⁹⁶ K. CHAPIN, *Scheibe's Mistake: Sublime Simplicity and the Criteria of Classicism*, in *Eighteenth-century Music*, vol. 5, nr. 2, 2008, p. 174.

⁹⁷ G. J. BUELOW, art. *Scheibe, Johann Adolph*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 446.

HOOFDSTUK 3:

DE CONCRETISERING VAN HET MUZIEKESTHETISCH GEDACHTEGOED

De muziekesthetische overtuigingen van beide partijen in de Bach-controverse resulteren in een concreter denken over muziek, dat zich uitspreekt over hoe muziek in de praktijk moet klinken. In het geval van de Bach-verdedigers is het niet moeilijk te achterhalen welke reële muziek aan hun muziektheoretische opvattingen beantwoordt: aangezien Birnbaum, Mizler en Schröter het opnemen voor Bach, zal diens muziek wel sterk aansluiten bij hun opvattingen over wat muziek moet zijn. Bij Scheibe is het echter moeilijker te achterhalen welk concreter denken over muziek de onderbouw vormt voor zijn muziekkritiek en welke klinkende muziek hieraan beantwoordt.

Scheibes muziektheoretische gedachtegoed is even moeilijk te vatten als zijn muziekesthetische positie. De reden voor die moeilijkheden is steeds dezelfde: *Critischer Musikus* bevat geen systematische behandeling van verschillende onderscheiden thema's. Zoals eerder aangehaald, is Scheibe echter niet alleen de auteur van *Critischer Musikus*, maar schreef hij ook muziektheoretische tractaten: *Compendium musices theoretico-practicum*, *Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern*, *Abhandlung von Ursprung und Alter der Musik* en *Abhandlung über das Recitativ*. In zijn laatste levensjaren plande Scheibe een encyclopedisch werk – *Über die musikalische Composition* – dat eerdere gedachten over alles wat met compositie te maken heeft, zou synthetiseren in vier delen. Zo zou het eerste deel de theorie omtrent melodie en harmonie behandelen; het tweede deel de muzikale vormen, intervallen, cadensen, toonaarden en modulaties; het derde deel de verbinding tussen melodie en harmonie; het vierde deel de band tussen retoriek en muziek, affecten, stijl en het kritische oordeel over muziek.⁹⁸ Op die manier zou dit encyclopedische werk Scheibes finale gedachten over de onderscheiden onderwerpen bundelen en zo wel de systematiek bevatten die *Critischer Musikus* mist.⁹⁹ Helaas realiseerde Scheibe dit project nooit en voltooide hij alleen het eerste deel. Dit eerste deel vormt samen met het geheel van *Critischer Musikus* en de andere theoretische traktaten een belangrijke achtergrond voor de Bach-controverse. Op basis van deze ruimere achtergrond is het mogelijk om enkele criteria op te sommen die Scheibe gebruikt als toetsstenen in zijn muziekkritiek, en die expliciet of impliciet een rol spelen in de Bach-controverse.

3.1. DE TOETSSTENEN VOOR MUZIEK

3.1.1. Stilistische zuiverheid

In *Critischer Musikus* komt het criterium 'stilistische zuiverheid' meermaals naar voren als belangrijke maatstaf in de muziekkritiek. Het criterium van stilistische zuiverheid is eigenlijk een retorisch concept dat berust op de gedachte dat inhoud en vorm van elkaar te scheiden zijn.¹⁰⁰ Wanneer een onderwerp gekozen is, moet de kunstenaar de geschikte stijl kiezen om het weer te geven. Als de kunstenaar de inhoud met de juiste stijl verbindt, zal zijn kunstwerk het gewenste effect bereiken. Dit criterium lijkt evident, maar vraagt natuurlijk wel dat muziek onderverdeeld wordt in duidelijk onderscheiden stijlen.

⁹⁸ J. A. SCHEIBE, *Über die musikalische Composition*, herdruk van de uitg. van 1773, Kassel, 2006, p. 10.

⁹⁹ Ondanks het streven naar volledigheid en systematiek, was het allerminst Scheibes opzet om in *Über die musikalische Composition* muziek als een omvattend wetenschappelijk systeem te presenteren. Scheibe voert tussen de regels door een sterke polemiek tegen Mizler en zijn *Korrespondierende Sozietät*, die muziek als een wetenschappelijke mathematische discipline benaderen.

¹⁰⁰ K. CHAPIN, *Scheibe's Mistake: Sublime Simplicity and the Criteria of Classicism*, p. 175.

Scheibe zet zijn stijndeling uiteen in het dertiende nummer van *Critischer Musikus*. Zijn uitgangspunt is de overtuiging dat men bij het bepalen van een stijl met vier zaken rekening moet houden:

Nicht weniger wird man auch bemerken, daß dasjenige, was die eigentliche Beschaffenheit der Schreibart, worinnen man arbeitet, insbesondere zu erkennen giebt, am allermeisten in dem Zusammenhange der Gedanken, in der Auszierung derselben, in der harmonischen Ausführung, und überhaupt in dem Vortrage [...] besteht.¹⁰¹

Dit idee is zeker niet nieuw. Er is een duidelijke parallel tussen Scheibes criteria en criteria die al in de antieke traktaten over retoriek werden gebruikt om stijlen van elkaar te onderscheiden.¹⁰² Het eerste en derde – hoe de ideeën verbonden en harmonische uitgewerkt worden – vallen samen met *taxis* of *dispositio*, het tweede – hoe de ideeën versierd worden – met *lexis* of *elocutio*, het vierde – hoe de ideeën uitgevoerd worden – met *hypocrisis* en *pronuntiatio*. Opmerkelijk is echter wel dat de antieke retoriek ook nog *heuresis* of *inventio* onderscheidt, terwijl Scheibe de ideeën zelf niet als constitutieve elementen voor een *Schreibart* ziet. Op basis van deze criteria komt Scheibe tot drie stijlen of *Schreibarten*: *hohe Schreibart*, *mittelere Schreibart* en *niederige Schreibart*.¹⁰³ Ook hier is de band met de antieke retoriek niet ver te zoeken: Aristoteles en Cicero gebruiken dezelfde indeling. Scheibe beschouwde deze drie *Schreibarten* weliswaar als complementair – een bekwaam componist werd geacht ze allemaal te beoefenen, maar de componist was bij het bepalen van de *Schreibart* afhankelijk van de inhoud die hij wenste uit te drukken :

Weil aber nicht alle Gemüthsbewegung und Leidenschaften in einerley Schreibart auszudrücken sind: so muß dahero ein Dichter bald die hohe, bald die mittlere, bald auch die niedrige Schreibart anwenden, wenn er natürlich und schön schreiben will. Dieser Umstand ist es nun insonderheit, welcher eine besondere und genaue Beobachtung von den Componisten erfordert. Eben die Schreibart, in welcher sich der Dichter ausgedrückt hat, soll der Componist gleichfalls in Acht nehmen. [...] Würde es nicht abgeschmackt seyn, wenn man in der Composition einer Cantate, welche in der hohen Schreibart entworfen gewesen, die mittlere, oder wohl gar die niedrige Schreibart anwenden wollte?¹⁰⁴

Om dit enigszins uit te klaren verbindt hij elke *Schreibart* met een sociale positie, harmonische en melodische kenmerken, vormen van poëzie, effect op de luisteraar en emoties.¹⁰⁵

Uit het belang dat Scheibe aan deze classificatie hecht, blijkt dat een muziekanalyse moet vertrekken vanuit een beschouwing over de stijl van een werk. Scheibes classificatiesysteem werd echter niet zondermeer geaccepteerd door zijn tijdgenoten. Zo haalt Mattheson uit tegen Scheibe met de bewering dat diens classificatie relevant is in retoriek, maar wanneer aangewend in muziek weinig adequaat is:

Es sind nur Neben Dinge und zufällige Ausdrücke, die das hohe, mittlere und niedrige anzeigen, man muß sie bloß als Unter-Theile ansehen, die für sich selbst keinen Kirchen- Theatral- noch Kammer-Styl ausmachen können: Denn alle und jede Ausdrücke, sie mögen was erhabenes, maßiges oder geringes begreifen, müssen sich unumgänglich nach obbesagten dreien vornehmsten Geschlechtern der Schreib- Art, mit allen Gedancken, Erfindungen und Kräfften, als Diener nach ihren Herren, ohne Ansnahm richten.¹⁰⁶

Mattheson beweert dus dat elke emotie in iedere stijl kan worden weergegeven en dat classificatie van muziekstijlen moet vertrekken vanuit drie andere categorieën: niet de categorieën hoog, middel en laag zijn belangrijk, maar wel het verschil tussen kerk-, theater- en kamerstijlen.

Matthesons kritiek brengt Scheibe ertoe zijn classificatiesysteem herdacht en vervolledigd uiteen te zetten in zijn tweeënveertigste nummer van *Critischer Musikus*. Het uitgangspunt hierbij is een fout in Matthesons redenering: volgens Scheibe verwacht Mattheson – net als zovele anderen – stijl

¹⁰¹ J.A. SCHEIBE., *Critischer Musikus*, p. 389.

¹⁰² I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 121.

¹⁰³ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 125.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 387.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 125-129.

¹⁰⁶ J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, p. 69.

met genre en vorm.¹⁰⁷ Scheibe denkt deze verwarring voor eens en voor altijd op te kunnen lossen. Zo proclameert hij dat *Schreibarten* de belangrijkste stijlcategorieën zijn, maar dat ze op hun beurt nog eens onderverdeeld kunnen worden in *Gattungen*: enerzijds de kerk-, theater- en kamerstijlen, anderzijds de nationale stijlen (Italiaans, Frans, Duits en Pools).¹⁰⁸ Terwijl de *Schreibarten* getypeerd werden door de behandeling van de ideeën, berust het onderscheid tussen de *Gattungen* op karakteristieken van de ideeën zelf, waardoor Scheibe het antieke concept van *heuresis* of *inventio* toch nog een plaats lijkt te geven:

[...] jede Gattung der guten Schreibarten weit andere Eigenschaften erfordert, die mehr auf das innere Wesen, auf die Einrichtung der Erfindung und Ausdruck der Gemüthsbewegungen, der Leidenschaften, und auf andere natürliche und zufällige Sachen, [...], gehen.¹⁰⁹

De *Gattungen* zijn niet zo strikt van elkaar gescheiden als de *Schreibarten*: binnen de context van één compositie kunnen zich verschillende *Gattungen* manifesteren. Zo is het bijvoorbeeld mogelijk om verschillende nationale stijlen met elkaar te combineren.

Hoewel het Scheibes ambitie was een duidelijk classificatiesysteem op te stellen, lijkt het resultaat niet consequent. Scheibe schoof immers in het dertiende nummer naar voor dat de drie *Schreibarten* berusten op verschillen in verbinding, versiering, ontwikkeling en uitvoering van ideeën. In het tweeënveertigste nummer typeert hij de *Gattungen* echter als verdere divisies van de *Schreibarten* en dat valt moeilijk te rijmen met de opvatting dat *Gattungen* zich van elkaar onderscheiden door verschillen in de ideeën zelf. Deze definitie lijkt er immers op aan te sturen dat de *Schreibarten* subcategorieën van de *Gattungen* zijn: het eerste onderscheid zijn de ideeën zelf, daarna hoe ze behandeld worden. Dit is echter niet de enige tekortkoming aan Scheibes classificatiesysteem. Problematischer is dat het allerminst duidelijk is hoe *Schreibarten* en de *Gattungen* concreet met elkaar in verbinding staan, alsook hoe nationale stijlen en kerk-, theater- of kamerstijl op elkaar aansluiten. Scheibe zegt in het voorwoord bij de herziene uitgave van *Critischer Musikus* uit 1745 – geheel in overeenstemming met Aristoteles – dat muziek drie functies heeft:¹¹⁰ het vermaken van de geest, het opwekken van religiositeit, het weergeven en kalmeren van de menselijke emoties. Met elk van deze functies verbindt hij een muzikale stijl: in de eerste functie wordt voorzien door de instrumentale kamerstijl, in de tweede functie door de kerkstijl en in de derde functie door de vocale en theatrale stijl. Hier laat Scheibe de belangrijkste *Schreibarten* achterwege, maar treedt ook een bijkomend onderscheid op de voorgrond: het onderscheid tussen vocale en instrumentale muziek. Dit onderscheid is in zijn geschriften zeer belangrijk, maar wordt nooit duidelijk in verband gebracht met de *Schreibarten* en de *Gattungen*. Kortom, Scheibes classificatiesysteem berust op verschillende categorieën, die niet systematisch gebruikt worden en waarin de onderlinge verbanden niet duidelijk zijn. Deze tekortkomingen maken Scheibes ideeën over stilistische zuiverheid onbruikbaar voor de muziekkritiek.

Door de algehele begripsverwarring is het niet mogelijk om de Bach-controverse eenduidig in verband te brengen met het criterium van stilistische zuiverheid. Of Bach volgens Scheibe de foute ideeën met de verschillende *Schreibarten* verbond of de *Gattungen* fout combineerde, lijkt onmogelijk te achterhalen. Toch denkt Willheim de Bach-controverse op een andere manier in verband te kunnen brengen met het concept stijl. Het uitgangspunt hierbij is Scheibes typering van de verschillende nationale stijlen.¹¹¹ Scheibe typeert de Italiaanse stijl in het algemeen als *wohllüstig* met lang belcanto en lichte begeleiding, de Franse als *frivol* met aandacht voor symmetrie en polyfonie en de Poolse als

¹⁰⁷ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 387.

¹⁰⁸ Ibid., p. 388.

¹⁰⁹ Ibid., p. 390.

¹¹⁰ Ibid., p. 8.

¹¹¹ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 142.

spöttlich met ongewone ritmische accenten en een sterk uitgewerkte harmonie. Deze stijlen zijn alle drie ontstaan in een specifiek land, maar worden in Scheibes opinie daar niet goed aangewend.

[...] und die etwa einmal in Italien gewesen waren, woselbst sie ein trödelndes Gesänge, eine leichtsinnige Stellung einer wollüstigen Sängerin, ein heiseres Gekreische eines Unvermögenden, eine verwirrt geseßte und noch abgeschmackter abgesungene, mit weiten Sprüngen und wunderlichem Kräuseln durchflochtene Arie, oder etwa ein wüstes Geräusche verschiedener Instrumenten eingenommen hatte, in welchen doch weder Harmonie, noch Melodie zu finden war.¹¹²

Het zijn de Duitse componisten als Hasse, Graun en Telemann, die deze stijlen – en vooral de Italiaanse stijl – tot volle bloei en op ongekende hoogte hebben gebracht:

Die Deutschen sind es vielmehr gewesen, denen wir eigentlich diese Beschaffenheit der Italienischen Musik zu danken haben. Und wem nur einigermaßen die Umstände der Musik unserer Zeiten bekannt sind, der wird gar wohl wissen, wie viel die Deutschen so gar zur Verbesserung der welschen Musikart beygetragen haben.¹¹³

De Duitse stijl zou in dit opzicht niets oorspronkelijks bezitten, maar slechts geleende elementen verder ontwikkelen. Toch kan er volgens Willheim ook op een andere manier over de Duitse stijl gesproken worden: hiervoor introduceert hij de term *fleissige Arbeit*.¹¹⁴ Die *fleissig gearbeitete Stil* komt volgens Willheim voort uit de Duitse orgelscholen en toont vooral erg technische contrapuntische procedures. Op het moment dat Scheibe Duitse componisten de Italiaanse en Franse stijl op ongekende hoogte ziet brengen, ziet hij Bach vasthouden aan de oud-Duitse stijl die door het tentoonspreiden van geleerdheid onmogelijk in een van de drie functies van muziek kan voorzien, maar slechts kan culmineren in *Schwulst*. Dit is volgens Willheim de directe voedingsbodem voor de Bach-controverse.¹¹⁵

Willheims interpretatie zou de zaak aanzienlijk vereenvoudigen, ware het niet dat zijn these in het licht van een ander citaat uit *Critischer Musikus* omvergeworpen wordt. Zo lijkt Scheibe in het vijftiende nummer van *Critischer Musikus* deze typisch Duitse stijl toch te verdedigen. Opmerkelijk is dat hij in deze context Bach ook met naam noemt:

In einigen Arten von Clavierstücken unterscheidet sich die deutsche Musikart von den übrigen sehr merklich. Wir finden bey den Ausländern weder eine so vollkommene Einrichtung noch Auszierung, noch Ausarbeitung dieser Stücke, als bey den Deutschen; wie sie denn dieses Instrument vor allen Nationen mit der größten Stärke, und nach der wahren Natur desselben auszuüben wissen. Die beyden großen Männer unter den Deutschen, Herr Bach und Herr Händel bezeugen solches auf das nachdrücklichste.¹¹⁶

Verder blijkt ook uit het recept dat Scheibe in *Compendium Musices* probeert te geven voor het succesvol combineren van de verschillende *Gattungen* in trio's en kwartetten, dat de typisch Duitse *gearbeitete Stil* niet geheel afgeschreven wordt: 'Eine gute fließige Deutsche Arbeit, Italiänische Galanterie und Französisches Feuer thun dabey das beste.'¹¹⁷ Hieruit blijkt dat Willheims opvatting dat Scheibe zich tegen de *gearbeitete Stil* richt, genuanceerd moet worden. Het citaat uit *Compendium Musices* toont aan dat Scheibe de typisch Duitse traditie van *fließige Arbeit* wel weet te waarderen, zolang ze gecombineerd wordt met verworvenheden uit andere *Gattungen*. Het citaat uit *Critischer Musikus* geeft aan dat Scheibe Bachs klavierwerken wel wist te waarderen. Scheibes kritiek zou bijgevolg dan ook eerder gericht zijn op Bachs werken voor andere instrumenten of vocale werken. Dit komt eigenlijk ook sterk naar voren in Scheibes oorspronkelijke kritiek. De bewering dat Bach 'nach seinen Fingern urtheilet' en dat dit erin resulteert dat 'er verlangt, die Sänger und

¹¹² J.A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 6.

¹¹³ Ibid., p. 146.

¹¹⁴ I. WILLHEIM, *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, p. 22.

¹¹⁵ Ibid., p. 23.

¹¹⁶ J.A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 148.

¹¹⁷ J. A. SCHEIBE, *Compendium Musices*, in *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, uitg. door P. BENARY, Leipzig, 1961, p. 84.

Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann.¹¹⁸ Deze inzichten leiden tot een nuancering in Scheibes kritiek: Scheibes kritiek richt zich tegen de *gearbeitete Stil* voor zover die zich manifesteert in werken voor andere dan klavierinstrumenten of in vocale werken zonder gecombineerd te worden met andere *Gattungen*. Dat een dergelijke nuancering nodig is, blijkt ook wanneer Scheibes gedachten over melodie, harmonie en contrapunt onder de loep genomen worden.

3.1.2. Melodie, harmonie en contrapunt

Uit de Bach-controverse blijkt dat Scheibe een specifieke mening heeft over melodie, harmonie en contrapunt en op grond daarvan kritiek uitoefent. Zo verwijt hij Bach in het zesde nummer van *Critischer Musikus* zijn stukken de harmonische schoonheid te ontnemen, de melodie aan het oog te onttrekken en alle stemmen zodanig te laten samenwerken en moeilijk te maken dat de hoofdstem niet te onderscheiden is.¹¹⁹ In het verdere verloop van de controverse weigert Scheibe echter hierover concreter te worden. Scheibes gedachten over melodie, harmonie en contrapunt en zijn hiermee verbonden muziekkritische oordelen, zijn niet makkelijk te vatten: Scheibe lijkt door de sterke beklemtoning van het belang van melodie een andere soort muziek te verdedigen, dan hij uiteindelijk voorstaat.

Er zijn talrijke passages te vinden waarin Scheibe hamert op het belang van de melodie. Zo verbaast Scheibe zich er in het vierde nummer van *Critischer Musikus* openlijk over dat muziektheoretici tot dan toe zo weinig aandacht aan melodie besteed hebben:

Es ist zu verwundern, daß unsere musikalischen Scribenten in der Abhandlung der Melodie so nachlässig sind. Sie haben die Melodie entweder gar nicht berührt, oder aufs höchste nur von ihr handeln wollen: da doch die meisten wünschen, man möchte sie ausführlicher untersuchen, als es bisher geschehen ist. Und gewiß, die Abhandlung der Melodie ist eine Materie, die in gewissen Stücken nicht eben leicht ist, sondern vielmehr nicht wenige Schwierigkeiten mit sich führt. Dennoch aber ist sie auch der Theil der Musik, in dessen Betrachtung wir nicht nur die ersten Ursachen unserer Neigung zur Musik finden; sondern wodurch wir auch endlich auf den Ursprung aller Dinge, auf die allerhöchste Weisheit geführt werden, die eine so süße und reizende Empfindung in unsere Seele selbst gelegt hat, welche uns zu einer beständigen Erinnerung dienet, daß nur allein das Natürliche und Ordentliche, nicht aber dasjenige, was durch außerordentliche Kunst erzwungen un zusammen geflochten wird, das Schöne und Erhabene ist.¹²⁰

Scheibe stelt de componist meermaals als belangrijkste taak het schrijven van een duidelijk hoorbare melodie, in welke stijl hij ook componeert. Een dergelijke aandacht voor melodie is nieuw, maar vloeit natuurlijk voort uit Scheibes muziekesthetische denken. Scheibes aandacht voor het belang van de melodie in concrete composities is makkelijk te verbinden met zijn opvattingen over het ontstaan van muziek – de oorspronkelijkheid van melodie en de afgeleidheid van harmonie – en de notie *natürliche Melodie*.

