

J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten.

Von Karl Nef in Basel.

Der Artikel „Cembalo oder Pianoforte?“ von R. Buchmayer im letzten Jahrgang des Bachjahrbuchs, der eine Polemik enthält gegen die von mir im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903 geäußerte Ansicht, das Cembalo sei von großer Bedeutung für Bachs Klavierkompositionen gewesen, veranlaßt mich, die Frage nach Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten nochmals aufzurollen. Es muß dies mit aller Gründlichkeit geschehen, und ich muß zum voraus um Nachsicht bitten, wenn meine Untersuchungen etwas umständlich ausfallen; es ist aber hoch an der Zeit, daß wir in der Frage endlich einmal festen Boden unter die Füße bekommen und der Hydra der Mißverständnisse alle Köpfe abgebrannt werden.

Zuerst möchte ich untersuchen, was uns über das Verhältnis Bachs zu den Klavierinstrumenten tatsächlich überliefert ist; ich werde also zunächst die sogenannten innern Gründe vollständig ausschalten und nur danach fragen: was sagen uns die schriftlichen Überlieferungen?

Ph. Spitta und nach ihm R. Buchmayer sind bekanntlich der Ansicht, das Klavichord sei das Lieblingsinstrument Bachs gewesen und dieses habe die größte Bedeutung für seine Klavierkomposition. Spitta drückt dies negativ aus, indem er das Cembalo dem Klavichord gegenüberstellt und sagt, das Cembalo habe „für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt“ (Bach I. S. 655). Buchmayer gibt zu, daß Bach „eine beträchtliche Anzahl höchst genialer Werke“ für das Cembalo geschrieben habe, er meint aber,

Bach habe dieses Instrument nur notgedrungen gewählt, weil er „nicht nur ein großer Musiker“, sondern auch „ein großer Virtuose“ war. „Seine Virtuosität mußte ihn zum Cembalo hinführen, denn das Klavichord gewährte dafür keinen genügenden Spielraum“ (S. 87).

Die Ansicht dieser beiden Gewährsmänner stützt sich zunächst auf die bekannte Mitteilung J. N. Forkels in seiner Bachbiographie. Spitta beruft sich außerdem noch auf eine Angabe von Quanz. Mit dieser ist jedoch dem sonst so vorbildlich gewissenhaften, hochverdienten Forscher ein Irrtum unterlaufen. Es ist notwendig, auf die Sache hier einzugehen, da sie zugleich auch ein Schlaglicht wirft auf Forkels Mitteilung. Es handelt sich um folgenden Passus aus „J. J. Quanzens Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“. (Dritte Auflage, Breslau 1789, S. 231 ff.), der an sich von Interesse ist, und den ich, um jeder irrthümlichen Deutung vorzubeugen, vollständig mittheilen muß:

„Wie auf einem jedem Instrumente der Ton auf verschiedene Art hervorgebracht werden kann: so verhält es sich auch gleichergestalt mit dem Clavicymbal; ungeachtet man glauben sollte, daß es bey diesem Instrumente nicht auf den Spieler, sondern auf das Instrument allein ankäme. Dennoch gibt es die Erfahrung, daß wenn das Instrument bald von dem einen, bald von dem andern gespielt wird der Ton von dem einen besser, als von dem andern herausgebracht wird. Die Ursache davon muß folglich auf den Anschlag, den ein jeder verschieden hat, ankommen: ob derselbe, bey einem jeden Finger mit gleicher Kraft und Nachdruck, und mit dem rechten Gewichte geschieht; ob man den Saiten die gehörige Zeit gönnet, daß sie ihren Schwung ungehindert machen können; oder ob man die Finger mit allzugroßer Gelassenheit niederdrückt, und ihnen nicht durch einen Schneller eine gewisse Kraft giebt, daß die Saiten, um den Ton länger auszuhalten, in eine länger anhaltende Zitterung versetzt werden können; um den Fehler, so dieses Instrument von Natur hat, daß sich die Töne nicht, wie auf andern Instrumenten, an einander verbinden, so viel als möglich ist, zu vermeiden. Es kömmt auch viel darauf an, ob man mit dem einen Finger stärker, als mit dem andern stößt. Dieses kann daraus folgen, wenn man sich gewöhnet hat, einige Finger einwärts zu beugen, andere aber gerade auszustrecken: welches nicht nur eine ungleiche Stärke im Spielen verursacht; sondern auch hinderlich ist, geschwinde

