

Aufführungspraxis III

Leitung: Dieter Krickeberg

Teilnehmer: Don O. Franklin, Uta Henning, Dieter Krickeberg, Rainer Schütze

Dieter Krickeberg:

EINIGE CEMBALOTYPEN AUS DEM UMKREIS VON JOHANN SEBASTIAN BACH UND DIE HISTORISIERENDE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Es gibt außerordentlich viele Typen historischer Kielklaviere. Ich erinnere nur an Unterschiede der Region und der Epoche, sowie an die beiden Bereiche der im ganzen wohl eher für den Liebhaber oder die Liebhaberin bestimmten Spinette und Virginalreinerseits und der zu einem großen Teil für den Kenner bzw. für den professionellen Musiker gedachten Cembali andererseits. Nun scheint es, als ob es darüber hinaus Unterschiede bei den Cembali gibt, die teils mit der musikalischen und teils - soweit sich das trennen läßt - mit der sozialen Bestimmung der Instrumente zusammenhängen. Da Nachrichten über die Funktion bestimmter Cembali recht selten sind, möchte ich ein bisher weitgehend unbekanntes Beispiel wählen, auch wenn die Quellenlage manche Frage offen läßt.

Im Schloß Charlottenburg in Berlin stehen zwei anonyme Cembali, die nach neueren Forschungen von dem Berliner Hofinstrumentenmacher Michael Mietke gebaut wurden¹. Das eine hat zwei, das andere ein Manual. Das einmanualige Cembalo gehörte Sophie Charlotte, die 1684 den brandenburgischen Kurprinzen heiratete, der 1688 Kurfürst und 1701 König in Preußen wurde. Sein Residenzschloß, das sowohl über Arbeits- als auch Privaträume verfügte, lag in Kölln, der Schwesterstadt des damaligen Berlin. Sophie Charlotte durfte sich ab 1695 als ihr persönliches Eigentum ein Schloß in der Nähe des Dorfes Lietzow bauen lassen; Dorf und Schloß wurden nach ihrem Tode "Charlottenburg" genannt, das Dorf zur Stadt erhoben. Die Entfernung zwischen dem Schloß in Kölln und dem Schloß Charlottenburg betrug etwa 7 km; dazwischen lag größtenteils die freie Natur. Sophie Charlotte lebte in ihrem Schloß gewissermaßen auf dem Lande, was einerseits ihren Wünschen entsprach, da sie hier ungezwungen mit Persönlichkeiten ihrer Wahl umgehen konnte. Zu ihnen gehörte beispielsweise der Philosoph Leibniz. Andererseits gelang es der Königin nicht immer, Personen dieses Formats heranzuziehen; es kam immer wieder vor, daß sie sich einsam fühlte, wie wir aus ihren Briefen wissen. Nicht zuletzt deshalb spielte Musik in ihrem Leben eine zentrale Rolle.

Die Überlieferung insgesamt weist darauf hin, daß das einmanualige Cembalo aus ihrem Besitz tendenziell dem weiblichen Bereich zugeordnet war, ferner demjenigen des Musikliebhabers und der intimen Hausmusik. Es ging nach dem Tode Sophie Charlottes in den Besitz der Königin Sophie Dorothee über, dann in denjenigen der Prinzessin Amalie. Diese war eine Schwester Friedrichs des Großen; sie erhielt von ihm die Noten aus dem Nachlaß von Sophie Charlotte. 1760 befand sich das einmanualige Cembalo im Charlottenburger Zimmer Amalies, während im fast doppelt so großen Konzertzimmer des Königs im gleichen Schloß ein anderes Cembalo stand. Da Friedrich der Große in Rheinsberg ein "großes" Cembalo benutzte (Inventar von 1742; Schloß Charlottenburg), mag auch das in seinem Charlottenburger Konzertzimmer stehende Instrument ein solches mit zwei Manualen gewesen sein; es ist sehr wahrscheinlich mit dem erhaltenen zweimanualigen Cembalo von Mietke identisch. Das Konzertzimmer hat eine Größe von etwa 10 x 7 m, während Amalies Zimmer nur ca. 6 x 6 m mißt.

