

- 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 würden<sup>1</sup>:

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,

der Saalgröße für die Interpretationsqualität, die Notwendigkeit originalen Notenmaterials, weil Neuausgaben vielfach unbrauchbar seien.

Diese Gesichtspunkte zur Interpretation alter Musik aus den späten zwanziger Jahren, aus dem Hause Hans E. Hoesch, Hagen-Kabel, spiegeln, wie ein Bericht vom November 1930 (Westfälisches Tageblatt) einen fruchtbaren Wettbewerb zwischen Arnold Dolmetsch in Haselmer, England, und dem Festland wieder.

Ein Kulminationspunkt, wie er in der Orgelbewegung 1932 in Erscheinung getreten ist, zeigt sich auch in den Beispielen von Klangmaterial und musikalischem Ausdruck in den Beiträgen von Herrmann (1927) über den Tangentenflügel; von Cornelia Auerbach (1930) über Clavichorde oder von Eva Hertz (1937) über den Klavierbauer J.A. Stein. Gegen Ende des Jahrzehnts scheinen diese Impulse wieder zu verblassen, so daß die Situation eher jener Bostoner Cembaloszene gleicht, die 1934 von Kirkpatrick als "virgin wilderness"<sup>2</sup> gekennzeichnet wird und mit dem "amazonenhaften Kampf Wanda Landowskas" gegen die alle Konzertpodien beherrschenden Pianisten, also dem großen Universalcembalo im Fortschrittsglauben des Klavierbaus des 19. Jahrhunderts zusammenhängt.

Anhand der von Hoesch selbst verwendeten Cembali kann man aus der Reihenfolge der Favoriten von Plagel, Steingraeber (Opus I, 1929) und zuletzt einer Ruckers-Kopie Mitte der 30er Jahre aus der eigenen Werkstatt eine andere Entwicklung herauslesen. Die interessanten Einzelbeiträge wie z.B. die Saitenmensurierung und das Saitenmaterial als klangliches Ausdruckskriterium scheinen aber erst in den 50er Jahren in ein komplexeres Systemverhältnis eingeflossen zu sein.

## II

Die Ablösung von allgemein verbreiteten Hörerwartungen, die mit Begriffen wie "Terrassendynamik" und "Werktreue" und entsprechenden Baupraktiken in Verbindung stehen, erkennen wir in den 50er Jahren bei dem Musikhistoriker Thurston Dart (1953)<sup>3</sup>, Friedrich Ernst<sup>4</sup>, Restaurator in der Berliner Sammlung und ehemaliger Mitarbeiter Hoeschs, im Cembalobau von Frank Hubbard<sup>5</sup> und William Dowd in Boston, Martin Skrowronek in Bremen, meiner Werkstatt in Heidelberg, Hough Gough<sup>6</sup> in London und Klaus Ahrend, Leer, Ostfriesland.

Zu den aktuellen Fragen der Aufführungspraxis und der diese begleitenden Klang- und Systemforschung nimmt Sheridan Germann<sup>7</sup> in einem jüngst erschienenen Beitrag am Beispiel zweier Cembali aus dem Schloß Charlottenburg in Berlin Stellung. Hier wird eine unterschiedliche Entwicklung in Amerika, vertreten durch Frank Hubbard, und jener in Europa in den vergangenen 35 Jahren deutlich erkennbar. Im Zusammenhang mit der "quälenden Frage, welches Cembalo Bach wohl bevorzugt haben würde", charakterisierte Frau Germann die Bostoner Perspektive zum deutschen Cembalo, welches "bis in allerjüngste Zeit vernachlässigt und in seiner Bedeutung bei Instrumentierungsentscheidungen verkannt" worden sei.

