

Cembalo oder Pianoforte?

Vortrag, gehalten in der Mitgliederversammlung des vierten deutschen Bachfestes in Chemnitz.*)

Von Richard Buchmayer.

Hochverehrte Anwesende! Die Vorbereitungen zum diesjährigen Bachfest haben mir ein so reichliches Maß von Arbeit auferlegt, daß ich gern davon abgesehen hätte, an den Vorträgen der heutigen Mitgliederversammlung teilzunehmen; dennoch habe ich die Notwendigkeit empfunden, mich zum Worte zu melden, weil ich eine Erörterung des von mir aufgestellten Themas für besonders dringlich halte und weil ich die Verpflichtung fühle, gewissen irrtümlichen Anschauungen, die weite Verbreitung erlangt haben, entgegenzutreten.

Eine Bewegung, die unsere ganze Sympathie verdient infolge ihres Bestrebens, die Musikinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts wieder in die Öffentlichkeit einzuführen, die Klangmischungen der alten Ensemblemusik wieder herzustellen — diese Bewegung ist neuerdings im Begriff, nach einer bestimmten Richtung über Maß und Ziel hinauszugehen. Die junge Generation von Musikk Forschern kämpft heute unter einem gemeinsamen Feldzeichen: dem Cembalo. Wo immer jetzt historische Konzerte unternommen werden, da prangt im Vordergrund das Cembalo als sichtbares Pfand der historischen Treue, oder mindestens der loyalen historischen Gesinnung. Das moderne Klavier gilt fortan für solche Zwecke als unzulässig und soll selbst als Soloinstrument durchaus in den Bann getan werden.

*) Der Vortrag hat für den Druck eine etwas erweiterte Gestalt erhalten.

Ich bin nun keineswegs ein Feind des Cembalos, habe ich doch selbst schon in den ersten neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Cembalo in meine historischen Konzerte eingeführt und auch für Solovorträge verwendet. Damals standen mir noch keine eigentlich konzertfähigen Instrumente zur Verfügung, wirkliche Mustereemplare lernte ich erst kennen, als ich 1897 nach England kam. Dort, im Lande der Sammler, war von jeher das Interesse für alte Instrumente rege gewesen; schon Moscheles hatte 1837 in London für seine historischen Konzerte ein vorzügliches Tschudisches Cembalo benutzt, das später in den sechziger Jahren von Pauer ebenfalls öffentlich gespielt wurde. Während meines Aufenthalts fand ich vielerlei Gelegenheit, die reichen englischen Privatsammlungen zu besichtigen. Die vorzügliche Broadwoodsammlung stand zu jener Zeit unter Verwaltung des größten Kenners alter Klavierinstrumente, des verstorbenen Hipkins (man lese seine ausgezeichneten Artikel im Groveschen Lexikon). Eine Einladung des Herrn Fuller-Maitland vermittelte mir die Bekanntschaft mit dem weitaus besten Cembalo von allen, die ich bis jetzt gehört habe; es ist von J. Kirchmann 1798 gefertigt, stammt also aus der letzten Zeit des Cembalobauens. Herrn Fuller-Maitlands Vortrag einiger Grounds von Purcell überzeugte mich damals zum ersten Mal, daß tatsächlich eine gewisse Gattung von älteren Klavierwerken so an die Eigenart des Cembalos gebunden ist, daß sie auf unserem modernen Klavier nicht entsprechend wiedergegeben werden kann. Seit dieser Zeit habe ich mit wachsamem Interesse die Bestrebungen verfolgt, die in der Hauptsache von England damals ausgingen und über Frankreich verhältnismäßig spät nach Deutschland gekommen sind.

Zuerst begnügte man sich bei uns mit dem Versuch, das Cembalo als Begleitinstrument im Rahmen des Orchesters und als Ensembleinstrument in der Kammermusik wieder zur Geltung zu bringen. Nach und nach versuchte man es mit selbständigem Solospiel; besonders war es hierbei das erfolgreiche Auftreten der Frau Wanda Landowska, wodurch dem Instrument neue Freunde gewonnen wurden. Die Bewegung hat

nun in der letzten Zeit ihren Gipfelpunkt insofern erreicht, als von manchen Seiten die Forderung erhoben wird, die älteren Klavierkompositionen sollen nur auf dem Cembalo zu Gehör kommen; ja es wird sogar speziell behauptet, daß Joh. Seb. Bachs Klavierwerke „stilgerecht“ nur auf dem Cembalo vorgetragen werden können. Die eigentliche Veranlassung zu dieser irrthümlichen Anschauung sind einige zu weiter Verbreitung gelangte Aufsätze gewesen, die zu beweisen suchten, daß Seb. Bach nicht (wie man bisher annahm) in erster Linie für das Klavichord geschrieben habe, sondern lediglich für das Cembalo. Aus dieser vermeintlichen Tatsache hat man sodann den verhängnisvollen Schluß gezogen, daß der Vortrag der Bachschen Klavierwerke auch auf dem modernen Klavier sich durchaus der Natur des Cembalos anzupassen habe. Am nachdrücklichsten wird diese Ansicht von Herrn Dr. Karl Nef in Basel vertreten, einem Mann, der sicher wegen seiner Verdienste um die ältere Musik hochzuschätzen ist; sein hier am meisten in Betracht kommender Artikel steht im Petersjahrbuch von 1903 („Clavicymbel und Clavichord“). Nächste Herrn Dr. Nef hat Frau Landowska in einer sehr geistreichen, aber etwas einseitigen Broschüre (»Bach et ses interprètes«, Mercure de France 15./11. 1905) ähnliche, obwohl nicht ganz so weit gehende Ansichten entwickelt. Ich kann mein Thema nicht besser behandeln, als indem ich an der Hand des Nef'schen Aufsatzes die dort aufgestellten Behauptungen im folgenden einer Prüfung unterwerfe.

Herr Dr. Nef nimmt also Seb. Bachs Klavierwerke, einschließlich des Wohltemperierten Klaviers, völlig für das Cembalo in Anspruch. Vom Klavichord sagt er, daß es zwar schon im 17. Jahrhundert in Deutschland weit verbreitet gewesen sei, aber nur infolge seiner Billigkeit und leichten Transportierbarkeit. Nur wegen dieser Eigenschaften sei das Klavichord den Kindern als Anfangsinstrument gegeben worden, das Cembalo aber habe in der älteren Zeit den ersten Platz eingenommen, die damaligen Werke seien lediglich für das Cembalo geschrieben; erst Phil. Emanuel Bach habe das Klavichord in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gerückt und habe bei

seinen Zeitgenossen jene schwärmerische Verehrung dieses Instruments hervorgerufen, die für die „Wertherzeit“ so überaus charakteristisch gewesen sei. Für die letztere Tatsache gibt Herr Dr. Nef sehr interessante Belege aus der zeitgenössischen Literatur, aus den Werken der Dichter Schubart, Gerstenberg usw.; zu bedauern ist nur, daß Herr Dr. Nef sich nicht mehr um Zeugnisse aus früherer Zeit bemüht hat, denn dadurch würde er zu einer abweichenden Meinung geführt worden sein. Ich werde Ihnen jetzt zeigen, daß die Prämissen, aus denen Herr Dr. Nef schließt, unrichtig sind, daß unter den deutschen Klavierkomponisten der Zeit vor Seb. Bach gerade diejenigen, welche Bach am meisten beeinflusst haben, nicht das Cembalo, sondern das Klavichord bevorzugt haben, daß sie die Mängel des stärkeren, aber ausdruckslosen Cembalos wohl erkannt haben, daß auch der ihren Spuren nachgehende Bach seinen Klavierstil am Klavichord gebildet hat, daß der größere Teil der Bachschen Klavierwerke für das Klavichord geschrieben ist, daß endlich selbst die für das Cembalo bestimmten Werke Bachs ihrem tieferen Gehalt nach nicht entfernt auf dem Cembalo zur Geltung kommen können. — Den Unterschied zwischen Cembalo und Klavichord kann ich bei Ihnen als bekannt voraussetzen; da aber gut-erhaltene Klavichorde so überaus selten sind, so dürfte es für das Nachfolgende von Nutzen sein, wenn ich das Urteil eines der besten Kenner von alten Klavierinstrumenten hier anführe. Herr Fuller-Maitland schreibt im vierten Bande der Oxford history of music (S. 113 ff.) ungefähr so: „Das Klavichord verfügt nur über ein Minimum von Kraft; aber zwischen seinen lautesten und leisesten Tönen liegt eine beinahe unendliche Reihe von Abstufungen, die alles das übertrifft, was auf einem modernen Klavier in dieser Beziehung möglich ist. Innerhalb der bescheidenen Grenzen ist jede Tonnuance erreichbar, und zwar mit einer so wundervollen Klarheit, daß im polyphonen Spiel jede Stimme erklingt, als würde sie auf einem besonderen Instrument vorgetragen oder für sich gesungen. — Das Instrument ist ein geradezu ideales Mittel für alles, was übersinnlich, intim, besonders ausdrucksvoll ist; die Möglichkeit, jede Note eines Akkordes für sich herauszuheben, macht es beson-

ders geeignet für fugiertes Spiel.“ Dagegen erlaubt das viel stärkere Cembalo bekanntlich keinerlei Modifikation des Klanges durch verschiedenen Fingeranschlag.