Passagen rund, deutlich und angenehm vorzutragen. Wie es denn bey manchem, wenn er einen Lauf von etlichen Noten stufenweis zu machen hat, nicht anders klingt, als wenn er über die Noten wegstolperte. Gewöhnt man sich aber gleich Anfangs, alle Finger, einen so weit als den andern, einwärts zu beugen; so wird man diesen Fehler nicht leicht begehen. Man muß aber bey Ausführung der laufenden Noten, die Finger nicht so gleich wieder aufheben; sondern die Spitzen derselben vielmehr, auf dem vordersten Teil des Tasts hin, nach sich zurücke ziehen, bis sie vom Taste abgleiten. Auf diese Art werden die laufenden Passagen am deutlichsten herausgebracht. Ich berufe mich hierbey auf das Exempel eines der allergrößten Clavierspieler, der es so ausübte und lehrte“.

Gemeint ist mit diesem „einen der allergrößten Klavier- spieler“ Bach, wie das Register beweist, wo unter der Rubrik „Bach (Johann Sebastian)“ auf diese Stelle verwiesen wird. Völlig irrig, die Sache auf den Kopf stellend, bezieht Spitta diese Quanzschen Ausführungen speziell auf das Klavichord- spiel; er sagt ausdrücklich, die von Quanz beschriebene beson- dere Methode habe ein „deutliches Spiel auf dem Clavi- chord“ gefördert (I. S. 647). In einer kritischen Ausführung des Anhangs (I. S. 824) meint er sogar, Quanz habe „die Angemessenheit des Einziehens erst für das Clavichord erklärt; für den bekielten Flügel oder die Orgel wäre es unnütz“, während doch Quanz gerade speziell für das Klavichord nachweisen will, daß es auch bei diesem Instrument, wo man es kaum vermuten würde, auf den richtigen Anschlag ankommt*).

Dagegen ist Spitta vollkommen im Recht, wenn er Forkel gegenüber betont, daß die Methode der Fingersezung Phil. Emanuel Bachs von derjenigen Sebastians verschieden ist. Forkel geht auf das Besondere des Bachschen Klavierspiels auch ein, mischt aber die Lehren von Vater und Sohn voll- ständig durcheinander. Es ist wiederum nötig, auch ihn etwas ausführlicher zu zitieren. Er vergleicht das Klavierspiel mit der Rede und entwirft ein Bild vom Ideal desselben, das an sich sehr bemerkenswert ist, weil heute die Forderungen ganz

*) Die Anschlagsart ist auf dem Klavichord eine ganz andere, und das Einziehen der Finger dürfte auf diesem gar keinen Sinn haben.

anders lauten. Er sagt (J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802. S. 12 ff.):

„Es kommt nehmlich, wenn der Vortrag sowohl im Spielen als im Reden oder der Deklamation vollkommen seyn soll, auf den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlag der Töne, und in der Aussprache der Wörter an. Schon in den untersten Graden kann man verstehen, was gespielt oder gesagt wird; es erregt aber kein Wohlgefallen beym Zuhörer, weil ihn dieser Grad von Deutlichkeit zu einiger Anstrengung seiner Aufmerksamkeit nöthigt. Die Aufmerksamkeit auf einzelne Töne oder Wörter muß aber um deswillen unnöthig gemacht werden, damit der Zuhörer sie auf die Gedanken und deren Zusammenhang verwenden kann, und dazu bedürfen wir des höchsten Grades von Deutlichkeit im Anschlag einzelner Töne, so wie in der Aussprache einzelner Wörter.

Ich habe mich oft gewundert, daß C. Ph. Emanuel in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, diesen höchsten Grad von Deutlichkeit des Anschlags nicht ausführlich beschrieben hat, da er ihn doch nicht nur selbst hatte, sondern auch gerade hierin ein Hauptunterschied liegt, wodurch sich die Bachische Art, das Clavier zu spielen, von jeder andern auszeichnet. Er sagt zwar im Capitel vom Vortrag: „Einige Personen spielen zu klebricht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Tasten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz, als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste.“ Er hätte uns aber die Art und Weise lehren und beschreiben sollen, wie man auf diese Mittelstraße gelangen kann. Ich will die Sache deutlich zu machen suchen, in so weit solche Dinge ohne mündlichen Unterricht deutlich gemacht werden können.

Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf das Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1) daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2) Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach

der innern Fläche der Hand, auf dem vorderen Theil des Tasten abgleitet. 3) Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder voneinander gerissen werden, noch ineinander klingen können. Der Anschlag derselben ist also wie C. Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so, wie er sein muß. — Die Vorteile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel“ u. s. w.

Man sieht ohne weiteres, daß Forkel hier eine vollständige Konfusion anrichtet, in der Meinung, sie seien sich vollkommen gleich, die Ansichten von Vater und Sohn kritiklos durcheinander mengt. Dagegen protestiert Spitta mit Recht und weist namentlich darauf hin, daß Phil. Emanuel das Abgleitenlassen der Finger nur noch für bestimmte Fälle, nicht mehr im allgemeinen fordert. Wörtlich sagt Spitta (I. S. 824):

„Wenn aber Philipp Emanuel Bach das Einziehen der Finger nur auf gewisse Verkommnisse beschränkt — er nennt es ‚das Schnellen‘, wobei der Finger, ‚so hurtig als möglich von der Taste abgleiten‘ und das allezeit ‚durch einen gewissen Grad der Gewalt geschehen muß‘ (II. 1, § 36) — wenn er es allein beim geschwinden Abwechseln der Finger auf einer Taste (I. § 90), beim leztmaligen Anschlag des höheren Trillertons (II. 3, § 8), bei der Manier des ‚Schnellers‘ (II. 8, § 1) und beim Vortrage raschbewegter Gedanken (III. § 1) angewendet wissen will, es aber nicht als allgemeine Spielregel hinstellt, so war sein Fingersatz eben schon ein anderer, als der Sebastians. Forkels Verwunderung ist deshalb ungegründet. Mit ihm haben freilich viele alles, was Philipp Emanuel schreibt, unbesehen für Sebastians Lehre gehalten und dadurch irrtümliche Ansichten verbreitet“.

Es ist notwendig, das Urteil Spittas über Forkels Bachbiographie im allgemeinen noch hierher zu setzen, da Spitta diese doch bis in alle Einzelheiten hinein nachgeprüft hat. Er sagt (I. Vorwort S. VIII):

„So wertvoll Forkels Buch als Quelle ist, und so wenig man ihm wird vorwerfen dürfen, er habe irgend etwas darin vollständig aus der Luft gegriffen, mit Vorsicht muß es dennoch benutzt werden. Da er nämlich die tatsächlichen Überlieferungen und Urteile

der Bach'schen Söhne von seinen eignen Meinungen gar nicht getrennt, vielmehr in eine fortlaufende Darstellung verarbeitet hat, so weiß man oft nicht, wo dasjenige anfängt oder aufhört, was eben diese Quelle so außerordentlich schätzbar macht. Denn Forkels eignes Urtheil ist selbst über Bach oft auffällig befangen. Nicht selten führt die Forschung auf eigenem Wege zu einem Resultate, welches mit einer Äußerung Forkels derart übereinstimmt, daß über die reine Quelle, aus der er sie schöpfte, kein Zweifel bleibt. Dann aber befremden wieder offenbare Unrichtigkeiten oder die Entdeckung, daß er günstigen Falls seine Gewährsmänner mißverstanden haben muß. Endlich ist immer zu bedenken, daß auch Bachs Söhne irren konnten. Daher muß man wohl dieses Buch bei jedem Schritt berücksichtigen, aber darf, um möglichst sicher zu gehen, keinen Satz desselben ungeprüft lassen“.

Wer bis hierher aufmerksam gefolgt ist, der wird auch das, was Forkel über Sebastian Bachs Stellung zu den Klavierinstrumenten sagt, kritisch prüfen wollen. Es lautet (S. 17):

„Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie 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 Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument“.