Sophie Charlotte besaß, soweit wir wissen, nur italienische Musikalien². Dem entspricht die kurze Mensur des Instrumentes (c' ca. 26 cm) und die Disposition mit zwei Achtfuß-Registern. Dennoch deutet die Weitergabe des Cembalos an Sophie Dorothee und an Amalie, die für die Musik der Familie Bach schwärmte, auf eine andere Bedeutung des Instrumentes hin als nur auf die Anpassung an italienische Kompositionen des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Außerdem gab es auch in Italien Cembali verschiedener Größe.

Auch der möbelmäßige Unterschied der Cembali könnte etwas mit der Zuordnung zur Frau bzw. zum Mann zu tun haben. Beide Instrumente sind mit Lackmalerei im fernöstlichen Stil versehen. Diese kostbare Arbeit hebt den Rang des Herrscherhauses allgemein hervor. Die weiße Farbe des einmanualigen Cembalos jedoch dürfte auf die Königin als Frau hinweisen; es war die Farbe, die häufig für kostbare Kleider verwendet wurde. Das zweimanualige Instrument hat im Kontrast dazu die Grundfarbe Schwarz. Gewisse Merkmale der Bemalung dieses Cembalos tauchen auf einem Gemälde auf, das den Kapellmeister von Sophie Charlotte, Attilio Ariosti darstellt. Es wurde 1702 von Anton Schoonjans gemalt. Wir sehen hier zwar ein einmanualiges Cembalo, doch scheint mir das Gemälde das erhaltene zweimanualige Instrument im Hinblick auf Ariosti italienisierend abzuwandeln. Die Darstellung Ariostis an diesem Instrument ist wohl ein weiterer Hinweis auf die eher professionelle Bestimmung des zweimanualigen Cembalos und auf seinen Charakter als Instrument der Welt des Mannes. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Auch Frauen erhoben im Berlin des 18. Jahrhunderts von der Qualität des Musizierens her unter Umständen einen professionellen Anspruch³. Sie benutzten dann wohl auch Cembali mit zwei Manualen. Auch Sophie Charlotte war eine hochqualifizierte Musikerin, die Operaufführungen vom Cembalo aus leitete und den Kontrapunkt studierte.

Wenn sie sich als ihr Cembalo oder als eines ihrer Cembali ein kleines Modell bauen ließ, dann konnte das keine Gründe der Kosten haben sondern solche sozialer Art und des speziellen musikalischen Zwecks. Mit Sicherheit können wir annehmen, daß die Königin ihr Cembalo für Solo-Literatur benutzte, wenn sie allein oder in Gesellschaft von Vertrauten war; in engstem Kreise verwendete sie es ferner zur Begleitung der Kammerduette von Steffani. Ariosti und Bononcini übernahmen die Vokalparte; das Cembalo scheint das einzige Begleitinstrument gewesen zu sein. (Es gibt in der Charlottenburger Schloßmusik weitere Belege für die Beschränkung des Generalbasses auf das Cembalo, so bei italienischen Soli mit Violine zur Zeit Sophie Charlottes⁴, oder bei Flötensoli Friedrichs des Großen mit Carl Philipp Emanuel Bach am Cembalo; vgl. dessen Autobiographie⁵. Zweifellos reichte das einmanualige Cembalo auch für das Charlottenburger Opernhaus, dessen Bühne und Zuschauerraum weniger als halb so groß waren (ca. 10 x 30 m) wie das Opernhaus Friedrichs des Großen, in dem einmal ein Hammerflügel von Gottfried Silbermann für den Generalbaß verwendet wurde⁶. Möglich, daß Ariosti in der Charlottenburger Oper das schwarze Cembalo benutzte, Sophie Charlotte dagegen das weiße.

