

Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt

Vor etwa zwanzig Jahren wurden zwei, 1770¹ und 1775² in den Leipziger Zeitungen erschienene Verkaufsanzeigen veröffentlicht, die dasselbe außergewöhnliche, mit fünf Registern versehene Cembalo beschreiben. Im ersten Dokument wird dieses Instrument gemeinsam mit einem ebenfalls mit fünf Registern ausgestatteten darunterliegenden Pedalcembalo zum Verkauf angeboten, im späteren einzeln. Das Pedalcembalo war anscheinend in der Zwischenzeit separat veräußert worden.³ Die nachstehenden Überlegungen versuchen, eine – beim jetzigen Stand der Ermittlungen (noch) nicht nachgewiesene – Beziehung zwischen diesem ganz besonderen Instrumentenpaar und Johann Sebastian Bach wahrscheinlich zu machen.

Beide Instrumente befanden sich 1770 im Garten des Leipziger Cafétiers Enoch Richter. Richter führte seit spätestens 1732 das Kaffeehaus am Markt. Zu einem späteren, nicht mehr genau bestimmbareren Zeitpunkt zwischen Juni 1741 und 1746 übernahm er nach dem Tod des Konkurrenten Zimmermann die Geschäftsführung von dessen Lokal in der Katharinenstraße, im sogenannten Örtelischen Haus, wo das von Bach und Gerlach geleitete *Collegium musicum* während der Wintermonate musizierte. Der in der Anzeige erwähnte Garten lag in der Hinter-Gasse „vor dem Grimmischen Thore“, während der nicht weit entfernte Sommergarten „am Grimmischen Stein-Wege“ nach dem Tod Zimmermanns weiter unter der Führung von dessen Witwe verblieb.⁴

Der Verfasser möchte sich bei Anton Holzappel (Wien) für die Korrekturen und Verbesserungen des deutschen Textes herzlich bedanken.

¹ H. Heyde, *Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, Tutzing 1985, S. 76.

² C. Ahrens, „*Welche Klangvielfalt in diesem Instrument ...*“. *Niedergang und Wiederentdeckung des Cembalos*, in: Rabenkiel und Büffelleder – Cembali des 18. Jahrhunderts. Eine Musikinstrumentenausstellung der Stadt Herne, Herne 1990, S. 61.

³ Ob mit dem „sehr schönen Clavecin [...], nebst dazu gehörigen 16 füßigen Pedal, mit zwei Clavieren, die Claves von Elfenbein und äusserlich schönourniert“, das in einer Annonce im *Leipziger Intelligenzblatt* vom 9. Juli 1763 angezeigt wird (wo auch eine Beschreibung von einem „Lauden-Calvecin“ Hildebrandts zu finden ist; siehe Heyde, wie Fußnote 1, S. 74f.), dasselbe Instrument gemeint ist, bleibt eine offene Frage.

⁴ W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, BJ 1960, S. 5–27, hier S. 22 und 26.

Die zwei Cembali waren Werke von Zacharias Hildebrandt, dem aus Schlesien stammenden Orgel- und Tasteninstrumentenbauer. Sein Verhältnis zu Johann Sebastian Bach war so eng, daß er Anfang der 1730er Jahre nach Leipzig umzog – nicht nur, um nach der gerichtlichen Auseinandersetzung mit seinem ehemaligen Meister Gottfried Silbermann dort seinen Betrieb weiterzuführen, sondern wahrscheinlich auch, um in größerer Nähe zu dem städtischen *Director Musices* arbeiten zu können. Bach war für Hildebrandt beratend tätig, erteilte detaillierte Anweisungen und verschuf ihm mehrere Aufträge und Bestellungen.⁵ Die Zusammenarbeit zwischen den beiden erreichte mit dem Meisterwerk von Hildebrandt in der Naumburger Wenzelskirche einen Höhepunkt⁶: Bach hatte selbst das Instrument abgenommen und möglicherweise auch dessen Registerdisposition geplant. Außerdem hatte der schlesische Meister ein Lautenclavicymbel und sehr wahrscheinlich die Registerdispositionen von einigen seit der zweiten Hälfte der 1720er Jahre erbauten (und seltene Besonderheiten aufweisenden) Orgeln nach Bachs Vorgaben realisiert; vielleicht stammt von ihm auch der niemals verwirklichte Entwurf für Kopenhagen. Von Bachs Studenten (darunter Carl Gotthelf Gerlach) wurden ferner einige Clavichorde, Spinette und Kieflügel erworben – ein weiterer Beweis für die Hochachtung, die Bach dem Orgelbauer entgegenbrachte. In diesem Zusammenhang gewinnt die von Hildebrandt selbst verfaßte *Specificatio* der während der Naumburger Feierabendstunden zwischen 1744 und 1745 verfertigten besaiteten Clavier-Instrumente große Bedeutung, findet sich doch dort ein wohl nicht allzu großes, für Enoch Richter hergestelltes Cembalo.⁷ Um die Einmaligkeit der beiden untersuchten Instrumente – des zweimanualigen Cembalos sowie des Pedalinstrumentes – zu verstehen, ist es nützlich, den gesamten Inhalt der beiden Verkaufsanzeigen wiederzugeben, die einander ergänzen und uns – in Kenntnis des damaligen mitteldeutschen Cembalobaus – ein ziemlich klares Bild ihrer Struktur vermitteln.

