MEDEDELINGEN

DER

KONINKLIJKE NEDERLANDSE AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

NIEUWE REEKS, DEEL 41
AFDELING LETTERKUNDE
Nos. 1—6

1978
B.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERS MAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM, OXFORD, NEW YORK

INHOUD

		Blz.
1.	W. C. L. van der Grinten, Redelijkheid en billijkheid in het overeenkomstenrecht	1–24
2.	J. Gonda, De Indische zondvloed-mythe	25–48
3.	B. Decorte, Karel van de Woestijne en de Franse literatuur	49–68
4.	F. B. J. Kuiper, On Zarathustra's language	69–108
5.	B. H. Stricker, Architectonische monoliethen . . .	109–128
6.	J. H. van der Meer, Die klangfarbliche Identität der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs	128–180

MEDEDELINGEN DER KONINKLIJKE NEDERLANDSE
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN, AFD. LETTERKUNDE
NIEUWE REEKS DEEL 41 – No. 6

DIE KLANGFARBLICHE IDENTITÄT DER KLAVIERWERKE CARL PHILIPP EMANUEL BACHS

JOHN HENRY VAN DER MEER

NORTH-HOLLAND PUBLISHING COMPANY – AMSTERDAM, OXFORD, NEW YORK – 1978

ISBN 0 7204 84642

AANGEBODEN IN DE VERGADERING
VAN 13 MAART 1978

In dankbaarheid opgedragen aan
Eduard Reeser

Zahlreich sind die Versuche, die Form zu beschreiben, in der Musik überhaupt existiert. Die Fragestellung wird durch die Tatsache ausgelöst, daß die Musik nicht, wie die bildenden Künste, ein Objektkontinuum besitzt. Zweifellos kann seit etwa 100 Jahren Musik „objektiver" als vorher auf Tonträgern (Wachsrollen, Schallplatten, Tonbändern) gespeichert werden. Trotzdem ist der Unterschied zwischen Werken bildender Kunst als Objektkontinuum und Tonträgern mit Musik ein grundsätzlicher. Der Unterschied liegt nicht so sehr darin, daß Tonträger erst nach Betätigung der dafür bestimmten Geräte zum erklingen gebracht und gehört werden können, denn auch ein Werk bildender Kunst kann nur dann gesehen werden, wenn es angeschaut wird. Der Unterschied liegt auch nicht etwa darin, daß Werke bildender Kunst der Abnutzung ausgesetzt sind, denn auch Tonträger können im Laufe der Zeit ähnliche Änderungen erleiden. Der grundsätzliche Unterschied ist der, daß ein Werk bildender Kunst nach der Erschaffung im Raum existiert und, wenn es richtig gepflegt wird, bestehen bleibt, während Musik nach dem Erschaffungsvorgang immer ausgeführt werden muß. Die genannten Tonträger ändern daran nichts, denn, soweit darauf keine Improvisationen aufgenommen sind, *sind* sie nicht eine Komposition, sondern nur eine – eventuell den Intentionen des Komponisten entsprechende oder gar eine vom Komponisten selbst verwirklichte – Ausführung davon.

So kann die Frage gestellt werden, in welcher Form Musik überhaupt existiert. Carl Dahlhaus [1] hat mit Recht die Vorstellung verworfen, ein musikalisches Werk bestehe allein in den Aufführungen, durch die es sich realisiert. Dahlhaus weist darauf hin, daß eine solche ins Extrem getriebene positivistische Argumentation zur Schlußfolgerung führe, Musik existiere nirgends anders als im Bewußtsein des einzelnen Hörers. Ein solcher extremer, von Dahlhaus sogenannter „Psychologismus" ist schon dadurch zu widerlegen, daß dieses Bewußtsein wieder durch Traditionen, also durch außerhalb dieses Bewußtseins liegende Faktoren, geprägt ist.