Die Ansicht des Herrn Dr. Nef und anderer heutiger Schriftsteller, daß die Bach vorangehenden Meister nicht für das Klavichord, sondern für das Cembalo geschrieben haben, hat ihren nächsten Grund in der Unterschätzung der Hauptwerke dieses Zeitraums, von denen freilich ein großer Teil noch immer unveröffentlicht ist. Herr Dr. Nef urteilt nämlich selbst über das Cembalo: „Nie konnte dieses Instrument zum Ausdruck der feinsten und zartesten Herzensregungen, der Melancholie und Empfindsamkeit dienen,“ und an einer andern Stelle: „Das Cembalo war das Klavierinstrument einer Zeit, die in der Spielmusik noch nicht in die Tiefen des Geistes hinabstieg, sondern (selbst in der Orchester- und Kammermusik) mehr nur erheiternde Anregung und Unterhaltung suchte.“ Nun, meine Herren, wer von Ihnen gestern die Georg Böhmsche Suite, oder auf dem zweiten Bachfest in Leipzig Böhms Präludium, Fuge und Postludium gehört hat, wer die Cmoll-Sarabande von Matthias Weckmann, die Fismoll-Suite von Christian Ritter kennen gelernt hat, der wird mir sicher bezeugen, daß diese Werke zarteste Herzensregungen, Gemütsriefe, Melancholie in reichstem Maße aussprechen. Was können die alten Meister dafür, wenn ihre Werke mit vorgefaßter Meinung beurteilt werden?

Von Literaturzeugnissen aus dieser Zeit vor Seb. Bach führt Herr Dr. Nef nur zwei an, und gerade diese hätten ihn in seiner Meinung stutzig machen sollen. Er sagt: Walthers nennt das Klavichord in seinem Lexikon ein sehr bekanntes, und Mattheson im Neueröffneten Orchester ein vor andern beliebtes Instrument. Der erstere meint, es sei so zu reden aller Spieler erste Grammatica, und der letztere weiß auch schon den Vorzug von einem Clavichordio zu schätzen, der darin bestehe, daß man „die Singart viel deutlicher mit Aushalten und Aboucieren ausdrücken kann, denn auf den allezeit stark nachklingenden Flügeln und Spinetten.“ „Aber im ganzen (fährt Herr Dr. Nef fort) wird man doch die Beliebtheit des Klavichords in dieser Zeit auf äußere Gründe zurückführen müssen. Es wird seiner

einfachen Mechanik wegen billig gewesen sein und war leicht zu transportieren und handlich.“

Nun, meine Herren, die ganze Stelle lautet bei Mattheson so: „Duverturen, Sonaten, Tockaten, Suiten etc. werden am besten und reinlichsten auf einem guten Clavichordio herausgebracht, wo man die Singart viel deutlicher, mit Aushalten und Adoucieren ausdrücken kann, denn auf den allezeit gleich=stark*) nachklingenden Flügeln und Spinetten. Will einer eine delikate Faust und eine reine Manier hören, der führe seinen Kandidaten zu einem saubern Clavichordio; denn auf großen, mit drei oder vier Registern versehenen Klavizymbeln werden dem Gehör viele Brouilleries echappieren, und schwerlich wird man die Manieren mit Distinktion vernehmen können.“

— Nun, ich möchte doch wissen, ob man hiernach sagen kann, daß es äußerliche Gründe sind, die Mattheson zugunsten des Klavichords anführt. Er schrieb dies im Jahre 1713, also zu einer Zeit, wo er längst die französischen und italienischen für Cembalo geschriebenen Klavierwerke dieser Periode kennen gelernt hatte; er wußte sich aber eins mit den deutschen Klavierkomponisten seiner Zeit. Wichtig ist, daß er gerade die Gattungen von Werken nennt, von welchen man am ehesten vermuten könnte, daß sie dem Cembalo angehört hätten: Duverturen, Sonaten, Tockaten, Suiten etc. Bei Werken polyphonen Stils hält er den Gebrauch des Klavichords für selbstverständlich. Diese seine Ansicht hat Mattheson auch ferner behalten; im Jahre 1725, lange nach dem Erscheinen von Händels Suiten, spricht er sich in der *Critica musica* ganz in demselben Sinne aus. Sonst findet man in den zahlreichen Schriften Matthesons wenig oder keine Stellen, die diese Frage behandeln, ein Zeichen, daß seine Ansicht geringen Widerspruch gefunden hatte. Mattheson war bekanntlich sehr streitbar und reizbar; hätte er Gegner gefunden, oder hätte er ahnen können, daß 200 Jahre später sein Urteil angetastet werden würde, er hätte die Cembalovertheidiger mit Namen belegt, die sie heute

*) Es ist gar nicht unwesentlich, daß Herr Dr. Neß unrichtig „stark“ statt „gleich stark“ zitiert.

noch in Wallung bringen würden. — Nun kann man sagen: Mattheson war ein Theoretiker, als Klavierkomponist nicht gerade bedeutend. Wie urteilten die wirklichen Meister? Sehen wir zu: Im zweiten Bande der *Critica musica*, Teil VII, ist ein Brief abgedruckt, den Kuhnau im Dezember 1717 an Mattheson gesandt hatte. Da heißt es: „Der vornehme und exzellente Lautenist, der Graf Logi, stellte vor 20 Jahren ungefähr“ (also etwa 1697) „und zu der Zeit, als Mr. Pantalon noch bei uns einen Maitre de Danse agierte, ein Konzertchen zwischen ihm, diesem und mir an. Der Graf ließe sich auf seinem Instrument in sehr gelehrtem Präludieren und mit einer schönen und galanten Partie, mit aller ersinnlichen Delikatesse, hören. Ich tat auch, was ich auf meinem Clavicordio vermochte, und war schon damals mit dem Orchester“ (er meint Matthesons Neueröffnetes Orchester) „in diesem Stücke einerlei Meinung, daß ein solches, obgleich stilles Instrument, zur Probe und guten Expression der Harmonie auf dem Klaviere am besten diene.“ Was will man mehr? Kuhnau wählt bei einem Wettstreit zwischen verschiedenen Instrumenten, an dem er sich beteiligt, das Klavichord zum Vortrag. Wie wenig Kuhnau das Cembalo liebte, geht ferner aus der Tatsache hervor, daß er auf seine alten Tage noch das Pantaleon erlernte; zwölf Jahre hat es ihn — wie er sagt — betört und zum Exercitio angelockt, trotzdem es Herculeum laborem erforderte. „Dieses Instrument hat auch diese Praerogatio und Eigenschaft vor denen Klavieren (Cembali), daß man es mit force und wieder piano, als worinnen ein großes momentum dulcedinis et gratiae musicae bestehet, tractieren kann.“ — Sie sehen, verehrte Anwesende, wie die alten Meister den Notstand, in dem sie sich mit ihren Klavierinstrumenten befanden, wohl erkannten; erst der neuesten Zeit, unseren jungen Herren Doktoren ist es vorbehalten geblieben, aus dieser Not eine Tugend zu machen. Mattheson bemerkt zu Kuhnaus Worten: „Es merke sich dieses, der die besiederten Instrumente den Clavicordiis vorziehen will.“ Kuhnaus Klavierwerke, besonders die 1700 erschienenen „biblischen Historien“, haben bekanntlich den jungen Bach in seinem Schaffen außerordent-

lich beeinflusst; nach Kuhnau's Äußerungen kann kein Zweifel bestehen, daß er für das Klavichord geschrieben hat.

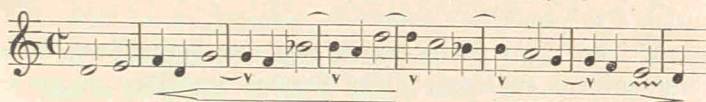
Nicht alle damaligen deutschen Meister traten so streng für das Klavichord ein als Kuhnau. Auf dem Titel der 1697 in Nürnberg erschienenen „sechs musikalischen Partien“ von Johann Krieger steht der Zusatz: „allen Liebhabern des Klaviers, auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen.“ Man darf freilich auf solche Titel nicht zu viel Gewicht legen, da begreiflicherweise die Komponisten sowohl als die Verleger ein Interesse hatten, für ihre Werke möglichste Verbreitung zu erlangen. Man mußte ein tüchtiger Musiker sein, um auf dem Klavichord gut zu spielen; das Cembalo war leichter zu behandeln und in jeder Beziehung dankbarer für die Dilettanten. Wir wissen, daß Händel für den ersten Unterricht das Klavichord und den Gebrauch der Kriegerschen Partien empfahl; daraus darf man den Schluß ziehen, daß diese Stücke in der alten Zeit als für das Klavichord bestimmt angesehen wurden.