Ich erwähnte schon, daß das schwarze Instrument 1760 im Konzertzimmer Friedrichs des Großen stand. Die private Musikübung des Königs bestand zum größten Teil aus Flötenkonzerten. Die Vorteile eines zweimanualigen Cembalos für das dazugehörige Generalbaßspiel schildern die königlich preußischen Musiker Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz. Sie liegen vor allem darin, daß die beiden Manuale zu vielfältiger dynamischer Abstufung gebraucht werden können. Dynamische Flexibilität war natürlich besonders für die Begleitung der Querflöte günstig, die in der Tiefe einige schwache Töne hat. Die Beweglichkeit in der Lautstärke war zweifellos einer der Gründe dafür, daß Friedrich der Große seit etwa 1746 für den Generalbaß die Pianofortes von Gottfried Silbermann bevorzugte.

Die beiden Cembali seien noch kurz beschrieben⁷. Im Gegensatz zu manchen italienischen Cembali der Zeit waren die beiden Achtfuß-Register des einmanualigen Instrumentes getrennt schaltbar, und durch etwas größere Entfernung der Dockenreihen voneinander als üblich war für einen deutlichen wenn auch nicht schroffen Klangunterschied gesorgt.

Das zweimanualige Cembalo hat Achtfuß und Vierfuß auf dem unteren Manual, Achtfuß auf dem oberen; dieses Manual kann an das untere gekoppelt werden. Die oben erwähnte dynamische Flexibilität ist also möglich. Die Mensur dieses Instrumentes ist bei c'' rund 5 cm länger, wie es etwa für kräftige Bässe günstig ist. Wenn das einmanualige Cembalo bis G₁ hinuntergeht, das zweimanualige dagegen bis F₁, so mag auch hier - da beide Instrumente wahrscheinlich etwa zur gleichen Zeit gebaut wurden - der professionelle Charakter des größeren Cembalos eine Rolle gespielt haben. Profunde Bässe, vielleicht improvisierend in der Oktave verdoppelt, waren gut für größere Besetzungen und Räume. Auffällig bei Mietke ist die relativ bedeutende Seitenlänge des C.

Ein weiterer Cembalotyp von Mietke ist das Instrument mit Sechzehnfuß. In einer Berliner Zeitungsannonce von 1778 wird angeboten ein "16füßiger Flügel mit zwei Clavieren dergleichen von diesem Meister nur zwei existieren"⁸. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das andere Mietke-Cembalo mit Sechzehnfuß dasjenige ist, das Johann Sebastian Bach 1719 zu einem hohen Preis für den Hof in Köthen kaufte. Hubert Henkel vom Musikinstrumentenmuseum in Leipzig machte mich in diesem Zusammenhang auf Bachs Vorliebe für tiefe Orgelregister aufmerksam. Das Cembalo Mietkes in Köthen stand zweifellos mehr als das Instrument Sophie Charlottes auch im Mittelpunkt offizieller musikalischer Veranstaltungen, denen der "prächtige" Klang des Sechzehnfuß-Registers angemessen war. Für das 5. Brandenburgische Konzert, das Bessler als das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte bezeichnet, und das aller Wahrscheinlichkeit nach im Hinblick auf das Cembalo von Mietke komponiert wurde, könnte man sich den Sechzehnfuß für den Generalbaß vorstellen, für den Bach außerdem Violoncello und Violone vorsieht. In diesem Zusammenhang möchte ich eine Berliner Zeitungsannonce von 1755 zitieren: Es wird angeboten "ein schöner Flügel mit 4 Seyten zu jeder Clave folglich zugleich mit dem Contre-Bass zu einen starcken Concert zu gebrauchen"⁹. Offensichtlich war dies ein Cembalo mit Sechzehnfuß.