Het lijkt evident dat deze muziekesthetische overtuigingen in de praktijk geconcretiseerd worden in composities waarin de harmonie ten dienste staat van de melodie. Vanuit deze optiek zou de kritiek op Bach niet onlogisch zijn. In Bachs composities wordt harmonie immers zeker niet gereduceerd tot een functie van melodie, maar is ze een wezenlijk bestanddeel van de compositie zelf. Het belang van harmonie blijkt in Bachs werken duidelijk in de uitwerking van de onderstemmen, die niet louter een vergroting van de uitdrukking van de melodie of een zuivere begeleiding zijn. De bas kan in Bachs werken zelfs gezien worden als het meest constitutieve element van een compositie, het fundament voor de andere stemmen dat voor een rijke harmonie zorgt: de uitgewerkte baslijn

¹¹⁸ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 41.

impliceert complexe formules van akkoordaaneenschakeling of is de onderste laag van een ingewikkeld horizontaal lijnenspel waarin alle stemmen evenwaardig zijn en verrassende samenklanken ontstaan. Scheibes opvatting dat natuur over kunst moet heersen, vraagt nu net dat melodie primeert op harmonie en bijgevolg moet in de praktijk de relatie tussen de bas en de andere stemmen herdacht worden.

Door het verdedigen van het primaat van de melodie lijkt Scheibe een ideaalbeeld van muziek te verdedigen waarin een duidelijk waarneembare melodie louter ondersteund wordt door andere stemmen en dat bijgevolg erg eenvoudig is. Deze interpretatie is echter niet correct. Dat Scheibe niet de bedoeling heeft dergelijke muziek te verdedigen, blijkt elders in *Critischer Musikus*. Zo schrijft hij in het veertiende nummer: ‘Es giebt eine Gattung von Componisten, die sich nur mit Kleinigkeiten beschäftigen. Sie machen nichts als so genannte Murkys, schlechte Menuetten, Baurenballete, und dergleichen treffliche Sachen mehr’.¹²¹ Soortgelijke bemerkingen komen vaak voor maar geven nauwelijks meer informatie dan de kritiek in de Bach-controverse. In het vierenveertigste nummer laat Scheibe zich echter ontvallen hoe een compositie opgebouwd moet zijn: de onderstem moet gelijkwaardig zijn aan de andere stemmen en thema’s of afzonderlijke motieven gebruiken, terwijl de middenstemmen niet zomaar de buitenstemmen volgen, maar zich juist zelfstandig ontwikkelen.¹²² Op die manier wijst Scheibe composities die meer zijn dan melodie met begeleiding zeker niet af. Dit wordt nog duidelijker door de aandacht die Scheibe besteedt aan het contrapunt, de canon en de fuga in het traktaat *Compendium Musices* (1730-1735). Uit dit traktaat blijkt duidelijk dat Scheibe ervan uitgaat dat een componist een gedegen kennis van contrapunt moet hebben. Belangrijk is ook dat hij deze kennis niet ziet als een basis, die louter dient als kennis en niet in de praktijk naar voren komt. Scheibe schrijft dat deze contrapuntische regels in verschillende *Gattungen* gebruikt moeten worden. In dit opzicht noemt hij het snelle deel van een sonate en de ouverture.¹²³

Scheibes kijk op de melodie en op de organisatie van de verschillende stemmen wordt gevat in de term *freye Imitation* of *Fuga irregularis*, die hij meermaals als ideaal voor iedere compositie in welke *Gattung* ook naar voren schuift: ‘Es erhellet also mehr als zu deutlich hieraus, daß diese Art [der freyen Imitation] in allen und jeden musicalischen Stücken anzutreffen ist und wenn es anders gut und schön seyn soll, in acht genommen werden muß’.¹²⁴ Met *freye Imitation* verwijst Scheibe naar de samenhang die een muziekwerk krijgt doordat de melodieën van alle stemmen uit elkaar voortvloeien.¹²⁵ Dat houdt volgens Scheibe meteen in dat de melodie van de eerste zin van de compositie het uitgangspunt is voor het verloop van alle andere stemmen: de andere stemmen hebben gelijkaardige melodieën, ontwikkelen deze melodie op een eigen manier of imiteren ze. De gelijkvormigheid of orde in een compositie, die Scheibe *freye Imitation* noemt, spiegelt vooraf wat later als motivische arbeid bestempeld wordt.

Scheibes gedachten over melodie, harmonie en contrapunt zijn complexer dan ze op het eerste gezicht lijken en zijn kritiek, die betrekking heeft op deze parameters, moet dan ook genuanceerd begrepen worden. Scheibe polemiseert duidelijk tegen een schrijfwijze waarin er geen melodie waarneembaar is: melodie krijgt als muzikale parameter een verregaande autonomie. Anderzijds geeft hij ook duidelijk te kennen dat een schrijfwijze waarin de onderstemmen geen enkele activiteit of zelfstandigheid hebben evenmin ideaal is. Een sterke bas en een uitwerking van de middenstemmen blijven noodzakelijk in een goede compositie. Contrapuntische technieken moeten daarom zeker niet

¹²¹ Ibid., p. 137.

¹²² Ibid., p. 407.

¹²³ J. A. SCHEIBE, *Compendium Musices*, p. 83 en 85.

¹²⁴ Ibid., p. 43.

¹²⁵ Ibid., p. 42.

geheel over boord gegooid worden: de oude contrapuntische technieken maken een schrijfwijze mogelijk, waarin dezelfde samenhang bekomen wordt, maar de relaties tussen de stemmen toch herdacht worden. Dit inzicht kan een verdere nuance geven aan Willheims opvatting dat Scheibe zich richt tegen de *gearbeitete Stil*: Scheibe richt zich niet tegen de technieken op zich, maar wel tegen het resultaat waarin de technieken de overhand halen op de melodie. In Willheims terminologie bekritiseert Scheibe dus de aanwending van de *gearbeitete Stil*, voor zover die zich manifesteert buiten klavierwerken, niet gecombineerd wordt met andere stijlen en wanneer die de overhand haalt op een andere belangrijke component van de muziek: de melodie.

3.1.3. Ornamentatie

Een belangrijk onderwerp in de Bach-controverse is ornamentatie. Scheibe vindt dat Bach te ver gaat in het uitschrijven van versieringen:

Alle Manieren, alle kleinen 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 unvernünftig.¹²⁶

Birnbaums verweer tegen Scheibes kritiek rechtvaardigt Bachs ornamentatiepraktijk alleen door naar uitwendige oorzaken te verwijzen.¹²⁷ Vooreerst wijst hij erop dat dezelfde praktijk te vinden is bij Grigny en du Mage. Daarnaast is de praktijk volgens hem noodzakelijk, omdat er niet veel uitvoerders zijn met genoeg inzicht om ornamenten op het juiste moment en in het juiste ritme uit te voeren, laat staan dat ze bekwaam zouden zijn om zonder aanwijzing passende ornamenten te kiezen. Scheibes kritiek en Birnbaums verdediging wijzen er echter op dat geïmproviseerde ornamentatie een wezenlijk bestanddeel van de toenmalige uitvoeringspraktijk was.

Dat er voor Scheibes ideeën over Bachs ornamentatie wel wat te zeggen valt, blijkt uit Kellers bespreking over de ornamentatie in *Das wohltemperierte Klavier*.¹²⁸ Keller wijst erop dat beide bundels preludes en fuga's opvallend weinig ornamentatietekens tonen, vaak alleen de gebruikelijke triller in de eindcadens. Scheibe wijst er dus terecht op dat Bach afstand neemt van de praktijk versieringen steeds duidelijk met tekens of kleinere noten weer te geven. Bach past de ornamenten echt in de compositie in en schrijft trillers, prallers, mordenten en dubbele voorslagen haast altijd uit, waardoor de versieringsnoten een wezenlijk bestanddeel van de muziek worden en een harmonische betekenis krijgen. Harmonisch zorgt dit uiteindelijk voor complexere relaties.

Een goede illustratie hiervoor is het thema van de fuga in b uit de eerste bundel van *Das wohltemperierte Klavier* (zie voorbeeld 1a).¹²⁹ Het thema had ook perfect geschreven kunnen worden in een notatie met voorslagen (zie voorbeeld 1b). Bachs keuze om de voorslagen uit te schrijven zorgt er echter voor dat ze geïnterpreteerd worden als harmonisch belangrijke noten. Elke voorslag kan gezien worden als de septiem van een tussendominant, die dan oplost in de eigenlijke niet-figuratieve noot. Op die manier worden harmonie en bijgevolg interpretatie, inderdaad iets complexer.

Voorbeeld 1a: *Das wohltemperierte Klavier I - Fuga nr. 24: thema*



¹²⁶ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 62.

¹²⁷ J. A. BIRNBAUM, *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus*, in J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 854-55.

¹²⁸ H. KELLER, *Johann Adolf Scheibe und Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Ornamentik im "Wohltemperierten Klavier"*, in *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, uitg. door R. BAUM and W. REHM, Kassel, 1968, p.384.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 384-385.

Voorbeeld 1b: *Das wohltemperierte Klavier I - Fuga nr. 24*: thema in alternatieve notatie



Scheibes kritiek op Bachs ornamentatiepraktijk is dus gegrond in de opvatting dat ornamentatie transparant moet worden ingezet. Het uitschrijven van alle versieringen maakt het voor de uitvoerders moeilijk om het essentiële verloop van de muziek te volgen en verhindert een goede uitvoering. De aard en frequentie van de ornamentatie worden volgens Scheibe bepaald door de gebruikte *Schreibart*, maar als basisregel geldt dat iedere compositie in elke *Schreibart* – om niet in *Schwulst* te resulteren – spaarzaam moet omspringen met ornamenten.¹³⁰ Bovendien lijkt Scheibe te vinden dat Bachs uitschrijven van versieringen uitmondt in een onidiomatische schrijfwijze, waarop Scheibe doorheen de controverse veelvuldig kritiek levert.¹³¹

3.1.4. Dissonantie

In de Bach-controverse brengt niet Scheibe, maar Birnbaum de dissonantie ter sprake door de term *Annehmlichkeit* uitsluitend met dissonantie te verbinden. Scheibe repliceert alleen dat Birnbaum hem fout begrepen heeft: hij heeft nooit willen beweren dat *Annehmlichkeit* en dissonantie elkaar bij voorbaat uitsluiten. Toch lijkt het erop dat Birnbaum niet helemaal ongelijk had om het onderwerp dissonantie aan te kaarten. In het veertiende nummer van *Critischer Musikus* geeft Scheibe uitleg over de term *schwülstige Schreibart*. Het adjectief *schwülstig* –dat in de Bach-controverse toch meermaals opdook, blijkt hier wel verbonden te zijn met dissonantie:

In diese überflüssige Verbrämung entzieht uns auch den ordentlichen und nöthigen harmonischen Nachdruck, und giebt dem Ohre eine unzählige Reihe Dissonanzen zu hören, welche, weil nicht auf gehörige Art damit umgegangen ist, (indem durch die in allen Stimmen sich befindlichen häufigen Manieren, so viel Dissonanzen, ohne harmonische Verbindung, zugleich gehört werden,) uns überaus verdrießlich sind, und einem aufmerksamen und zärtlichen Zuhörer den größten Ekel erwecken.¹³²

Meer uitleg geeft hij echter niet, hoewel dissonantie wel een belangrijk criterium is voor de evaluatie van muziek.

Über die musikalische Composition geeft iets meer informatie over Scheibes kijk op dissonantie. Scheibe ziet het septiemakkoord als *die Quelle aller andern Dissonanzen*.¹³³ iedere dissonantie ontstaat uit het omkeren van de *Grundharmonie* van het septiemakkoord. Wanneer een septiemakkoord uitgebreid wordt met verdere dissonanties zoals nones of undecimen, eist Scheibe dat de septiem steeds mee aanwezig is. Alle dissonanten moeten een oplossing krijgen. Verder moet het gebruik van dissonantie in een compositie volgens Scheibe steeds afgestemd zijn op het metrum, de verhouding van sterke en zwakke tellen.¹³⁴ Scheibe gaat niet verder in op het fenomeen dissonantie, waarschijnlijk omdat deze kwestie in een van de latere delen uitgebreider aan bod zou komen. Zo kan Scheibes visie op hoe de voorbereiding en oplossing van dissonanten moet geschieden niet helemaal achterhaald worden. Op grond van deze gedachten kan uitsluitend gesteld worden dat Scheibe waarschijnlijk Bachs omgang met dissonantie te vrij vindt en meent dat dissonantie ook een te grote plaats inneemt in zijn composities. Scheibe beschouwt dissonantie net als ornamentatie als een karakteristiek die beter spaarzaam aangewend wordt.

¹³⁰ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 137, 145 en 390.

¹³¹ Ibid., p. 62.

¹³² Ibid., p. 133.

¹³³ J. A. SCHEIBE, *Über die musikalische Composition*, p. 369.

¹³⁴ Ibid., p. 267.

3.1.5. Muziek en tekst

Een andere belangrijke maatstaf in Scheibes muziekkritiek is de behandeling van de tekst: in *Critischer Musikus* zijn heel wat pleidooien terug te vinden voor een *gemeinsames Arbeiten des Dichters und Musikers*, een *dem Wort streng angepaßte Musik* en voor een *vernünftigen, dem Text entsprechenden deutschen Gesang*.¹³⁵ Dat de band tussen tekst en muziek Scheibe nauw aan het hart ligt, is volgens Reichel een rechtstreeks gevolg van de invloed van Gottsched.¹³⁶ Gottscheds vakgebied was poëzie, maar behalve een duidelijke kijk op wat er mis ging in de barokke poëzie, had Gottsched ook een mening over muziek: hij ijverde voor een muziek die recht doet aan de tekst die ze toonzet. Volgens Reichel probeert Scheibe Gottscheds gedachten hieromtrent te concretiseren.¹³⁷

Scheibe geeft de tekst een zeer belangrijke positie door te proclameren dat de tekst het belangrijkste is in vocale werken:

Lächerliche Meinungen! Wenn man glaubt, ein Komponist habe nichts weiter, als die Zusammensetzung seiner Noten zu bedenken; und wenn man vorgiebt, der Text müsse sich wohl nach der Musik richten, da doch die Musik den Worten nachgehen soll und muß, wenn sie anders vernünftig und ordentlich genennet zu werden verdient.¹³⁸

Man muß durch die Musik die Worte eines Dichters nicht schwächen, sondern erheben.¹³⁹

Scheibes ideaal van vocale muziek is bijgevolg een muziek die sterk aan de woorden is aangepast, waarin de hele tekst en het gevoel daarachter uitdrukking krijgen. Om dit ideaal te bewerkstelligen geeft Scheibe in het achttiende nummer van *Critischer Musikus* enkele richtlijnen.¹⁴⁰ Ten eerste vindt Scheibe dat een componist woorden niet kan dwingen samen te gaan met de muziek: het gevoel dat de tekst uitdrukt, moet passen bij de toonzetting. Ten tweede is het erg belangrijk dat lettergrepen hun natuurlijke lengte behouden: lettergrepen die in een gesproken tekst kort zijn, mogen door de muziek niet lang gemaakt worden. Ten derde is het belangrijk dat de tekst niet alleen aan het begin van een werk duidelijk verstaanbaar is, dat moet hij tot op het eind van de compositie zijn. Ten vierde kan de componist alleen betekenisvolle woorden herhalen; dat wil zeggen: woorden die een handeling of affect uitdrukken. Voegwoorden of afzonderlijke lettergrepen komen volgens Scheibe dus niet in aanmerking om herhaald te worden. Vocale muziek die deze richtlijnen niet in acht neemt, is een manifestatie van *Künstlichkeit*, *Unnatürlichkeit* en *Verworrenheit* en wekt alleen maar weerzin op bij de luisteraar.

Hoewel dit onderwerp niet letterlijk ter sprake komt in de Bach-controverse, laat Scheibes kritiek in het zesde nummer van *Critischer Musikus* wel vermoeden dat Bach naar zijn idee woord en muziek niet juist op elkaar afstemt. Zijn bewering dat in Bachs muziek alle stemmen gelijkwaardig zijn en dat hij de zangers hetzelfde probeert te laten doen als hij op het klavier kan, laat uitschijnen dat de tekst in dit soort muziek niet meer duidelijk waarneembaar zal zijn. Ook Birnbaums antwoord geeft impliciet weer dat Scheibe zeker de vocale werken van Bach viseerde: in zijn verdediging verwijst hij naar de vocale muziek van Palestrina en Lotti.¹⁴¹

Scheibe stond destijds niet alleen in zijn verwijt tegen Bachs omgang met tekst in zijn vocale werken. Ook Mattheson uitte kritiek op Bachs tekstbehandeling. In *Critica Musica* buigt hij zich

¹³⁵ E. REICHEL, *Gottsched und Johann Adolph Scheibe*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 2, nr. 4, 1901, p. 660.

¹³⁶ E. REICHEL, *Gottsched und Johann Adolph Scheibe*, p. 654.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 659.

¹³⁸ J. A. SCHEIBE., *Critischer Musikus*, p. 45.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴¹ J. A. BIRNBAUM, *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus*, in J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 856.

specifiek over de tekstzetting in de cantate *Ich hatte viel Bekümmernis*, maar waarschijnlijk zag hij deze cantate als symptomatisch voor Bachs omgang met tekst in het algemeen. Mattheson vindt dat Bach in deze cantate onzinnige woorden herhaalt en de foute lettergrepen benadrukt.¹⁴² Dit zorgt ervoor dat de natuurlijke declamatie van de tekst geheel in het gedrang komt, dat de betekenis niet meer doordringt en dat ze ontgaan wordt van haar emotionele waarde.

Damit der ehrliche Zachau (Händels Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein da stehe, soll ihm ein sonst braver *Practicus hodiernus* zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Herten, in meinem Herten etc. Hernachmal so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm, mein JESU, (Pause) komm, mein JESU, und erquicke, und erfreu ... mit deinem Blicke diese Seele.¹⁴³

Maar ook heel wat 20^{ste} eeuwse auteurs lijken Scheibe – impliciet – bij te treden in zijn standpunt over het primeren van de tekst boven de muziek in vocale werken en zijn kritiek op Bach hieromtrent. Zo beweert Neumann dat Bachs gemengd vocaal-instrumentale koorwerken niet op te vatten zijn als vocale muziek, maar als instrumentale muziek die wat vocaal versierd wordt: de instrumentale partijen dragen de muziek en de vocale partijen zijn daarvan afhankelijk.¹⁴⁴ Ook Finscher voert aan dat de structuur van Bachs vocale werken louter bepaald wordt door muzikale elementen en dat er bijgevolg geen rekening wordt gehouden met tekstuele criteria.¹⁴⁵ Abert lijkt deze opvatting eveneens te onderschrijven in zijn bewering dat Bachs vocale muziek opgevat kan worden als ‘eine völlig abstrakte, absolute Musik, die von allem äußeren, materiellen Klang absieht und nur die Musik als solche gelten läßt’ en die ‘nur die musikalische Linie gelten läßt, ganz einerlei, ob sie von einer menschlichen Stimme oder von einem Instrument ausgeführt wird.’¹⁴⁶

3.2. HET IDEEAAL EN DE PRAKTIJK

Een systematische beschouwing van Scheibes muziekkritische toetsstenen maakt duidelijk dat Scheibes kritiek op Bach een aanzienlijke nuancering behoeft. Scheibes belangrijkste statement heeft betrekking op het aanwenden van de contrapuntische of *gearbeitete Stil*. Een componist moet volgens Scheibe vast en zeker in deze stijl componeren, maar hierbij twee voorwaarden in acht nemen. Ten eerste moet de componist deze stijl niet exclusief aanwenden, maar combineren met andere *Gattungen*. Ten tweede moet de componist er te allen tijde over waken dat de contrapuntische uitwerking niet ten koste van de melodie gaat. Volgens Scheibe is het alleen mogelijk om in klaviermuziek afstand te doen van deze principes en toch goede muziek te schrijven. De kritiek in het zesde nummer van *Critischer Musikus* wijst erop dat Bach deze voorwaarden volgens Scheibe uit het oog verliest. Binnen deze melodieuze combinatie van de *gearbeitete Stil* en andere *Gattungen* pleit Scheibe voor een spaarzame omgang met dissonantie en een transparante omgang met ornamentatie. Een bijkomend aspect in vocale muziek is het erkennen van de expressieve waarde van de tekst.

Scheibes muziektheoretische opvattingen sluiten naadloos aan bij zijn muziekesthetische positie. Op muziekesthetisch vlak leek Scheibe enkele vernieuwingen door te willen voeren zonder te breken met de oude opvattingen: hij wees het rationalisme niet af, maar verruimde het door de zintuigen een zeker belang te geven. Op muziektheoretisch vlak neemt hij een soortgelijke positie in:

¹⁴²J. MATTHESON, *Critica Musica*, vol. 8, Hamburg, 1725, p. 367-8.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 368.