In Boston waren Frank Hubbard und William Dowd zunächst vom spätenglischen Kirkman-Cembalo, dann vom nachbarocken Taskin-Flügel ausgegangen. Bemerkenswert für diese Zeit war außerdem die Suche nach dem "universal propose instrument"<sup>8</sup>, so daß man auf eine Wechselbeziehung von Interpretation und Cembalobau schließen kann, die nicht unwesentlich von Ralf Kirkpatrick im Zusammenhang mit seiner erklärten Aversion gegen italienische Instrumente beeinflusst gewesen sein dürfte. Der Beitrag Geridans kann durch Beispiele ergänzt werden, die zeigen, welche Rolle in Europa jene histori-

schen Systeme aus Italien und Deutschland bereits in den 50er Jahren gespielt haben. In der Abkehr vom Einzweck-Konzertcembalo wurde vielmehr versucht, ein modernes Instrumentarium unter Berücksichtigung unterschiedlicher musikalischer Ausdrucksfunktionen und akustischer Qualitäten zu schaffen. Raymond Russel verweist 1959 auf ein "modernes Cembalo" italienischer Bauart von Hough Gough, 1956.

Von 1962 stammt die Schallplattenaufnahme eines Haydn Cembalokonzerts, Concentus musicus, Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt, bei dem ein italienisches Cembalo von Martin Skowronek (1957) Verwendung fand. Durch die Verfügbarkeit dieses Klangmaterials war eine bis dahin nicht mehr geläufige Ausdrucksvitalität wieder möglich geworden.

In einem 1963 für Frans Brüggen konzipierten italienischen Instrument habe ich das Resonanzboden-Rippensystem des Hans Müller-Cembalo, Augsburg ca. 1537, in Erwartung einer bestimmten Ansprachecharakteristik und akustischer Qualitäten übernommen. Dieses kommt aber auch im historischen, venezianischen Werkbereich vor. Im gleichen Maß, wie sich durch die Praxiserfahrung aus der Vielfalt historischer Erscheinungsformen musikalische Ausdruckswerte herauskristallisiert hatten, wurde jene Kopiervorstellung bedeutungslos, bei der durch spätere bildungsmäßige und ästhetische Zugänge über die eigentlichen klanglich-musikalischen, akustischen und spieltechnischen Voraussetzungen nichts gesagt ist. Ohne Beziehung zum lebendigen Gestaltungsprozeß und der hieraus abzuleitenden Aufgabe und Grenze des Musikinstruments hatte die unreflektierte Gleichsetzung mit "Authentizität" an wesentlichen Instrumentierungsfragen vorbeigeführt.

Aber auch eine andere Gleichsetzung, die der geographischen und chronologischen Definition von Bauschulen mit bestimmten Klangqualitäten wie italienisch, flämisch, französisch oder einer deutschen Cembaloästhetik, verliert dort an Bedeutung, wo in geographisch wie chronologisch entfernten Kulturbereichen ganz ähnliche Systemkontraste und analoge Familienbildungen erkennbar werden, die dann in ihrer organologischen Aufschlüsselung von Originalen für die Aufführungspraxis wesentlich interessanter erscheinen<sup>9</sup>.

### III

Bei einer Rückprojektion aus dem heutigen Kenntnis- und Erfahrungsstand auf Hubbards Vorstellungen vor 1965 im Sinne einer "curious kind of period-limitation", diese mag erkenntnistheoretisch reizvoll sein, sollte gerechterweise nicht übersehen werden, daß dessen systematische Auflistung die späteren anderen Komplexitätsgrade erst ermöglicht hatte. Vielleicht hätten sich historische Baupraktiken in den letzten 20 Jahren auch nicht so schnell ohne ein Bindeglied durchgesetzt, wie es das Allzweckcembalo dargestellt hat.

Die Perspektiven, die heute einer kritischen Betrachtung unterliegen, betreffen folgende Thesen Hubbards:

- 1) Namentlich aus Dispositionsvergleichen hatte sich die Vorstellung von Verwechslung der Cembalo- mit der Orgelästhetik in Deutschland im 18. Jahrhundert ergeben,
- 2) dem neuen, typischen Cembalo-Ton stehe hier ein ins Läuten- oder Harfenähnliche verfremdeter Klang gegenüber, und
- 3) das deutsche sei wesentlich vom französischen Cembalo beeinflusst worden.