Ein süddeutscher Meister, der als Klavierkomponist ganz nachhaltig auf Bach eingewirkt hat, war Joh. Kaspar Ferdinand Fischer, dessen 1696 erschienenenes „Musikalisches Blumenbüschlein“ rasch große Beliebtheit erlangte. In der Widmung an die Markgräfin von Baden sagt Fischer: „Ich getraue mir aber nicht Dero hochfürstliches Cabinet mit Trompeten- und Geigenschall zu beunruhigen und darmit etwan zur Verletzung des zarten Gehörs des neugebornen Prinzen Anlaß zu geben, sondern präsentiere hiermit eine etwas stillere Musik und gegenwärtige allein auf das Clavicordium, oder Instrument eingerichtete Partien als ein Blumenbüschlein.“

Was Georg Böhm betrifft, der den jungen Bach am allermeisten beeinflusst hat, so habe ich bereits in meinen Erläuterungen für das diesjährige Programmbuch auseinandergesetzt, daß mit Ausnahme einer den Lullyschen Stil nachahmenden Suite alle seine Klavierwerke für das Klavichord bestimmt sind; sie verlangen zum Teil infolge ihres intimen Charakters und ihrer Ausdruckstiefe eine derartige Nuancierungsfähigkeit, das selbst das moderne Klavier kaum dafür ausreicht.

Schließen wir die Reihe! Meine Darlegungen reichen völlig hin, um zu zeigen, daß die Ansicht, als habe man die Klavi-chorde nur aus äußerlichen Gründen, aus Rücksicht auf die Billigkeit usw. benutzt und als seien die Werke der Bach voran-gehenden Meister lediglich für das Cembalo geschrieben, falsch ist. Gerade das Gegenteil ist der Fall, und wir sollten stolz darauf sein, daß zu einer Zeit, wo in andern Ländern das Cembalo die unbedingte Herrschaft hatte, in Deutschland die tiefere, mehr nach innen gefehrte Natur unserer Meister den Gebrauch eines so äußerlichen Instruments für Solowerke zu vermeiden suchte. Die Gewißheit dieser Tatsache widerlegt nun von selbst den neuerdings oft aufgestellten Satz, daß man beim Vortrag der alten Werke vor allem die Natur des Cembalos berücksichtigen müsse und daß man selbst auf dem modernen Klavier feinere Ausdrucksnuancen unterlassen und nur in sogenanntem „großen Zuge“ spielen solle. Man hat finden wollen, daß in diesen Klavierwerken die dynamischen Abstufungen durch den Zutritt und das Verschwinden von Stimmen ersetzt seien und daß in diesem Umstand ein beson-deres Kennzeichen des Cembalostils liege — als ob dieselbe Er-scheinung nicht in modernen Werken ebenso zu finden wäre; wollte man danach abschätzen, welche Werke für Cembalo ge-schrieben sind, so würde ich mich anheischig machen zu beweisen, daß gewisse Sätze von Schumann, Chopin, Liszt für das Cem-balo bestimmt sind. Wie sehr man mit all diesen Annahmen den alten Meistern Unrecht tut, zeigt sich aus dem Vorher-gegangenen zur Genüge. So alt die Musik überhaupt ist, so alt ist das »crescendo«, so alt sind dynamische Unterschiede; sind diese schon in der gewöhnlichen Sprache vorhanden, um wieviel mehr in der Tonsprache! Jede gesteigerte Gefühls-erregung drückt sich durch Zunahme der Dynamik aus. In der Musik verlangt schon die Darstellung des rhythmischen Maßes dynamischen Wechsel, und jedes nur irgend bedeutende kleine Motiv enthält eine Kulmination, zu der hin-, von der abgestrebt wird. Diese Nuancen stellen das Leben dar, das in dem Geäder eines musikalischen Kunstwerkes rinnt; über-treibt man sie, so schädigt man den Totaleindruck; nimmt

man sie aber heraus, so tritt Starrheit ein. Das gilt für die Schöpfungen aller Zeiträume. In der Gesangsmusik, in der Streich- und Blasmusik sind diese dynamischen Unterschiede ohne weiteres möglich, sie sind daher von jeher ausgeübt worden. Eine Ausnahme macht die Orgel, die in ihrem leidenschaftslosen Charakter für den Gottesdienst so wohl geeignet ist; aber auch der Orgelkomponist kann seine Themen nicht anders innerlich empfangen, als unter der Vorstellung dynamischen Wechsels, und die Phantasie des Hörers hat gegenüber freien Orgelwerken nicht nur das metrische Taksgewicht zu ergänzen, sondern auch die dynamischen Steigerungen. Wie könnten die nebenstehenden Themen anders gedacht sein und anders verstanden werden als folgendermaßen:



oder:



Die großartige Steigerung, welche das neueintretende Gegen-
thema im Fugenteil der Bachschen Passacaglia*) verursacht, ver-
langt vom Hörer unbedingt, daß er die latente Dynamik des
neuen Themas auffaßt (eine Vorstellung von gleichstarken oder
gar zunehmenden Achteln würde die beabsichtigte Wirkung so-
fort aufheben). Also:



*) Dieses Stück kann heute als Orgelwerk gelten; daß es ursprünglich für Pedalcembalo geschrieben war, kommt für die obigen Ausführungen nicht in Betracht.

Es sei hier an Spittas Besprechung der Buxtehudeschen Orgelwerke im ersten Bande der Bachbiographie erinnert. S. 283 heißt es daselbst: „Wir treffen manchmal bei Buxtehude Gestalten, welche nach Tonbeseelung ordentlich zu dürsten scheinen, obgleich es ganz unzweifelhaft ist, daß sie für das mechanische, tote Orgelmaterial bestimmt waren. — Die Hinüberdeutungen auf ein ausdrucksfähigeres Instrument sind in diesen Stellen so stark, daß sie, auf unserm Pianoforte gespielt, wie für dasselbe geschrieben scheinen; man versuche es nur und wird sich überzeugen, daß es ganz unmöglich ist, den tiefen Gefühlsausdruck, der überall entgegenquillt, nicht durch Schattierungen des Vortrags wiederzugeben, es wird einem selbst das kaum genügen, und man wird den Gesang zu Hilfe nehmen mögen.“

Bei der Orgel stehen dem Mangel an dynamischen Ausdrucksmitteln außergewöhnliche Vorzüge gegenüber: imponierende Klangfülle, eine große Zahl möglicher Klangmischungen, ungeschwächtes Fortklingen des einzelnen Tones. Das Cembalo dagegen teilt den Mangel der Orgel, ohne ihre Vorzüge zu besitzen; seine Klangkraft ist sehr mäßig, der Ton verschwindet fast unmittelbar nach dem Anschlag, die durch verschiedene Registrierung möglichen Klangmischungen lassen zwar vielerlei äußerlich effektvollen Wechsel zu, ohne aber für die Wiedergabe empfindungstiefer Musik wesentliche Hilfsmittel zu bieten. (Auch die Zufügung eines Schwellers, für die Tschudi 1769 Patent nahm, konnte hierfür nicht helfen.) Mattheson hat also ganz richtig geurteilt, wenn er das Cembalo für ausdrucksvolle Musik als ungeeignet erklärte.

Und Seb. Bach, der „ausdrücklichste, harmonieufeste Komponist“ — wie er früher oft genannt wurde —, der sich an den Werken der obengenannten Meister gebildet hatte, er sollte das Klavichord perhorresziert und sein Ideal in dem Cembalo gesehen haben? Ist das nur irgend wahrscheinlich? Gleichwohl, Herr Dr. Nef nimmt Bachs Klavierwerke völlig für das Cembalo in Anspruch, sogar das Wohltemperierte Klavier. In seinen diesbezüglichen Darlegungen muß er freilich zunächst einen Stein des Anstoßes aus dem Wege räumen, das ist näm-

lich Forkels Zeugnis. In seinem biographischen Abriss über Bach sagt Forkel: „Am liebsten spielte Bach auf dem Klavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bei seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Klavichord für das beste Instrument zum Studieren, sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.“

Herr Dr. Nef sagt nun hiergegen, daß diese Ausführungen durchaus die Meinung Phil. Emanuel Bachs und der späteren Zeit widerspiegeln. Im Gegenteil, sie decken sich völlig mit dem, was Mattheson und Kuhnau sagen. Herr Dr. Nef erwähnt, daß schon Spitta Forkels Urteile mit Mißtrauen angesehen habe. Ganz recht, Spitta bezweifelt Forkels Urteilsfähigkeit; darum handelt es sich aber hier nicht, hier handelt es sich um die einfache Glaubwürdigkeit. Man kann doch nicht ohne weiteres voraussetzen, daß ein so ernster, verdienter Mann, wie Forkel war, gelogen hat. Wenn er nicht gelogen hat, so stammte die Mitteilung von Friedemann Bach und Phil. Emanuel Bach. Diese müssen aber doch genau gewußt haben, welche Meinung ihr Vater hatte, oder sollen sie auch gelogen haben? Das könnte man doch nicht eher annehmen, bevor nicht die unwiderleglichsten Gegengründe vorhanden wären. Welches sind nun diese vermeintlichen Gegengründe?