Zuerst ist zu bemerken, daß, wenn noch irgend ein Zeugnis für diese große Vorliebe Bachs für das Clavichord vorhanden wäre, man selbstverständlich Forkel ohne weiteres wörtlich Glauben schenken müßte. Nun ist aber außer dieser 52 Jahre nach dem Tode des Meisters gemachten Mitteilung nicht die geringste ihr entsprechende Überlieferung vorhanden, dagegen hat Bach selbst einen größeren Teil seiner Kompositionen für das Cembalo bestimmt, und sein Zeitgenosse Quantz gedenkt ausdrücklich seiner besondern Kunst, das Cembalo zu spielen, während das Clavichord im Zusammenhang mit Bach zu seinen Lebzeiten gar nie erwähnt wird. Wir wissen, daß

Forkel in dem Irrtum befangen war, in bezug auf das Klavier seien Sebastian und Philipp Emanuel ganz ein und derselben Meinung gewesen, während dem erwiesenermaßen nicht so ist. Wir wissen ferner, daß Philipp Emanuel eine große schwärmerische Vorliebe für das Klavichord besaß, und er von verschiedenen Zeitgenossen als der beste Spieler dieses Instruments gepriesen wird. Da muß nun die Vermutung nahe liegen, Forkel habe die Vorliebe des Sohnes für das Klavichord einfach auch für den Vater angenommen. Und wenn sie auch bestanden haben sollte, so wird man zum mindesten Sebastian's Verachtung des Cembalos, die Forkel durchblicken läßt, bezweifeln müssen. Forkel lebte in einer Zeit, da das Klavichord selbst auf die höchst mögliche Stufe der Leistungsfähigkeit gebracht worden war, das Pianoforte schon seinen Siegeszug angetreten hatte und man das Cembalo zu vernachlässigen begann. Die frühere Zeit schätzte das Cembalo überaus hoch, wofür man die Zeugnisse in Wanda Landowskas Buch »Musique ancienne« (Paris 1909, S. 199 ff.) und in meiner Studie im Petersjahrbuch nachsehen mag.

Ich habe gesagt, daß aus Sebastian Bachs Zeit kein einziges Zeugnis für seine Vorliebe fürs Klavichord vorhanden sei. Dem ist in der Tat so, auch Buchmayer bringt keines bei. Er glaubt zwar damit, daß in dem Verzeichnis der Kompositionen, das dem Nekrolog in Mizlers Musikalischer Bibliothek 1754 angehängt ist, beim Wohltemperierten Klavier und bei „6 Toccaten“ der Zusatz „fürs Clavier“ beigefügt ist, schließen zu dürfen, daß diese speziell fürs Klavichord berechnet gewesen seien. Damit ist aber in Tat und Wahrheit nur gesagt, daß diese Stücke sowohl auf dem Klavichord als dem Klavizymbel gespielt werden können, zum Unterschied von andern, die nur auf dem letztern ausgeführt werden können. Ich habe schon im Petersjahrbuch darauf aufmerksam gemacht, daß erst am Ende des 18. Jahrhunderts der Ausdruck „Clavier“ im engeren Sinne gleichbedeutend wird mit „Clavichord“; zur Zeit, da der Nekrolog geschrieben wurde, wurde „Clavier“ durchaus noch im allgemeinen Sinn verstanden, als Bezeichnung für alle Tasteninstrumente überhaupt, entsprechend der Bachschen „Clavier-

Übung“, die Stücke für Klavizymbel und Orgel in sich vereinigt. Auch muß man, abgesehen davon, annehmen, daß wenn Bach selbst das Klavichord unbedingt bevorzugt hätte, die Nekrologschreiber sicher auch „fürs Clavichord“ geschrieben hätten, statt des unbestimmten „fürs Clavier“. Dieser Ausdruck gibt also keinen Beweis dafür, macht es nicht einmal besonders wahrscheinlich, daß Bach das Wohltemperierte Klavier besonders für das Klavichord bestimmt habe.