Frank Hubbard hatte 1965 erkannt, daß Unklarheiten auf den Mangel von qualifiziert restaurierten süddeutschen, namentlich kurzmensurierten Cembali zurückzuführen seien. Die Widersprüche zwischen einer angenommenen geringeren Klangschönheit beim Cembalo in Deutschland und die Qualitätsvergleiche zwischen norddeutschen (Hass) und süddeutschen

(Silbermann) Cembali bei unbestrittener Gestaltungshöhe der Musik, die diesen zugehört war, konnten nicht gelöst werden.

Hinzu kommt, daß in Europa, namentlich auf dem Festland, der Klang flämisch-französischer Originale schon durch die Restaurierungspraxis des Klavierbauers nicht tradieren konnte. Besonders mühsam wurde versucht, den Transferumweg über die Geigen-, Klavier-, Phono-Klang- und Systemforschung zu nehmen und sich auf Erfahrungen aus dem Clavichord-, Harfen-, Lauten- und Spinettbau zu stützen. Bezeichnend für diese Situation ist eine Skizze zweier Einschwing-Hüllkurven von Cembaloklängen zur Verdeutlichung von Ausdrucksrichtungen von Gustav Leonhardt von 1959<sup>10</sup>. Zum Zeitpunkt meiner Begegnung mit Tom Goff in London 1956, Hough Gough und Raimond Russel in Fenton House, vor allem mit gut klingenden Instrumenten von Blanchet, Ruckers, Kirckman usw., waren diese in ihrer klanglichen Anlage, die im Inneren verborgen blieb, nicht erkennbar. Öffentlich zugängliche Restaurierungszeichnungen und Fotos sind erst eine spätere Errungenschaft. Aus dieser Situation konnte aber ein Organanologieverständnis entstehen, welches von der Brauchbarkeit des Klangmaterials für die Ausdrucksvorstellungen der eigenen Imagination sowie einer lebendigen Aufführungspraxis, also weniger vom Zufall verfügbarer Originale, von der Gleichsetzung eines Ist-Zustandes mit Authentizität oder von der Projektion der späteren Ästhetik sowie statistischer Auflistungen ausgegangen war. Die These von Thurston Dart konnte so als Äquivalent erscheinen: "Wir beurteilen die alte Musik fälschlicherweise danach, wie sie heute klingt und nicht wie sie damals gemeint war".

#### IV

Bemerkenswerte Ereignisse im Konzertgeschehen dieser Zeit waren hinzugekommen. Wilhelm Ehmann hatte in Kassel um 1960 bei einer Schütz-Interpretation erregende Wirkung dadurch erzielt, daß er - wie die beiden Gabrieli um 1600 - korrespondierende und kontrastierende Chöre in der räumlichen Dimension, also in Gruppen im Kirchenchor wie auf den Emporen aufgestellt hatte. Ergänzt man räumliche Kontraste noch durch jene aus den historischen Beispielen von Rom bis Venedig oder Süddeutschland, die auf der Kontrastwirkung oder der Korrespondenz von Chorigkeit und einstimmiger Sololinie beruhen, dann ergibt sich ein ganz anderes Bild klanglich-akustischer Parameter der Tragfähigkeit, der Trennfähigkeit und der Verschmelzungsfähigkeit von Klängen, und die Dispositionen der Register konnten in ihrer Zugehörigkeit zu Ausdrucksfunktionen und deren Cembalo-Systemen verstanden werden, ohne daß diese mit dem gleichzeitigen Erscheinen in Italien oder Frankreich zusammenhängen müssen<sup>11</sup>.