¹⁴⁴ W. NEUMANN, *Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk*, in *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig, 1970, p. 265.

¹⁴⁵ L. FINSCHER, *Zum Parodieproblem bei Bach*, in *Bach-Interpretationen*, uitg. door M. GECK, Göttingen, 1969, p. 99.

¹⁴⁶ H. ABERT, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in *Gesammelte Schriften und Vorträge*, uitg. door F. BLUME, Halle, 1929, p. 188.

Scheibe weet heel wat waardering op te brengen voor elementen in de barokstijl – die in Bachs werken belichaamd wordt – maar wil het idioom op welbepaalde vlakken verrijken. De veranderingen die hiervoor nodig zijn, zijn echter niet van die aard dat ze een breuk vormen: Scheibe blijft vasthouden aan een van de basiselementen van de barokstijl – de contrapuntische schrijfwijze. De criteria die Scheibe doorheen *Critischer Musikus* en zijn andere theoretische werken aanvoert als basis voor goede muziek en de nuanceringen die zij aanbrengen in zijn oordeel over de muziek van Bach, doen de vraag rijzen welke klinkende muziek aan die criteria beantwoordt.

3.2.1. Scheibes composities

Aangezien Scheibe zelf componist was, spreekt het voor zich dat hij probeerde zijn muziekethetische en muziektheoretische idealen in de praktijk om te zetten. Maul beweert dat Scheibe na Birnbaums eerste replek hevig trachtte zijn eigen muziek meer en meer te laten uitvoeren om zo de discussie enigszins concreter te maken en ook een praktisch antwoord te bieden op de weerwoorden van de verdedigers.¹⁴⁷ Volgens Maul zou Scheibes werk dankzij Carl Gotthelf Gerlach – destijds dirigent in de *Neukirche* te Leipzig – in de periode van de controverse heel wat uitvoeringen gekend hebben.¹⁴⁸ Deze hypothese over de band tussen Gerlach en Scheibe lijkt op het eerste gezicht erg vreemd: naast Bach was Gerlach immers één van de acht andere bekritiseerden in het zesde nummer van *Critischer Musikus*.

Der Herr ... Organist in einer gewissen Kirche daselbst, versiehet zugleich das Amt eines Directors über die Music. Seine Vorfahren in dieser Stelle sind die grösten Meister gewesen, und ihre Verdienste haben die Fremden angereißet, sie mit den austräglichsten Ehrenämtern zu versorgen. Unser Organist ist hingegen in der Music so unwissend, daß er auch nicht in den kleinsten Stücken seinen Vorfahren zu vergleichen ist. Er sollte selbst ein Componist seyn; sein Amt erfordert es. Da er aber zu ungeschickt dazu ist, so muß allemahl ein anderer die Arbeit für ihn thun; und er weiß sich mit den Federn der besten Männer so wohl zu spicken, daß er der Krähe des Esopus sehr ähnlich wird. Er hat aber auch schon mehr als einmahl den betrübten Ausgang erlebt, daß man ihm dieselben zu seiner grösten Beschimpffung wieder ausgerupfet hat.¹⁴⁹

Maul vindt echter voldoende evidentie om zijn bewering over de praktische verderzetting van het debat via Gerlach te staven. Vooreerst in een brief van Scheibe aan Gottsched, die dateert van 18 april 1743, waarin Scheibe Gottscheds opinie over zijn werk vraagt:

Ich weiß nicht, ob ich seither das Glück gehabt habe, einen Zuhörer meiner practischen Arbeiten an Ew. Magnif. zu haben. Ich will mich deutlicher erklären. H. Gerlach in Leipzig hat seither Seine Kirchenmusiken meistens von mir erhalten, sonderlich aber die letzterte Passionsmusik, wie auch die letzten Kirchenstücke auf die Osterfeiertage. Sollten nun Ew. Magnif etwas davon gehöret haben, so bitte mir dero Gedanken davon zu melden.¹⁵⁰

Daarnaast wijst Maul erop dat Gerlach heel wat autografen van Scheibe bezat. Gerlachs persoonlijke bibliotheekcatalogus geeft aan dat hij veruit de meeste composities die Scheibe tussen 1730 en 1740 schreef – voor hij aan het Deense hof in dienst trad – in zijn bezit had.¹⁵¹ Ook stelt Maul vast dat de kritiek die in de eerste versie van *Critischer Musikus* onmiskenbaar naar Gerlach refereerde, in de

¹⁴⁷ M. MAUL, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, in *Bach-Jahrbuch 2010*, uitg. door P. WOLLNY, Leipzig, 2010, p. 181.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musicus*, vol. 1, Hamburg, 1738, p. 45.

¹⁵⁰ Ms 0342, Band VIII, nr. 1584, Universitätsbibliothek Leipzig geciteerd in M. MAUL, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, in *Bach-Jahrbuch 2010*, uitg. door P. WOLLNY, Leipzig, 2010, p. 180.

¹⁵¹ M. MAUL, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, p. 181.

herziene uitgave van 1745 zeer sterk is aangepast.¹⁵² Scheibe verandert de openingszin naar ‘Der Herr ... besorget an diesem Hofe die Aussicht über die Musik’ en koppelt hieraan een voetnoot:

Da ich erfahren, daß man diesen Character und den darauf folgendem zum Nachtheile zweener geschickter Männer ausgeleget hat, mir aber der Schlüssel darzu am besten bekannt ist: so habe ich anißo diejenigen Worte geändert, die diesen Misverstand verursacht haben. Allem Ansehen nach, hat der Verfasser dieses Briefes Seine beyden Helden verstecken wollen, dahero hat er sie an einem andern Orte ausgeführet, wo sie sich doch nicht befunden; und diese Vorsicht mußte eine so unbillige Auslegung verursachen. Hieraus erhellet, wie leicht man sich in der Auslegung unbekannter Characteres betriegen kan.¹⁵³

Deze verandering – overigens de enige wezenlijke wijziging aan het zesde nummer in de herziene uitgave – wijst er volgens Maul dan ook op dat de band tussen Scheibe en Gerlach na de kritiek van 1737 sterk veranderd moet zijn: Gerlach besloot Scheibe te helpen zijn composities ten uitvoer te brengen, Scheibe besloot daarop dat iemand die zo makkelijk van het goede muziekesthetische en muziektheoretische ideaal te overtuigen was, niet zo heftig bekritiseerd hoefde te worden. Dat de controverse zich buiten de grenzen van de pen zou hebben voortgezet, heeft buitengewoon interessante implicaties. Omdat Gerlach dirigent was in de Neukirche in Leipzig, is het haast onmogelijk dat Bach die als Thomascantor en dirigent van het *Collegium Musicum* werkzaam was in dezelfde stad, niet met de muziek van Scheibe geconfronteerd zou zijn. Helaas valt echter onmogelijk te achterhalen met wat voor composities Scheibe zijn standpunt in de controverse dacht te verhelderen, aangezien het merendeel van zijn composities ten gevolge van een brand in het slot Christiansborg verloren zijn gegaan.

De enkele bewaarde en beschikbare composities uit Scheibes oeuvre zijn meestal niet gedateerd. Bijkomende informatie over de werken – zoals met welk doel ze geschreven zijn, voor wie ze geschreven zijn, waar en wanneer en door wie ze uitgevoerd werden – ontbreekt ook. Scheibes muziekkritiek en zijn muziekesthetische of theoretische geschriften leveren hier geen nieuwe inzichten op, aangezien hij nooit naar een eigen compositie verwijst. Daarom is het moeilijk om uit te maken welke werken representatief zijn voor Scheibes oeuvre in het algemeen en of ze zijn muziekesthetische en muziektheoretische ideeën helemaal weerspiegelen. Toch kunnen de belangrijkste elementen uit Scheibes denken – het synthetiseren van de Duitse contrapuntische traditie met andere nationale stijlen, het begrip *freye Imitation*, de omgang met dissonantie en ornamentatie, de tekstbehandeling – aan de hand van een compositie geïllustreerd worden.

De koorpartij uit het eerste deel van de *Sørge Cantate ved Christi Grav* uit 1769 – begrafenismuziek in zeventien delen voor koor en orkest op tekst van Johannes Ewald – geeft treffend weer wat Scheibe met het begrip *freye Imitation* bedoelt.¹⁵⁴ Dit deel – een *Adagio e Lagrimoso* – is opgebouwd als een afwisseling tussen sopraan solo en tutti-gedeelten. Deze tutti-gedeelten bouwen zich geleidelijk op: de vier stemmen vallen achtereenvolgens in. Bijzonder is dat de inzetten van alle vier de stemmen op hetzelfde thematische materiaal gebaseerd zijn. Dit materiaal is de openingsmelodie van de eerste sopraansolo: een dalende kleine sixt, waarvan de eerste secundestap is vervangen door het complementaire interval van een septiem (zie *voorbeeld 2*). In het eerste tutti-gedeelte geeft iedere stem dit materiaal weer op dezelfde (bas en tweede sopraan) of andere toonhoogtes (tenor op bes, eerste sopraan op f) (zie *voorbeeld 3*). De imitatie van het materiaal is niet strikt, maar zorgt wel voor een eenheid tussen de stemmen: dit hele deel lijkt voort te vloeien uit de eerste melodische lijn van de sopraan. In de samenzang van bas en tenor resulteert deze behandeling in een zeer consonante harmonie van parallelle tertsen (m. 22-25). Dissonantie verschijnt pas vlak na de inzet van de tweede

¹⁵² Ibid., p. 183.

¹⁵³ J. A. SCHEIBE, *Critischer Musikus*, p. 59.

¹⁵⁴ J. A., SCHEIBE, *Sørge Cantate ved Christi Grav* (Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek Slotsholmen, MU 6406.1560 (autogr.)), 1769.

(m. 26: des) en de eerste sopraan (m. 28: es). Deze twee dissonanties tussen bas en sopraan lossen op dezelfde manier op: een tegenbeweging op de sterke eerste tel van de volgende maat. Dissonanties komen echter niet alleen voor op zwakke tellen en krijgen niet alleen een stapsgewijze oplossing naar de volgende sterke tel. Dat Scheibes dissonantbehandeling veelzijdiger is, blijkt uit de dissonanten op de eerste tellen van m. 30-33. Deze lossen in m. 30 en 32 op met een sprong in een van beide stemmen. Scheibe heeft aan geen van de vier partijen extra aanduidingen voor ornamentatie toegevoegd. Dit wil geenszins zeggen dat de ornamentatie is uitgeschreven. De enige versieringsnoten die Scheibe gebruikt zijn vertragingen (m. 30: tenor f, m. 32: tweede sopraan f, m. 36: tweede sopraan g, m. 38: tweede sopraan c') en doorgangsnoden (m. 37: tenor b, m. 40: bas f). De uitvoerders zullen dus zelf hebben kunnen beslissen waar ze een versiering toevoegen. Het harmonische verloop waarin dit lijnenspel resulteert, heeft globaal een constant harmonisch ritme van twee harmonieën per maat. De harmonische ontwikkeling zelf is iets minder voorspelbaar: terwijl het thema duidelijk in Es begint, eindigt de tutti-sectie in m. 43 op een gebroken cadens in bes. Het mag duidelijk zijn dat Scheibe hier geen simplistische uitwerking van het materiaal heeft gemaakt, waarin alleen de bovenstem een melodie heeft en in de onderstemmen niets te beleven valt.

De autograaf geeft duidelijk de tekstplaatsing weer: globaal gezien komt op beide tellen van de maat één lettergreep. Doordat er nauwelijks verschillende ritmes gebruikt worden in de vier stemmen en doordat de gebruikte ritmiek opmerkelijk eenvoudig is, zal de tekst tijdens een uitvoering vermoedelijk verstaanbaar blijven. In de eerste tuttipassage wordt een frase getoonzet, die uit drie door een komma gescheiden zinsdelen bestaat: *Herrens salvede, som var vor Noeses Aand, blev fanget i Gravene*.¹⁵⁵ De bas – die als eerste inzet – stelt deze frase twee keer in zijn geheel voor met enkele herhaling van de laatste twee woorden, de eerste sopraan – die de laatste inzet heeft – stelt de frase een keer voor en herhaalt het laatste zinsdeel. De tenor en de tweede sopraan stellen de tekst ook in haar geheel voor, maar hebben meer tekstherhaling. Hierbij blijven ze wel de eenheid tussen de verschillende zinsdelen behouden. Scheibe lijkt dus zeker aandacht besteed te hebben aan de tekstbehandeling. Ook de melodie en de karakteraanwijzing lijken in verband met de tekst te staan doordat ze de somberheid van het passieverhaal weergeven. Scheibe schrijft de expressie *Lagrimoso* bij de titel. De steeds herhaalde opgevlude dalende sext refereert misschien aan een lamentobas en drukt op die manier de emotie van de tekst uit. Op die manier krijgt het synthetiseren van *Gattungen* in deze compositie ook vorm. Scheibe maakt hier een Duitse contrapuntische structuur op basis van een melodie, die refereert aan de lamento-bas in de 17^{de} eeuwse Italiaanse operatraditie.

Voorbeeld 2: *Sørge Cantate ved Christi Grav – Nr. 1 Coro (Adagio e Lagrimoso)*, m. 1-6



¹⁵⁵ Eigen vertaling: *De gezalfde Gods, onze geest van Noë, bleef in het graf gevangen.*

Voorbeeld 3: *Sørge Cantate ved Christi Grav – Nr. 1 Coro (Adagio e Lagrimoso)*, m. 19-43

Tutti

Her - rens
Her - rens Sal - ve - de, som
Her - rens Sal - ve - de, som var vor Noe - ses Aand, blev fan - get i
Her - rens Sal - ve - de, som var vor Noe - ses Aand blev fan - get i Gra - ve - ne i Gra - ve -
Sal - ve - de, som var vor Noe - ses Aand, blev fan - get i
var vor Noe - ses Aand, Her - rens Sal - ve - de, blev fan -
Gra - ve - ne, blev fan - get i Gra - ve - ne Her - rens Sal - ve -
ne Her - rens Sal - ve - de som var vor
Gra - ve - ne, blev fan - get i Gra - ve - ne
- - - get i Gra - ve - ne
de blev fan - get i Gra - ve - ne
Noe - ses Aand, blev fan - get, blev fan - get i Gra - ve - ne

3.2.2. De drie Duitse voorbeelden

Niet alleen Scheibes eigen composities kunnen gezien worden als praktische voorbeelden van zijn muziekethische en muziektheoretische idealen. Scheibe geeft in *Critischer Musikus* meermaals te kennen dat drie Duitse componisten zijn goedkeuring wel kunnen wegdragen. Twee van deze componisten noemt Scheibe met naam in het zesde nummer: tussen de kritiek op Bach en acht anderen door, zingt hij de lof over Johann Gottlieb Graun (Brandenburg, 1703 – Berlijn, 1771) en Johann Adolf Hasse (Hamburg, 1699 – Venetië, 1783). In het vijftiende nummer van *Critischer Musikus* prijst Scheibe Hasse en Graun opnieuw: ‘Hasse und Graun, die auch von den Italienern bewundert werden, beweisen durch ihre erfindungsreichen, natürlichen und rührenden Werte, wie schön es ist, den guten Geschmack zu besüßen und auszuüben’.¹⁵⁶ Soortgelijke verwijzingen naar Hasse en Graun zijn nog op verschillende plaatsen in *Critischer Musikus* aanwezig, maar helaas gaat Scheibe niet in op hun oeuvre en gebruikt hij geen specifieke verwijzingen naar hun composities om zijn eigen argumenten te staven. Scheibe is zich hier van bewust:

¹⁵⁶ Ibid., p. 148.

Wenn mir erlaubt wäre, meine Blätter mit Noten auszuschnücken, so würde ich allhier Gelegenheit genug haben, meinen Lesern mancherlei auserlesene Arten des verblühten Ausdruckes zu zeigen, zumal wenn ich die vortrefflichen Werte eines Hassens, eines Grauns, eines Telemanns, [...], durchblättern wollte.¹⁵⁷

Hiermee is meteen ook de derde Duitse componist genoemd, die Scheibes lof oogst. Georg Philipp Telemann wordt, vergeleken bij Hasse en Graun, wel specifiek geprezen in *Critischer Musikus*:

Die größte Stärke dieser Musik [=Französischer Musik] besteht vornehmlich in den sogenannten Ouverturen, in starken wohl beseßten Singechören, und diese sind insonderheit von vortrefflichem Nachdrucke. Ferner zeigt sie sich auch in Dreistimmigen Stücken, wie auch in solchen Stücken, die für die Kniegeige und Querflöte geseßet sind. Hierzu kommen noch allerhand kleine und muntere Lieder, Arietten und Tänze. Das vernünftige Feuer eines Telemanns hat auch in Deutschland diese ausländische Musikgattungen bekannt und beliebt gemacht; wie ihm denn die Franzosen selbst eine große Verbesserung ihrer Musik zu danken haben. Dieser geschickte Mann hat sich auch sehr oft in seinen Kirchensachen derselben mit guter Wirkung bedient, und durch ihn haben wir die Schönheit und die Anmuth der französischen Musik mit nicht geringem Vergnügen empfunden.¹⁵⁸

Doorheen *Critischer Musikus* vermeldt Scheibe Telemann zeer frequent als voorbeeld voor de concertouverture – een Duitse tegenhanger voor de Franse ouverture – en contrasteert hij de in zijn ogen slechte solocantates steeds met cantates van Telemann. Ook in het genre van de opera voert Scheibe Telemann op als navolgenswaardig. Meer algemeen prijst Scheibe Telemann vooral voor het succesvol combineren van verschillende *Gattungen*: ‘Zu verwundern ist es, daß Telemann fast alle Gattungen der musikalischen Stücke [...] mit einerley Leichtigkeit und Nachdruck ausübet, ohne seinen Geschmack im geringsten zu verwirren oder zu verderben, als welcher allemal schön, vortrefflich, und eben derselbe bleibt.’¹⁵⁹ Telemanns eigen stijl kan dan ook het best gekarakteriseerd worden als een combinatie van Franse, Italiaanse en Poolse invloeden, die verwerkt worden binnen een Duits contrapuntisch idioom.¹⁶⁰ Telemann zag deze constellatie van stijlen ook als het wezenlijke van zijn kunst en protesteerde vanaf 1750 sterk tegen de tendens naar vereenvoudiging die bepaalde stijlkenmerken verwaarloosde of overbenadrukte – met name melodie ten koste van harmonie en contrapunt.¹⁶¹ Deze opvatting loopt heel gelijk met Scheibes muziektheoretische positie.

¹⁵⁷ Ibid., p. 646.

¹⁵⁸ Ibid., p. 146-147.

¹⁵⁹ Ibid., p. 765.

¹⁶⁰ S. ZOHN, art. *Telemann, Georg Philipp*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 25, Londen, 2001, p. 204.

¹⁶¹ G. P. TELEMANN, *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Ein Dokumentensammlung*, Wilhelmshaven, 1981.

HOOFDSTUK 4: EEN STIJLVERANDERING IN BACHS LATE WERKEN?

Nu Scheibes kritiek op basis van een evaluatie van zijn muziekesthetische en muziektheoretische overtuigingen geconcretiseerd is, kan nagegaan worden of Bachs werken een stijlverandering doormaken die op een of andere manier in verband te brengen is met Scheibes standpunt in de controverse. Deze vraagstelling wordt aangemoedigd door Mizlers bewering in de *Musikalische Bibliothek* uit april 1738:

Herr Telemann und Herr Graun sind vortrefliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger seßet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bey der allerhöchsten Gegenwart Ihre Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.¹⁶²

Helaas is de cantate *Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden* (BWV Anh. I 13) op tekst van Gottsched, waaraan Mizler hier refereert, verloren gegaan.¹⁶³ Mizlers citaat geeft echter aan dat het niet onmogelijk is dat Bach ook in andere werken een dergelijke stijl zou aanwenden.

Om na te gaan of Bach inderdaad dergelijke werken schreef en een stijlverandering doormaakt is het vooreerst nodig een periode in Bachs leven af te bakenen waarin een dergelijke verandering aannemelijk is. Deze periode zou moeten starten voor Scheibes kritiek in het zesde nummer van *Critischer Musikus* uit 1737: Mizler laat immers uitschijnen dat Scheibe had kunnen weten dat Bach werken schrijft die vergelijkbaar zijn met composities van Graun of Telemann. Als startpunt voor deze periode zal het eind van de jaren 1720 genomen worden: wanneer Bach zijn ongenoegen met Leipzig duidelijk maakt, op zoek gaat naar nieuwe mogelijkheden binnen het *Collegium Musicum* en banden met het moderne Dresden probeert aan te knopen. Deze periode is echter nog steeds zeer omvangrijk. Daarom zal eerst geschetst worden op welke twee manieren Bachs stijl in deze periode opgevat wordt, om daarna te focussen op één specifieke compositie – Bachs *Musikalisches Opfer*.