Es mag auch noch darauf hingewiesen werden, daß J. Kuhnau seine biblischen Sonaten im deutschen Titel als „auf dem Claviere zu spielen“ bezeichnet. Buchmayer hat nachgewiesen, daß Kuhnau eine besondere Vorliebe für das Klavichord besaß, und ich gestehe gern ein, daß er den Beweis einer etwas größern Bedeutung des Klavichords in der ältern Zeit erbracht hat, als ich sie angenommen hatte. Wenn aber Buchmayer sagt: „Kuhnaus Klavierwerke, besonders die 1700 erschienenen ‚biblischen Historien‘ haben bekanntlich den jungen Bach in seinem Schaffen außerordentlich beeinflusst; nach Kuhnaus Äußerungen kann kein Zweifel bestehen, daß er für das Klavichord geschrieben hat“, so ist sein Nachsatz doch irrtümlich. Auf dem Titelbild zu den „biblischen Historien“, das auch in der Neuauflage von Paesler (Deutsche Denkm. I. J. Bd. 4) reproduziert ist, befindet sich eine Orgel, an der ein Schild angebracht ist mit folgender Aufschrift: »Il Saggio facto Nella Rappresentatione Musicale d'alcune Historie della Bibbia contenute In sei Suonate da suonarsi sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famigliante da Giovanni Kuhnau.« Es geht also nicht an, Kuhnau als einen speziellen Klavichordkomponisten hinzustellen, und die deutschen Titel seiner Werke — ich habe früher schon darauf hingewiesen, daß auf dem ersten Teil seiner Klavierübung ein Spinett abgebildet ist — beweisen wiederum, daß in der ältern Zeit der Ausdruck „Clavier“ ein Sammelname war für alle Instrumente mit einer Klaviatur, sogar einschließlich der Orgel.

Ein negatives Zeugnis für Bachs Vorliebe fürs Klavichord ist dann noch die bekannte Tatsache, daß er laut amtlichem

Inventar zwar sechs Klavizymbel (außerdem noch zwei Lautenwerke, also Lautenklavizymbel) hinterlassen hat, aber kein einziges Klavichord. Wenn irgend ein Zeugnis vorläge, das dagegen spräche, so könnte man ja gewiß die Genauigkeit auch dieser gerichtlichen Urkunde anzweifeln, aber da dafür auch nicht der geringste Grund vorliegt und die Vorliebe Bachs für das Klavichord erst 50 Jahre später behauptet wird, so geht es nicht an, einfach anzunehmen, der Gerichtsbeamte sei ungenau gewesen und habe sich verschrieben. Und daß Bach vor seinem Tode seine Klavichorde verschenkt habe, wie Buchmayer annehmen will, ist im Grunde doch wenig glaubwürdig. Wenn ihm die Klavizymbel „doch zu seelenlos“ waren und er am liebsten auf dem Klavichord spielte, wie sollte er da auf seine alten Tage sich von seinem Lieblingsinstrument vollständig getrennt und doch nicht weniger als sechs, oder mit den Lautenklavizymbeln sogar acht Klavizymbel behalten haben.

Alles was aus Bachs Zeit selbst überliefert ist, spricht also eher gegen als für seine Vorliebe fürs Klavichord. Das aller-einzige Zeugnis ist und bleibt Forkel, der ein halbes Jahrhundert nach dem Tode Bachs schrieb. Sehen wir uns dieses nun noch genauer an. Was sagt Forkel eigentlich? Er meint, Bach „hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung.“ Und „er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten“, das ist der Kern seiner Mitteilung. Das besagt nur, daß Bach zur intimsten Art des Musizierens, hauptsächlich nur für sich allein, das Klavichord bevorzugt habe. Es schimmert auch durch diese Sätze durch, daß wenn es sich um irgendwie breitere Wirkungen handelte, das Klavichord nicht mehr ausreichte*). Wer nun also nach all' diesen Auseinandersetzungen doch noch die Angabe Forkels für buchstäblich wahr zu halten geneigt sein sollte, der wird doch

*) Ph. Spitta beschreibt einmal den Klang des Klavichords als „heiser, schwach und schüchtern“ (Zur Musik 1892, S. 229), welche Charakteristik eines unverfänglichen Zeugen für diejenigen Leser hierhergesetzt sei, welche den zwar reizvollen aber überaus schwachen Klang des Instruments nicht kennen.

seine Meinung über die Bedeutung des Klavichords für das Klavierschaffen Bachs auf das richtige Maß einschränken und einsehen, daß das Cembalo daneben seine große Bedeutung behauptet.

Bis hierher habe ich nur die tatsächlichen Überlieferungen berücksichtigt, jetzt möchte ich noch auf die Instrumente selbst und die sogenannten innern Gründe eingehen. Zunächst ist zu betonen, daß die alte Klaviermusik in Deutschland, soweit das rein äußerlich-technisch möglich war, skrupellos, je nach Vorhandensein, auf dem Klavizymbel oder dem Klavichord gespielt wurde. Das geht aus den Titeln vieler Klavierwerke und aus allem, was wir von der Praxis wissen, so unzweideutig hervor, daß es nicht erst bewiesen zu werden braucht. Auch Bach wußte, daß es mit seinen Kompositionen ebenso gehalten werde; hätte er großen Wert darauf gelegt, daß gewisse nur auf dem Klavichord gespielt werden, hätte er das sicherlich irgendwie bemerkt.