Dahlhaus verwirft weiterhin die Möglichkeit, die Identität eines

[1] C. Dahlhaus: Musiktheorie. In: Einführung in die systematische Musikwissenschaft, hrsg. v. C. Dahlhaus (Köln 1971, 2/1975), S. 94–132, darin S. 98–103.

Musikwerkes im Texte oder in der Intention des Komponisten zu finden, und schließt mit der Behauptung, die Identität des Musikwerkes beruhe auf der Kontinuität der musikalischen Tradition.

Nun wird wohl niemand verneinen, daß die Tradition bei der Bestimmung der Werkidentität eine Rolle, sogar eine wesentliche Rolle spielt. Das Erlebnis der Werkidentität aber ausschließlich auf die Aufführungstradition zurückzuführen, will mir jedoch wiederum als eine Übertreibung erscheinen. Von Bülows Bearbeitungen von Klaviersonaten von Domenico Scarlatti gehören zweifellos zur Scarlatti-Tradition, ebenso gehören Busonis Bearbeitungen von Orgelwerken Johann Sebastian Bachs in die Bachüberlieferung, und schließlich gehören Mahlers Überarbeitungen Beethovenscher Symphonien in die Geschichte dieser Werkgruppe. Man könnte aber fragen, inwieweit solche Bearbeitungen tatsächlich noch Werken von Domenico Scarlatti bzw. Johann Sebastian Bach oder Beethoven identisch sind. In der Praxis laufen solche Bearbeitungen gewöhnlich unter dem Namen von Scarlatti, Bach oder Beethoven, aber auf der anderen Seite laufen Johann Sebastian Bachs Bearbeitungen Vivaldi'scher Violinkonzerte für Cembalo oder Orgel nicht unter Vivaldis, sondern unter Bachs Namen.

Schon aus diesem Grunde scheint mir die Kontinuität der musikalischen Tradition keine hinlängliche Basis für die Werkidentität zu bilden. Dazu kommt noch, daß es bei den Werken weitaus der meisten Komponisten vor Johann Sebastian Bach eine kontinuierliche musikalische Tradition gar nicht gibt, ohne daß dadurch die Identität der von diesen Meistern stammenden Werke in Frage gestellt werden könnte.

Dahlhaus' Verwerfung der Intention des Komponisten als Basis für die Werkidentität will mir unzulänglich fundiert erscheinen. Die Komponistenintention mag ästhetisch oder psychologisch vage oder gar ungreifbar bleiben. Ein Komponistenkommentar mag nicht selten in ästhetischen Vorurteilen seiner Zeit befangen bleiben. Schließlich ist in weitaus den meisten Fällen ein solcher Kommentar nicht vorhanden. Auf der anderen Seite erscheint die Intention des Werkschöpfers rein kompositionstechnisch durchaus greifbar. Darüber hinaus ist trotz des verhältnismäßig jungen Alters der Disziplin Musikwissenschaft so viel über die kompositorischen und aufführungspraktischen Möglichkeiten vor allem der uns näher stehenden Epochen bekannt, daß auf jeden Fall gefolgert werden kann, was ein Komponist nicht intendiert haben kann.

Die wichtigste Quelle zu den kompositionstechnischen Intentionen des Komponisten bildet doch der von Dahlhaus als Identitätsbasis verworfene Text, selbstverständlich wenn ein solcher vorhanden ist. Daß ein Text nicht Träger der Werkidentität ist,

ist klar. Ebensowenig ist die musikalische Tradition davon der Träger. Beide, Text und Tradition, können für die Werkidentität eine Basis schaffen. Zweifellos ist der Text austauschbar, aber nicht, wie Dahlhaus behauptet, ohne daß das Werk davon berührt würde. Die Texte der oben exemplarisch angeführten Bearbeitungen berühren u.U. die Werkidentität durchaus. Das Hauptanliegen der heutigen Editionstechnik ist es jedoch, Texte herzustellen, die den kompositionstechnischen Intentionen der jeweiligen Komponisten weitestgehend entsprechen, unter welchen Bezeichnungen solche Texte auch veröffentlicht werden mögen (Gesamtausgaben, Urtextausgaben usw.).