4.1. BACH ALS PROGRESSIEF OF ALS CONSERVATIEF?

Hoe Bachs stijl na 1730 moet worden geïnterpreteerd, is erg omstreden. Robert L. Marshall en Frederich Neumann vertegenwoordigen de twee verschillende standpunten.¹⁶⁴ Marshall wijst op een stijlverandering door de integratie van moderne elementen, terwijl Neumann ontkent dat Bachs oeuvre stilistisch zou evolueren en zijn laatste werken expliciet ziet als het summum van de barokstijl. Hoewel beide auteurs in hun relaas over Bachs stijl Scheibes kritiek buiten beschouwing laten, staan hun bevindingen daar toch impliciet mee in verband. Zo is de stilistische verandering in Bachs late werken waarop Marshall duidt, een verandering in de richting van Scheibes muzikideaal. Neumanns standpunt komt erop neer dat Bach in zijn late werken duidelijk te kennen geeft dat de kritiek van Scheibe hem geheel koud laat.

¹⁶² L. MIZLER, *Neue eröffnete musikalische Bibliothek*, vol. 1, deel 6, p. 43-44.

¹⁶³ C. WOLFF, *Bach: Essays on his Life and Music*, London, 1991, p. 363.

¹⁶⁴ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in *The Musical Quarterly*, vol. 62, nr. 3, 1976, p. 313-357 en F. NEUMANN, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, in *The Musical Quarterly*, vol. 71, nr. 3, 1985, p. 281-294.

4.1.1. Bach als progressief

Marshall beweert dat de persoonlijke crisis waarin Bach zich aan het eind van de jaren 1720 bevond, niet alleen geleid zou hebben tot een uitbreiding van zijn professionele activiteiten, maar ook tot een stijlverandering in zijn muziek. Bachs ontevredenheid in Leipzig ontstond omdat Bach zich alle aspecten van het muzikale leven in Dresden tot voorbeeld had gesteld, waar de muzikale stijl met Hasse als leidinggevende componist erg verschilde van die van Leipzig.¹⁶⁵ Onder de heerschappij van keurvorst Friedrich August I (1694 – 1733) had het Dresdense muzikale leven zich voornamelijk op Frankrijk georiënteerd, terwijl diens zoon Friedrich August II (1733 – 1763) vooral interesse had in Italiaanse muziek.¹⁶⁶ Op die manier kan het verschil in muzikale stijl tussen Dresden en Leipzig gekarakteriseerd worden als een met Franse en Italiaanse elementen verrijkt Duits idioom tegenover een typisch Duitse *gearbeitete Stil*. Volgens Marshall zou Bach deze modernere Dresden-stijl primair hebben trachten te realiseren in de composities die hij kon laten uitvoeren door het *Collegium Musicum*, maar ook in de religieuze werken die hij voor de verschillende Leipzige kerken componeerde.¹⁶⁷

Volgens Marshall toont *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51) uit 1730 al een eerste glimp van deze stijlverandering: in deze cantate voor solosopraan en trompet lardeert Bach zijn persoonlijke contrapuntische schrijfwijze met Italiaanse elementen.¹⁶⁸ De ongeziene virtuositeit van de beide solopartijen verwijst al meteen naar de Italiaanse operatraditie, die in Dresden vaste voet aan wal kreeg. Daarnaast stemmen ook de in het oeuvre van Bach ongeziene syncopes in het laatste deel van de cantate overeen met de toenmalige mode in Dresden (zie *voorbeeld 4*). Voorts is ook de fanfaremelodie in het eerste deel atypisch voor Bach (zie *voorbeeld 5*). Dit soort melodieën kwam ook veelvuldig voor in Italiaanse muziek en werd ook door Telemann in composities verwerkt.¹⁶⁹

Voorbeeld 4: *Jauchzet Gott in allen Landen*, m. 118-126

The image shows a musical score for measures 118-126 of 'Jauchzet Gott in allen Landen' (BWV 51). The score is arranged in six staves: Tromba, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. The Tromba, Violino I, Violino II, and Viola parts are mostly silent, indicated by rests. The Soprano part has the lyrics 'Al - le - lu - ja, al - - - le - lu - ja,'. The Continuo part has figured bass notation: 5, 6/4, 2, 5, 2, 6, 5, 9, 3, 6, 5, 6, 4/2, 8.

¹⁶⁵ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, p. 318.

¹⁶⁶ M. BOYD, *J. S. Bach (Oxford Composers Companions)*, New York, 1999, p. 141.

¹⁶⁷ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, p. 328.

¹⁶⁸ Ibid., p. 320.

¹⁶⁹ M. BOYD, *Bach, Telemann und das Fanfarenthema*, in *Bach-Jahrbuch 1996*, uitg. door H. J. SCHULZE en C. WOLFF, Leipzig, 1996, p. 147.

al - le - lu - ja,

8 6 6 5 9 6 6 5 # 6 7 5 #

Voorbeeld 5: *Jauchzet Gott in allen Landen*, m.1-5

Tromba

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

6 6 5 6 4 7 6 6 6 5 7 5 3

De cantates *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211) en *Mer hahn en neue Oberkeet* (BWV 212) uit 1734-35 en 1742, die respectievelijk bekend staan als de koffie- en boerencantate, zijn volgens Marshall twee verdere voorbeelden van Bachs aanwenden van een nieuwe stijl.¹⁷⁰ Deze werken worden meestal gezien als marginaal in Bachs oeuvre en daarom ongeschikt om er iets algemeen over Bachs stijl uit af te leiden. Marshall beweert echter dat de stijl die Bach hierin overdrijft – de volksliedachtige melodieën, de transparante harmonische ontwikkeling, de eenvoudige textuur – haar weg vindt naar de ernstige werken die Bach in dezelfde periode schreef. Zowel de *H-moll Messe* (BWV 232) als de *Goldberg-Variationen* (BWV 988) tonen volgens Marshall hoe Bach erg technische contrapuntische structuren in evenwicht brengt met een uitgebalanceerde melodie, symmetrische frasestructuren, een traag harmonisch ritme en dansritmes.¹⁷¹

In de *H-moll Messe* is de nieuwe stijl vooral hoorbaar in het Kyrie en het Gloria. Volgens Marshall niet toevallig de twee delen van de mis die Bach in 1733 in Dresden aan Friederich August II presenteerde.¹⁷² De tweede sectie uit het Kyrie – het *Christe eleison* – is een duet voor twee sopranen en maakt een treffend evenwicht tussen de nieuwe en de contrapuntische stijl, door melodische frasen van de sopraanpartijen uitgewerkt met parallelle tertsen en sexten te laten afwisselen met harmonisch rijke en contrapuntisch complexe frasen. Ook de begeleiding van de unisono violen, de vrouwelijke cadens met de onderverdeelde eerste tel (m. 12) en het vermengen van een binaire en ternaire onderverdeling van de tel zijn volgens Marshall nieuwe elementen (zie *voorbeeld 6*).¹⁷³ Voorts is ook het algemeen gevoelige, breekbare karakter dat van het duet uitgaat een typische karakteristiek van de muziek in Dresden. In het Gloria worden de stijlen op dezelfde manier vermengd: in het tenor-sopraanduet van het *Domine Deus* wisselen melodie in parallelle tertsen en sexten af met canonische imitatie (zie *voorbeeld 7*). Een ander kenmerk dat naar Dresden verwijst, is de fluitpartij die in het Lombardisch ritme moet worden uitgevoerd: groepjes van vier zestiende noten worden gespeeld in gepunt ritme dat de eerste zestiende met de helft verkort en de tweede zestiende met de helft verlengt (zie *voorbeeld 8a* en *b*).¹⁷⁴ Op die manier is de mis in si-klein niet louter het summum van barokmuziek, maar toont Bach hierin een synthese van zijn contrapuntisch idioom met de modernere stijlen die hij in Dresden leerde kennen.

¹⁷⁰ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, p. 336-337.

¹⁷¹ Ibid., p. 338.

¹⁷² Ibid., p. 339.

¹⁷³ Ibid., p. 340.

¹⁷⁴ Ibid., p. 341.

Voorbeeld 6: *H-moll Messe, Kyrie - Christe eleison*, m. 9-13

Violino I & II

Soprano I
Christe, Christe eleison

Soprano II
Christe, Christe eleison

Continuo
6 6 6 4 3 6 6 6 7 7 6 6
5 4 3 4 4 5 5 5 2 4 5

son, eleison

son, eleison

9 8 7 6 6 7 6 5 6 6
4 3 4 3 4 2 8 7 4 5

Voorbeeld 7: *H-moll Messe, Gloria - Domine Deus*, m. 31-47

Flauto Traverso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Do-mi-ne De - us, rex coe - le - - - -

Tenore
Do-mi-ne Fi - li - u - ni - ge - - - -

Continuo
8 6 6 6 8 8 6 6 6 8 6 6
4+ 4+ 4+ 4+ 2 2 2 2 2 2 2 2

First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

Second system of musical notation with lyrics: *stis! Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te! Do-mi-ne De-us, rex-coe-le*

Third system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation with lyrics: *ni-te Je-su Chri-ste al-tis-si-me, Do-stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens, De*

- mi-ne Fi - li, Do - - - - - mi-ne Fi - li
 - - us Pa - ter, Do - - - - - mi-ne De - us,
 u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te al - tis - si - me, Je - su Chris - te
 rex - - - coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens, De - us Pa - ter

9 8 6 4 6 6 9 3 9 3 9 6 6 5 6 4 3

6 5 6 6 6 5 6 5 6 5 6 4 3

Voorbeeld 8a: *H-moll Messe, Gloria – Domine Deus*, m. 1-2, fluit

Voorbeeld 8b: *H-moll Messe, Gloria – Domine Deus*, m. 1-2, fluit (speelwijze met Lombardisch ritme)

De *Goldberg-Variationen* worden net als *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) en *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) meestal als een catalogoog van contrapuntische, canonische en fugatische technieken getypeerd. Marshall voert echter aan dat Bach ook in deze cyclus expliciet de synthese van de nieuwe Dresden-stijl met zijn eigen contrapuntische idioom heeft willen verwezenlijken. Bach zou al op deze onderneming hebben willen attenderen door deze *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavecimbal mit 2 Manualen* expliciet niet als vierde deel in de reeks van *Clavier Übung* in te lijven.¹⁷⁵ Muzikaal wordt deze synthese gerealiseerd doordat de aria heel wat eigenschappen van de nieuwe stijl incorporeert, die zich in alle dertig variaties blijven manifesteren (zie *bijlage 1*).¹⁷⁶ Vooreerst is de aria zeer symmetrisch opgebouwd: ze bestaat uit tweeëndertig maten die in twee groepen van zestien maten uiteenvallen. Die groepen van zestien maten zijn op hun beurt ook in twee groepen van acht te verdelen, die zelf uiteenvallen in twee viermatengroepen. Deze vier maten vallen dan weer uiteen in twee keer twee maten. Daarnaast is de aria uiterst melodisch en heeft de bas transparante drieklankharmonieën en een traag harmonisch ritme met per maat een akkoord. Bach zal in iedere variatie de symmetrische structuur van de aria behouden – waardoor de nieuwe stijl prominent aanwezig blijft, maar onderwerpt het melodisch materiaal doorheen de dertig variaties aan verschillende variatietechnieken en contrapuntische procedures. Opmerkelijk is dat Bach deze symmetrische onderverdeling in groepjes van vier maten ook in de fuga (variatie 10) weet te bewaren (zie *voorbeeld 9*).

Voorbeeld 9: *Goldberg-Variationen, variatie 10, m. 1-9*

Marshalls bewering dat Bach zich modelleert naar een componist als Hasse wordt gestaafd door de brief van 13 januari 1775 van Carl Phillip Emanuel Bach (Weimar, 8 maart 1714 – Hamburg, 14 december 1788) aan Johann Nikolaus Forkel:

Die Komponisten, die er in seiner Jugend studierte, schätzte und liebte, sind schon genannt. In seinem spätern, völlig reifen Alter wurden sie aber verdrängt. Hingegen hielt er nun viel auf den ehemaligen kaiserlichen Ober-Kapellmeister Fux, auf Händel, auf Caldara, auf Reinh. Kaiser, auf Hasse, beide Graune, Telemann, Zelenka, Benda etc. überhaupt auf alles, was damals in Dresden und Berlin am vorzüglichsten war.¹⁷⁷

Marshalls bevindingen staan impliciet in verband met de Bach-controverse. Marshall karakteriseert de Dresden-stijl als een stijl die verschillende nationale stijlen synthetiseert en ziet de manifestatie daarvan in Bachs werken in de combinatie van een eenvoudiger textuur, een langzamer harmonisch ritme, een uitgebalanceerde melodie en een symmetrische frasestructuur met contrapuntisch meesterschap. Deze eigenschappen sluiten naadloos aan bij Scheibes ideaalbeeld van muziek. Indien Marshalls bewering klopt en Bach zich modelleerde naar de Dresden-standaarden had Scheibe vermoedelijk Bachs late werken wel kunnen appreciëren. De kritiek op Bach in het zesde nummer van

¹⁷⁵ Ibid., p. 342.

¹⁷⁶ Ibid., p. 350.

¹⁷⁷ *Bach-Dokumente, 3. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs (1750-1800)*, uitg. door W. NEUMANN en H.-J. SCHULZE, Kassel en Leipzig, 1972, p. 289.

Critischer Musikus zou dan alleen verschenen zijn omdat Scheibe niet op de hoogte was van de evolutie in Bachs esthetiek, een evolutie die zich door Bachs verplichtingen in Leipzig grotendeels op de achtergrond afspeelde.

4.1.2. Bach als conservatief

Als reactie op Marshalls artikel stelt Neumann dat Bachs late werken alle kenmerken bezitten om als belichaming van de laatbarok beschouwd te kunnen worden: een fundamentele continuopartij, een lineair melodisch verloop dat uitgesponnen wordt in complexe figuraties en asymmetrische frasen, rijke harmonieën en een snel harmonisch ritme.¹⁷⁸ Marshall slaat de bal mis door Bachs ontevredenheid in Leipzig stilistisch weerspiegeld te willen zien: er moet geen band zijn tussen ‘uiterlijke’ elementen als het persoonlijke leven van de componist en diens oeuvre. Verder is Marshalls opvatting dat Bach de Duitse *gearbeitete Stil* pas vanaf de jaren 1730 zou verrijken met andere invloeden, zoals de Italiaanse, volgens Neumann geheel fout.¹⁷⁹ In zijn optiek heeft Bach al voor 1710 verschillende stijlen geassimileerd en tot zijn eigen polyfone contrapuntische stijl verwerkt: zo had Bach grote Duitse componisten als Buxtehude, Reinken en Froberger bestudeerd, had hij in Celle kennis gemaakt met de typisch Franse stijl en in Weimar de invloed van het Italiaans concerto ondergaan. Bachs composities zijn volgens Neumann stuk voor stuk een synthese tussen Duits contrapuntisch vakmanschap en Franse en Italiaanse invloeden. De verandering aan dit persoonlijke idioom die zich in de jaren 1730 manifesteerde, werd ingegeven door de studie van oude meesters als Frescobaldi en Palestrina, maar zeker niet door de muziek zoals die in Dresden gestalte kreeg.¹⁸⁰

De cantate *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51), die volgens Marshall het begin van Bachs stijlverandering markeert, is volgens Neumann voor de volle honderd procent een barokwerk.¹⁸¹ De instrumentale partijen in het eerste deel lijken een Italiaans concerto voor trompet. De textuur wordt echter complexer gemaakt door de toevoeging van vocaal contrapunt.¹⁸² Daarna leidt een harmonisch rijk recitatief naar een arioso met asymmetrische frasering en een complexe melodische lijn. De daaropvolgende aria plaatst een melodie die zich volgens barokstandaarden ontwikkelt tegenover een op een ostinato aansturende bas. In het vierde deel wordt de koraalmelodie in de sopraan begeleid door een dubbelconcerto met veel imitatieve passages.¹⁸³ Hier neemt zelfs de bas deel aan de thematische uitwerking. Het laatste deel is niets minder dan een barokfuga. De karakteristieken van dit werk die Marshall met de stijl van Dresden verbindt – de fanfaremelodieën en syncopes – zijn volgens Neumann helemaal geen kenmerken van een nieuwe stijl: fanfaremelodieën komen frequent voor in oude Italiaanse concerto’s en syncopatie is al sinds de mensurale notatie een veelvoorkomend fenomeen.¹⁸⁴

Neumann erkent dat Bach in de cantates *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211) en *Mer hahn en neue Oberkeet* (BWV 212) zeer sterk van zijn gebruikelijke stijl afwijkt, maar ziet dit als weinig betekenisvolle uitzonderingen.¹⁸⁵ Volgens Neumann moeten conclusies over de stijlveranderingen binnen het oeuvre van een componist beargumenteerd worden aan de hand van de kern van zijn oeuvre en niet op basis van marginale composities uit de periferie.

¹⁷⁸ F. NEUMANN, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, p. 281.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 282.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 283.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁸² *Ibid.*, p. 285.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 286.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 285.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 286.

Het *Christe eleison* van de *H-moll Messe* (BWV 232) toont volgens Neumann evenmin een stijlverandering.¹⁸⁶ De parallelle tertsen en sexten in de sopraanpartijen zijn volgens Neumann geen aanwijzing voor een nieuwe stijl, net als het algemeen delicate karakter dat daaruit voortvloeit. Deze karakteristieken zijn al aanwezig in veel vroegere werken, bijvoorbeeld in Monteverdi's madrigaal *Ohimè se tanto amato* uit het vierde madrigaalboek (1603).¹⁸⁷ De unisono violen wijzen evenmin in de richting van nieuwe tendensen: in dit *Christe eleison* vormen ze een belangrijk deel van een complexe vierstemmige polyfone structuur. Ook het vermengen van binaire en ternaire onderverdelingen van de tel is bezwaarlijk nieuw te noemen: het verschijnsel bestaat al sinds de 16^{de} eeuw. Door het vermengen van deze elementen realiseert Bach een contrast tussen dit *Christe eleison* en het daaraan voorafgaande en volgende fugatische *Kyrie eleison*, om op die manier het Kyrie als geheel een duidelijke driedelige structuur te geven. Hetzelfde geldt voor het *Domine Deus*: de parallelle tertsen en sexten, de afwisseling tussen een binaire en ternaire onderverdeling van de tel, maar ook het Lombardische ritme zijn allemaal elementen die niet noodzakelijk uit de Dresden-stijl afkomstig hoeven te zijn.¹⁸⁸

Neumann onderschrijft Marshalls opvatting dat de aria in de *Goldberg-Variationen* (BWV 988) een nieuwe stijl in Bachs oeuvre illustreert. Maar volgens Neumann is deze aria niet van Bachs hand. Daarvoor voert hij drie argumenten aan.¹⁸⁹ Ten eerste vormt de ornamentatie met de botsende figuraties in linker- en rechterhand in de aria een te groot contrast met Bachs typische ornamentatiepraktijk. Bovendien zijn deze botsingen – bijvoorbeeld de combinatie van een samengestelde triller en een mordent in m. 17 – keurig weggewerkt in alle dertig variaties. Ten tweede wijzen ook het feit dat variatiecycli in de 17^{de} en 18^{de} eeuw veelal op een bestaande compositie waren gebaseerd en de oude betekenis van het woord 'aria' – gestandaardiseerde bas of harmonische progressie – erop dat Bach het thema voor zijn variatiereeks niet zelf heeft gecomponeerd. Ten derde verscheen de aria al eerder in het *Notenbüchlein* van Anna Magdalena in 1725 naast andere werken van verscheidene componisten. Omdat de *Aria* niet van Bachs hand is en omdat de transformaties van deze *Aria* doorheen de dertig variaties resulteren in een catalogus van baroktechnieken en vormen, kan volgens Neumann bezwaarlijk een stijlverandering in Bachs oeuvre aangetoond worden op grond van de *Goldberg-Variationen*.

¹⁸⁶ Ibid., p. 288.

¹⁸⁷ Ibid.: Neumann meent dat de vermeende nieuwe karakteristieken in veel werken van Monteverdi en diens tijdgenoten voorkomen. *Ohimè se tanto amato* noemt hij hierbij een 'random example'.

¹⁸⁸ Ibid., p. 289.

¹⁸⁹ Ibid., p. 290-92.