Da wird zunächst darauf hingewiesen, daß Seb. Bach bei seinem Tode kein Klavichord hinterlassen habe, dagegen: „1 fournirt Clavegin, welches bei der Familie, so viel möglich bleiben soll, 1 Clavesin, 1 dito, 1 dito, 1 dito kleiner, 1 Spinettgen“. Das ist allerdings merkwürdig; sollte vielleicht der Gerichtsbeamte, welcher das Inventar aufnahm, einen falschen Ausdruck gewählt haben, sollte das „1 dito kleiner“ in Wirklich=

keit ein Klavichord gewesen sein? (Die Orthographie stammt sicher nicht von einem der Söhne Bachs.) Wir wissen freilich, daß Seb. Bach in seinen letzten Jahren an einer schweren Augenkrankheit litt, die auch seinen übrigen Gesundheitszustand ungünstig beeinflusste, aber wo waren die Klavichorde geblieben, auf denen er seine Söhne und vermutlich auch seine Töchter unterrichtet hatte? waren sie ebenso wie der ganze Musikalienbestand schon vor dem Tode verschwunden? Fest steht, daß Bach in der letzten Zeit mehrfach Klaviere verschenkt hat. Im 8. Kapitel des gerichtlichen Erbvergleichs kommt der Passus vor: „Und weiln der jüngste Herr Sohn, Herr Joh. Christian Bach, 3. Clavire nebst Pedal von dem Defuncto seel. bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat etc.“ Diese Stelle darf nicht, wie vielerseits geschehen, so aufgefaßt werden, als hätte Joh. Christian drei Pedalklaviere erhalten; welche Veranlassung sollte Seb. Bach gehabt haben, seinem jüngsten Sohn drei solcher Klaviere auf einmal zu schenken? Die Worte „nebst Pedal“ bedeuten jedenfalls nur, daß für eines der Klaviere ein dazu passendes Pedal vorhanden war. Ein Pedal war damals ein selbstständiges kleines Instrument, daß je nach seiner Bauart unter ein Klavichord oder unter ein Cembalo gestellt werden konnte. Die Meinung, daß es nur Pedale für Cembali gegeben habe, ist irrig (siehe die ausführliche Beschreibung in Jak. Adlung's »Musica mechanica«, Teil II, 1768, wo viel mehr von dem Pedalklavichord als von dem Pedalcembalo die Rede ist). Christian Bach hatte demnach die volle Ausrüstung eines Klavierspielers erhalten, wahrscheinlich ein Klavichord, ein Cembalo und ein Klavierinstrument mit zugehörigem Pedal (Cembalo oder Klavichord). Außer ihm war auch Joh. Christoph Friedrich Bach noch zu Lebzeiten des Vaters mit einem Klavier bedacht worden, über dessen Beschaffenheit nichts Näheres mitgeteilt ist. Es wäre ein Wunder, wenn nicht auch die übrigen Kinder nach dem Besitz von Instrumenten gestrebt hätten, und da die Klavichorde so sehr viel billiger waren, als die Cembali, so konnten sie auch eher verschenkt werden. Wie nahe liegt z. B. die Möglichkeit, daß Bachs Lieblings Tochter „Liesgen“, als sie 1749 den Naumburger

Organisten Altnickol heiratete, das Klavichord, auf dem sie gelernt hatte, als Bestandteil ihrer Mitgift behalten durfte. Es fehlen uns eben genauere Nachrichten, um diese Angelegenheit völlig aufzuklären; sei sie, wie sie wolle, so ist sie doch von viel zu geringem Gewicht, als daß man damit das bestimmte Zeugnis Phil. Emanuel Bachs umwerfen und den kühnen Schluß ziehen könnte, Seb. Bach habe überhaupt kein Klavichord besessen.

Weiter hat man vorgebracht, es müsse merkwürdig erscheinen, daß Bach, wenn er das Klavichord besonders liebte, keine Versuche unternommen habe, es zu verbessern. Das ist doch gewiß kein stichhaltiger Grund. Bach konnte sehr wohl die großen Vorzüge des Klavichords schätzen, ohne es im übrigen für verbesserungsfähig zu halten. Auf die Frage, ob Bach für Klavichord geschrieben habe oder nicht, haben diese Einwände nicht den geringsten Einfluß. Fest steht die Tatsache, daß Bachs Jugendwerke sich vielfach direkt an die für Klavichord geschriebenen Kompositionen seiner deutschen Vorgänger anlehnen. Besonders treten diese Beziehungen im sogenannten „Andreas-Bachbuch“ zutage; wo daselbst bei im übrigen deutschen Titeln der Zusatz »pour le clavecin« vorkommt (er steht speziell bei der von mir gestern gespielten A moll-Fuge), da beweist er gerade, daß die Cembalostücke die Ausnahme bildeten und daß die übrigen Klavierwerke für das Klavichord bestimmt waren.

Unter den Sammlungen, die Seb. Bach von seinen Klavierstücken selbst zusammengestellt hat, gibt es zunächst eine, deren Bestimmung für das Klavichord am allerwenigsten bestritten werden kann: Wir besitzen das Zeugnis Phil. Emanuels, daß er ebenso, wie sein älterer Bruder Friedemann, den ersten Klavierunterricht von seinem Vater am Klavichord erhalten hat. Daraus folgt unwiderleglich, daß das „Klavierbüchlein“, welches Seb. Bach im Jahre 1720 eigens anlegte, um den zehnjährigen Friedemann zu unterrichten, für Klavichord geschrieben ist. In diesem Klavierbüchlein stehen nun dicht hinter den ersten Übungsstücken nicht weniger als 11 Praeludien aus dem späteren Wohltemperierten Klavier (teilweise in vereinfachter Form), der letzte Teil enthält fast sämtliche der späteren In-

ventionen und Sinfonien. Was kann näher liegen, als der Schluß, daß auch diese späteren Sammlungen für das Klavichord bestimmt waren?

Die Inventionen und Sinfonien tragen bekanntlich den Titel: „Auffrichtige Anleitung, Worumit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1.) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2.) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren — —, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen“ usw. Bisher hatte niemand daran gezweifelt, daß das von Bach angegebene Hauptziel: eine cantable Art im Spielen zu erlangen, auf dem Klavichord erreicht werden sollte. Herr Dr. Nef bringt es indessen fertig, zugunsten des Cembalos um die klar ausgesprochenen Worte Bachs herumzukommen. Er sagt: „Cantabel im modernen Sinn konnte man doch wohl nur auf dem Klavichord spielen. Aber auch dieser Grund verliert seine Kraft, wenn man der früheren Bedeutung des Ausdrucks nachspürt. Im Lexikon von Walther, dem Zeitgenossen Bachs, lesen wir: „Cantable heißet, wenn eine Composition, sie sey vocaliter oder instrumentaliter gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen läßet, oder eine feine Melodie in solchen führet.““ Der Ton (sagt Herr Dr. Nef) liegt hier wohl auf allen, d. h. cantabel bedeutete etwa so viel wie modern: selbständige, melodische Stimmführung.“ Daß Walther in seiner Definition von einem cantabel geschriebenen Werk, Bach aber von der zu erstrebenden cantabeln Art zu spielen spricht, das dünkt Herrn Dr. Nef einerlei; er resümiert sein Urteil, indem er fortfährt: „Korrektes Spiel mehrerer selbständig nebeneinander herlaufender Stimmen, das hat wohl Bach in den Inventionen und Sinfonien am allermeisten lehren wollen.“ Wäre dies der Fall gewesen, so hätte Bach in der Aufschrift zweimal dasselbe gesagt. Man stelle sich übrigens die unsagbar ausdrucksvolle, tiefsten Schmerz atmende Fmoll-Sinfonie vor als Schulbeispiel für korrektes dreistimmiges Spiel auf dem Cembalo!!