Bereits der junge Bach dürfte mit dem Sechzehnfuß-Register vertraut gewesen sein. Er kannte wahrscheinlich insbesondere eine Disposition, die Adlung beschreibt und die der wohl 1714 verstorbene Thüringer Johann Heinrich Harrass baute; sie war die ursprüngliche Disposition eines Cembalos von Harrass, das aus der Bachschen Familie überliefert ist und heute im Musikinstrumenten-Museum in Berlin steht¹⁰. Das Untermanual hatte ursprünglich Sechzehnfuß und Vierfuß, das Obermanual Achtfuß und Lautenzug. Dieses Manual kann an das untere gekoppelt werden. Eine derartige Disposition kommt sicher nicht für die "Goldberg-Variationen" in Frage, die zwei gleichberechtigte Achtfuß-Register erfordern. Dagegen dürfte sie geeignet sein für Bachsche Werke aus der Zeit vor Köthen, in der Harrass vermutlich Cembali dieser Art baute. Ich denke an die Toccaten, von denen BWV 912 einen Anklang an das Orgel-Präludium BWV 523 hat, und an die Transkriptionen von Konzerten anderer Meister (BWV 972-987), deren Echtheit allerdings nicht feststeht. Die Abänderung des Berliner sogenannten Bach-Cembalos zu seiner heutigen Disposition, d.h. die Hinzufügung eines zweiten Achtfuß-Registers, erfolgte sehr wahrscheinlich bereits zur Zeit von Bach. Auch Zacharias Hildebrand baute zur Zeit Bachs in Leipzig die Disposition mit Sechzehnfuß und Achtfuß im unteren Manual, Achtfuß und Vierfuß im oberen¹¹.

Ich schließe mit einigen Bemerkungen zur Rezeption der historisierenden Aufführungspraxis heute:

1. Es wurde früher häufig, heute seltener die Meinung vertreten, daß der historische Klang, wie er auf Instrumenten und Spielweise beruht, heute sinnlos sei, weil wir ihn anders hören als die Menschen von damals. Dagegen meine ich - und ich habe das an anderer Stelle näher ausgeführt¹² -, daß gerade in bezug auf ein elementares, sinnliches Phänomen wie den Klang sich die Hörweise nicht grundsätzlich verändert hat. Wenn die Bereitschaft vorhanden ist, sich in den alten Klang einzuhören, erleben wir ihn ähnlich wie die Menschen von damals. Er tritt uns schon deswegen nicht als fremd gegenüber, weil er einen Teil unseres heutigen Musiklebens bildet.

2. Anders als mit dem historischen Klang, den wir vergleichsweise spontan mit den Ohren der alten Zeit hören können, verhält es sich z.B. mit der sozialen bzw. religiösen Funktion der alten Musik, mit ihrer komplexen ästhetischen Einschätzung. Hier ist uns eine Annäherung an die Kunstwerke von damals nur indirekt möglich, und sie bleibt im Bereich wissenschaftlicher Betrachtung, die erarbeitetes Wissen voraussetzt, beziehungsweise in dem des künstlerischen Erlebens aus der geschichtlichen Ferne heraus, wie z.B. bei Konzerten in Schloß und Kirche - so spontan wir andererseits deren raumakustische Qualitäten zu schätzen wissen.

In der normalen heutigen Konzertpraxis sind die Aspekte des Privaten und des Weiblichen, wie sie mit dem einmanualigen Cembalo von Mietke in Verbindung gebracht werden können, uninteressant. Der historische Klang dagegen ist heute noch ebenso unmittelbar verständlich wie der Sinn einer Modulation; alte Instrumente sind auf d e r Ebene mit der alten Musik verbunden, auf der Klangsinnliches, Emotion und Struktur ineinander übergehen, auf jener Ebene also, die das Überleben historischer Musik überhaupt ermöglicht.

Es sieht allerdings nicht so aus, als würde es uns in der Regel gelingen, den Klang bestimmter musikalischer Werke exakt zu rekonstruieren. Aber selbst wenn unser Bemühen hier Fragment bleibt, handelt es sich doch darum, wenn wir unser Musikleben nachhaltig bereichern wollen, den Anregungen aus der Geschichte gewissenhaft nachzugehen. In diesem Sinn wäre es reizvoll, nicht nur die Cembali von Mietke in den oben angedeuteten Raum- und Besetzungsverhältnissen auszuprobieren oder unter neuen Voraussetzungen die Eignung des Sechzehnfußes für Bachsche Werke zu erkunden, auch ein Experiment mit dem Silbermannschen Pianoforte für die Friedrich dem Großen gewidmete Triosonate aus dem "Musikalischen Opfer" wäre lohnend. Das vergleichsweise direkte Zeugnis Agricolas spricht für Bachs "völlige Gutheißung" des Instrumentes, und das relativ indirekte Zeugnis Forkels spricht nicht dagegen¹³.