4.2. HET MUSIKALISCHES OPFER

Neumanns opvatting dat Bachs werken vanaf de jaren 1730 niets anders zijn dan een rechtlijnige voortzetting van de stijl die hij al rond de jaren 1710 had ontwikkeld, staat haaks op Marshalls overtuiging dat Bach zijn composities rond die tijd modelleerde op een muziek zoals die in Dresden gestalte kreeg. Toch verschillen beide auteurs op een ander niveau nauwelijks van mening. Zo ontkent Neumann niet dat de elementen die Marshall in werken van Bach aanwijst om zijn these te staven, aanwezig zijn in de composities in kwestie. Het verschil tussen beide auteurs is de manier waarop ze deze elementen duiden: Marshall verbindt ze voortdurend met nieuw opkomende tendensen in Dresden, Neumann argumenteert steeds dat deze elementen afkomstig zijn van oudere 15^{de} of 16^{de} eeuwse tradities en dat ze de bovenhand niet halen op Bachs contrapuntische schrijfwijze. Op grond van zijn interpretatie van deze karakteristieken wil Marshall Bach veeleer als een vernieuwer afschilderen dan als een progressieveling: Bach is geen wegbereider in de ontwikkeling van de Dresden-stijl, maar gaat met zijn tijd mee door nieuwe karakteristieken in zijn eigen idioom te verwerken en komt zo ook – impliciet – Scheibe tegemoet. Neumann blijft erbij dat deze karakteristieken Bachs persoonlijke stijl niet vernieuwen en beweert zo tussen de regels door dat Bach zich niets aantrok van Scheibes kritiek. Ondanks de grote inhoudelijke verschillen hanteren Neumann en Marshall dezelfde methodologie: ze selecteren alleen maar losse fragmenten uit verschillende composities om hun bewering te staven. Om een oordeel te vellen over de mate waarin Bachs stijl in de richting van Scheibes muziekideaal evolueert, moet echter de verhouding tussen de nieuwe elementen en de oude contrapuntische stijl binnen de context van één compositie geëvalueerd worden. Slechts op die manier kan uitgemaakt worden of de moderne elementen een wezenlijk bestanddeel in Bachs latere stijl worden. Een compositie die zich door haar ontstaanscontext goed leent voor dit onderzoek is het *Musikalisches Opfer* (BWV 1079).

Op grond van de ontstaansgeschiedenis lijkt het *Musikalisches Opfer* zich op het eerste gezicht in te schrijven in de contrapuntische *gearbeitete* traditie:¹⁹⁰ het *Musikalisches Opfer* vindt zijn oorsprong in Bachs bezoek aan de koninklijke residentie te Potsdam van 7 mei 1747, waar koning Frederik de Grote Bach een fugathema (zie *voorbeeld 10*) opgaf om improvisatorisch uit te werken in een drie- en zesstemmige fuga.¹⁹¹ De driestemmige uitwerking was voor Bach geen probleem, maar hij zag snel in dat het thema te ingewikkeld was om improvisatorisch in een zesstemmige fuga gegoten te worden. Daarom koos Bach een nieuw thema, dat hij wel zesstemmig uitwerkte. Eens teruggekeerd naar Leipzig, zat Bach verveeld met de kwestie en besloot hij het koningsthema zesstemmig uit te werken. Daarbij bleef het echter niet: in 1747 publiceerde Bach onder de titel *Musikalisches Opfer* een heterogene verzameling composities – driestemmige fuga, tien canons, een triosonate, en een zesstemmige fuga (zie *schema 1*) – die samengehouden wordt door het koningsthema en openlijk opgedragen is aan Frederik de Grote.¹⁹² Op die manier lijkt het *Musikalisches Opfer* een onderzoek naar de mogelijkheden van eenzelfde thema – zoals Bach ook in *Goldberg-Variationen* en in *Die Kunst der Fuge* realiseert – en past de compositie in de Duitse *gearbeitete Stil*.¹⁹³ Anderzijds is geweten dat Frederik de Grote erg sympathiseerde met het moderne idioom dat Marshall met Dresden en Carl Phillip Emanuel Bach in zijn brief aan Forkel ook met Berlijn verbindt.¹⁹⁴ Bovendien bekleedden C.P.E. Bach en Johann Joachim Quantz (Göttingen, 30 januari 1697 – Potsdam, 12 juli

¹⁹⁰ C. WOLFF en W. EMERY, art. *Bach. III: (7) Johann Sebastian Bach*, p. 344.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 327.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ M. BOYD, *J. S. Bach (Oxford Composers Companions)*, New York, 1999, p. 308.

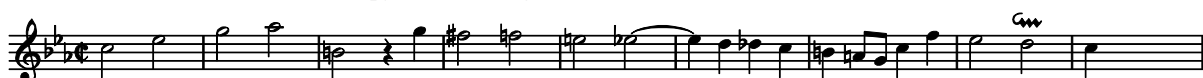
¹⁹⁴ M. OLESKIEWICZ, *The Trio in Bach's Musical Offering: A Salute to Frederick's Tastes and Quantz's Flutes?*, in *Bach Perspectives. The Music of J.S. Bach Analysis and Interpretation*, uitg. door. D. SCHULENBERG, vol. 4, Lincoln, 1999, p. 79.

1773) – twee figuren die vandaag de dag expliciet met die modernere galante stijl verbonden worden – een vooraanstaande positie aan Frederik de Grotes hofkapel.¹⁹⁵ Op grond daarvan is het erg plausibel dat Bach in de compositie die hij aan de koning opdroeg, rekening houdt met diens smaak en modernere elementen integreert. Op die manier zou er een synthese kunnen ontstaan tussen oud en nieuw, die Scheibes goedkeuring zou kunnen wegdragen.

Schema 1: Opbouw van het *Musikalisches Opfer*

- I. Ricercare a 3
- II. Canon perpetuus super thema regium
- III. Canones diversi super thema regium
 - 1. Canon a 2, cancrizans
 - 2. Canon a 2, Violini in unison
 - 3. Canon a 2, per motum contrarium
 - 4. Canon a 2, per augmentationem, contrario motu
 - 5. Canon a 2, per tonos
- IV. Fuga canonica in epidiapente
- V. Ricercare a 6
- VI. Queaerendo invenietis (Rätselkanons)
 - 1. Canon a 2
 - 2. Canon a 4
- VII. Sonata sopr' il soggetto reale
 - 1. Largo
 - 2. Allegro
 - 3. Andante
 - 4. Allegro
- VIII. Canon perpetuus

Voorbeeld 10: *Musikalisches Opfer* – Koningsthema



4.2.1. De driestemmige fuga

De aanduiding van zowel de drie- als zesstemmige fuga als *ricercare* wijst volgens verschillende auteurs op het behoudsgezinde archaïserende opzet van het *Musikalisches Opfer*.¹⁹⁶ Bach zou de oude term *ricercare* gebruiken om duidelijk te maken dat deze reeks composities op basis van strikte contrapuntische regels opgesteld is.¹⁹⁷ De term *ricercare* zou volgens Wolff echter in een modernere zin gebruikt kunnen zijn, verwijzend naar het werkwoord *ricercare* wat zoveel betekend als ‘ijverig zoeken’.¹⁹⁸ Hiermee zou Bach dan alluderen op zijn improvisatorische zoekende uitwerking van de fuga’s te Potsdam. Het improvisatorische element is immers zeer sterk aanwezig in de driestemmige fuga.¹⁹⁹ De opbouw van deze fuga met lange interne onderbrekingen in de doorvoeringen en externe

¹⁹⁵ Ibid., p. 80.

¹⁹⁶ M. BOYD, *J. S. Bach (Oxford Composers Companions)*, New York, 1999, p. 309.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ C. WOLFF, *Bach: Essays on his Life and Music*, London, 1991, p. 244.

¹⁹⁹ *Bach Handbuch*, uitg. door K. KÜSTER, Kassel, 1999, p. 961.

sequensmatige divertimenti laten vermoeden dat Bach zijn oorspronkelijke improvisatie gewoon in partituur gevat heeft. Toch is het thema ook verwerkt in de divertimenti: de bas die de sequensen ondersteunt, is een herneming van de eerste vier tonen van de comes in m. 38-39 en m. 87-90. In m. 115 tot 117 gebeurt hetzelfde met de eerste vier tonen van de dux, maar de tonen zijn hier verkort tot kwartnoten. In m. 122 tot 125 stelt de bas de tweede themahelft in deze diminutie voor. Bach maakt dergelijke motivische verbindingen tussen expositie en divertimenti niet alleen op basis van het begin van de dux en comes, maar ook met het tussenstukje dat naar de volgende inzet leidt (m.9). Zo bevat m. 161 een referentie aan dit gegeven. De motivische verbindingen zijn staaltjes sterk contrapuntische arbeid die binnen de Duitse traditie kaderen, maar het improvisatorisch karakter wijst naar een ander idioom. Improvisatorische elementen in fuga's komen elders in Bachs oeuvre voor, maar in deze fuga zijn de interne en externe divertimenti wel heel erg uitgebreid.²⁰⁰ Deze doorvoeringen onderbreken op een klein niveau de fuga, maar op een groter niveau ook de fugatische stijl: in deze passages treden typisch moderne elementen – die de stijl van Bachs zoon C.P.E. Bach karakteriseren – op de voorgrond.²⁰¹ Zo zijn de triolen van achtste noten (zie voorbeeld 10a), de *Seufzerfiguren* en de naslaande achtstes op het tweede teldeel eerder atypisch voor Bach en verwijzen naar een modern idioom (zie voorbeeld 10b).

Voorbeeld 11a: *Musikalisches Opfer – Ricercare a 3*, m. 38-44

The musical score for Example 11a shows measures 38-44 of the 'Ricercare a 3' from 'Musikalisches Opfer'. It is written for two staves (treble and bass clef) in G minor (three flats) and 3/4 time. The bass line is characterized by a continuous triplet pattern of eighth notes, which is a key feature of this piece. The treble line contains more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Voorbeeld 11b: *Musikalisches Opfer – Ricercare a 3*, m. 107-116

The musical score for Example 11b shows measures 107-116 of the 'Ricercare a 3' from 'Musikalisches Opfer'. It is written for two staves (treble and bass clef) in G minor (three flats) and 3/4 time. The bass line features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and rests, which is characteristic of the 'Seufzerfiguren' (sigh figures) mentioned in the text. The treble line also contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

²⁰⁰ C. WOLFF, *Bach: Essays on his Life and Music*, London, 1991, p. 244.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 245.

4.2.2. De zesstemmige fuga

In tegenstelling tot de driestemmige fuga is de zesstemmige fuga niet improvisatorisch van aard. Bach had zich immers al in Potsdam gerealiseerd dat dit onmogelijk was: het lange koningsthema in combinatie met het hoge aantal stemmen vraagt een enorme planning die niet onmiddellijk kan worden bedacht. De zesstemmige uitwerking is bijgevolg erg strikt. De expositie is de enige volledige doorvoering. In de expositie wordt de meerstemmigheid geleidelijk opgebouwd: de middenstemmen stellen het thema achtereenvolgens voor, sopraan en bas zijn de laatste twee stemmen die inzetten. Het thema wordt gecombineerd met een contrasubject. Na de expositie volgen nog drie onvolledige doorvoeringen, waarin telkens twee stemmen het thema nog eens voorstellen. Op die manier krijgt elke stem nog eens de gelegenheid om het thema voor te stellen (tweede tenor in m. 48, alt in m. 58, sopraan in m. 66, eerste tenor in m. 73, tweede sopraan in m. 86 en bas in m. 99). De divertimenti zijn gelardeerd met motivische verwijzingen naar het thema. Zo vormen de dalende drieklankfiguren in m. 62-63 in de drie bovenstemmen een inversie van de openingsgeste van het thema. Deze dalende drieklankfiguren komen niet alleen in halve noten, maar ook in vierde noten voor, wat diminutie op heel kleine schaal inhoudt. In m. 90-96 verwijst de chromatiek in de vijf onderstemmen dan weer naar de tweede helft van het thema.

Deze strikte behandeling kadert onmiskenbaar in de Duitse *gearbeitete* traditie. Toch zijn er ook in deze strikte contrapuntische uitwerkingen twee impliciete verwijzingen naar een moderner idioom terug te vinden. De opmerkelijke progressies in parallelle tertsen tussen de tweede tenor en de bas in m. 29-31 en 33-36 (zie *voorbeeld 12*) vormen een eerste impliciete verwijzing naar de modernere stijl. Een tweede nog minder expliciete verwijzing zou het teruggrijpen naar materiaal van de driestemmige fuga kunnen zijn in m. 90-93 in de drie bovenstemmen: hier wordt het motief van een stijgende kwart gesequenseerd, net als in m. 162-167 van de driestemmige fuga, die zoals gezegd elementen van dit nieuwe idioom in zich draagt (zie *voorbeeld 13a* en *13b*).²⁰²

Voorbeeld 12: *Musikalisches Opfer – Ricercare a 6*: m. 29-36

The image shows a musical score for six voices, measures 29-36 of 'Musikalisches Opfer – Ricercare a 6' by J.S. Bach. The score is written for six staves, each with a different clef and key signature. The music features complex counterpoint with parallel tertsen between the second tenor and bass parts.

²⁰² *Bach Handbuch*, uitg. door K. KÜSTER, p. 261.

A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs across all six parts.

Voorbeeld 13a: *Musikalisches Opfer – Ricercare a 6*: m. 90-94

The first system of the musical score for six voices, measures 90-94. It shows the beginning of the piece with various rhythmic patterns and rests in all six parts.

The second system of the musical score for six voices, measures 90-94. It continues the complex polyphonic texture with intricate melodic lines and rests.

Voorbeeld 13b: *Musikalisches Opfer – Ricercare a 3*: m. 162-167

A musical score for three voices, arranged in two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The notation features a prominent sixteenth-note pattern in the upper voice and more rhythmic accompaniment in the lower voice.

4.2.3. De triosonate

De triosonate is een veel minder strikt genre dan de overige delen in het *Musikalisches Opfer* – uitsluitend canons en fuga's. Dit maakte het voor Bach mogelijk het contrapuntische en moderne idioom in dit deel dichter naar elkaar toe te brengen. Dat Bach moderne elementen zou verwerken in deze sonate is vanwege de ontstaanscontext van het *Musikalisches Opfer* niet zo verwonderlijk.²⁰³ Zoals gezegd hield Frederik de Grote meer van de modernere muziek, maar bovendien was hij zelf ook een voortreffelijk fluitist. Het ligt voor de hand dat Bach in het deel uit het *Musikalisches Opfer* dat de koning wellicht zelf had kunnen uitvoeren, het meest aan diens smaak zou toegeven.

In het Largo zijn de eerste drie maten van het koningsthema verwerkt in de continuopartij. Door de voorstelling in achtste noten en door het opvullen van de drieklank die het thema opent met doorgangsnoten, is het thema minder herkenbaar. De karakteristieke dalende verminderde septiem is echter wel behouden. De *gearbeitete Stil* blijft voelbaar aanwezig in de talrijke imitaties tussen de viool en de fluit. Het melodische karakter, de talrijke progressies in parallelle tertsen en sixten en de duidelijkere frasering zijn moderne karakteristieken. Dit moderne idioom is hier echter niet alleen voelbaar in de oppervlaktestructuur.²⁰⁴ Dit Largo lijkt in het geheel een combinatie te zijn van een ternaire en binaire sonatevorm door de opbouw in twee delen, met een tweede deel dat dubbel zo lang is als het eerste (16:32). Deze vormstructuur komt veelvuldig voor in de galante composities en in talrijke sonates van C.P.E. Bach, bijvoorbeeld de in de *Preußische Sonaten* die hij in 1742 voor Frederik de Grote componeerde.

In het Allegro overheerst de *gearbeitete Stil*. Net als in het Largo zijn eveneens de eerste drie maten van het koningsthema in de openingsmaten van de continuopartij (m.1-8) verwerkt. Doorheen de driedelige structuur (A (m. 1-88), B-deel (m.89-159) A' (m. 160- 259)) duikt het thema in zijn geheel in alle drie de instrumenten op. Zo komt het thema nog twee maal in de continuo voor (m. 47-55 en m. 68-76) en eenmaal in de viool (m.118-126). De opmerkelijkste voorstelling van het thema is echter de voorstelling in de fluitpartij (m. 150-168) bij de herneming van het A-deel. Op die manier lijkt dit Allegro ondanks de driedelige structuur toch doorgecomponeerd te zijn: de fluit stelt het thema voor op het moment dat in het oorspronkelijke A-deel alleen de viool en de continuo speelden. Iedere voorstelling van het koningsthema heeft dezelfde functie: het fungeert als contrasubject ten opzichte van het thema dat de viool in maat 1 tot 8 voorstelt. Op die manier heeft dit Allegro globaal gezien de vorm van een vrije fuga, wat eerder kadert in de contrapuntische traditie.

Het tweede Andante bevat alleen een subtielere referentie aan het koningsthema: het begin van het thema is verwerkt in een figuur van zes tonen die in de viool (m.11) en in de fluit (m.13) wordt voorgesteld. Dit Andante is opgebouwd rond een thema dat in de drie partijen voorkomt. Dit thema heeft een melancholische melodie die verrijkt wordt met echo-effecten. De echoachtige seufzerfiguren zijn heel prominent in dit deel, ook wanneer het thema niet voorgesteld wordt. Samen met de vaak voorkomende parallelle tertsen en sixten, de dynamische contrasten en het melodische gehalte in het algemeen refereren deze seufzerfiguren aan een modern idioom.²⁰⁵

Het afsluitende Allegro heeft met de 6/8^{ste} ritmiek het typische karakter van een gigue. Net als het andere Allegro – tweede deel van de sonate – is dit Allegro geconcipieerd als een vrije fuga (drie

²⁰³ M. OLESKIEWICZ, *The Trio in Bach's Musical Offering: A Salute to Frederick's Tastes and Quantz's Flutes?*, p. 79.

²⁰⁴ R. L. MARSHALL, *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, p. 354.

²⁰⁵ C. WOLFF, *Bach: Essays on his Life and Music*, London, 1991, p. 245.

doorwerkingen: m. 1-31, m. 45-77 en m.89-113). Het subject is een variatie op het koningsthema. De lichtere *gigue* wordt dus in een geleerd idioom uitgewerkt. In dit deel verwijst de algemene levendigheid die zich manifesteert in trillers en loopjes en sprongetjes naar een modern idioom.²⁰⁶

4.2.4. De canons

De tien canons lijken het resultaat te vormen van een intellectueel spel met het koningsthema in al zijn facetten en zijn in twee groepen te verdelen. De eerste groep bestaat uit de *Canon perpetuus super thema regium* en de *Canones diversi super thema regium*. Deze eerste groep canons behandelt het koningsthema zeer strikt, meestal als *cantus firmus* in een van de partijen. Vooral de vijf *Canones diversi super thema regium* zijn echte canonische kunststukken die de mogelijkheden van het thema uitbuiten. De eerste canon bevat slechts één partij die gelijktijdig in kreeft gespeeld moet worden. Doordat de eerste helft van deze partij bestaat uit het koningsthema is het in de uitwerking heel de tijd aanwezig. In de tweede canon wordt het thema in de continuo als *cantus firmus* gebruikt. Hierboven spelen twee violen dezelfde partij in unisono op een halve maat afstand van elkaar. In de derde canon is het thema als *cantus firmus* in de bovenstem aanwezig. De twee onderstemmen spelen dezelfde partij op een maat afstand, maar de tweede inzettende stem speelt de partij in inversie. De vierde canon werkt Bach net als de derde uit met het principe van omkering, maar hij gebruikt hier ook nog het principe van augmentatie. De twee canonische stemmen spelen dezelfde partij op afstand van een halve maat, maar de comes speelt deze partij in inversie met twee keer zo lange notenwaarden. Het koningsthema zit in de middenstem. De vijfde canon is een *canon per tonos*. Het koningsthema zit in de bovenstem, de twee onderstemmen spelen de canon. Iedere herhaling moet één toon hoger gespeeld worden. Op die manier eindigt deze canon nooit. De tweede groep canons gaat vrijer met het thema om. Zo is de *Fuga canonica in Epidamente* een kruising tussen een canon en fuga. De twee bovenstemmen vormen een canon met de kwint als canonsich interval en beginnen met een voorstelling van het koningsthema. Deze canon wordt gecombineerd met vrij contrapunt in de bas. In m. 59 volgt na een nieuwe voorstelling van het koningsthema in de bovenstemmen (vanaf m. 36) ook een voorstelling van het koninklijk thema in de bas. Op die manier krijgt dit deel ook een fugatisch karakter. In de *Canon perpetuus* wordt een variatie op het koningsthema voorgesteld door de fluit. De viool antwoordt met een inversie van het thema een kwint hoger. De twee canons die betiteld zijn als *Quaerendo invenietis* zijn *Rätselkanons*, waarbij alleen de sleutels een aanwijzing geven voor de canonische uitwerking.

Met de manifestatie van dergelijke ingewikkelde canonische procedures lijkt Bach zich op het eerste gezicht zonder meer in de traditie van de *gearbeitete Stil* te begeven. Dat dit niet noodzakelijk het geval is blijkt uit Marpurgs bewering in *Abhandlung von der Fuge*:

Aus dem bey Fig. 1 Tab XLV. befindlichen Exempel eines länger ausgearbeiteten endlichen Canons im Einklange, wird man sehen können, wie die canonische Schreibart auf die angenehmste Art in Cammersonaten gebraucht werden könne. Wer mehrere Exempel von dieser vortreflichen Feder haben will, der schaffe sich die 1738. zu Paris gestochnen XVIII. Canons melodieux ou VI. Sonates en Duo par Mons. Telemann. Die Herren Capellmeister Pebusch, Fasch und Graupner haben sich unter andern in dieser galanten canonischen Schreibart auch durch viele schöne Muster gezeiget. Von dem letztern sehe man den Anfang eines Exempels bey Fig. 2. Tab. L. wo der zweystimmige Canon mit einer tiefen Nebenstimme ausgearbeitet ist. Trio's von dieser Art haben sich seit der eingerißnen leichten Melodienmacherey etwas rar gemacht.²⁰⁷

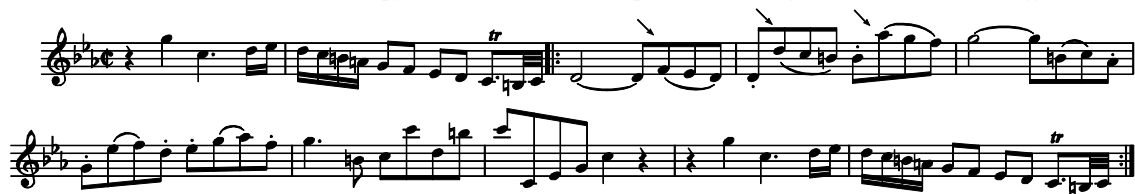
²⁰⁶ Bach *Handbuch*, uitg. door K. KÜSTER, p. 963.