Besetzungsbeispiele ganz analoger Kontraste um 1600 zeigen dann, wie kraftvoll besetzte Chöre (16-20 Sänger) bzw. ebensoviele Instrumentalisten abwechselnd wetteifern, dann kontrastieren, wie Einzelchöre mit je einer Orgel, einer Laute oder einem Cembalo gestützt werden, aber sieben nebeneinander aufgestellte Orgeln zu diesen im solistisch-chorigen Kontrast stehen, während ein extremer Gegensatz von Klangvolumen und -zartheit folgt, wo zwei sich mit Theorben begleitende Sänger so leise erscheinen, daß sie nur von den Nächststehenden gehört werden konnten (1608, Coryat).

Hier werden Ausdrucksdimensionen erkennbar, die mit einer Alternative von reinen und denaturierten Klängen, Dispositionsvorstellungen oder den ästhetischen Kriterien von Allzweckcembali, einer "Terrassendynamik" und "Werktreue" nicht mehr erreichbar waren. Unterschiedlich angelegte Instrumente oder erhaltene Manuskripte konnten nicht "die leiseste Vermutung aufkommen lassen, auf welcher großartigen Art diese Musik zum Klingen gebracht wurde" (Dart 1953).

Die Zäsur mit dem Ende des Generalbaßzeitalters, der sog. Mannheimer Schule, viel mehr noch die Hörgewohnheiten seit dem 19. Jahrhundert, läßt uns diese Inhalte fremd erscheinen, deren Klänge wir heute verwenden. Wer vermag heute noch die zwingende Notwendigkeit einer Vielzahl von hohen und tiefen Kirchen- und Kammerstimmungen nachzuempfinden, Symbole wie neugriechische Modi zu Unterteilung von Seelenzuständen bei Tonarten oder die Funktionszuordnung von Musikinstrumenten, und ihre verwirrende Vielfalt von Systemen und Familienbildungen nachzuvollziehen oder gar ausdruckswirksam anzuwenden.

## V

Unterschiede des Ausdrucks und ästhetischer Kategorien bestehen schon zwischen einer mittelalterlichen Farbenpracht, der festlichen Musik der Renaissance und einer ganz anderen, subtilen Ästhetik ähnlicher chauchierender Stimmen des *à capella*. Ein ähnlicher Kontrast des Klanges beim Cembalo, den wir mit "flämisch" und "italienisch" zu umreißen gewohnt sind, spiegelt sich in Unterschieden innerhalb eines Kulturbereichs als auch in Stilwandlungen wider<sup>12</sup>.

Beide betreffen wesentlich verschiedene Bauarten wie klanglich-akustische Eigenschaften. Beim flämischen Instrument korrespondiert der Resonanzboden mit den als Ganzes schwingenden Gehäusewänden, die dann stärker und breiter dimensioniert sind. Beim typisch italienischen Instrument werden diese Gehäusewandungen unterteilt und unterstützen quasi als additives Resonanzsystem die Klangfarbenplastizität über die Scala. Zudem kommen namentlich in der Frühzeit Doppelstegsysteme in beiden Werkbereichen vor und tradieren anders als in Frankreich und England im italienischen und deutschen Bereich bis in die Bachzeit. Bei diesen Doppelsteginstrumenten<sup>13</sup> läuft der Resonanzboden über die Mechaniklinie hinweg und wird durch beide Saitenenden, also über zwei "klingende" Stege angeregt. Bei den zahlreich erhaltenen Virginalen und polygonalen Spinetts aus Italien ist diese Bauart eher bekannt, weniger deren Bedeutung im frühen Cembalobau bis Cristofori und süddeutschen Instrumenten der Bachzeit. Durch ihre klangfarbenvitale Tonansprache sind sie mit den Lautenflügeln verwandt. Wo dieser Typus wie beim Virginal "Mutter und Kind" oder anderen Kombinationsinstrumenten, zum Beispiel dem Cembalo-Virginal sich unterschiedlicher Luftraumvolumina bedient, deutet dies auf den Anspruch an eine lautenhaft farbintensive Ansprache des Klanges und auf eine Plastizität über die Scala der Klaviatur, wie dies in der Geschichte des Klavierbaus wohl kaum mehr vorgekommen ist.