Aus diesem Gebrauch, beide Klaviere nebeneinander zu verwenden, kann man schon a priori schließen, daß die beiden Instrumente im Klang miteinander verwandt gewesen sein müssen. Das ist auch in der That so; namentlich gerade das, was sie von unserm Pianoforte unterscheidet, haben sie miteinander gemeinsam, die metallene Klarheit und Schärfe des Tons. Auf dem Klavizymbel und auf dem Klavichord treten in polyphonen Kompositionen die Mittelstimmen viel deutlicher hervor, als auf dem Pianoforte, das ganze Klangbild ist viel durchsichtiger. Das ist der große, für alle alten Klavierwerke in die Augen springende Vorzug der beiden alten Instrumente.

Zunächst möchte ich nun die Frage aufwerfen, ob es wünschenswert sei, mit den Bachschen Kompositionen zu den alten Instrumenten zurückzukehren, und wenn ich diese bejahe, so geschieht das natürlich nicht in der Meinung, daß es verboten sein soll, sie auf dem Pianoforte zu spielen. Aber es ist doch eine ganz natürliche und wäre auf jedem andern als unserm rückständigen musikalischen Gebiet eine selbstverständliche Forderung, daß diejenigen, die sich als die berufenen Inter-

preten fühlen: die Virtuosen, die vorbildliches Nachspiel bieten wollen, und die Herausgeber seiner Klavierkompositionen, sich so genau wie nur immer möglich über den Klang, wie er zu Bachs Zeit war, unterrichten sollten. Der Vorzug der größern Klarheit des Klangbildes bei den alten Instrumenten, namentlich auch in den Mittelstimmen, wurde schon hervorgehoben. Als besondern Vorzug des Klavizymbeltons hat ferner Ludwig Riemann („Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones, Die Musik, Bd. XIV, S. 303 ff., Jahrg. 1904/05) nachgewiesen, daß er frei ist von den Schwebungen, die enge Intervalle und Akkorde in der mittlern und tiefen Lage, vom *c'* an abwärts, auf dem Pianoforte hervorrufen. Terzen und ganze Akkorde in der mittlern und tiefen Lage kommen bei Bach häufig vor und das Unschöne ihres Klanges auf dem Pianoforte empfindet jeder Spieler. Es wird also nicht nur das historische Interesse befriedigt, wenn wir statt des neuen das alte Instrument wählen, sondern es werden auch klangliche Vorzüge gewonnen, auf die Bach gezählt hat.

Damit sind Gründe genug gegeben für die Wünschbarkeit der Wiedereinführung des Klavizymbels, ganz besonders für diejenigen Werke, die auf dem Pianoforte unausführbar sind, wie vor allem die Goldberg-Variationen. Bei diesen darf man ruhig an das Gefühl der Musiker appellieren. Es gibt davon bekanntlich eine Bearbeitung für zwei Pianoforte; wer diese schon gehört hat, wird von dem klanglichen Eindruck schwerlich befriedigt gewesen sein. Bei solchen Kompositionen sollten die Versuche mit dem Klavizymbel einsetzen, bei denen auch der modernst gesinnte Musiker die Wünschbarkeit des alten Instruments einsehen muß, weil sie auf dem neuen schlechterdings unausführbar sind.

Von der tiefsinnigen Moll-Variation Nr. 25 sagt Buchmayer im besondern (S. 88): „Die Wiedergabe setzt eine Nuancierungsfähigkeit voraus, die selbst auf unserm modernen Klavier kaum erreicht werden kann.“ Nun ist sie aber doch des bestimmtesten für das Klavizymbel geschrieben. Daraus geht einfach hervor, daß Bach beim Hörer soviel Phantasie voraussetzt, als nötig ist, die fehlende Dynamik mit dem