²⁰⁷ F. W. MARPURG, *Abhandlung von der Fuge*, vol. 2, herdruk van de uitg. van 1752-1753, Leipzig, 1806, p. 60.

Volgens Marpurg manifesteert de galante stijl zich dus niet alleen in melodieuze werken met eenvoudige texturen, maar is het mogelijk om een canon op een galante manier uit te werken. Daarom is het niet onmogelijk dat Bachs tweestemmige canons met begeleiding uit het *Musikalisches Opfer* ook in deze *galante canonische Schreibeart* geconcipeerd zijn. Om dit uit te klaren moet natuurlijk eerst achterhaald worden waaruit de galante canonische stijl nu net bestaat. Uit Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* blijkt dat canons in het unisono of in het octaaf galant bevonden worden. Zo schrijft Marpurg later over dergelijke canons: ‘Des Zwangs der doppelten canonischen Nachahmung ungeachtet, wird man die prächtigste und dem Gegenstande gemäße Harmonie darinnen finden.’²⁰⁸ De voorbeelden die hij aanhaalt, beantwoorden aan deze vereiste: Telemanns *Canons mélodieux* en Graupners Sonate voor twee violen en continuo zijn canonische zettingen in het unisono. Ook Quantz bevestigt in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* dat canons in het octaaf en unisono galant zijn en dat ze: ‘[...] bey vielen galanten Nachahmungen und Verkehrungen der Stimmen treffliche Dienste thun.’²⁰⁹ Vermoedelijk ligt het galante karakter van dergelijke canons in het feit dat het canonisch interval van een octaaf of prime veeleer de imitatie maskeert. Eerder dan op de voorgrond te treden als een strikte contrapuntische techniek, creëren canons in octaaf of unisono een soort echo-effect. Dit echo-effect is nog sterker in canons in de unisono: door de vele stemkruisingen die zo ontstaan zijn de dux en comes moeilijker van elkaar te onderscheiden.

In de canons van het *Musikalisches Opfer* zijn heel wat van deze kenmerken terug te vinden. Zo is in de *Fuga canonica* de canon ook enigszins gemaskeerd door de lengte van het koningsthema – dat tien maten beslaat, waarna de tweede stem pas inzet.²¹⁰ Het canonisch interval is hier echter wel een kwint. Het galante canonisch interval van een octaaf is terug te vinden in *Canon perpetuus super thema regium*, *Canon a 4 Quaerendo invenitis*. De canon waarin de *galante canonische Schreibeart* zich het meest lijkt te manifesteren is de tweede canon van de *Canones diversi super thema regium*.²¹¹ Deze canon voor twee unisono violen resulteert in prominente echo-effecten. Dit echo-effect wordt versterkt doordat Bach ook echo-effecten binnen de partijen zelf creëert door de opeenvolgende herhalingen van de dalende tertstijg (viool 1: m. 3-4) en van een motief met een legato rijzende secunde en staccato dalende tert (viool 1: m. 5-6) (zie *voorbeeld 12a* en *b*). De canonische stemmen lijken op die manier minder onafhankelijk. Deze impressie wordt nog versterkt door de vele stemkruisingen. Een ander galant kenmerk zijn de parallelle intervallen die de innerlijke echo-effecten tussen de twee partijen creëren (parallelle decimen in m. 4 en parallelle sixten in m.6). Ook de bezetting lijkt expliciet galant te zijn: de voorbeelden die Marpurg aanhaalt – Telemanns *Canons Mélodieux* en Graupners *Trio sonate in Bes* – zijn ook allebei voor twee dezelfde instrumenten, op die manier worden de echo-effecten nog meer in de verf gezet.²¹²

Voorbeeld 14a: *Musikalisches Opfer* – Canon nr. 2 super thema regium: interne echo-effecten



²⁰⁸ Ibid., p. 74.

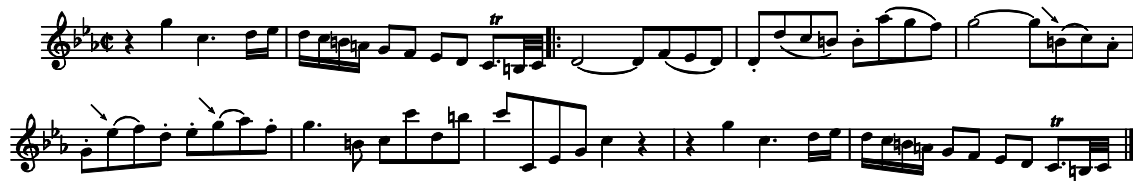
²⁰⁹ J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlijn, 1752, p. 16.

²¹⁰ G. BUTLER, *The galant style in J.S. Bach's Musical offering: Widening the dimensions*, in *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. 33, nr. 1, 2002, p. 65.

²¹¹ Ibid., p. 66.

²¹² Ibid., p. 67.

Voorbeeld 14b: *Musikalisches Opfer* – Canon nr. 2 super thema regium: interne echo-effecten



4.2.5. De verhouding tussen oude en nieuwe karakteristieken

Doordat Bachs bedoeling in het *Musikalisches Opfer* onmiskenbaar is alle facetten van het koningsthema voor te stellen, schrijft deze compositie zich zeker in in de *gearbeitete Stil* met haar karakteristieke tentoonspreiden van technisch contrapuntisch meesterschap. Hoewel de oude contrapuntische traditie ieder deel doordringt, sijpelen in ieder staaltje contrapuntisch vakmanschap in de *gearbeitete Stil* modernere elementen door: zowel aan de oppervlakte – melodische en ritmische figuraties, als in dieperliggende structuren – onderliggende proporties in grotere vorm en behandeling van de canon. De bovenstaande systematische bespreking van alle delen uit de compositie toont dat de moderne elementen heel prominent aanwezig zijn in het *Musikalisches Opfer* als geheel: de driestemmige fuga, drie delen van de trisonate en vier canons refereren onmiskenbaar aan het moderne idioom en zelfs in het meest strikte deel – de zesstemmige fuga – is er een kleine referentie aan de modernere stijl te vinden.

De verhouding tussen oud en nieuw, tussen de *gearbeitete Stil* en de modernere invloeden, kan in het *Musikalisches Opfer* dus niet anders beschreven worden dan als een evenwicht. Neumanns bewering dat de modernere elementen bijkomstig of louter toevallig zijn en niets wezenlijks bijdragen aan de fundamentele onderliggende stijl, gaat hier dus zeker niet op. De stelling waarop Marshall lijkt aan te sturen – dat Bach breekt met de contrapuntische schrijfwijze – is met oog op deze compositie echter evenmin correct: de moderne elementen manifesteren zich binnen een contrapuntisch idioom. Bachs *Musikalisches Opfer* en bij uitbreiding al zijn late werken kunnen daarom gezien worden als een synthese: Bach combineert traditie met modernisme. Het incorporeren van moderne stijlkenmerken is de laatste stap in de alomvattende synthese die Bach al had gerealiseerd door de Duitse contrapuntische stijl te verrijken met Franse en Italiaanse karakteristieken en verworvenheden van oude meesters in de polyfone muziek. Op die manier komt Bach met het *Musikalisches Opfer* zeker tegemoet aan Scheibes muziekideaal: Scheibe vond de contrapuntische *gearbeitete Stil* immers alleen verdedigbaar wanneer die gecombineerd werd met andere *Gattungen*.

BESLUIT

Scheibes kritiek op Bach in het zesde nummer van *Critischer Musikus* kan moeilijk als een uiting van jaloezie geduid worden, noch beschreven worden als de veruiterlijking van een botsing tussen twee onverenigbare esthetische posities. Voor deze twee interpretaties is de kritiek veel te genuanceerd. De nood aan nuancering blijkt om te beginnen al uit de positie van de kritiek binnen het geheel van dit zesde nummer zelf: Bach is van de negen bekritiseerde componisten en muzikanten, veruit de minst afgewezen. Dit wijst erop dat Scheibe – die zich in dit nummer tot doel had gesteld zijn visie op het Duitse muziekleven voor te stellen – Bach een van de minder storende factoren vond. Verder brengt zijn hele muziekethische en muziektheoretische gedachtegoed een verdere nuance aan. Steeds blijkt immers dat Scheibe niet breekt met de essentiële elementen uit Bachs esthetiek die door Birnbaum, Mizler en Schröter verdedigd worden, maar die alleen probeert te verruimen. Op muziekethisch vlak neemt hij nog steeds een rationalistische positie in, al heeft hij meer aandacht voor de zintuigen. Op muziektheoretisch vlak pleit hij voor aandacht voor de melodie, een evenwichtige omgang met dissonantie en ornamentatie en een respectvolle omgang met tekst, maar dit alles binnen een contrapuntische polyfone context. Dit achterliggende muziekethische en muziektheoretische gedachtegoed maakt het onmogelijk Scheibe zonder meer af te schilderen als een vertegenwoordiger van de klassieke periode of een spreekbuis van een nieuwe generatie componisten.

Dat Scheibe niet getypeerd kan worden als de belichaming van de kloof tussen barok en klassiek, betekent niet dat Scheibes kritiek hier geheel los van staat. In zijn opvoering van Telemann, Hasse en Graun als betere componisten dan Bach wijst Scheibe als eerste op de verandering in de compositiestijl aan het begin van het derde decennium van de 18^e eeuw. De compositiestijl van Telemann en ook Scheibes eigen compositiestijl vormen echter geen breuk met die van Bach, maar bouwen verder op diens verworvenheden: Scheibes idee van *freye Imitation* vloeit voort uit Bachs behandeling van thema's in de verschillende stemmen. Daarom moet Scheibe in de context van deze stijlverandering eerder gezien worden als een brug over deze kloof: hij zet de eerste logische stap in de evolutie van barok naar klassiek, maar staat nog steeds veel dichter bij het gedachtegoed van de eerste stroming. Op die manier toont de Bach-controverse drie belangrijke zaken.

Ten eerste illustreert de Bach-controverse exemplarisch hoe complex de overgang tussen verschillende stijlperiodes verloopt. Wanneer het beeld dat de barokke en klassieke periode louter tegengestelden zijn a-priori aangenomen wordt, kan Scheibes kritiek alleen op een heel eenzijdige manier begrepen worden. Wanneer dit beeld verlaten wordt en ingezien wordt dat de compositiestijl die Scheibe verdedigt niets anders is dan een doordenken van Bachs compositiestijl, groeit de mogelijkheid voor een andere opvatting van de muziekgeschiedenis. Zo is het mogelijk om het einde van de barok niet in 1750, maar in 1729 te situeren, wanneer Bach zijn eigen gesteld doel heeft bereikt en waarna hij op zoek gaat naar nieuwe mogelijkheden. De periode vanaf 1730 zou dan geïnterpreteerd kunnen worden als de brug naar de klassieke periode: de stijlverandering die Bach ondergaat in zijn late werken door de meer melodieuze stemvoering en de duidelijkere vermenging van verschillende stijlen, sluiten dichter aan bij Scheibes ideaal en vormen op die manier op dezelfde wijze een logische eerste stap in deze evolutie.

Ten tweede toont de Bach-controverse hoe moeilijk een stijl zelf te omschrijven is. Heel de Bach-controverse draait om het concept stijl en ook de vraag naar de aard van Bachs late werken gaat om stijlkenmerken op te sporen. Het verschil tussen de typische barokstijl en de moderne stijl – die zich volgens Marshall in Dresden ontwikkelde – of de galante stijl die zich in de werken van Bachs zonen manifesteert is theoretisch makkelijk te formuleren.²¹³ Karakteristiek voor de barokmuziek zijn

²¹³ F. NEUMANN, *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, p. 281.

dan de contrapuntische procedures, de *Fortspinnung* in de melodie en een sterke continuopartij met ingewikkelde harmonische opeenvolgingen in een snel harmonisch ritme. De modernere stijl kan dan getypeerd worden als muziek bestaande uit eenvoudige melodie met begeleiding, heterogeen ritme, gebalanceerde frases en voor de hand liggende harmonische opeenvolgingen in een traag en regelmatig harmonisch ritme. Het besef dat heel wat muziek beantwoordt aan een dergelijke beschrijving, maar toch absoluut niet in die categorie past – renaissance villanelles en canzonettes van Josquin, Lasso, Marenzio of Gastoldi beantwoorden aan de omschrijving van het moderne idioom, maar niemand zou deze werken aldus karakteriseren – maakt duidelijk dat het onderscheid niet zo makkelijk te vatten is.²¹⁴ Composities van Scheibe, Telemann, Hasse, Graun en ook de late werken van Bach tonen aan dat het mogelijk is om deze twee idiomen met elkaar te verbinden. In hoeverre het verschijnen van een bepaalde stijlkenmerk – een oppervlakkig melodisch verschijnsel als een seufzerfiguur of een beweging in parallelle tertsen – een verwijzing naar een stijl inhoudt, is steeds moeilijk te bepalen. Maar uit een compositie als het *Musikalisches Opfer* mag blijken dat wanneer zowel de oppervlakte als de dieptestructuren van de compositie moderne elementen bevatten, deze elementen zeker gezien kunnen worden als constitutieve elementen in de alomvattende synthese die Bachs late werken weerspiegelen.

Ten derde toont de Bach-controverse aan hoe complex de receptie van Bach is in de geschiedenis. De Bach-verering in de 19^{de} eeuw heeft ertoe geleid dat een genuanceerde houding ten opzichte van Scheibe onmogelijk was. Zo blijft ook buiten beeld dat belangrijke elementen in Scheibes kritiek op Bach een uitdrukking zijn van de toenmalige meer algemene visie op Bachs werk en persoon. Scheibes kritiek begint met een uitgebreide lofrede voor Bach als klaviervirtuoos. Dit kadert perfect in de tijdsgeest: Bach werd in zijn eigen tijd meer geapprecieerd als klaviervirtuoos dan als componist. De aankondiging van Bachs necrologie in Mizlers *Musikalische Bibliothek* bevestigt dit een laatste keer: ‘Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach.’²¹⁵ Na de lofrede uit Scheibe kritiek aan het adres van Bach als componist. Deze kritiek is misschien een overdrijving van de algemene opinie, maar geweten is dat de componisten die Scheibe als ideaal zag – Telemann, Hasse en Graun – in het algemeen populairder waren dan Bach. Om die redenen konden veel tijdgenoten zich vermoedelijk eerder vinden in Scheibes standpunt en moeilijker in dat van de verdedigers. Opmerkelijk is dat dit voor de romantische Bach-bewonderaars niet anders is. De 19^{de} eeuwse Bach-liefhebbers als Carl Friederich Zelter (Berlijn, 1758 – Berlijn, 1832), Robert Schumann (Zwickau, 1810 – Endenich, 1856) en Phillip Spitta zouden Bach op heel andere gronden verdedigen dan Birnbaum, Mizler en Schröter hebben gedaan. Zelter verwijst geen een keer naar de rede in zijn subjectieve emotievolle uitingen over Bach:

[Bach] ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich. Bach gilt für den größten Harmonisten und mit Recht, und er ist ein Dichter der höchsten Art, [...]. Bachs Urelement ist die Einsamkeit. [...] So bin ich oft geneigt, ihn gerade hier zu bewundern, mit welcher heiligen Unbefangenheit, ja mit apostolischer Ironie ein ganz Unerwartetes heraustritt, das keinen Zweifel gegen Sinn und Geschmack auskommen läßt. [...] Dies Gefühl aber ist wie unzerteilbar, und es möchte schwer sein, eine Melodie oder sonst ein Materialisches davon mit sich zu nehmen. Es erneut sich nur, ja es stärkt sich, verstärkt sich bei Wiederholung des Ganzen immerfort. [...] Sein Thema ist die eben geborne Empfindung, welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem ersten zufälligen Fußtritt aufs Pedal hervorspringt. So kommt er nach und nach hinein, bis er sich isoliert, einsam fühlt und dann ein unerschöpfter Sturm in den unendlichen Ozean übergeht.²¹⁶

Doordat de Bach-verdedigers zich vastpinden op zuiver rationalistisch gedachtegoed konden zij niet verwijzen naar dergelijke elementen. De sterke uitdrukking, de emotionaliteit en de draagkracht van Bachs composities bleef a-priori buiten hun gezichtsveld, hoewel dit nu net de zaken zijn waarom de

²¹⁴ Ibid., p. 282.

²¹⁵ L. MIZLER, *Musikalische Bibliothek*, vol. 4, band 1, Leipzig, 1754, p. 158.

²¹⁶ *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, uitg. door M. HEDER, vol. 2, Leipzig, 1915, p. 524-25.

muziek van Bach vanaf de 19^{de} eeuw uitgevoerd en beluisterd werd. Paradoxaal genoeg is het Scheibe die – door zijn poging het rationalistisch model te verrijken met aandacht voor zintuiglijkheid en emotionaliteit – de eerste stap zet om dergelijke interpretaties van Bachs werk mogelijk te maken.

BIBLIOGRAFIE

ABERT, H., *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in *Gesammelte Schriften und Vorträge*, uitg. door F. BLUME, Halle, 1929.

BACH, J. S., *Schweigt stille, plaudert nicht (BWV 211)*, in *Johann Sebastian Bach Hochzeitskantaten und weltliche Kantaten verschiedener Bestimmung*, uitg. door *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen* en *Bach-Archiv Leipzig*, serie 1, band 40, Kassel, 1969.

BACH, J. S., *Mehr hahn en neue Oberkeet (BWV 212)*, in *Johann Sebastian Bach Festmusiken für Leipziger Rats- und Schulfeste*, uitg. door *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen* en *Bach-Archiv Leipzig*, serie 1, band 39, Kassel, 1975.

BACH, J. S., *Jauchzet Gott in allen Landen (BWV 51)*, in *Johann Sebastian Bach Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis*, uitg. door *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen* en *Bach-Archiv Leipzig*, serie 1, band 22, Kassel, 1987.

BACH, J. S., *Messe in H-Moll (BWV 232)*, in *Bach. Die großen Vokalwerke*, uitg. door *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen* en *Bach-Archiv Leipzig*, serie 1, band 1, Kassel, 1999.

BACH, J. S., *Goldberg-Variationen (BWV 988)*, in *J.S. Bach Sämtliche Klavierwerke*, uitg. door *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen* en *Bach-Archiv Leipzig*, band 2, vol. 2, Kassel, 2000.

BACH, J. S., *Das Musikalische Opfer (BWV 1079)*, in *Bach-Gesellschaft-Ausgabe*, band 31.2, uitg. door A. Dörffel, band 31.2, Leipzig, 1885.

BACH, J. S., *Das Wohltemperierte Klavier*, in *J.S. Bach Sämtliche Klavierwerke*, uitg. door *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen* en *Bach-Archiv Leipzig*, band 1, vol. 2, Kassel, 2000.

BAETHGE, W., BIMBERG, S., KADEN, W., LIPPOLD, E., MEHNER, K., NEUMANN, C., RIENÄCKER, G. en SIEGMUND-SCHULTZE, W., *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig, 1979.

BAYREUTHER, R., art. *Mizler (von Kolof), Lorenz*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 12, Kassel-Bazel, 1999, kol. 280-284.

BOSANQUET, B., *History of Aesthetic*, London, 1956.

BOYD, M., *Bach, Telemann und das Fanfarenthema*, in *Bach-Jahrbuch 1996*, uitg. door H. J. SCHULZE en C. WOLFF, Leipzig, 1996, p. 147-150.

BOYD, M., *J. S. Bach (Oxford Composers Companions)*, New York, 1999.

BUELOW, G. J., *In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach*, in *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 101, 1974 - 1975, p. 85-100.

BUELOW, G. J., art. *Scheibe, Johann Adolph*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 22, Londen, 2001, p. 445-446.

BUELOW, G. J., art. *Mizler von Kolof, Lorenz Christoph*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 16, Londen, 2001, p. 770-771.