Gegenüber dem Wohltemperierten Klavier scheint selbst

Herr Dr. Nef zeitweise unsicher in seinem Urteil zu werden, ob schon er das Cismoll-Praeludium aus dem 1. Teil als besonderes Beispiel für den Cembalostil anführt. Es gehört ja auch wirklich Mut dazu, Werke wie die Cismoll-Fuge oder das Es moll-Praeludium des 1. Teils auf das Cembalo zu verweisen; aber innere Gründe scheint Herr Dr. Nef kaum anzuerkennen. Um die Art seiner auf das Wohltemperierte Klavier bezüglichen Schlussfolgerungen zu charakterisieren, ist es unumgänglich nötig, den Schlußteil seines Aufsatzes hier ganz wiederzugeben: „Bei dem Wohltemperierten Klavier hielt man die Bestimmung fürs Klavichord deshalb (allein deshalb?) für wahrscheinlich, weil Bach darin das viergestrichene (soll heißen: dreigestrichene) Des vermeidet. Aber nicht nur weil dieses den meisten Klavichords seiner Zeit gefehlt hat, sondern weil zu seinen Zeiten auch viele Klavizymbels und Spinetts gebaut wurden, die nur bis zum viergestrichenen (dreigestrichenen) C reichen, hat Bach offenbar das hohe Des vermieden. Damit ist also weder für noch gegen das Klavichord etwas bewiesen. Gegen dieses aber scheint (!) mir zu sprechen, daß bundfreie Klavichords in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allem Anscheine nach (!) noch ziemlich (!) selten waren und man gebundene Instrumente gar nicht „wohltemperiert“ stimmen konnte. Und wenn wir auch ein bundfreies Instrument annehmen (!), so müssen wir doch für das Wohltemperierte Klavier am allermeisten Spitta zustimmen (hört, hört!), wenn er sagt: „„Das Idealinstrument, das Bach für seine Inventionen und Sinfonien, Suiten und Klavierfugen vorschwebte, war nicht ganz das Klavichord (!): zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreichs herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Bau desselben.““ Darum wird man aber nicht weiter zu schließen brauchen, daß Bach, die Vorzüge des Pianoforte vorausahnend, gewissermaßen für dieses komponiert habe. Das Instrument, das Bachs Intentionen am besten verwirklicht, ist das Klavizymbel (!!), und zwar, wie mit Bezug auf Spittas eben zitierte Worte noch einmal betont sein möge, das orgelverwandte Klavizymbel. Dabei soll gar nicht geleugnet

werden, daß einzelne Stellen in den Klavierkompositionen auf den nuancereichern Klavichords und Pianofortes ausdrucksvoller wiedergegeben werden können — wie am Ende einzelnes auch aus den Orgelkompositionen —, aber in ihrer Grundlage sind sie doch auf das Klavizymbel berechnet und werden auf diesem stets die beste Wirkung hervorbringen (!). Wenn das Klavizymbel wieder zur Grundlage des Bachspiels gemacht wird, wird man auch zu sichern Normen für den Vortrag kommen, die heute noch fehlen, und dann erst werden wir den Klavierkomponisten Bach ganz wiedergewinnen.“

Soweit Herr Dr. Nef. Nun frage ich Sie, meine Herren: ist das logisch? Zuerst die Unterstellung, als sei bisher nur ein Grund geltend gemacht worden, der das Wohltemperierte Klavier als für das Klavichord bestimmt erscheinen ließ; sodann eine zögernd aufgestellte und wieder zurückgenommene Behauptung; ferner die Verufung auf einen aus dem Zusammenhang gerissenen und falsch ausgelegten Spittaschen Satz, dessen Umgebung gerade das Gegenteil von dem ausspricht, was Herr Dr. Nef versichert; endlich nach dieser lahmen Beweisführung: Wiederholung der früheren kühnen Behauptung, daß Bachs Klavierwerke nur auf dem Cembalo die beste Wirkung hervorbringen! Direkt vor dem aus der Bachbiographie zitierten Satze (Teil I, S. 655) sagt Spitta: „Das gesangreiche Spiel legte Bach aller Klavierkunst zu Grunde. Gegenüber dieser unbestreitbaren Tatsache fällt die hie und da verbreitete Meinung, daß Bach keinerlei Farbengebung beim Vortrage seiner Klavierstücke beabsichtigt habe und die Anwendung von Licht und Schatten eine eigenmächtige Modernisierung sei, als ungerechtfertigtes Vorurteil zu Boden.“ Wenn Spitta darauf erklärt, daß das Klavichord nicht ganz das Idealinstrument Bachs gewesen sei, so meint er natürlich, daß selbst auf dem Klavichord die Ausdrucksmittel gegenüber der Macht der Bachschen Ideen nicht ausreichen konnten, daß der Phantasie des Meisters ein vollkommneres Instrument vorschwebte. Erfährt fort: „Aber die Orgel war es auch nicht. Aus ihrem Gebiete emanierete eben das Bedürfnis nach reicherm Gefühlswechsel, das in der Kammermusik Befriedigung suchte — —. Erst ein Instrument,

das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Klavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war im Stande, dem Erscheiner zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Klavier komponierte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht ein jeder. Nichts kann verkehrter sein, als zur Ausführung Bachscher Klavierstücke sich das Klavichord zurückzuwünschen, oder gar das Cembalo, das für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt hat — —. Wenn in neuester Zeit die Beschäftigung mit seinen Klavierwerken mehr und mehr zugenommen hat, so ist neben andern auch dies ein Grund, daß man fühlte, mit den großen Mitteln dem Inhalte nun endlich gerecht werden zu können“ usw. Soweit Spitta; man sieht wohl, daß er für die Cembaloschwärmer alles weniger ist, als eine Stütze.

Die beiden Sammlungen, Inventionen und Sinfonien einerseits und das Wohltemperierte Klavier andererseits, haben mit Recht von jeher als die zwei Hauptwerke der Bachschen Klavierkompositionen gegolten. Sie gehören eng zusammen; beide sind in erster Linie für die Musiker geschrieben, sowohl für die „lehrbegierigen“, als für die „schon habil seienden“; beide dienen laut Titelangabe einem instruktiven Zweck, enthalten aber, ohne irgendwie äußerlicher Virtuosität Raum zu geben, die gehaltvollste, stimmungreichste, unter Umständen tiefstinnigste Musik, welche die Klavierliteratur überhaupt aufzuweisen hat. Naturgemäß mußte Bach dafür das ausdrucksfähigste Klavierinstrument wählen, das zu seiner Zeit existierte: das Klavichord.

Wer noch weitere Zeugnisse wünscht, der sei auf eine sehr naheliegende, aber merkwürdigerweise nach dieser Richtung hin noch unerwähnte Quelle verwiesen, die zugleich Forkel von dem gegen ihn erhobenen Verdacht eines willkürlichen Urteils befreit. Diese Quelle ist der von Joh. Friedrich Agricola und Phil. Emanuel Bach gemeinsam verfaßte und in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ 1754 erschienene Nekrolog über Seb. Bach. Der Berliner Hofkapellmeister Agricola, ein vielseitig gebildeter Mann, war reichliche 3 Jahre hindurch

Seb. Bachs Schüler „in Spiel und Komposition“ gewesen; er hatte während dieser Zeit (1738—41) unter Bachs Direktion im Musikverein das Cembalo gespielt und auch in der Kirche akkompagniert. Natürlich muß er erfahren haben, welche Stellung sein Meister gegenüber den Klavierinstrumenten einnahm und wie er seine Klavierwerke ausgeführt wissen wollte. Phil. Emanuel Bach hatte die ersten 20 Jahre seines Lebens im väterlichen Hause zugebracht, er ist also der vollgiltigste Zeuge. Seine Verehrung für seinen Vater leuchtet bei ihm überall hervor, der Gedanke ist deshalb zurückzuweisen, als könne er bewußtermaßen in einem für das Gedächtnis seines Vaters verfaßten Nekrolog den Bestimmungen des Vaters seine eigenen abweichenden Anschauungen untergelegt haben. Der Nekrolog enthält am Schluß eine summarische Aufzählung der Werke Seb. Bachs, welche dadurch wichtig wird, daß bei den Klavierkompositionen hinzugesetzt ist, für welches Instrument sie bestimmt waren. Derartige Angaben sind bei älteren Schriftstellern deshalb oft schwer verständlich, weil die Ausdrücke zu unbestimmt gehalten sind. Das Wort „Klavier“ wurde im weitern Sinne als Synonym von „Tastatur“ gebraucht, es umfaßte dann alle Klavierinstrumente mit Einschluß der Orgel; im engern Sinne vertrat jedoch der Ausdruck „Klavier“ die für das Volk zu fremdartige Bezeichnung: Klavichord. Natürlich kann diese Doppelbedeutung heutigen Tages Mißverständnisse herbeiführen, glücklicherweise aber nicht im vorliegenden Fall; denn hier handelt es sich um die einfache Unterscheidung zweier Klassen von Klavierwerken, von denen die eine die Bezeichnung „für das Klaviersymbol“, die andere den Zusatz „für's Klavier“ trägt. In diesem Zusammenhang kann „Klavier“ nichts anderes bedeuten als „Klavichord“. Die Liste nennt zuerst die bei Lebzeiten Bachs gedruckten, dann die ungedruckten Werke; da die ersteren für das größere Publikum, für die „Liebhaber“, bestimmt waren, so ist es nur natürlich, daß sie sämtlich auf das Cembalo berechnet waren. Der Text lautet, so weit es die Klavierkompositionen angeht, folgendermaßen:

„1) Erster Theil der Clavier Uebungen, bestehend in sechs Suiten.“

[Hier ist der nähere Zusatz vergessen. Es handelt sich um die zweifellos für Cembalo geschriebenen Partiten, mit denen sich Bach einen Platz in der allgemeinen Gunst eroberte. Der genauere Titel der Originalausgabe lautet: „Clavierübung bestehend aus Praeludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Siquen, Menuetten und anderen Galanterien. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung verfertigt“ usw.]