Zur Doppelsteggruppe<sup>13</sup> in Cembaloform gehören Instrumente von Domenico da Pesaro 1533; Hans Müller, Augsburg 1537; L. Theeuwes, London 1579; I. Hasard, London 1622; ein Clavizytherium im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; zwei von drei unterschiedlichen Systemen von Cristofori in der Sammlung in Leipzig von ca. 1720 und 1726<sup>14</sup> und unsig-nierte Exemplare aus dem süddeutschen Raum aus der Bachzeit.

Vielleicht erklärt sich die außergewöhnliche technische Leistung, die das Doppelstegsystem voraussetzt, auch aus Ansprüchen, die aus dem Primat der menschlichen Stimme vor den Instrumentalisten im 16. Jahrhundert hervorgegangen sein können. Die Ausdrucksfähigkeit der Singstimme könnte Vorbild für die Familienbildung und das kontrastierende, ergänzende Nebeneinander verschiedener Systeme gewesen sein. Kein mechanisches Musikinstrument ist auch nur annähernd in der Lage, die Klangansprache durch Konsonanten, die Klangfarbenintensität durch Vokale, die Lautstärke und die quasistationären Modulationsprozesse wie Tremolo und Vibrato einzeln und so unabhängig voneinander in gleichem Maß ausdrucksfähig zu modulieren wie die menschliche Stimme.

Lautenflügel und Doppelsteginstrumente können unter diesen Gesichtspunkten wohl kaum als Geschmacksabweichungen im Bach-Umfeld interpretiert werden, sondern weisen eher auf ein Tradieren ehemals bedeutsamer Ausdrucksformen der Frühzeit hin.

## VI

Eine bemerkenswerte Erfahrung bei Instrumentierungen mit historischen Originalen oder vergleichbaren neugebauten Tasteninstrumenten besagt, daß es keineswegs für die Wiedergabe alter Musik notwendig ist, Instrumente aus der gleichen geographischen Bau- schule oder der gleichen Epoche zu verwenden, aus der auch die Musik stammt, ja, daß eine solche Gleichsetzung sogar erheblich am musikalischen Ausdruckswert des Klang- materials vorbeiführen kann.

Folgende Gesichtspunkte scheinen geeignet, diese Beobachtung zu erklären.

Historische Werkbereiche umfassen eine Vielfalt von Tasteninstrumenten, die mit der Familienbildung bei Blas- und Streichinstrumenten vergleichbar ist. Diese sind durch ähnliche, klanglich-akustische Wirkungsbereiche und -grenzen entstanden und können erst in ihrer gegenseitigen Ergänzung zur beabsichtigten Ensemblewirkung kommen.

So umfaßt das Angebot der Rückers-Werkstattdynastie um 1600 ein Kontrastprogramm einer gestaffelten Cembalofamilie von 3 verschiedenen Größen, aber auch die zahlenmäßig beachtliche Virginal-Muselar-Gruppe sowie Kombinationsinstrumente, das Virginal "Mutter und Kind" und das aus Cembalo und Virginal kombinierte Instrument.

Eine ähnliche Gruppierung, nur systembedingt verändert, zeigen drei gleichlange Cembali neben anderen Cembalo- und Spinettgrößen bei Cristofori um 1700 auf, die sich, wie die Rolle der Doppelsteganlage zeigt, sinngemäß in Disposition, Resonanzboden und Gehäuseart unterscheiden und dann bemerkenswerte Parallelen der Zweckbestimmung in Süddeutschland zur Bachzeit erkennen lassen<sup>15</sup>.