- BREIG, W., art. *Bach (Familie). V: Einzeldarstellungen: 5. Johann Sebastian*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 1, Kassel-Bazel, 1999, kol. 1397-1535.
- BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J. en PALISCA, C. V., *A History of Western Music*, 7de uitg., New-York, 2006.
- BUTLER, G., *The galant style in J.S. Bach's Musical offering: Widening the dimensions*, in *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, vol. 33, nr. 1, 2002, p. 57-68.
- CHAPIN, K., *Scheibe's Mistake: Sublime Simplicity and the Criteria of Classicism*, in *Eighteenth-century Music*, 2008, vol. 5, nr. 2, 2008, p.165-177.
- CHAPIN, K., *Counterpoint: From the Bees or for the Birds? Telemann and Early Eighteenth-Century Quarrels with Tradition*, in *Music and Letters*, vol. 92, nr. 3, 2011, p. 377-409.
- CLERCX, S., *Le Baroque et la musique*, Brussel, 1948.
- DAMMANN, R., *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, 1967.
- DAVID, H. T., MENDEL, A. en WOLFF, C., *The New Bach Reader*, 1998.
- DE LA MOTTE-HABER, H., *Musik und Natur. Naturanschouung und musikalische Poetik*, Laaber, 2000.
- FINSCHER, L., *Zum Parodieproblem bei Bach*, in *Bach-Interpretationen*, uitg. door M. GECK, Göttingen, 1969.
- FUBINI, E., *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart, 1997.
- GEIRINGER, K., *Johann Sebastian Bach*, New York, 1966.
- GODLOVITCH, S., *Aesthetic Judgment and Hindsight*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, nr. 1, 1987, p. 75-83.
- Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, uitg. door M. HEDER, band 2, Leipzig, 1915.
- Das Bach-Lexikon*, uitg. door M. HEINEMANN, Laaber, 2000.
- KELLER, H., *Johann Adolf Scheibe und Johann Sebastian Bach*, in *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, uitg. door R. BAUM and W. REHM, Kassel, 1968, p. 383-6.
- KÖPP, K., *Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymer Bach-Dokumente*, in *Bach-Jahrbuch 2003*, uitg. door H. J.SCHULZE en C. WOLFF, Leipzig, 2003, p. 173-196.
- Bach Handbuch*, uitg. door K. KÜSTER, Kassel, 1999.
- LEISINGER, U., art. *Leibniz, Gottfried Wilhelm*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 10, Kassel-Bazel, 1999, kol. 1511-1514.
- From Antiquity to the Eighteenth Century (Musical Aesthetics: A Historical Reader)*, uitg. door E.A. LIPPMAN, New York, 1986, p. 123-175.

- MACKENSEN, K., art. *Scheibe. 2. Johann Adolph*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2de uitg., Personenteil 14, Kassel-Bazel, 1999, kol. 1201-1205.
- MARPURG, F. W., *Abhandlung von der Fuge*, 2 dln., herdruk van de uitg. van 1752-1753, Leipzig, 1806.
- MARSHALL, R. L., *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in *The Musical Quarterly*, vol. 62, nr. 3, 1976, p. 313-357.
- MATTHESON, J., *Critica Musica*, vol. 8, Hamburg, 1725.
- MATTHESON, J., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.
- MAUL, M., *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, in *Bach-Jahrbuch 2010*, uitg. door P. WOLLNY, Leipzig, 2010, p. 153-195.
- MICHELL, J., *Criteria of Criticism in Music*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, nr. 1, 1962, p. 27-30.
- MIZLER, L., *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern*, 4 volumes, Leipzig, 1739-1754.
- NEWMAN, A., *Bach and the Baroque*, 2de uitg., New-York, 1995.
- NEUMANN, F., *Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria*, in *The Musical Quarterly*, vol. 71, nr. 3, 1985, p. 281-294.
- Bach Dokumente, 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (1685-1750)*, uitg. door W. NEUMANN en H.-J. SCHULZE, Kassel, 1963.
- Bach Dokumente, 2. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs (1685-1750)*, uitg. door W. NEUMANN en H.-J. SCHULZE, Kassel, 1969.
- Bach-Dokumente, 3. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs (1750-1800)*, uitg. door W. NEUMANN en H.-J. SCHULZE, Kassel en Leipzig, 1972, p. 289
- NEUMANN, W., *Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk*, in *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig, 1970, p. 265-294.
- OLESKIEWICZ, M., *The Trio in Bach's Musical Offering: A Salute to Frederick's Tastes and Quantz's Flutes?*, in *Bach Perspectives. The Music of J.S. Bach Analysis and Interpretation*, uitg. door D. SCHULENBERG, vol. 4, Lincoln, 1999, p.79-109.
- REICHEL, E., *Gottsched und Johann Adolph Scheibe*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 2, nr. 4, 1901, p. 654-668.
- SCHEIBE, J. A., *Johann Adolph Scheibens Critischer Musicus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig, 1745.
- SCHEIBE, J. A., *Critischer Musicus*, vol. 1, Hamburg, 1738.
- SCHEIBE, J. A., *Compendium Musices*, in *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, uitg. door P. BENARY, Leipzig, 1961.

- SCHEIBE, J. A., *Über die Musikalische Composition. Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie*, herdruk van de uitg. van 1773, Kassel, 2006.
- SCHEIBE, J. A., *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*, Alatona en Flensburg, 1754.
- SCHEIBE, J. A., *Sørge Cantate ved Christi Grav (Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek Slotsholmen, MU 6406.1560 (autogr.))*, 1769.
- SCHERING, A., *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. 3. Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, 1941.
- SHELDON, D.A., *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated*, in *Acta Musicologica*, vol. 47, nr. 2, 1975, p. 240-270.
- SKAPSKI, G.J., *The Recitative in Johann Adolph Scheibe's Literary and Musical Work*, Texas, 1963.
- SPITTA, P., *Johann Sebastian Bach*, 2 dln., Wiesbaden, 1979.
- TELEMANN, G. P., *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Ein Dokumentensammlung*, Wilhelmshaven, 1981.
- VARWIG, B., *Metaphors of Time and Modernity in Bach*, in *The Journal of Musicology*, vol. 29, nr. 2, 2012, p. 154-190.
- WAGNER, G., *J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung*, in *Bach-Jahrbuch 1982*, uitg. door H.-J. SCHULZE en C. WOLFF, Leipzig, 1982, p. 33-49.
- WILLHEIM, I., *Johann Adolph Scheibe: German Musical Thought in Transition*, Illinois, 1963.
- WOLFF, C., *Bach: Essays on his Life and Music*, London, 1991.
- WOLFF, C., *Bach's Music and Newtonian Science. A Composer in Search of the Foundations of His Art*, in *Understanding Bach*, vol. 2, nr. 1, 2007, p. 95-106.
- WOLFF, C. en EMERY, W., art. *Bach. III: (7) Johann Sebastian Bach*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 2, Londen, 2001, p. 309-382.
- YEARSLEY, D., *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, 2002.
- ZOHN, S., art. *Telemann, Georg Philipp*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uitg. door S. SADIE en J. TYRELL, 2de uitg., dl. 25, Londen, 2001, p. 199-232.

ABSTRACT

Nearly every book on the work of Johann Sebastian Bach mentions Johann Adolph Scheibe's criticism of Bach's music in the sixth volume of *Critischer Musikus*. Scheibe's ideas have typically been interpreted in two ways: either psychologically, as an expression of professional jealousy; or historically, as a manifestation of the unbridgeable gap between the baroque and the classical periods. Both interpretations are based on the same short passage in *Critischer Musikus* in which Scheibe mentions Bach, and neither seems to take any account of the larger context. Scheibe's criticism caused a controversy in which such intellectuals as Birnbaum, Mizler and Schröter participated; many of the ideas that are to be found throughout the later volumes of *Critischer Musikus* and Scheibe's other theoretical writings may serve as landmarks defining Scheibe's position in the controversy; and these same ideas may have been the theoretical and aesthetic background of Scheibe's work as a composer. If Scheibe's criticism is to be interpreted in a fair and adequate way, all these elements must be taken into account.

Scheibe's ideas on theory and the aesthetics of music are not easily understood, but there is plain evidence in his writings that his criticism of Bach was more than just jealousy. However, the other common interpretation, considering Scheibe as a classical thinker ahead of his time, turns out also to be untenable. Scheibe's aesthetic and theoretical position seems to be a continuation of baroque ideas rather than a radical break with these concepts. In his aesthetics Scheibe clearly sticks to the rationalist thinking that dominated German baroque music, although he tried to enrich this reason-based tradition by paying more attention to the senses. In his writings on musical theory he defends the contrapuntal mastery that characterises the great composers of baroque music, but on the other hand he tries to broaden this mastery by combining it with other styles, by cherishing melody as a core parameter, by using dissonance and ornamentation soberly and by integrating text and music meticulously in vocal works. These ideas are the musical genes of Scheibe's own compositions and they also seem to live in the works of such composers as Telemann, Hasse and Graun. Even the works that Bach wrote at the time of the controversy and afterwards seem to move in the direction Scheibe defended: he started introducing elements of different styles and he started treating melody as a more central category in his compositions to the extent that these works can be seen as a synthesis in which older characteristics of baroque music are combined with the kind of more modern elements Scheibe had in mind. In this way it becomes clear that Scheibe's criticism does not mark the gap between the baroque and the classical periods, but rather comprises the first attempt to bridge the gap between them.

Aria con Variazioni.

Andante espressivo. (♩ = 72.)

J. S. Bach.

Aria.

p dolce

cresc.

f

mf

cresc.

mf

f

p

cresc. poco

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) and a grand staff bracket. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure starts with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* instruction. The second measure has a dynamic marking of *f* and a *dim.* instruction. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots. There are some handwritten annotations: a '7' under the first two notes of the first measure, a '1' under the first note of the second measure, a '41' under the first note of the third measure, and a '2' under the second note of the fourth measure.

Musikalisches
Opfer

Gr. Königlichen Majestät in Preußen v.

allerunterthänigst gewidmet

von

Johann Sebastian Bach.

(Nach der ursprünglichen Ausgabe.)

Ricercare.

The musical score for 'Ricercare' (BWV XXXI, 2) is presented in seven systems. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills. The final system features a triplet of eighth notes in the right hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic structures with triplet markings in the treble staff.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The treble staff has more complex melodic passages with slurs and ties.

Fourth system of musical notation, characterized by a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble staff with a wide intervallic leap and a long slur.

Sixth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic motifs.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase in the treble staff and a supporting bass line.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with various intervals and accidentals, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with some slurs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, featuring prominent triplets in both the treble and bass staves. The treble staff has a rhythmic pattern of eighth notes grouped in threes, while the bass staff has a similar triplet accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the triplet patterns in the treble staff and a more active bass line with some slurs.

Fifth system of musical notation, with the treble staff featuring a melodic line with slurs and the bass staff providing a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, including a trill (tr) in the bass staff. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It features a complex melodic line in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a consistent rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a triplet of eighth notes. The bass staff has a steady accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompaniment patterns in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, maintaining the intricate texture of the piece.

Fifth system of musical notation, with the treble staff showing more melodic movement.

Sixth system of musical notation, featuring a variety of rhythmic patterns and articulation.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final cadence in both staves.

Canon perpetuus super thema regium.

Two systems of musical notation for a canon. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The second system continues the piece, featuring a trill (tr) and a section marked with a double bar line and a repeat sign.

Canones diversi super thema regium.

Canon a 2.

Three systems of musical notation for a two-part canon. The first system is labeled '1.' and shows the beginning of the first part. The second and third systems show the second part of the canon, which is a rhythmic variation of the first part.

a 2 Violini in unisono. §

Two systems of musical notation for two violins in unisono. The first system is labeled '2.' and shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The second system continues the piece, featuring a trill (tr) and a section marked with a double bar line and a repeat sign.

a 2. Per motum contrarium.

3.

Thema.

a 2. Per augmentationem, contrario motu.

4.

Thema.

a 2.

5.

Thema.

Fuga canonica in Epiadiapente.

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. There are several ornaments, including trills (tr) and mordents (♯), used throughout the piece. The piece is a canon, meaning the melody is repeated in different voices.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/8 time signature. The treble staff contains a melodic line with a half note rest, followed by quarter and eighth notes. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

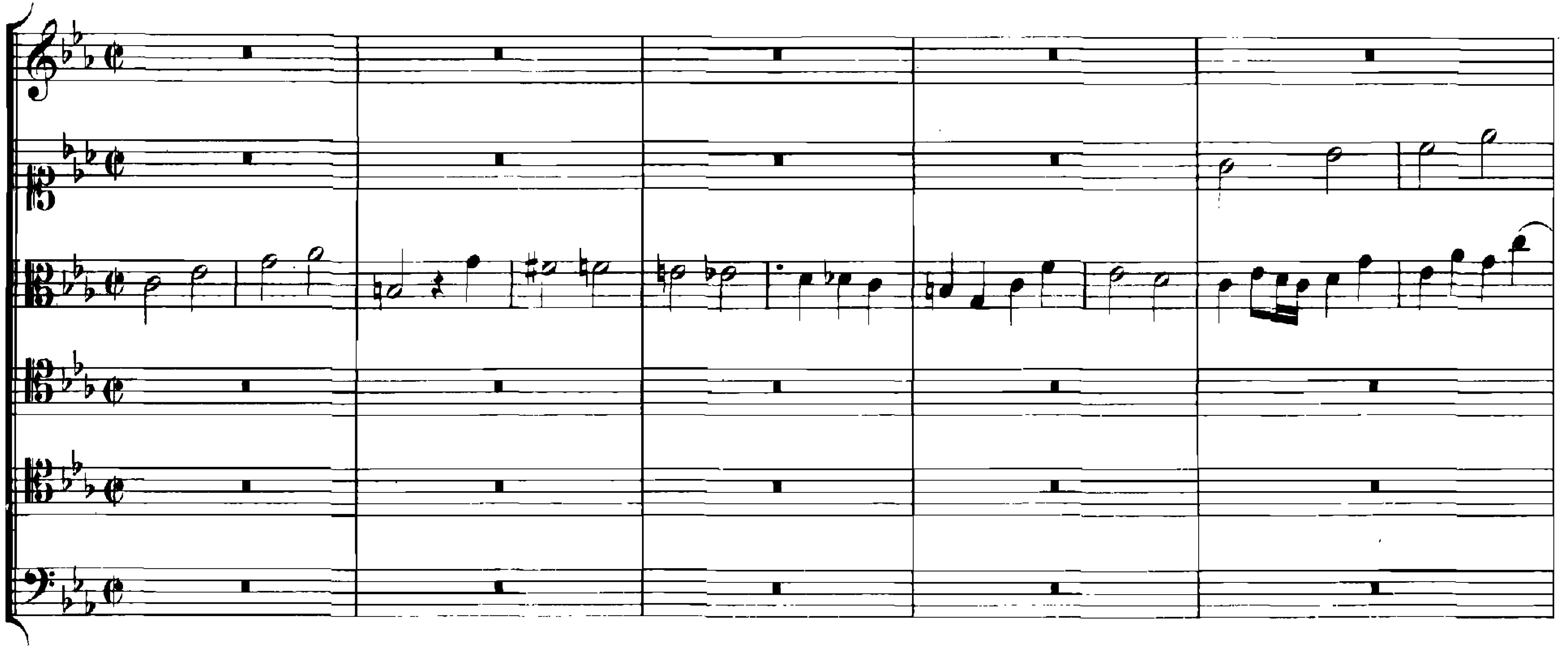
Fourth system of musical notation, featuring more complex melodic lines and rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, with a prominent melodic line in the treble staff and a steady bass accompaniment.

Sixth system of musical notation, including a trill (tr) in the treble staff and a double bar line (2) in the bass staff.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish and a double bar line.

Ricercare a 6.



The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The third staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The fourth, fifth, and sixth staves are also bass clefs with a 13/16 time signature. The music begins with a series of rests in the upper staves, followed by a melodic line in the third staff.



The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The third staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The fourth, fifth, and sixth staves are also bass clefs with a 13/16 time signature. The music continues with a complex melodic line in the second staff and a more active line in the third staff.



The third system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The third staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The fourth, fifth, and sixth staves are also bass clefs with a 13/16 time signature. The music continues with a complex melodic line in the second staff and a more active line in the third staff.



The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second and third staves are marked with a '13' and contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. The fourth and fifth staves are bass clefs, with the fifth staff containing a simple bass line.



The second system of the musical score consists of five staves. The top staff continues the treble clef melody. The second and third staves continue the complex rhythmic patterns from the first system. The fourth and fifth staves continue the bass line.



The third system of the musical score consists of five staves. The top staff continues the treble clef melody. The second and third staves continue the complex rhythmic patterns. The fourth and fifth staves continue the bass line.



The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is a bass clef with a 13/16 time signature. The remaining four staves are also bass clefs with a 16/16 time signature. The music features a complex rhythmic structure with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and ties throughout the system.



The second system of the musical score consists of six staves, continuing the notation from the first system. It maintains the same clefs and time signatures. The musical texture is dense, with frequent sixteenth-note passages and various rests. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic and harmonic flow.



The third system of the musical score consists of six staves, continuing the notation from the second system. It maintains the same clefs and time signatures. The musical texture is dense, with frequent sixteenth-note passages and various rests. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic and harmonic flow.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The four middle staves are in alto clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 12/8 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same key signature and time signature. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

The third system of the musical score consists of six staves, continuing the composition. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, consistent with the previous systems.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle four staves are in alto clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties throughout the system.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same clefs and key signature. The musical notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

The third system of the musical score consists of six staves, continuing the piece from the second system. It maintains the same clefs and key signature. The musical notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is a bass clef with a 13/16 time signature, featuring a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The third, fourth, and fifth staves are also bass clefs with a 13/16 time signature and contain mostly whole and half notes, some with rests. The sixth staff is a bass clef with a 13/16 time signature, providing a lower bass line with some melodic movement.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second staff continues the complex rhythmic accompaniment. The third, fourth, and fifth staves continue with their respective melodic and harmonic parts. The sixth staff continues the lower bass line. The notation includes various note values, rests, and some phrasing slurs.

The third system of the musical score consists of six staves. The top staff continues the melodic line. The second staff continues the complex rhythmic accompaniment. The third, fourth, and fifth staves continue with their respective melodic and harmonic parts. The sixth staff continues the lower bass line. The notation includes various note values, rests, and some phrasing slurs.



The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with several slurs. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with some slurs. The third and fourth staves are also bass clefs with two flats, containing more complex bass lines with many slurs. The fifth and sixth staves are bass clefs with two flats, containing rhythmic patterns and slurs.



The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, showing a melodic line with slurs. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with slurs. The third and fourth staves are bass clefs with two flats, containing complex bass lines with many slurs. The fifth and sixth staves are bass clefs with two flats, containing rhythmic patterns and slurs.



The third system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, showing a melodic line with slurs. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line with slurs. The third and fourth staves are bass clefs with two flats, containing complex bass lines with many slurs. The fifth and sixth staves are bass clefs with two flats, containing rhythmic patterns and slurs.

The first system of musical notation consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is an alto clef with a key signature of two flats and a common time signature. The third and fourth staves are alto clefs with a key signature of two flats and a common time signature. The fifth staff is an alto clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of musical notation consists of six staves, continuing the piece from the first system. It features similar rhythmic and melodic patterns, with a focus on eighth and sixteenth notes and rests. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

The third system of musical notation consists of six staves, continuing the piece from the second system. It features similar rhythmic and melodic patterns, with a focus on eighth and sixteenth notes and rests. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

Canon a 2.

Quaerendo invenietis.

Musical score for Canon a 2, featuring three staves of music in 3/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves continue the melody with various notes, rests, and trills (tr).

Canon a 4.

Musical score for Canon a 4, featuring seven staves of music in 3/8 time. The first staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. The subsequent staves show a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Trio.

Largo.

Flauto traverso.

Violino.

Continuo.

Musical score for the Trio section, showing parts for Flauto traverso, Violino, and Continuo in 3/4 time. The Flauto traverso part includes trills (tr). The Continuo part includes figured bass notation: 6♯, 6, 5♭, 6♯, 6, 6, 5♭.

First system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with trills (tr) and slurs. The second staff contains a similar melodic line with trills and a 'piano' dynamic marking. The third staff contains a bass line with chords and a '7 5' fingering. Below the bass staff are the numbers 7, 5, 4, 4, 6, 4, 7, 4, 2, 4, 2, 4.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The second staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The third staff has a bass line with chords and a '6' fingering. Below the bass staff are the numbers 6, 4, 2, 4, 2, 7, 7, 7.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The second staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The third staff has a bass line with chords and a '7' fingering. Below the bass staff are the numbers 7, 6, 6, 7, 4, 6, 7, 6, 4, 6.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The second staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The third staff has a bass line with chords and a '6b' fingering. Below the bass staff are the numbers 6b, 5b, 6, 7, 6, 5b, 6.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The second staff has a melodic line with a trill (tr) and a slur. The third staff has a bass line with chords and a '7' fingering. Below the bass staff are the numbers 7, 6, 5, 4, 2, 6, 7, 6, 6, 7, 7, 4, 6, 6, 7.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes trills (tr) in the upper staves. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 6, 5, 6, 4, 6, 5, 7, 5, 8, 5, 4, 3, 6, 6, 4, 5.

Second system of musical notation, consisting of three staves. It continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 7, 6, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 7.

Third system of musical notation, consisting of three staves. It includes trills (tr) and slurs. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 6, 6, 5b, 6, 6, 7, 5.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. It features complex rhythmic patterns and slurs. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 7, 6, 7, 9, 8, 6, 7, 9, 8, 6, 7.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. It includes trills (tr) and slurs. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 4, 6, 7, 6, 5, 7, 6, 6, 5, 4, 3.