Leipziger Zeitungen, 29. Mai 1770:

Denen Freunden und Kennern musikalischer Instrumente wird hierdurch bekannt gemacht, daß bey Hrn. Enoch Richter im Garten ein Hildebrandischer *Contra F* Flügel mit 2 Clavieren, und ein Flügel-Pedal von *Contra A* bis *D* von eben demselben Meister

⁵ U. Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962, besonders S. 77 ff.

⁶ Ders., *Johann Sebastian Bach's Ideal Organ*, in: *The Organ Yearbook* 1 (1970), S. 20–37.

⁷ Dähnert (wie Fußnote 5), S. 106–107 und Fußnote 510. Diese Liste ist auch wiedergegeben bei G. B. Stauffer, *J. S. Bach's harpsichords*, in: *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*, Stuyvesant/New York 1995 (Festschrift Series. 14.), S. 302.

zum Verkauf steht, und ein ieder zu allen Zeiten diese Instrumente in Augenschein nehmen kann. Beyde Instrumente sind wohl conservirt. Der Flügel, welcher einer der ersten Größe, ist sauber mit Nussbaum furnirt, nebst Gestelle, hat 5 Registerzüge, als *Principal* 16 Fuß, *Octavo* 8 Fuß, *Octavo* 4 Fuß, *Spinet* 8 Fuß durch das halbe Clavier, Baß und *Cornet* 8 Fuß. Das Pedal, welches, wie man sagt, das einzige ist, welches dieser Meister verfertigt, hat 5 Register, als 2 *Principal* 16 Fuß, 2 *Principal* 8 Fuß und *Quinta* 8 Fuß. Wie dann der bloße Name eines Zacharias Hildebrand, dieses so bekann-ten Künstlers, die größte Anpreisung beyder Instrumente ohne andere Lobsprüche seyn kann, und haben auswärtige Liebhaber sich an gedachten Hrn. Enoch Richter zu adreßiren.

Gnädigst privilegiertes Leipziger Intelligenz-Blatt, 4. Oktober 1775:

Es stehet ein vierhöricher schön mit Nußbaum furnirter Flügel von Zacharias Hildebrand zum Verkauf. Selbiger hat 2 Claviere von contra F bis dreygestrichen F. Im Unterclaviere ist *Principal* 16 Fuß und *Principal* 8 Fuß. Auf dem obern ist *Cornet* 8 Fuß und *Octava* 4 Fuß. Zur Verstärkung der Bässe ist *Spinet* 8 Fuß in 2 Octaven von *Cornet* entlehnet. Hierzu sind 5 Register, mit welchen bey dem Gebrauche der Kuppel sehr viel Veränderungen gemacht werden.

Ähnlich dem Gottfried Silbermann zugeschriebenen, auf Schloß Pillnitz zu Dresden erhaltenen Kielflügel⁸ war das Manualcembalo elegant mit Nußbaum furniert. Aus dem zweiten Text ist die genaue Disposition des Instruments zu erschließen, das zwei Tastaturen mit fünf-oktavigem Umfang (FF bis f'''), vier Saitenchöre und folgende Register hatte: einen 16' und einen Prinzipal-8' auf der unteren Klaviatur, einen weiteren 8' und die *Octava* 4' auf der oberen. Außerdem gab es ein *Spinet* 8' „zur Verstärkung der Bässe“ auf dem zweiten Manual. Dieses war sicherlich ein Nasalregister, das durch eine dem Stimmstocksteg sehr nahe Springerreihe dieselben Saiten des oberen 8' zupfte, und von der unteren Hälfte der Klaviatur aus zum Klingen gebracht wurde (nach der jüngeren Anzeige nur von den tieferen zwei Oktaven aus). Sowohl die Bezeichnung *Cornet* für den oberen 8'⁹ – der wegen des Vorhandenseins eines 16'-Registers wahrscheinlich noch näher am Stimmstocksteg als beim üblichen dreifachen Saitenbezug die Saiten zupfte, also an einer Stelle, die die Terz- und Quint-Obertöne hervorhob, und folglich an das gleichnamige gemischte Orgelregister erinnerte – als auch die Benennung *Spinet* für das so