Ist die musikalisch-akustische Funktionsbeziehung bei der Vielzahl der Instrumente mit begrenztem Umfang von der kurzen Baßoktave bis zum c''' flämisch oder italienischer Anlage noch relativ einfach, ist diese bei den auf 5 Oktaven erweiterten zweimanualigen Instrumenten des 18. Jahrhunderts ohne weiteres nicht mehr möglich, weil diese den schwingungsmechanischen Wirkungsrahmen des Cembalo mit begrenztem Volumen, geringer Masse und Saitenspannung der beiden Register 8', 4' oder 8', 8' sprengen. Hier spaltet sich der Cembalobau im 18. Jahrhundert in eine Vielzahl von Richtungen mit Systemaus- tausch bei Blanchet und Tabel wie in Antwerpen bei Dülken und Bull mit ganz unter- schiedlichen Ausdruckswerten auf. Neue Bauelemente verändern die Wechselbeziehung zwischen Resonanzboden und Gehäusefunktion und damit die akustischen Qualitäten.

Vergleicht man die nahezu gleichbleibende Baupraxis der Rückers mit den Unterschie- den zwischen zwei oder drei Jahre auseinanderliegenden Exemplaren der Blanchets (N. et François 1730, François Blanchet 1733) mit den hier vorgenommenen nachträglichen wesentlichen Änderungen oder die Entwicklung der Folgezeit, dann muß man den Eindruck haben, daß jedes Instrument oder jeder Eingriff die Infragestellung des vorausgegangenen bedeutet und daß die Probleme erheblich gewesen sein müssen, einen Stilwandel, den erweiterten Tonumfang, die raumakustische Qualität und nicht zuletzt den musikalischen Ausdruckswert eines Instruments wieder in den Griff zu bekommen.

Diese Situation erinnert an den Hammerflügel- und Klavierbau des 18. und 19. Jahr- hunderts - vielleicht auch bis heute - wo die unbewältigte Saitenspannung vielfach zu klanglich und in der Modulationsfähigkeit kurzlebigen Instrumenten führt, die sich durch Klimaschwankungen in ihrer Systemfunktion und sich selbst in wenigen Jahren zerstören.

Die Verfügbarkeit der klanglichen Gestaltungsmittel muß dadurch, wie auch die handwerkliche Qualität zeigt, ungewöhnlich gewesen sein, steht aber trotzdem der bemerkenswerten Tatsache gegenüber, die den vielfachen Preis erkennen läßt, den ein auf aktuellen Umfang erweitertes Rückers-Cembalo trotz seiner groben Gehäuseausführung und austauschbedürftigen Mechanik erzielt hatte. So wurden alte Instrumente umgebaut, von Rückers wurde jeder Holzsplitter oder zum Beispiel der Virginal-Resonanzboden, eingeflickt in ein neues Instrument, verwendet, als ob eines nicht mehr gelingen wollte, die Rückersche Klangqualität zu reproduzieren oder die frühere Behandlung der bei diesen Instrumenten verwendeten Hölzer anzuwenden.

Folgende Erfahrungen der gegenwärtigen Musikpraxis waren vor 20 Jahren noch nicht verfügbar und vergleichbar; so mußte die Besonderheit der akustischen Qualität und der musikalischen Funktionszuweisungen, namentlich bei italienischen und deutschen Instrumenten<sup>16</sup>, durch vorausgegangene Hörgewohnheiten und die Eigengesetzlichkeit eines Musikmarktes besetzt bleiben. War das großvolumige zweimanualige Instrument, wie es in seinen spät- und nachbarocken Formen von Taskin, Hensch oder Stelin bekannt ist, einem exklusiven höfischen Kreis in Frankreich angemessen, so mußte und konnte das italienische Cembalo bei publikumsfreudiger Kunstdeemonstration anderen akustischen Ansprüchen folgen. Der Barbieri-Saal von 1632 in Rom hatte immerhin 3000 Plätze, und diese mußten beschallt werden.

Faßt man die für die Musikpraxis wichtigen Kriterien, die je nach Anlage eines Instruments oder seiner Zweckbestimmung hervorgehoben werden können, zusammen, dann ergeben sich außer den zweifellos bedeutsamen ästhetischen Kriterien folgende weitere Ansprüche.