5 6 \flat 6 7 4 \sharp 6 7 6 4 7 7 5

1. 2.

Allegro.

6 6 \sharp 6 6 6 6

5 3 6 5 6 5 \flat 6 5 7 4 \sharp 2 6 7 5 \flat 7

7 6 5 \sharp 6 6 \sharp 5 \sharp 6 6 6 6 6 6 6

7 7 7 7 7 6 \flat 4 \sharp 2 6 5 6 7 7 \sharp

A musical score for a piece in B-flat major, BWV 331, Part 2. The score is arranged in five systems, each containing three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features intricate sixteenth-note patterns, often beamed together in groups of six or eight. Trills (tr) are used as ornaments in several measures. The bass line includes figured bass notation, such as 6b, 6b, 9, 3, 6, 6, 9, 3, 6b, 6b, 9, 6, 5b, 6, 9, 6, 7, 6, 7, 5b, 6, 5, 6, 9, 5b, 9, 3, 9, 5b, 9, 5b, 6, 4, 2, 6, 6, 6, 7, 5, 6, 5, 6, 6b, 5, 6, 7, 5, 6b, 6, 7, 5, 6b, #. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C).

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The bass staff contains figured bass notation: 6, 6, #, 7, 5b, 6, #.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The bass staff contains figured bass notation: 7, 6b, 6b, 7, 6, 6, 4, 6, 7, 6, #, 6, 4, 6, 7, 7, 7, #.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The bass staff contains figured bass notation: 6, 6b, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 5.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The bass staff contains figured bass notation: 9, 3, 6b, 6, 9, 3, 6b, 6, 9, 3.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The bass staff contains figured bass notation: 6, 6b, 6b, 6, 6, 6, 7, #.

6. 6 7 6 6 7 6 6 4 6 6 6 6 4

5 - b 2 5 4 5 2

6 7 7 7 6 9 6 9 3 9 6 5

5 5

9 3 6 4 6 6 7 6 5 4 4 6

2 5 7 5 4 5

9 6 9 6 9 6 7 3 6 6 6 7 7

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

6 4 6 5 6 6 6 7 7 6 4 4

5 2 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Fine.

7 5 7 6 4 2 7

7 6 5 7 6 6 5 7 6 6 5 7

7 5 7 5 6 4 3 6 4 6 7 7

7 7 7 6 5 7 4 2 6 7 7 6 5 9 6 6 5 7 6

6 6 6 4 6 7 6 4 5 4 6 5 4 6 5 4

This page contains a musical score for B. W. XXXI. (2), consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a set of figured bass numbers below the bass staff. The music features various ornaments, including trills (tr) and trills with grace notes (tr *). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system has a trill marked with an asterisk (tr *) in the treble staff. The second system has trills in both the treble and bass staves. The third system has trills in both staves. The fourth system has trills in both staves. The fifth system has trills in both staves. The figured bass numbers are as follows:

- System 1: 7 6 6b 5 5 | 7 4 4 6 | 4 6 4 6 4 6 | 4 6
- System 2: 4 4 4 6 | 4 6 4 6 4 6 | 4 6 4 6 | 4 6 4 6
- System 3: 4b 6 5b | 9 6 7 7b | 7 4 6 4 | 6 6 6
- System 4: 7b 5 | b | 7 | b 6 6b 4 7 | 7 5
- System 5: 7 | 6 7 6 6 7 6 6 | 7 6 6 5

First system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several trills marked with 'tr' and a measure with a circled 'tr'. The bass staff contains chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Second system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff features several trills marked with 'tr'. The bass staff contains chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Adagio. **Allegro.**

Third system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The tempo changes from Adagio to Allegro. The treble staff contains trills marked with 'tr'. The bass staff contains chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fourth system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains complex melodic lines with many notes. The bass staff contains chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fifth system of musical notation. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains trills marked with 'tr'. The bass staff contains chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Andante.

First system of musical notation, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The system includes three staves (treble, middle, and bass clefs) and a series of figured bass notes below the bass staff.

Figured bass notes: 7^b 6 4 5 3 7^b 4 2 9 4 3 7 4 2 3 3 4 5

Second system of musical notation, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The system includes three staves and a series of figured bass notes below the bass staff.

Figured bass notes: 4 5 7 5 3 4 6^b 4 5 7^b 5 6 6 5 4 2

Third system of musical notation, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The system includes three staves and a series of figured bass notes below the bass staff.

Figured bass notes: 6 6 4 9 4 3 6 5 6 4 5 6 9 4 3 6

Fourth system of musical notation, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The system includes three staves and a series of figured bass notes below the bass staff.

Figured bass notes: 6 5 4 5 6 4 6 4 6 5 4 4 4 5 7 4 8 7 3 2

Fifth system of musical notation, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The system includes three staves and a series of figured bass notes below the bass staff.

Figured bass notes: 8 3 4 4 (4) 5^b 7^b 4 4 7 6 6 6 4 6

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a complex melodic line with frequent chromaticism and dynamic markings of *p* and *f*. Below the staves, a series of numbers (6, 6-6, 6, b, 7b, 5, 7, 6, b, 7, 6, 7b, 6, 5) indicates specific fingering or technical exercises.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic complexity. It includes dynamic markings such as *f* and *p*. The bottom staff contains a sequence of numbers: 4b, 9, 8, 7, 5, 4, 6, b, 4, 7.

Third system of musical notation, featuring dense melodic passages and chromatic runs. Dynamic markings include *f* and *p*. The bottom staff contains the following numbers: 5b, 4, 6b, 5, 7b, 6, 6, 4, 6, 6, 7, 6, 7.

Fourth system of musical notation, showing intricate melodic patterns and chromatic movement. Dynamic markings of *p* and *f* are used. The bottom staff contains the numbers: 6, 6, 6, 4, 7, 6, b, 6, 6, 6, 6, 4, 7b, 6, 4.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with melodic lines and chromatic passages. Dynamic markings include *p* and *f*. The bottom staff contains the numbers: 7b, 6, 5, 7, 6, 8, 7, 8.

Allegro.

6 5 6 4 6 5 4 6 5 4 6 5 4 3 2 4

6 4 6 6 6 6 6 5 6 9 5 6 7 6 5

4 5 6 7 6 6 5 4 4 6 6 6 4 # 6 7

6 7 6 7 7 7 6 6 6 6 6 6 6

5 4 7 6 7 6 4 6 4 5 6 4 6 6 5

System 1: Treble and Bass clefs. Fingerings: 4 6 / 2 5, 4 6 / 2 5, 4 6 / 2 5, 9 3, 6, 6 6 / 5 4, 6 6 / 5 4, 6 6 / 5 4.

System 2: Treble and Bass clefs. Trills (tr) in Treble. Fingerings: 6 6 / 5 6, 6 7 / 5 5, 7 5, 7 4, 7.

System 3: Treble and Bass clefs. Fingerings: 7 4 b, 7b, 7 4, 7b, 7 4, 6 5 6.

System 4: Treble and Bass clefs. Trills (tr) in Treble and Bass. Fingerings: 6 5, 3, 7 6 / 5b, 9 2 / 4 5b, 6b, 7b 6, 7b 5, 4b, 4b, 4b, 6 6.

System 5: Treble and Bass clefs. Fingerings: 6 6 / 5 5, 3 6 / 5b, 7 4, 6 6 / 5 5, 6 6 / 5 5, 6 6 / 5 5, 6 5.

7 6 6 9 4 5b 6b 7b 6 7b 6b 5 4 4 6 7 5 7 6 4

4 2 3 4 b 2

tr tr

7 7b 3 6 7 7

7 6 9 8 6 7 6 4 6 6 6 4 3 6 5b 6 4 2 7 5

6 7 6 4 6 6 4 3 2 5b 6 4 6 6 4

4 5 5 5b 5 4 3 5 4 b 4

tr tr

7 7b

3 8 6b 7b 9 4 7 6 6 6 b

6b 6b 6 6 b 7

5 6 4 1 2 7 5 4 6 7 6 7

4 6b 5 4 5 6b 5 6b 5 6 5 6 6 4 6

7 4 2 7 5 4 7 6 7 5 6b 6 6 5 4 5 6b 5 6b

The main musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a trill (tr) in the first measure of the treble staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with another trill in the treble staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Canone perpetuo.

Flauto traverso.

Violino.

Continuo.

This section provides the parts for Flauto traverso, Violino, and Continuo. The Flauto traverso part is in the treble clef, while the Violino and Continuo parts are in the bass clef. The Continuo part includes a figured bass line with numbers 6, 5, 6, 4, 7, 7, 7, 6.

The continuation of the musical score for three systems, featuring treble and bass staves. The Continuo part includes a figured bass line with numbers 6, 4, 5, 2, 7, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 3, 4, 6, 5, 7, 6.

5 6 b 7 b 7 4 6 6 6 7 4 b 6 4
2

7 4 6 4 6 6 6 7

3 6 4 6 # 6 6 6 4 6 4 6 4 3 # 2 4 5

6 3 6 4 7 7 7 4 6 # 7 6 4 5 2b 5 2

b 6 6 8 7 3 7 6 6 6 6 7 6 4 3
3 # 3 6 6 7 5 3

Anhang
zu dem
Musikalischen Opfer.

Auflösungen der Canons.

Auflösung der rannnischen Fuge in der Quinte.

Das sechsstimmige Kirerrare nach dem Autograph Bach's
auf zwei Theilen zusammengezogen.

Die Clavierstimme des Brins für Flöte, Violine und Continuo
ausgesetzt von Johann Philipp Kiruberger.

ANHANG.

Canon perpetuus super thema regium. (Seite 8.)

Joh. Phil. Kirnberger,
Die Kunst des reinen Satzes II. 8, Seite 45.

Musical score for Canon perpetuus super thema regium. It consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a trill (tr) in the treble staff. The second system continues the piece with various melodic lines and trills.

Canones diversi super thema regium. (Seite 8 f.)

Kirnberger a. a. O., Seite 50.

1. Canon a 2.

Musical score for Canon a 2. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the piece with various melodic lines.

Musical score for Canones diversi super thema regium. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the piece with various melodic lines.

2. Violino I.
Violino II.

Musical score for Violino I and Violino II. It consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a trill (tr) in the Violino I staff. The second system continues the piece with various melodic lines and trills.

Musical score for Canones diversi super thema regium. It consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the piece with various melodic lines and trills.

a 2. Per motum contrarium. (Seite 9.)

3.

The first system of exercise 3 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of exercise 3 continues the three-staff format. It features similar rhythmic complexity and melodic lines across the staves.

a 2. Per augmentationem, contrario motu.

4.

The first system of exercise 4 consists of three staves. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The music is characterized by long, sustained notes in the upper staves and more active lines in the lower staves.

The second system of exercise 4 continues the three-staff format. It includes trills (tr) in the upper staves and complex rhythmic patterns in the lower staves.

The third system of exercise 4 continues the three-staff format. It features trills (tr) and complex rhythmic patterns across the staves.

The fourth system of exercise 4 continues the three-staff format. It includes trills (tr) and complex rhythmic patterns across the staves.

The fifth system of exercise 4 continues the three-staff format. It features trills (tr) and complex rhythmic patterns across the staves.

a 2. (Per tonos.)

Kirnberger a. a. O., Seite 48.

5.

The first system of the Kirnberger exercise consists of three staves: treble, alto, and bass. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The alto and bass staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and accidentals.

The second system continues the piece with more complex rhythmic figures in the treble and bass staves, and a steady accompaniment in the alto staff.

The third system concludes the Kirnberger exercise with a final cadence in the treble staff and a sustained bass line in the bass staff.

Fuga canonica
in Epiadiapente.
(Seite 10 f.)

Flauto
o Violino.

Cembalo.

The first system of the Fuga canonica shows the Flute/Violin part with a melodic line and the Cembalo part with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

The second system continues the fugue with the Flute/Violin part developing its theme and the Cembalo providing harmonic support.

The third system features more intricate melodic lines in the Flute/Violin part and a complex accompaniment in the Cembalo.

The fourth system concludes the fugue with a final melodic flourish in the Flute/Violin part and a sustained accompaniment in the Cembalo.

This page of musical notation is divided into seven systems, each containing three staves. The top staff of each system is in a treble clef, the middle staff is in a middle clef (C-clef), and the bottom staff is in a bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of note values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests, slurs, and ornaments like trills (tr) and grace notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the seventh system.

Ricercare a 6.

Nach dem Autograph Bach's auf zwei Zeilen.
Mit Abweichungen von der vorderen Lesart, welche mit * bezeichnet sind.
(Seite 12 ff.)

The musical score is arranged in eight systems, each consisting of two staves. The vocal parts are: (Alto) in the first system, (Soprano II.) in the second, (Tenore II.) in the third, (Tenore I.) in the fourth, (Soprano I.) in the fifth, and (Basso) in the seventh. The keyboard accompaniment is shown in the lower staff of each system. The music is in G minor and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Some notes in the vocal parts are marked with an asterisk (*), indicating deviations from the original autograph. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a complex texture with many beamed notes and slurs, particularly in the right hand.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The notation is dense, with frequent sixteenth and thirty-second notes, and various rests throughout both hands.

The third system of musical notation shows further development of the piece. The right hand has a prominent melodic line with many slurs, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system of musical notation includes a dotted line in the right hand, indicating a continuation of a melodic phrase. The overall texture remains intricate and technically demanding.

The fifth system of musical notation continues the complex interplay between the two hands, with many beamed notes and dynamic markings.

The sixth system of musical notation shows a continuation of the piece's technical challenges, with rapid passages and complex rhythmic patterns.

The seventh system of musical notation features a variety of note values and rests, maintaining the piece's intricate character.

The eighth and final system of musical notation on this page concludes the piece with a series of rapid sixteenth-note passages in both hands.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff includes the label "(Basso)".

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff includes the labels "(Ten. II.)" and "(Ten. I.)".

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff.

Eighth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff includes the labels "(Alto)" and "(Sopr. I.)".

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and articulation.

Third system of musical notation, showing intricate melodic lines and harmonic support.

Fourth system of musical notation, featuring a variety of note values and rests.

Fifth system of musical notation, with a focus on rhythmic complexity and phrasing.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Seventh system of musical notation, showing a variety of musical textures and dynamics.

Eighth system of musical notation, leading towards the end of the piece with a final cadence.

Canon a 2. Quaerendo invenietis.

(Seite 20.)

Allg. Mus. Zeitung VIII 287.

A.

First system of musical notation for part A, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a whole rest followed by a melodic line.

Second system of musical notation for part A, continuing the melodic lines in both staves with various ornaments and rhythmic patterns.

Third system of musical notation for part A, showing further development of the canon's texture.

B.

First system of musical notation for part B, starting with a whole rest in the treble staff and a melodic line in the bass staff.

Second system of musical notation for part B, featuring intricate melodic passages in both staves.

Third system of musical notation for part B, continuing the complex interplay between the two parts.

Allg. Mus. Zeitung VIII 495 Anm.

C.

First system of musical notation for part C, beginning with a whole rest in the treble staff and a melodic line in the bass staff.

Second system of musical notation for part C, showing the progression of the canon.

Third system of musical notation for part C, with further melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation for part C, concluding the section with a final cadence.

D.

Musical score for Canon a 4, measures 1-12. The score is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass clef system. The first system (measures 1-4) shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the bass staff pattern. The third system (measures 9-12) shows the treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic pattern. A trill (tr) is marked above the final note of the treble staff in measure 12.

Canon a 4.
(Seite 20.)

Musical score for Canon a 4, measures 13-24. The score is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass clef system. The first system (measures 13-16) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system (measures 17-20) continues the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. The third system (measures 21-24) shows the treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic pattern. A trill (tr) is marked above the final note of the treble staff in measure 24.



The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves, with various note values and rests.



The second system of musical notation continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and clef arrangement. The melodic development in the upper staves is intricate, while the lower staves provide a steady accompaniment.



The third system of musical notation features four staves. The musical texture remains consistent with the previous systems, showing further development of the melodic and harmonic ideas.



The fourth system of musical notation consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings, indicating a detailed and expressive composition.



The fifth and final system of musical notation on this page consists of four staves. It concludes the piece with a final cadence, featuring a mix of melodic and harmonic elements.

Trio.

Der Generalbass ausgesetzt von Joh. Phil. Kirnberger.
(Seite 20)

Largo.

Cembalo.

The musical score is for a Cembalo (harpsichord) and is written in a single system of seven systems. Each system contains a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line and figured bass notation. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The figured bass notation includes numbers 1-7, flats, and accidentals. The first system includes the word 'Cembalo.' and the tempo 'Largo.'. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) in the final system.

Allegro.

The image displays a musical score for piano, consisting of eight systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The music is written in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The tempo is marked 'Allegro.' at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Below the bass staff of each system, there is a line of figured bass notation, which provides a shorthand for the harmonic structure. The figures are written in numbers and letters, often with accidentals, and are placed below the staff lines. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. Below each system are guitar chord diagrams, represented by numbers 1-5 on a six-line staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The guitar diagrams are placed below the bass staff of each system.

4 6 4 5
2 2b 7

4b 6 9 6 7 7b
2 5b

7 4 4# 6
5 2 2

6 4 7b b
5

7
5

b 6 6b 4# 7
2 *

7
5

6 5 7 4 6 5 7 6 6
5

7 - 7 - 7 4# 4 4 6 6 4
5 5 3b 2 5 5 5 5 5

5 6 4
5 b

6b

Adagio. Allegro.

6b 7 6 6 4 7 4# 6 6 7 6# 7
5 5 2 5 2 5b 5b 5b b

7 6 5 4# 6 5 4 4 6 5 5b 6 5 6 5 6# #
2 2 2 5 5 5 5 5 5 5 5

Dal Segno.

Andante.

7b 6 5 9 9 8 7 6 = 4 = 6 = 4# = 7
3 4 3 4 3 4 3 2 2 5 5 3b = 5

5 = 4 6b = 5 7b = 6 6 = 4# 6 6 4 9 8 = 6 6 5 = 9 8 = 6
3 = 2# 4 = 5 5 = 5 5 = 2 6 6 4 4 3 = 5b 4 4 = 4 3 =

6 4 5 6 4# 4 4 5 4 = 6 7 6 8 7b 7# 5 4 4# 7b
5 2# 3 2 2# 4 2# = 4# 5# 3 2 4# 3 2# 4# 2 5b

b x 7 7 b 6 7 6 6 6 7 6 6 6 7 (6) 6 b 7 5 7 6 b 2 6

3b 2 4 2 4b 3b 2 4 4 3b 2 4 4 5 5 3 5 5

7 6 5 7 9 8 7 5 4 6 8 4 7

3 4b 3 2 4b 3 4b 3 = 2 5 3b = 3b 7

5 4 6b 5 7b 6 6 4 6 6 6 6 6 6 6 7

3 2 4 = 5 5 5 2 4 4 4 4 4 4 4 2 5

6 7b 6b 6 6 7 6 6 6 7 6 7b 6 5 7 9 8 7 8

4b 3b 2 4 4 3b 2 4 4 4 4 5 3 3 4 3 4 3 4 3

Allegro.

6 5 6 4 6 5 4 6 5 4 6 4 3 2b 4b 3 4

2 4 2 5 4 2 5b

6b 4b 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7 6 6 6

2 5 5 (6) 5 4 4 5 6 7 6 5 5b

9 6 5 6 7 6b 6b 5 4 4 6 6 6 5 6 7 7

4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

6 6 7 7 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4 4 4

5 7 6 7 8 4 6 4 5 5 6 5 4 6 6

2 2 3 5 2 6 5

4 6 4 6 4 6 6 6 6 6 6

2 5 2 5 2 5 3 6 5 *

6 6 6 6 7 6 7 7 4 7

5 5 5 5 5 5 5 4 5

7 4 7 4 7 4 8 7 4 3 (6) 5 6 6 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 3 5

7 6 6 9 4 6 6 7 8 7 6 5 4 4 6 6 6 5 6 6

5 5 5 4 2 5 4 3 b 2 5 5

6 6 6 5 6 6 5 6 7 6 6 9 4 6 6 7 6 7 6 5 4

5 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 4 2 5 4 3

4 (6) 6 (7) 5 7 6 7 6 5 7 6 7 6 7 6

2 2 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

7 8 6 7 7 7 6 9 8 7 6 4 6 6 7 5 6

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

6 7 6 7 6 4 6 6 4 5 6 4 6 5 6
4 2 4 5 5 2 5 5 1 3 2 3 5 2 6 5 6
2

7 6 7 6 7 6 6 6 6 6 6 7
4 3 4 5 3 4 5 6 5 5 7

9 8 7 6 6 6 6 6 6 6 6 7
5 5 5 5 5 5 6

7 5 6 4 4 7 5 7 (6) 7 4 6 6 6 7 6 (5) 6 5
4 2 4 2 7 4 6 5 4 5 5

6 5 5 6 6 4 6 7 4 4 7 5 7 6 7 5 6 6
4 2 3 4 2 5 4 2 4 4 3 4 4 6

6 7 6 6 5 6 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6
5 2 5 5 6 6 4 5 5 4 5 5 5 6 6 6

7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
4 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
5 4 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5