⁸ Kunstgewerbemuseum Dresden, Schloß Pillnitz, *Inv.-Nr.* 37413. Siehe M.-C. Schmidt, *Wiederentdeckt: Cembali von Silbermann und Mietke?*, in: *Concerto* 135 (1998), S. 34–42, hier S. 39–42.

⁹ Vgl. etwa J. S. Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2. Auflage, Leipzig 1782 (Reprint: München 1969), S. 369: „Da der Flügel aus mehreren Chören Saiten besteht, so muß man die übrigen Züge abziehn, und erst ein Prinzipal rein abstimmen, nach welchem man hernach das andre Prinzipal oder Kornet nachstimmen will.“

genannte Nasalregister¹⁰ – das aber von einigen Autoren, im Gegensatz zu unseren Dokumenten, *Cornet* benannt wird¹¹ – sind in zeitgenössischen mittel-deutschen Quellen zu finden.¹²

Das darunter liegende Pedalcembalo hatte einen nicht ganz orgelmäßigen Umfang (AA bis d)¹³ und bestand aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso wie das darauf positionierte Cembalo aus vier Saitenbezügen, zweimal 16' und zweimal 8' neben einer fünften nasalen, gewiss den Quint-Oberton hervorhebenden Springerreihe, daher *Quinta 8 Fuß* genannt.

Bezüglich des (durchaus häufigen) Vorhandenseins eines 16' im nord- und mitteldeutschen Cembalobau aus dem 18. Jahrhundert sind die organologischen Forschungen von Christian Ahrens und Martin-Christian Schmidt von Bedeutung.¹⁴ Ohne hier allzusehr ins Detail zu gehen, sei die Vermutung gestattet, dass die mit der Realisierung des 16'-Registers bei einem zweimanualigen Cembalo verbundenen Schwierigkeiten von Hildebrandt durch die Einführung eines dritten, auf dem gemeinsamen Resonanzboden stehenden Stegs überwunden wurde, indem die 8'-Saiten die Löcher auf dem 16'-Resonanz-

¹⁰ F. Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge/Mass. 1965, S. 266.

¹¹ Siehe zum Beispiel J. S. Halle, *Werkstätte der heutigen Künste, oder die neue Kunst-historie*, Bd. 3, Berlin 1764, S. 359. Siehe auch J. H. van der Meer, *Geschichte der Zupfklaviere bis 1800. Ein Überblick*, in: Kielklaviere, Cembali, Spinette, Virginalen, hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991, S. 21.

¹² Zum Beispiel in Carl Philipp Emanuel Bachs Sonate in d-moll Wq 68 (Berlin 1747), in der die folgenden Registrieranweisungen zu finden sind: *Flöte, Octave, Spinett und Cornet*.

¹³ Auch der mehr als ein Jahrhundert später von Bösendorfer erbaute Hammer-Pedalflügel (heute erhalten in der Musikinstrumentensammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) hat als tiefste Pedaltaste ein AA.

¹⁴ C. Ahrens, *Das Cembalo in Deutschland – Daten und Fakten*, in: Das deutsche Cembalo – Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999, Herne 2000, S. 9–24; ders., *Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 57–71; M.-C. Schmidt, *Der deutsche Cembalobau und das 16'-Register – Möglichkeiten und Grenzen der Realisierung*, in: Das deutsche Cembalo, S. 53–67; K. Restle, *Einflüsse des Orgelbaus auf den deutschen Cembalobau*, ebd., S. 44–52; G. Wagner, *Die Besonderheit des 16'-Fuß-Registers* in: Das Berliner „Bach-Cembalo“ – Ein Mythos und seine Folgen, hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995, S. 41–54; ders., *Der gravitatische Klang – Pedalcembali und 16-Fuß-Register*, in: Cöthener Bach Hefte 8 (1998), S. 111–119; D. Krickeberg, *Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786*, in: Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag, Kassel 1986, S. 123–126.