„2) Zweyter Theil der Clavier Uebungen, bestehend in einem Concert und einer Duverture für einen Clavicymbal mit 2 Manualen.“

[Im Originaltitel steht: „bestehend in einem Concerto nach italienischem Gusto und einer Duverture nach französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweien Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung“ usw.]

„3) Dritter Theil der Clavier Uebungen, bestehend in unterschiedenen Vorspielen über einige Kirchengesänge, für die Orgel.

4) Eine Arie mit 30 Variationen, für 2 Claviere.“

[Im Original: „Der Clavier-Uebung vierter Theil, bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicymbel mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung verfertigt“ usw.]

Der zweite Abschnitt der Tabelle beginnt mit den Worten: „Die ungedruckten Werke des seligen Bach sind ungefähr folgende“. Darin ist enthalten:

„9) Zweymal 24 Vorspiele und Fugen, durch alle Tonarten, fürs Clavier.“

[NB. nicht für Clavier, sondern „fürs Clavier“! — Im Originaltitel des Wohltemperierten Klaviers heißt es: „Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio Habil seyenden besondern Zeitvertreibs aufgesetzt“ usw.]

„10) 6 Toccaten, fürs Clavier.

11) 6 dergleichen Suiten.

12) Noch 6 dergleichen etwas kürzere.

- 15) Verschiedene Concerte für 1. 2. 3. u. 4. Clavicymbale.
 (16) Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.)“

Aus Versehen sind in dieser Aufzählung die Inventionen und Sinfonien nicht erwähnt. Wenn ich vorhin für nötig hielt, Phil. Emanuel Bach und Agricola von vornherein vor dem Vorwurf der Parteilichkeit zu schützen, so hatte ich den Umstand im Auge, daß hier sämtliche Suiten Seb. Bachs dem Klavichord zugewiesen sind. (Die Ausdrucksweise bei Erwähnung der französischen Suiten ist freilich nicht ganz klar, insofern man zweifeln kann, ob das Wort „dergleichen“ nur auf: „Suiten“, oder auch auf den Zusatz „fürs Klavier“ bezogen werden soll; wahrscheinlich aber ist das letztere gemeint.) Bisher hat man allgemein angenommen, daß die sogenannten französischen Suiten für das Cembalo geschrieben sind. Allerdings liefert der französische Titel, der sich in den Autographen und auch in den Gerberschen Abschriften findet, für sich allein noch keinen vollen Beweis für diese Ansicht; denn da die Bezeichnung „Klavichord“ nicht gebraucht wurde, und da das dafür übliche Ersatzwort „Klavier“ zu jener Zeit ganz unübersetzbar war, so konnte auch jemand, der nicht den Gebrauch des Cembalos vorschreiben wollte, sobald er den Titel französisch schrieb, kein anderes Wort wählen, als das auf den Titeln französischer Klavierwerke stets gebrauchte: »clavecin«. (Anders ist es, wenn der Ausdruck »pour le clavecin« inmitten deutscher Titel vorkommt, oder wenn es wie in dem gedruckten Werke heißt: „Duverture nach französischer Art“.) In Bachs französischen Suiten steht in technischer Beziehung nichts, was unbedingt den Cembalostil erkennen ließe. Nur der „elegante“ Charakter des Werks und der Umstand, daß die Suiten von den Schülern die französischen genannt wurden, machen die Bestimmung für das Cembalo wahrscheinlich. Seb. Bach verwandte sie für den Unterricht und ließ sie zwischen den Sinfonien und dem Wohltemperierten Klavier spielen; sie sollten wahrscheinlich

dazu dienen, die Schüler auch auf dem Cembalo geschickt zu machen, und aus dieser Praxis heraus mag vielleicht der bisher unerklärte Zusatz: „die französischen Suiten“ seinen Ursprung haben. Wie ist es aber dann zu erklären, daß im Nekrolog das Werk für das Klavichord in Anspruch genommen wird? Nun, es muß eben angenommen werden, daß Seb. Bach privatim die Suiten nicht allein auf dem Cembalo, sondern auch auf dem Klavichord gespielt hat. Auch dieses Instrument konnte den graziosen, naiven Inhalt der Suiten bestens zur Geltung bringen, ja der Reichtum an Verzierungen machte das Werk eigentlich noch mehr für das Klavichord geeignet. Ich bitte, hierzu das Urtheil eines Mannes zu hören, der nicht nur mit dem Jenaer Nikolaus Bach, sondern auch mit Seb. Bach selbst in engen Beziehungen stand (Seb. Bach besuchte ihn in Erfurt und spielte ihm viele seiner Klavierwerke vor): Jakob Adlung schreibt über das Klavichord in seiner »Musica mechanica«^{*)}, Teil II, S. 144 ff.: „Das Clavichordium hat den Namen von Chorda, eine Saite, und Clavis, Schlüssel; oder von Cor, das Herz, da man aber wohl Clavicordium schreiben müßte, und würde die letzte Derivation daher sein, weil das Clavicordium, wenn es rechter Art ist, und recht gespielt wird, so herzerweichend und weit anmuthiger, als die meisten andern Instrumente, klinget. . . . Deswegen braucht man sie (die Clavichorde) auch bei der Information: denn wer darauf wohl gelernet, kann caeteris paribus auch auf Orgeln, Clavicymbeln u. dgl. fortkommen. Einige haben es zwar wegen der Heiserkeit verachtet; und ist es wohl wahr, daß viele allzu douce gerathen: aber man hat auch solche, die bei einer Musik von etlichen Violinen durchschlagen. Und gesetzt, sie gehen heiserer, als andere Instrumente; so bleibt die Delicateffe doch, und wird man die Manieren auf keinen andern so wohl exprimiren können als auf dem Clavicordio, daß also des Hn. Matthesons Ausspruch doch richtig

*) Die »Musica mechanica« erschien 1768, sechs Jahre nach dem Tode des Verfassers, mit Randbemerkungen von J. Friedr. Agricola.

bleibt, wenn er sagt: die beliebten Clavicordia haben vor andern den Preis. ... Ein Clavichord soll stark klingen, jedoch aber nicht so pochend, sondern lieblich, auf Harfenart. Es soll auch lieblich und lange nachsingen.“ Wenn also Seb. Bach die französischen Suiten oftmals auch auf seinem Lieblingsinstrument spielte, woran man nicht zu zweifeln braucht, so waren die Verfasser des Nekrologs im Recht, wenn sie dieses Werk nicht in die Cembalowerke einreichten.

Was die englischen Suiten betrifft, so konnten die ausdrückstiefen Sarabanden mit ihren Doubles auf dem Cembalo keinesfalls zur Wirkung gelangen, der Schwung der Einleitungssätze geht freilich über die Leistungsfähigkeit des Klavichords — wie auch des Cembalos — hinaus. Die Tokkaten sind von verschiedenem Charakter: während z. B. die Gdur-Tokkata, mindestens in ihrem Hauptteil auf die Natur des Cembalos berechnet erscheint, zeigt sich dafür gänzlich ungeeignet die schwermütige, sehnsuchtsvolle Fis moll-Tokkata, die von Spitta als die „instrumentale Wiederaufnahme des ersten Chores aus der Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ nachgewiesen ist. Bezüglich der Ausführung all dieser Werke muß man natürlich nicht glauben, daß die damaligen Musiker oder gar die Dilettanten in der Wahl des Instruments besonders peinlich gewesen sind. Man spielte auf dem Klavierinstrument, welches man hatte; standen verschiedenartige Klaviere zur Verfügung, so suchte man nach subjektivem Ermessen für jedes die Sätze heraus, die man dafür geeignet hielt. Wichtig ist für uns nur die Frage, von welchem Instrument Seb. Bach zumeist ausging, welches Instrument vor den andern sein Empfinden beeinflusste; aus allen Berichten sieht man, daß dieses Instrument das Klavichord war.