Diese betreffen die Ausdrucksvitalität eines "sprechenden Klanges" und sind von der dynamischen Gestalt des Tons namentlich im Ansatz und damit von einer gestaffelt angelegten Corpuselastizität abhängig. Diese bildet sich in der Klangfarbenplastizität der Scala über die Klaviatur ab und stellt in der Ausgeglichenheit bei gleichwertig präsenten Klangfarbenbereichen ein wesentliches instrumentenbauliches Problem dar.

Diese Zusammenhänge umfassen auch die Qualität der Trennfähigkeit, die für eine klarzeichnende Melodieführung und die Verzierungstechnik ebenso wichtig ist wie für die Darstellung polyphoner Linien. Auch die Generalbaßfunktion eines Cembalo bedarf ausgeprägter strukturbildender Klangfarbenimpulse, ähnlich wie diese die Laute oder eine (frühe) Harfenform bietet.

Der von Frank Hubbard unmittelbar am Instrument festgestellte schöne und kraftvolle Klang des spätfranzösischen Instruments hängt mit dessen flacheren Klanggestalt zusammen, die zweifellos ästhetische Kategorien stützt. Mit zunehmender Entfernung und im Ensemble hatten sich aber noch andere Erfahrungen eingestellt. Die mangelnde Trennfähigkeit läßt vielfach nur ein wolkiges Rauschen bei aufgelösten musikalischen Strukturen vernehmen. Diese Ergebnisse werden auch auf die Abstrahlungsordnung bzw. -charakteristik zurückgeführt, wobei die Teiltonverhältnisse mit der Entfernung dann nicht konstant bleiben. In diesem Falle sieht man den Cembalisten und sein Instrument, hört es aber nicht.

Das Nachlaßverzeichnis Bachs, welches 8 Tasteninstrumente umfaßt, spiegelt in diesem Sinne eine bemerkenswert abgerundete Skala der Ausdrucksschwerpunkte und Funktionsdifferenzierung wieder:

- 1 fourniert Clavecin zu 80 Thl.
- 3 andere Clavecin zu je 50 Thl.
- 1 kleines Clavecin zu 20 Thl.



- 2 Lautenwerke zu je 30 Thl.  
1 Spinettgen zu 3 Thl.

Das große "fourniert Clavecin" dürfte dem Solospiel gedient haben, die 3 anderen vermutlich einmanualigen, wie ein Instrument in der Thomaskirche zu Chorleitung, mögen Konzertzwecken und dem Ensemblespiel zugeordnet gewesen sein. Zwei Lautenwerke runden die Ausdrucksskala ab, wobei der farbintensive, lautenhafte Klang ähnlich der Beschreibung gewesen sein mag, wie wir sie zu Fleischers Lauten- und Theorbenflügel 1718 finden, hier allerdings mit angedeuteter Schalenform des Korpus: "daß die Resonanz admirabel schön sei, ... vollkommen als 3 Lauten en force klingt, delicat und rein wie eine Glocke, dabei durchdringend, daß es nicht zu komparieren und daß schwerlich ein Instrument auf dem Erdkreis ist (zu verstehen von Darm-Saiten), das diesem wird gleichtun".

### VIII

Ästhetische Kategorien allein müssen demnach künstlerische Ausdruckserwartungen noch nicht erklären und das Verhältnis von alter Musik, Ästhetik und Gegenwart könnte modifiziert erscheinen: Ästhetische Kriterien sind, wenn wir Musik wahrnehmen, unwillkürlich gegenwärtig. Ästhetik ist aber niemals Gegenwart, sondern die Summe alles in der Vergangenheit Erlebten und Gewohnten und wird auch vom historischen Erbe bestimmt, soweit dieses unsere Sensibilität gebildet hat. Ästhetik wird zudem bestimmt vom subjektiven Gefühl und den Erwartungen des richtenden, wählenden Individuums und seiner Epoche.