bodensteg durchquerten. Hildebrandt übernahm also weder das norddeutsche, von der Familie Hass meisterhaft entwickelte System, wonach ein separater hinterer Resonanzbodenabschnitt für den 16'-Steg gefertigt wurde, noch das von Adlung¹⁵ beschriebene (vielleicht eine umspinnene Saiten nutzende Verlegenheitslösung), das beim sogenannten (der Thüringer Familie Harrass aus Breitenbach zugeschriebenen) Berliner Bach-Cembalo¹⁶ zu finden ist, in dem es für die 8'- und 16'-Saiten einen gemeinsamen Resonanzbodensteg gibt (mit der Folge, daß der 16'-Saitenbezug zu kurz ist, um gut zu klingen, und zu viel Druck auf den einzigen Resonanzbodensteg ausübt, dies wiederum mit unglücklichen Auswirkungen auf den 8'-Klang). Auf das Berliner Cembalo ist später nochmals einzugehen. Die heute noch erhaltenen, wenn auch späteren Beispiele der Realisierung eines 16'-Registers durch den Elsässer Joachim Swanen¹⁷ (der die 16'-Cembali Johann Heinrich Silbermanns – seinerseits wie Hildebrandt Schüler seines Onkels Gottfried – gekannt haben mag) und durch Johann Andreas Stein¹⁸ (Schüler von Johann Heinrich Silbermann zu Straßburg) könnten also von einer gemeinsamen sächsischen, in der Folgezeit im Elsaß angewandten Bautypologie stammen. Außerdem verfügten die Hildebrandt-Cembali höchstwahrscheinlich über eckige kurze Baßwände, also nicht über doppelt gebogene – wie sie in Norddeutschland und Skandinavien, aber nicht in Sachsen¹⁹ verbreitet waren (was man im Leipziger Raum unter anderem einer Cembalo-Darstellung entnehmen kann, die in der

¹⁵ Sowohl in der *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 (Reprint: Kassel 1953), S. 554, als auch in *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768 (Reprint: Kassel 1961), Bd. 2, S. 110.

¹⁶ Musikinstrumentenmuseum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin, *Kat.-Nr. 316*. Der Autor ist in Gegensatz zu dem, was mehrere Organologen behauptet haben, der Meinung, daß sowohl das Sondershäuser als auch das Berliner Cembalo (deren Zuschreibung an die Thüringer Cembalobau-Dynastie jedoch nicht als endgültig zu betrachten ist) wegen des Klaviaturnumfangs und anderer baulicher Besonderheiten eher jüngeren Mitgliedern der Familie Harraß zuzuschreiben sind; statt Johann Heinrich Harraß (1665–1714) kommen eher Johann Matthias Harraß (1671–1746) oder (wie K. Restle in *Versuch einer historischen Einordnung des „Bach-Cembalo“*, in: Das Berliner „Bach-Cembalo“, wie Fußnote 14, S. 40, vorschlägt) an Johann Heinrich Harraß junior (1707–1778) in Frage.

¹⁷ Conservatoire des Arts et Métiers, Paris, *Inv.-Nr. 6615*.

¹⁸ 1777 erbauter Vis-à-vis-Kiel-Hammerflügel, Museo Civico di Castelvecchio, Verona.

¹⁹ Daß die heute erhaltenen Hammerflügel Gottfried Silbermanns eine doppelt gebogene Seitenwand aufweisen, könnte nach Meinung des Verfassers dadurch begründet werden, daß sie für den Berliner Hof erbaut wurden. Silbermann wollte sich offenbar der Berliner Cembalobautradition anpassen. Das schon erwähnte, in Pillnitz erhaltene und Gottfried Silbermann zugeschriebene Cembalo verfügt tatsächlich

TABULA MUSICORUM der löbl. großen Concert-Gesellschaft 1746–1748²⁰ enthalten ist).