innern Ohr zu ergänzen. Die muß man auch beim Orgelhören haben, und sie wird sich bei gutem Willen auch beim Cembalo wieder einstellen, wenn wir nicht ganz unmusikalisch sind. Der Musiker gibt sich gewöhnlich keine Rechenschaft davon, daß alles Musifikmachen unvollkommen ist, daß die Phantasie immer die gute Hälfte dazu tun muß und die Gewöhnung an ein Instrument die Hauptsache ist. Wir glauben auf dem Pianoforte die schönste Kantilene zu hören, während es in Tat und Wahrheit einzelne zerrissene, geklopfte Töne sind. Wir nehmen die Unreinheiten der Temperatur und des Orchesterklangs ruhig mit in Kauf, weil wir uns daran gewöhnt haben, sie stillschweigend, unbewußt zu corrigieren. So ist es mit allen musikalischen, mit den Sinneseindrücken überhaupt; sie erhalten erst durch die Umbildung in unsrer Psyche ihre abgerundete zusammenhängende Form und Bedeutung. Beim Klavizymbel werden wir also die Nuancen in unsrer Phantasie zu ergänzen haben, während auf diesem Instrument gegenüber dem Pianoforte die Phantasie weniger in Anspruch genommen wird in Bezug auf das Verfolgen der einzelnen Stimmen; was wir an Ausdruck opfern, gewinnen wir an Klarheit der Zeichnung (ganz abgesehen von der Abwesenheit der erwähnten störenden Schwebungen und anderer Vorzüge des Klavizymbels, von denen einer weiter unten noch namhaft gemacht werden soll). Für mein Empfinden überwiegen für die alte Klaviermusik und für Bach die Vorzüge des Klavizymbels gegenüber dem Pianoforte. Ich gestehe zu, daß dies letzten Endes ein subjektives Empfinden ist; aber wozu ich von allem Anfang an anregen wollte und von neuem anregen möchte, ist, daß möglichst Viele dieses gründlich sachlich nachprüfen möchten.

Wenn Buchmayer darauf hinweist, daß Bach in einem ausgesprochenen Klavizymbelwerk Stellen von so tiefem Ausdruck schreibt, daß selbst das Pianoforte kaum ausreichend ist, sie wiederzugeben, so darf man, wenn man ähnlichen tiefen Ausdruck in Klavierkompositionen findet, für die ein bestimmtes Instrument nicht vorgeschrieben ist, wie die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier, nicht einfach an-

nehmen, diese seien speziell für das Klavichord geschrieben. Anders ausgedrückt: wenn Bach für die Goldberg-Variationen und die chromatische Phantasie das Klavizymbel nicht zu schlecht war, so ist gar kein Grund vorhanden, anzunehmen, es sei ihm für die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier zu schlecht gewesen.

Der genaue Tatbestand bei den unbezeichneten Werken ist der, daß Bach die Wahl des Instruments vollständig frei ließ, dies entsprechend seinen Vorgängern J. Kuhnau, J. Krieger und J. E. F. Fischer, die in ihren Titeln oder Vorreden die Freiheit der Wahl deutlich aussprechen*). Die großen Vorzüge des Klavichords verkenne ich keineswegs, und manches aus dem Wohltemperierten Klavier, mehr noch als die doch großzügige Cis-moll-Fuge und das vollklingende Afforde verlangende Es-moll-Präludium des ersten Teils, die man besonders auf das Klavichord verweisen wollte, haben zärtliche Stücke, wie das E-dur-Präludium des zweiten Teils, darauf ihre besondern Reize. Dabei muß aber doch betont werden, daß diese Reize bei dem überaus schwachen Klang eigentlich nur für den Spieler selbst bestehen, höchstens noch für einige wenige Zuhörer, die andächtig die zarten Klänge auffangen. Für größere musikalische Unterhaltungen, als welche wir uns schon die Bachschen Hausmusiken denken müssen, konnte der Klang des Klavichords kaum mehr ausreichen, und so wie ich die alten Instrumente kenne, deren Klang ich von neuem möglichst genau beobachtet habe**), glaube ich annehmen zu müssen, daß man für den Vortrag einer großen Fuge das Klavizymbel bevorzugt habe. Man muß bedenken, daß nicht nur die Klangkraft an sich, sondern auch die Klangunterschiede auf dem Klavichord sehr gering sind, stärkere Akzente z. B. sind schon unmöglich, weil bei einigermaßen kräftigerem Anschlag der Ton sehr störend in die Höhe getrieben wird.