Ein letzter Einwand kann noch erhoben werden (Frau Landowska hat ihn in ihrer Broschüre sehr geschickt verwertet). Man kann fragen: wenn Seb. Bach das Klavichord so sehr liebte, wie konnte er es trotzdem über sich gewinnen, eine so beträchtliche Anzahl höchst genialer Werke zu schaffen, die ihrer ganzen Anlage nach unzweifelhaft dem Cembalo angehören? Die Antwort ist sehr einfach: Bach war nicht nur ein großer

Musiker, er war auch ein großer Virtuose. Seine Virtuosität mußte ihn zum Cembalo hinführen, denn das Klavichord gewährte dafür keinen genügenden Spielraum. In seinen hierher gehörigen Werken hat Bach die Klangeffekte des Cembalos genialer als irgend ein anderer Komponist verwertet; aber seine Natur war viel zu tief, als daß sie sich im übrigen mit den kärglichen Ausdrucksmitteln des Instruments hätte begnügen können. Seine Phantasie belebte ihm innerlich den starren Cembaloton zur Nuancenfähigkeit des Klavichordtones; von der größeren Klangfülle des Cembalos trug sie ihn ins Nachbarreich der Orgel, oder sie drang, angeregt durch die gegebenen Klangfarbenmischungen, in das Gebiet der Orchester- und Kammermusik ein. So wurde die „chromatische Phantasie“ die Schwester der großen Phantasie, welche die Gmoll-Orgelfuge einleitet; so stellte das „italienische Konzert“ eine Veredelung Muffatscher und Vivaldischer Orchestermusik dar. (Umgekehrt sind die Konzerte für Cembalo zumeist durch Transposition von Violinkonzerten entstanden.)

Die Cembalowerke Bachs stehen an innerem Ausdrucksgehalt keinem seiner übrigen Werke nach. Man hat behaupten wollen, daß wir heutigen Klavierspieler in diese Kompositionen vielerlei hineinhören, was gar nicht darin sei: jubelnde Freude, Heiterkeit, Melancholie, Sehnsucht, tiefsten Schmerz. Aber man vergleiche doch die Tonsprache dieser Werke mit der in Bachs Kantaten, und man wird ganz dieselben Ausdrucksmittel dort, wo der Text sie unverkennbar macht, wiederfinden. Soll das, was in den Gesangswerken das Resultat tiefsten Empfindens ist, in den Klavierwerken leeres Tonspiel sein? Ist es nicht sogar eine bekannte Tatsache, daß Bach mitunter ganze Teile seiner Kantaten in die Instrumentalwerke aufgenommen hat, und umgekehrt? Es sei nochmals an die oben erwähnten Beziehungen der Fismoll-Tokkata zu einer früheren Kantate erinnert und an die volle Identität des ersten Chores von „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ mit dem zweiten Satz des Dmoll-Klavierkonzerts.

Werfen wir zuletzt einen Blick auf Bachs größte Klavierkomposition für das Cembalo, auf die sogenannten Goldbergvariationen: Dieses Riesenwerk zerfällt bekanntlich in zwei stetig miteinander wechselnde Gruppen von Variationen. Die eine Gruppe ist darauf angelegt, die höchst mögliche Virtuosität zu entwickeln; alle Vorteile, welche die zwei Manuale des Cembalos in verschiedenartiger Kombination gewähren können, sind hier auf das effektivste ausgenützt. Die andere Gruppe birgt in kunstvollsten polyphonen Formen den edelsten, intimsten Stimmungsgehalt. Ich möchte besonders die fünfundzwanzigste Variation herausheben, ein Adagio von geradezu unbegreiflicher innerer Leidenschaftlichkeit, reich an harmonischen Kühnheiten, die durch keinen unserer „Modernsten“ überboten worden sind; die Wiedergabe setzt eine Nuancierungsfähigkeit voraus, die selbst auf unserem modernen Klavier kaum erreicht werden kann. Hier kann das Cembalo trotz aller Kombinationsmöglichkeiten nicht mit. Nun frage ich: Was ist wichtiger? Sollen wir Heutigen unsere Hauptaufgabe darin suchen, die „verblüffende Wirkung“ der Cembaloeffekte in den virtuososen Partien des Werkes vorzuführen, oder sollen wir nicht vor allem da in die Tiefe graben, wo sich uns Bachs Edelstes und Innerstes offenbart: die Gewalt seines Ausdrucks, die Innigkeit seines Empfindens, sein Gemüt, ja sogar sein Charakter, die Demut und Größe seines Herzens? Kann die Antwort zweifelhaft sein?

Lassen Sie mich jetzt das Fazit aus meinen Betrachtungen ziehen: Wenn solche Werke, die von Bach zunächst für das Klavichord gedacht waren, auf dem Cembalo vorgetragen werden, so ist das schon vom rein historischen Gesichtspunkte aus zu verwerfen; denn Klavichord und Cembalo sind Instrumente von grundverschiedenem Charakter. Wenn die von Bach wirklich für das Cembalo bestimmten Werke heutzutage auf diesem Instrument gespielt werden, so kann ein solcher Vortrag wohl instruktiv wirken, weil damit gezeigt wird, welche Klangmittel dem Komponisten zunächst zur Verfügung standen und auf welche speziellen Effekte des Cembalos er hier und da gerechnet hat. Wer aber glaubt, daß eine solche

Wiedergabe die „einzig stilgerechte und musterhafte“ sei, der ist meilenweit von der Wahrheit entfernt; denn das Cembalo kann niemals auch nur annähernd den Gehalt der Bachschen Werke ausschöpfen, es ist und bleibt — wie Forkel ganz richtig sagt — ein „seelenloses Instrument“. Unsere Historiker werden durch ihre Tätigkeit gezwungen, alle Erscheinungen mit gleichem Interesse zu beachten; das verführt sie leicht dazu, zu nivellieren, das Große wie das Kleine anzusehen. Es gibt aber ein Prophetentum in der Kunst, solche ausnahmsweise Genies wie Bach lassen sich nicht auf das Niveau ihrer Zeit niederdrücken und beschränken. Der Bach, der zwei Jahrhunderte überdauert hat, der Beethoven, Schumann, Brahms und Wagner begeistert hat, das ist nicht der „Cembalo-Bach“. Der wirkliche Bach würde, wenn er unter uns erscheinen könnte, den Cembalofanatikern, die ihn für sich in Anspruch nehmen, wahrscheinlich ebenso antworten, wie Beethoven einst dem Violinisten Schuppanzigh: „Herr, glauben Sie, ich habe an Ihr vermaledeites Instrument gedacht?“ Niemand kann verständigerweise behaupten, „Bach habe, das Pianoforte vorausahnend, dafür komponiert“; seine Gedanken schweiften in ganz anderen Gebieten. Aber Tatsache ist es, daß unter allen existierenden Klavierinstrumenten nur das Pianoforte den Werken Bachs genügend gerecht wird. Ich stimme ganz dem Urteil der Frau Landowska bei, wenn sie sich gegen das übermäßige „Pauken“ unserer Virtuosen ausspricht; die Schuld liegt aber in solchen Fällen nur am Spieler, nicht am Instrument, auf dem man sogar noch leiser spielen kann, als es auf dem Cembalo möglich ist. Ebenso verurteile ich alle modern-überfeinerten Lüfteleien und besonders alle Sentimentalität. Schlicht und einfach, das war Bachs Art. Wer aber in langer Arbeit sich redlich bemüht hat, in den Stil Bachs, seiner Vorgänger und Zeitgenossen einzudringen, der darf meiner Ansicht nach nicht davor zurückscheuen, seinen Vortrag mit subjektiver Wärme auszugestalten; denn nur auf diesem Wege kann wieder lebendig gemacht werden, was einst mit warmem Herzblut geschaffen war.