Siegbert Rampe²¹ hat überzeugend die begründete Annahme diskutiert, daß das Instrumentenpaar eigentlich erbaut wurde, um während der wöchentlichen Aufführungen des Bachschen *Collegium Musicum* in den Lokalen Zimmermanns – dessen winterliches Kaffee-Haus, wie oben erwähnt, nach seinem Tod von Enoch Richter erworben wurde – verwendet zu werden, und daß eine solche komplexe und seltene, ganz auf die Verstärkung der Gravität zielende Registerdisposition (und Planung), die sowohl für das Generalbaß als auch das Solospiel geeignet ist, nichts anderes sein dürfte als der Ursprung der äußerst raffinierten und einzigartigen Klangästhetik Johann Sebastian Bachs.

Zu berücksichtigen ist hier aber ein nicht unwesentlicher Aspekt, den Rampe wohl übersehen hat, weil er die Verkaufsanzeige von 1775²² außer acht gelassen hat, die, wie oben gesagt, die Registerdisposition des zweimanualigen Cembalos – besonders die Anordnung der *Octava* 4' – genauer spezifiziert. Tatsächlich ist die Anordnung des 4'-Saitenbezugs auf dem oberen Manual meines Erachtens ein weiteres Verbindungselement zwischen diesem Instrument und dem Klangideal sowie den Anforderungen Bachs. Das einzige Beispiel von einem auf dem Obermanual angeordneten 4'-Register bei einem mitteldeutschen Cembalo,²³ abgesehen von dem nur in Dokumenten überlieferten Hildebrandt-Kielflügel, ist bei dem oben genannten Berliner Bach-Cembalo zu finden. Die jüngsten Studien über dieses Instrument deuten darauf

über die sonst üblichen eckigen kurzen Baßwände, wie die anderen noch erhaltenen sächsischen Cembali Gräbners und Hartmanns.

²⁰ Wiedergegeben unter anderem bei A. Parrott, *The essential Bach Choir*, Woodbridge 2000, S. 120.

²¹ S. Rampe, *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken* in: Cöthener Bach Hefte 8 (1998), S. 143–185, hier S. 151ff.

²² Siehe Rampe (wie Fußnote 21) und darüber hinaus S. Rampe und D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung – Klangwelt – Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel 2000, S. 308, sowie S. Rampe, *Allgemeines zur Klaviermusik*, in: Bach Handbuch, hrsg. von K. Küster, Kassel 1999, S. 736.

²³ Ein einziges weiteres erhaltenes Beispiel von einem auf dem Obermanual vorhandenen 4'-Register kann man in dem – nachfolgend zum Fortepiano umgebauten – Hass-Cembalo von 1721 finden, dessen Urdisposition nach der Forschung von Martin-Christian Schmidt die folgende war: Untermanual 16', 8', 4'; Obermanual 8', 4'. Bemerkenswert ist, daß dieses in Göteborg aufbewahrte Instrument der einzige bekannte Fall eines doppelten 4' darstellt. Vgl. Schmidt, *Der deutsche Cembalobau*, wie Fußnote 14, S. 60–63. Das in Kopenhagen erhaltene Hass-Cembalo von 1723 ist mit einer abgesetzten 4'-Springerreihe versehen, daher kann man das 4'-Register auch vom Obermanual spielen.

hin, daß dessen Erweiterung – durch die Hinzufügung des 16'-Saitenchores und die möglicherweise gleichzeitige Verlegung des 4' in das obere Manual – noch in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreicht. Sie bringen das Cembalo mit Wilhelm Friedemann Bach in Verbindung, der es vom Vater anlässlich seines Wechsels nach Dresden 1733 als Geschenk erhalten haben könnte oder es von diesem erbt.²⁴ Der Vorteil eines 4'-Registers im Obermanual – das bei den erhaltenen nord- und mitteleuropäischen Cembali von Silbermann, Gräbner, Hartmann, Harraß und Hass gewöhnlich in der tiefen Lage viel längere und „realere“ Saitenlängen hat als beim franko-flämischen Cembalobau – ist leicht verständlich, wenn man beispielsweise an die verfügbaren Möglichkeiten bei einer *For*te-Aussetzung des Generalbasses denkt (wo die Baßlinie auf dem unteren Manual mit 16' + 8'²⁵ und eine „starke“ Aussetzung auf dem oberen mit 8' + 4' ausgeführt werden kann), oder an die Möglichkeit, mit den beiden Hildebrandt-Cembali die Trios „à 2 Clav. et Pedal“ mit der linken Hand eine Oktave tiefer auf Basis der Octava 4' und mit der rechten mit dem unteren Principal 8' – nach der zeitgenössischen orgelmäßigen Praxis – bequem vorzutragen, oder endlich an andere, außergewöhnliche Registermischungen, auch „beym Gebrauche der Kuppel“. Ferner gewinnt man durch diese Registerzusammenstellung mit je zwei Saitenchören pro Manual ein größeres klangliches Gleichgewicht, was für Bach von nicht unerheblicher Bedeutung gewesen sein mag, sollte das Instrumentenpaar direkt mit ihm verbunden sein, zumindest was die Planung und den Entwurf der Registerdisposition betrifft.