Anmerkungen

- 1) Zum folgenden vgl. Dieter Krickeberg, Michael Mietke - ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach, in: Cöthener Bach-Hefte 3, Köthen: Historisches Museum 1985, S. 47-56.
- 2) Curt Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof, Berlin 1910, S. 85.
- 3) Vgl. Friedrich Wilhelm Marburg, Der Critische Musicus an der Spree, 1. Stück, Berlin, 4.3.1749, S. 5. Faksimile bei Dieter Krickeberg, "Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!" Ausstellungskatalog zum 51. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, Berlin 1976.
- 4) Wie Anm. 2, S. 85 bzw. 83.

- 5) In: Charles Burney, Tagebuch seiner musikalischen Reisen, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 200.
- 6) Zur Frage des Generalbaßspiels am Hof Friedrichs des Großen vgl. Dieter Krickeberg, Ein Hammerflügel von Johann Heinrich Silbermann (1776) im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin, in: Bachwoche Ansbach. Offizieller Almanach, Ansbach, Bachwoche 1979, S. 47-55.
- 7) Zu den Details vgl. Dieter Krickeberg und Horst Rase, Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700, in: Festschrift van der Meer, Tutzing (im Druck).
- 8) Wie Anm. 1, S. 51.
- 9) Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigungsnachrichten, 6.1.1755.
- 10) Wie Anm. 7.
- 11) Herbert Heyde, Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs, in: Dreihundert Jahre Johann Sebastian Bach. Eine Ausstellung der Internationalen Bach-Akademie in der Staatsgalerie Stuttgart, Tutzing 1985, S. 76.
- 12) Dieter Krickeberg, "Gesellschaft für Hörer mit alten Ohren"?, in: Das Musikinstrument, 34. Jg., Juli 1985, S. 48-51.
- 13) Siehe hierzu die in Anm. 3 und 6 genannten Publikationen des Verfassers.

Rainer Schütze:

KLANGLICHKEIT UND AUSDRUCKSFUNKTION DER TASTENINSTRUMENTE DER BACH-ZEIT

I

Der Cembalobau war kurz vor 1900 aus Vorstellungen des Klavierbaus hervorgegangen und hatte anstelle der ergänzenden Unterschiedlichkeit des historischen Klangmaterials ein Allzweckinstrument entsprechend einem Konzertflügel geschaffen.

Unterscheidungen verschiedener musikalischer Ausdrucksfunktionen oder akustischer Qualitäten, wie sie bei der Geigenfamilie oder Blasinstrumenten selbstverständlich sind, etwa um die Vielfalt historischer Erscheinungsformen für die Funktionszuordnung in der Musikpraxis zu deuten, sind daher im Hintergrund geblieben. Erst in jüngster Zeit wurden Ansprüche differenzierter, nachdem Erfahrungen mit unterschiedlichen Typen historischer Baupraktiken reflektiert worden waren. Es gibt interessante Dokumente die zeigen, daß diese Überlegungen mit Ausnahme der Tasteninstrumente bereits Anfang der 30er Jahre Bedeutung erlangt hatten, ja daß diese den Vergleich mit Begleittexten gegenwärtiger anspruchsvoller Schallplattenproduktionen in folgenden Punkten bestehen würden¹:

Der Bau und die Handhabe alter Instrumente,
 die unterschiedliche Klangqualität von Originalen und Nachbauten,
 die Bedeutung alter Mensuren und Stimmungen,
 die der differenzierten Instrumentenfamilien in historischer Zeit bezüglich des Timbre,
 der Klangfarben und der Lautstärke,