Verehrte Anwesende! Es bleibt mir für den letzten Teil meines Vortrages übrig, den Widerspruch aufzulösen, der zwischen meinen obigen Darlegungen und der anfangs gegebenen Versicherung, daß ich kein Feind des Cembalos sei, zu liegen scheint. Die Sache verhält sich so: Ich sehe in dem Cembalo viel weniger ein Melodieinstrument, als ein Begleitinstrument; als solches lasse ich es gelten. Oft genug habe ich den Eindruck gehabt, daß der moderne Klavierton im Akkompagnement dem Orchester gegenüber zu selbständig auftritt. Zwar gehe ich nicht so weit, die Meinung derer zu teilen, die auf Grund eines Wagner'schen Ausspruches in jeder Verbindung des Pianofortes mit einem Streichinstrument eine unglückliche Ehe sehen; gibt es doch gerade auf diesem Gebiete eine so reiche und großartige Literatur von Bach bis zu Brahms! Ich habe noch niemals im Konzertsaal eine Klage darüber gehört, daß beim Anhören beispielsweise der Beethovenschen Kreuzersonate das Zusammenwirken der beiden Instrumente den vollen Genuß des Werkes beeinträchtigt hätte. Trotzdem steht das Eine fest: Wo unser Klavier in Verbindung mit einer größeren Gruppe von Orchesterinstrumenten nichts Selbständiges zu sagen hat, da geht sein Ton nicht genügend in der Gesamtwirkung auf. Ein zweiter Eindruck kommt für mich hinzu: Die Feststellungen des Herren Prof. Dr. Seiffert über die Art, wie auf dem Cembalo begleitet werden muß, sind gewiß äußerst wertvoll; aber übertragen auf das Pianoforte scheinen mir diese Vorschriften gegen die Natur des modernen Instruments zu sein, dieses kann beanspruchen, seinem eigenen Charakter gemäß behandelt zu werden. Auf der anderen Seite erscheint es als sicher, daß der Klang des Cembalos sich vorzüglich mit dem der Streichinstrumente verbindet; die Schwäche wird hier zur Tugend. Ich möchte also meinerseits empfehlen, daß die Bachgesellschaft den Versuch machen möge, in dafür passenden Werken das Cembalo als Begleitinstrument zu verwenden. Diese Versuche werden dann auch ergeben, welche Bauart von heutigen Cembalos für einen solchen Zweck am günstigsten ist. Es fragt sich, ob das Bestreben, dem Cembalo mehr Kraft zu geben, nicht die ursprüngliche Klangfarbe und den Charakter

des Instruments verändert. In der alten Zeit benutzte man, sobald der Klang nicht ausreichte, mehrere Instrumente. Quantz hält noch bei 8 Violinen, 2 Bratschen, 3 Cellos, 1 Baß und doppeltbesezten Holzbläsern ein Cembalo für genügend; bei 12 Violinen, 3 Bratschen, 4 Cellos, 2 Bässen, 4 Flöten, 4 Oboen, 3 Fagotten fordert er zwei Cembali und eine Theorbe. Natürlich muß hierbei in Anrechnung gebracht werden, daß die Streichinstrumente früher schwächer waren als jetzt. [Zur Zeit Seb. Bachs wurden übrigens beim Cembalobau nur Kiele für den Anschlag der Saiten verwendet, keine Lederstücke. Angeblich sollten in Italien schon im 16. Jahrhundert Instrumente mit Lederstücken statt der Kiele gebaut worden sein; Hopkins hat aber nachgewiesen, daß das Leder in einer viel späteren Zeit angebracht worden ist. Der für uns maßgebende Adlung spricht in seiner Beschreibung des Cembalos (*Musica mechanica*, Teil II, S. 102 ff) nur von Kielen, ganz flüchtig erwähnt er einen Versuch, die Kiele durch Messingblättchen zu ersetzen. Erst 1768 wurden zum ersten Male Lederstücke verwendet in den vom Pariser Instrumentenbauer Pascal Taskin erfundenen »clavecins à peau de buffle« (S. Gerbers *Altes Lexikon* S. 625).]

Während das Cembalo für den Gebrauch im Orchesterensemble unbedingt empfohlen werden kann, finde ich seine Verwendung für die Bachsche Kammermusik im allgemeinen bedenklich. A. Schweitzer, der für die Solowerke Bachs ebenfalls — aus anderen als den von mir angeführten Gründen — den Gebrauch des Cembalos ablehnt, empfiehlt es doch für die Kammermusik, speziell bei der Ausführung der Sonaten für Klavier und Violine. Ich kann eine solche Ansicht nicht teilen; das Klavier tritt in diesen Werken viel zu selbständig und ausdrucksvoll auf, als daß nicht gegen die Verwendung des Cembalos dieselben Gründe sprechen sollten, wie bei den Soloklavierwerken. Übrigens fragt es sich noch, ob diese Sonaten nur auf dem Cembalo gespielt worden sind, zum Teil wenigstens waren sie auch für das Klavichord ausführbar. Ich verweise auf die obige Notiz von Adlung, wonach es Klavichorde gab, „die noch bei einer Musik von etlichen Violinen durchschlugen“.

Nun gebe ich gern zu, daß es in den Sonaten Stellen gibt, die unserem modernen Instrument ungünstig sind, besonders da, wo das Klavier nur zu begleiten hat. Der dritte Satz der C-moll-Sonate kann als Beispiel dienen: Die Melodie liegt hier nur in der Violine, die einzelnen Melodieabschnitte erscheinen immer zweimal, zuerst forte dann piano; dementsprechend ist auch für die Begleitung abwechselndes *f* und *p* vorgeschrieben, der Komponist hat aber dabei offenbar auf den Wechsel der Cembalomanuale, resp. auf die Oktavenverstärkung im forte gerechnet. Auf dem Pianoforte wirkt der bloße dynamische Wechsel der einzelnen Stimme zu eintönig und farblos. Man kann indessen die betreffenden Forte-Stellen so spielen, daß man, ohne stärker zu werden, Oktaven zufügt; doch wird die auf dem Cembalo mögliche Klangwirkung nur dann ungefähr erreicht, wenn die zugesetzten Noten das legato nicht zerstören und ganz unauffällig und mühelos klingen. — In diesem Falle bietet die Benutzung des Cembalos einen Vorteil dar, freilich weist der vorhergehende geradezu trostige Allegro-Satz Ansprüche auf, die über die Grenzen des Instruments hinausgehen. Als Beispiel der entgegengesetzten Art kann der erste Satz der F-moll-Sonate angeführt werden, in dem das ebenso zarte als ausdrucksvolle Hauptmotiv fast nur vom Klavier vorgetragen und unausgesetzt von Taft zu Taft wiederholt wird. Wer möchte das auf dem Cembalo hören? Die sorgfältigste Abtönung ist hier ebenso nötig als — selbst auf dem modernen Klavier — schwierig. (Ich erinnere mit Vergnügen an die ausgezeichnete Wiedergabe dieses Satzes durch Max Reger gelegentlich des letzten Leipziger Bachfestes). Es erübrigt sich, weitere Beispiele anzuführen. Von meinem Standpunkt aus kann ich den Gebrauch des Cembalos in der Bachschen Kammermusik nur in einzelnen Ausnahmefällen gutheißen, im allgemeinen muß ich ihn ablehnen.

Kurz vor dem diesjährigen Bachfeste habe ich mich veranlaßt gesehen, in den soeben erörterten Fragen mein Urteil abzugeben. Nachdem ich vom Vorstand mit der Leitung des diesmaligen Kammermusikkonzertes betraut worden war, wur-

den mir mehrere Anträge übersandt, welche die eventuelle Hinzuziehung des Cembalos und sonstiger alter Instrumente für das Kammermusikonzert zum Gegenstand hatten. Ich habe mich ablehnend äußern müssen, zum Teil aus den Gründen, die ich Ihnen heute vorgelegt habe, zum Teil auch aus anderen Gründen: Der Gedanke, ein Bachfest abzuhalten, war für die Stadt Chemnitz neu; wir mußten darauf bedacht sein, für unsere Sache die Gunst des Publikums zu erwerben. Meiner Überzeugung nach wird die Hauptaufgabe der Neuen Bachgesellschaft: die Werke Bachs populär zu machen, nicht gefördert, wenn man das Publikum glauben macht, daß zu einer stilgerechten Ausführung alte Instrumente gehören. Ich hielt es also für meine Pflicht, das Programm so zu gestalten, wie es nach meiner bisherigen Erfahrung seinen Zweck erfüllen konnte. Um indessen für die Zukunft allen berechtigten Wünschen entgegenzukommen, habe ich dem Vorstand gegenüber gleichzeitig den Vorschlag gemacht, auf einem der nächsten Bachfeste (womöglich in einem größeren Musikzentrum) zwei Konkurrenz-Kammermusikonzerte anzusetzen, das eine mit alten Instrumenten, das andere mit modernen; in Bezug auf das erstere Konzert habe ich besonders gebeten, daß meine hochverehrte Freundin und Gegnerin, Frau Wanda Landowska, zur Mitwirkung eingeladen und die Gesellschaft des Herrn Dr. Bodenstein zur Beteiligung herangezogen werde. Mein ursprünglicher Gedanke, die Konkurrenz solle dadurch noch zugespitzt werden, daß für beide Konzerte durchaus dasselbe Programm gewählt werde, scheint mir nach reiflicher Überlegung mit der Würde der Bachfeste nicht recht vereinbar. Es wäre vielleicht angezeigt, eine gemeinsame Programmnummer anzusetzen; im übrigen aber müßte das Programm für beide Parteien so günstig wie nur möglich gewählt werden, damit sie in der Lage wären, friedlich und harmonisch zusammenzuwirken in Verfolgung des uns allen gemeinsamen Endziels.