²⁴ Siehe D. Krickeberg, *Über die Herkunft des Berliner „Bach-Cembalos“* in: Das Berliner „Bach-Cembalo“ (wie Fußnote 14), S. 9–15.

²⁵ In dieser Beziehung ist kennenswert, was Adlung in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (wie Fußnote 15), S. 488, über die Verwendung des 16'-Registers beim Generalbaßspiel an der Orgel schreibt: „Im Pedal ziehet man so viel, als zum Fundamente nöthig [...] Wenn die Baßnoten von der Beschaffenheit sind, daß sie füglich auf dem Hauptmanual mit der linken Hand gespielt werden, ist mehrentheils die Quintatön 16 F. oder der gleichgrosse Bordun gebräuchlich, welche Stimme man verstärkt bald durch Principal 8 F. bald durch eine Octave, zumal wenn man staccato spielt, wobey aber eine stille 8füßige Stimme billig den weiten Raum, sonderlich zwischen 16 und 2 F. ausfüllen soll. Es kann aber die 16füßige Stimme auch bisweilen mit schwächern registern begleitet werden, und hat man zu sehen sonderlich auf die Stärke oder Schwäche der Sänger, auch der Instrumentisten, damit nicht die Orgel allein gehört, vom übrigen aber nichts vernommen werde.“ Weiter auf Seite 657: „Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedruckt werden, daß beyde Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bey geschwinden Bässen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche.“

Die Funktion des Pedalclavichords als sehr raffiniertes Haus- und Übungsinstrument für die Ausbildung zukünftiger Organisten ist weithin erforscht.²⁶ Hinzuzufügen wäre, daß Bach, obwohl er wahrscheinlich kein (damals wie heute sehr teures) Pedalcembalo, sondern nur ein (aus dem Nachlaß²⁷ erschließbares) Doppelclavichord mit Pedalclavichord besaß, an einigen Orten, an denen er öffentlich musizierte, schon aus Gründen der Lautstärke sicherlich einen Pedalflügel zur Verfügung hatte: Bereits in Köthen wurde am 30. Oktober 1722 ein von Christian Joachim erbautes Pedalcembalo angekauft.²⁸ Nach jüngeren Forschungen soll außerdem das von Bach für den Köthener Hof erworbene „große Clavecin“ von Mietke ein zweimanualiges 16'-Instrument²⁹ gewesen sein. Daher scheint die Behauptung begründet, daß die Rolle des sowohl manualiter (mit 16'-Verwendung) als auch pedaliter (also noch gravitätischer) gespielten Cembalos Bach bei öffentlichen Aufführungen besonders wichtig war. Zum anderen war die Pedalverwendung beim Generalbaßspiel eine sehr verbreitete Aufführungspraxis, die in verschiedenen Abhandlungen aus der Zeit und dem Umfeld Bachs – unter anderem von Niedt, C. P. E. Bach, Petri und Türk³⁰ – belegt ist.

Wenn die hier geäußerten Hypothesen berechtigt sind, wird gleichzeitig auch die gelegentlich bestrittene³¹ Authentizität der folgenden Stelle Forkels³² bestätigt, welche Bachs außerordentliche Erfindungsgabe beim improvisierten Continuospiel sowohl auf dem Doppelclavichord mit Pedalclavichord als auch auf dem zweimanualigen Cembalo mit Pedalcembalo betrifft:

Er konnte ferner aus einer ihm vorgelegten, oft schlecht bezifferten einzelnen Baßstimme augenblicklich ein Trio oder Quartett abspielen; ja er ging sogar bisweilen so weit, wenn er gerade fröhlicher Laune und im vollen Gefühl seiner Kraft war, zu 3 einzelnen Stimmen sogleich eine vierte zu extemporieren, also aus einem Trio ein Quartett zu machen. Zu solchen Künsten bediente er sich zweyer Claviere und des Pedals, oder eines mit einem Pedal versehenen Doppelflügels.