*) Von Buchmayer zitiert S. 71. Wenn Fischer sagt „Klavichordium oder Instrument“ so ist natürlich mit dem Zusatz „oder Instrument“ die Verwendung eines Klavizymbels offen gelassen.

**) In liebenswürdigster Weise hat mich dabei Herr Münsterorganist A. Hamm in Basel unterstützt.

Meinem subjektiven Empfinden widerspricht es auch, daß die gewaltigen Fugen, die ernste Cis-moll, die kräftig pulsierende D-dur, die Es-moll, die B-moll, um nur einige des ersten Teils zu nennen, von einem so zart intimen, mond-scheinfarbenen Instrument, wie dem Klavichord, ausgegangen sein sollen. Oder bleiben wir bei Kompositionen, von denen man zuversichtlich sagen kann, daß sie ausgeprägte Cembalostücke seien, wie die Cis-dur-Fuge des ersten Teils, so ist für solche zu betonen, daß sie auf dem Originalinstrument gespielt, in jedem Konzertsaal von glänzendster Wirkung sein werden und mit einer leichtbeschwingten Feinheit und Grazie in die Erscheinung treten, die auf dem Pianoforte nie und nimmer hervorzubringen ist. Auf dem Klavichord mögen sie zu ihrer Zeit im intimsten Kreis ebenfalls fein gewirkt haben, wo es noch Spieler gab, die das Instrument zart genug zu behandeln verstanden, aber die Wirkung blieb sozusagen auf das stille Kämmerlein beschränkt.

Schließlich ist noch ein Punkt hervorzuheben, der es wahrscheinlich macht, daß Bach namentlich bei der Komposition des Wohltemperierten Klaviers vielfach von der Klangvorstellung des Klavizymbels beeinflusst war. Wenn im allgemeinen eine Verwandtschaft des Klanges der beiden alten Instrumente unbestreitbar ist, so unterscheiden sie sich doch in einem Punkt wesentlich: beim Klavichord verklingen, wie die höhern so auch die tiefern Töne rasch, während beim Klavizymbel die Bass-töne lange und schön nachklingen. Und auf das Nachklingen der Bass-töne zählt das Wohltemperierte Klavier ja so oft. Schon das erste Präludium ist geradezu auf diesen Effekt aufgebaut, auf dem Klavichord ist die Wirkung bei weitem nicht so schön (auf dem Pianoforte bekanntlich gar nicht herauszubringen, weil mit Pedal alles zuviel ineinander klingt). Aber auch der Anfang der Cis-moll-Fuge mit den langgehaltenen tiefen Tönen wirkt auf dem Klavizymbel ungleich schöner als auf dem Klavichord. Als Beleg dafür, daß Bach das Nachklingen der Bass-töne in ausgesprochenen Klavizymbelwerken als einen besondern Effekt dieses Instrumentes wirklich nützt, sei nur auf das Thema der Goldberg-Variationen verwiesen.

Darin, daß das Wohltemperierte Klavier häufig auf diesen Effekt zählt*), scheint mir ein starker, rein sachlicher Grund für die Annahme zu liegen, daß Bach bei der Komposition des Wohltemperierten Klaviers häufig der Cembaloklang vorgeschwebt hat.

Die Schlußfolgerungen zu ziehen, kann ich füglich dem aufmerksamen Leser überlassen; nur möchte ich nochmals alle diejenigen, die sich für die Instrumentenfrage interessieren und mitreden wollen, auffordern, die Instrumente selbst genau zu studieren. Da in der Sache so viel Unsachliches vorgebracht worden ist, glaube ich mich zu dieser Mahnung berechtigt. Die Neue Bachgesellschaft hat erfreulicherweise beschlossen, bei ihren Festen Versuche mit den alten Instrumenten anzustellen; da man sich bekanntlich an jeden neuen Klang erst gewöhnen muß, so ist nur zu wünschen, daß sie nach Inhalt und Umfang recht ergiebig ausfallen.

*) Man vergleiche Teil I Präludien C- Cis- Es- E- und H-dur, c- cis- es- f- fis- g- und gis-moll, Fugen C- G- und As-dur, c- cis- f- fis- a- und b-moll; Teil II Präludien C- E- F- G- A- und B-dur, cis- fis- und g-moll, Fugen Cis- D- E- und H-dur und e-moll.