In Ergänzung der Darlegungen brachte Ben Franklin, Pittsburg, Klangbeispiele auf 4 verschiedenen Tasteninstrumenten:

- Flämisch-französisches Cembalo, zweimanualig von Eckehart Merzdorf  
Lautencembalo, Darmsaiten, gewölbter Corpus von Rudolf Richter  
Italienisches Cembalo, ca. 1700, Messingsaiten von William Jurgenson  
Cembalo, Süddeutsch, Messingsaiten von Rainer Schütze.

#### Anmerkungen

- 1) Hans E. Hoesch, gesammelte Korrespondenz und Konzert-Programme von 1927-37. Aus dem Nachlaß von Hans E. Hoesch und Steingraeber.
- 2) Ralf Kirkpatrick, Fifty years of Harpsichord Playing, Vortrag Herne 1981 und "Early Music" 1983.
- 3) Thurston Dart, November 83 "The interpretation of Music", Bern 1959.
- 4) Friedrich Ernst, Der Flügel Johann Sebastian Bachs, Frankfurt 1955.
- 5) Frank Hubbard, Three centuries of harpsichord making, Cambridge/Mass., 1965.
- 6) Hough Gough, in Raymond Russell, The Harpsichord and Clavichord, Faber, London-Boston und persönliche Gespräche 1956.
- 7) Sheridan Germann, Bach, Händel, Scarlatti, Cambridge Univ. Press 1985.
- 8) Tom Mc Geary, Frank Hubbard, Interview, The English Harpsichord magazine, April 1975.

- 9) Rainer Schütze, Die Unterschiede in der akustischen und musikalischen Qualität bei alten und modernen Cembali, Europianskongreß, Berlin, Kongreßbericht 1965.
- 10) Gustav Leonhard, persönliche Korrespondenz 1959.
- 11) Rainer Schütze, Beiträge zur Klang- und Systemforschung 1983, in: musik international, Siegburg 1983.
- 12) Edwin M. Ripin, Keyboard Instruments, New York 1971.
- 13) John Koster, The Importance of the Early English Harpsichord, in: The Galpin Society journal, March 1980.
- 14) Hubert Henkel, Kielinstrumente, Leipzig 1979.
- 15) Martin Scholz, Restaurierungsunterlagen Ring.
- 16) Jörg-Dieter Hummel, Friederich Ring, der vergessene Instrumentenbauer, Augsburg 1976.

Don O. Franklin:

ARTICULATION IN THE CEMBALO WORKS OF J.S. BACH:  
A Notational Study

The focus of performance practice studies within the last two decades has shifted away from the broadly-based concerns of the 1950s and 1960s - i.e. with describing and documenting a general set of performance conventions for each historical era - to a detailed examination of the specific conventions, performing techniques, and instruments appropriate to a single composer or style. The publications of the 1970s and 1980s, in contrast to the earlier studies, (exemplified by Donington's comprehensive volume, "The Interpretation of Music," published in 1963)<sup>1</sup> focus on a limited repertory, a particular genre, or one type of instrument or method of tuning, and often are concerned with only one aspect of performance practice. This change in focus entails not only a new set of questions but also a new approach to the sources. Theoretical treatises and instructional performance manuals no longer assume a role of primary importance; rather, the musical source itself, whether in manuscript or printed form - along with other types of "primary evidence," organological, musical, and archival - serves as the focal point of recent scholarship. Nowhere is this shift of focus seen more clearly than in recent studies of Bach's keyboard music, where a detailed study of the primary sources has produced dramatic results. Robert Marshall, in a newly-published terminological study (1986), suggests a new set of categories for Bach's keyboard works based on an examination of the instrumental prescriptions found in the primary sources: "manualiter" (organ with one or two manuals), "pedaliter" (organ with manuals and pedal), "clavier" (generic keyboard instrument), and "cembalo" (harpsichord)<sup>2</sup>. Sheridan Germann, drawing on a variety of original sources, including the unsigned white cembalo in Schloss Charlottenburg, has identified a German cembalo of the type known and played by Bach<sup>3</sup>. In similar fashion, scholars, in addressing issues which relate directly to performance, have turned to the primary sources, including the original performing parts and autograph scores, for a close look at