²⁶ Unter anderem bei J. Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord: An Organist's Guide*, Rochester/NY 2004.

²⁷ Dok II, Nr. 628 (S. 504).

²⁸ G. Hoppe, *Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730*, in: Cöthener Bach Hefte 8, S. 9–50, hier S. 22 und 24.

²⁹ J. Ammer, *Zwei Cembali aus Thüringen*, in: *Das deutsche Cembalo* (wie Fußnote 14), S. 103; D. Krickeberg, *Michael Mietke – ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach*, in: Cöthener Bach-Hefte 3 (1985), S. 47–56, speziell Fußnote 28.

³⁰ B. Billeter, *Hypothesen zum Pedalgebrauch beim Generalbaßspiel*, in: Cöthener Bach Hefte 8 (1998), S. 121–131.

³¹ H. T. David, A. Mendel, C. Wolff, *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, New York 1998, S. 435, Fußnote 11.

³² J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (Reprint: Frankfurt/M. 1950), S. 17 (Dok VII, S. 29).

Man stelle sich schließlich den Klangteppich vor, den Werke wie die Cembalokonzerte, die oben erwähnten Sonaten „à 2 Clav. et Pedal“ oder vielleicht einige Präludien und Fugen pedaliter während der Konzertabende im Kaffeehaus auf einem solchen mit einem 16'-Manualregister und mit einem so riesigen Pedal versehenen Kielflügel-Paar haben erzeugen können. (Man soll nicht vergessen, daß auch Mozart sein Pedal-Fortepiano während der öffentlichen Wiener Aufführungen eigener Klavierkonzerte gerne heranzog³³). Die Verwendung des manualiter und pedaliter 16'-Saitenbezugs war wohl gewiss ein beständiges Erfordernis des Klanggeschmacks der Zeit, der viel mehr auf die Verstärkung der Bässe gerichtet war, als wir heute gewöhnlich glauben. Carl Philipp Emanuel schrieb in der Vorrede seiner Ausgabe von Johann Sebastians vierstimmigen Choralsätzen (1765) hinsichtlich der Tenor- und Baßstimmkreuzungen: „Der seelige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen“.³⁴

Wie bei der großen Naumburger Orgel könnte Hildebrandt sich als derjenige herausstellen, der die Bauideale des anspruchsvollen Thomaskantors realisiert hat, in diesem Fall eben beim Cembalobau.

Eine letzte Annahme sei zur Diskussion hinzugefügt: Die Ankündigung eines am 17. Juni 1733 vom Collegium Musicum unter Bachs Leitung veranstalteten Konzerts weist auf die Verwendung eines „neuen Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden“ hin.³⁵ Man hat vermutet, daß das Instrument ein Fortepiano gewesen sei;³⁶ angesichts des vorstehend Gesagten ist jedoch keineswegs auszuschließen, daß es sich in Wirklichkeit aber um das phänomenale Hildebrandt-Cembalopaar gehandelt hat.³⁷

Matteo Messori (Bologna)

³³ O. E. Deutsch, *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Kassel 1961, S. 186.

³⁴ Dok III, Nr. 723 (S. 180).

³⁵ Dok II, Nr. 331 (S. 238).

³⁶ H. Henkel, *Bach und das Hammerklavier*, in: BzBF 2 (1983), S. 56–63; E. Badura-Skoda, *Komponierte J.S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?*, BJ 1991, S. 157–171; C. Wolff, *Bach und das Pianoforte*, in: *Bach und die italienische Musik. Bach e la musica italiana*, Venedig 1987, S. 197–210, hier S. 202. – Stauffer (wie Fußnote 7, S. 298–300) bestreitet solche Annahmen mit durchaus nachvollziehbaren Argumenten und behauptet, daß dieses Instrument möglicherweise ein 16'-Cembalo war. Der Verfasser stimmt mit Stauffer aber darin nicht überein, daß das 16'-Register in diesem Fall mit umspannenen Saiten, also nach der von Adlung belegten Art (siehe oben), ausgestattet gewesen wäre.

³⁷ Unser Instrumentenpaar taucht in der oben erwähnten *Specificatio* Hildebrandts nicht auf. Man könnte folglich annehmen, daß diese aus der Zeit vor den Naumburger Bauarbeiten datieren und nicht aus dem nachfolgenden begrenzten Zeitraum, in dem Hildebrandt in Leipzig tätig war.