In einer solchen Ausgabe, in der der Herausgeber somit bemüht ist, die kompositionstechnischen Intentionen des Komponisten möglichst genau zu eruieren, werden nur bestimmte Aspekte der jeweiligen Werke berücksichtigt, hauptsächlich der melodische, harmonische, kontrapunktische, rhythmische und teilweise die Aspekte der Frasierung, Artikulation und des sonstigen Vortrages. Das Wort „Aspekt" ist ein für ein auditives Phänomen wie die Musik unangebracht erscheinender Terminus, aber aus Mangel an Besserem ist man bei dem Beschreiben musikalischer Erscheinungen gezwungen, der Optik entlehnte Ausdrücke „bildlich" auf die Musik anzuwenden. Inwieweit eine faktische Identität zwischen visuellen und auditiven Daten existieren kann, ist eine metaphysische Frage, deren Besprechung den Rahmen dieser Studie sprengen würde.

Ein weiterer, auf die Musik angewandter, der Optik entlehnter Ausdruck ist Klang-„farbe". In den genannten Gesamtausgaben, Urtextausgaben usw. wird dieser „Aspekt" der Musik nicht berücksichtigt, und er kann darin auch nicht berücksichtigt werden. Wenn es aber ein legitimes Anliegen ist, ein Notenbild herzustellen, das den Komponistenintentionen weitestgehend entspricht, so erscheint es zumindest mir gleichfalls legitim, ein ebenso authentisches Klang-„bild" anzustreben. Bei vokaler Musik stößt man dabei auf unüberwindliche Probleme. Es ist dort nicht nur an die Stimmbildung zu denken, die mindestens bis in das 16. Jahrhundert hinein von der heutigen unterschiedlich war und bei der man noch heutzutage, sogar innerhalb der Grenzen Europas, anthropologisch bedingte regionale Varianten „beobachten" kann, sondern auch an die Stimmgattungen. Man bedenke z.B., daß es in früheren Jahrhunderten vier hohe Stimmgattungen gab: Frauenstimmen, falsettierende Männerstimmen, Knabenstimmen und Kastratenstimmen. Aus humanitären Gründen kann man das Verschwinden dieser letzten Kategorie nur begrüßen, für unsere klangfarbliche Vorstellung bezüglich der menschlichen Stimme ist deren Verschwinden als Verlust zu bezeichnen.

Bezüglich der instrumentalen Musik ist die Situation wesentlich günstiger. Eine ziemlich große Anzahl historischer Instrumente ist erhalten und von diesen werden immer mehr fach- und sachgerecht restauriert, wodurch die Möglichkeit entsteht, die klangfarblichen Intentionen der Komponisten früherer Jahrhunderte zu verwirklichen. Darüber hinaus geht aus dem Spiel auf historischen Instrumenten selbst manchmal direkt hervor, welche Vortragsintentionen ein Komponist gehabt haben muß. Zumindest kann man aus dem Klang historischer Instrumente und aus dem Spiel darauf manche Folgerungen darüber ziehen, welche Intentionen ein Komponist nie gehabt haben kann.

So bilden fach- und sachgerecht restaurierte historische Instrumente und das Spiel darauf eine weitere Basis für die Werkidentität. Darin liegt nach meinem Dafürhalten das musikwissenschaftliche Interesse einer Sammlung historischer Musikinstrumente.[2] Gerade auch bezüglich der Werkidentität kann ihre richtige Verwendung zu ganz unerwarteten Schlußfolgerungen führen. Ein Beispiel dafür sei genannt. Der Titel „Grande Sonate Pathétique" bei Beethovens Sonate op. 13 sowie auch der Klang der Klaviere, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt haben, und die aus ihrer Spielschwere hervorgehende Pianistenaufführungspraxis haben das Pathos des genannten Werkes in die Nähe z.B. der 2. Symphonie von Mahler gebracht, um ein Werk in der gleichen Tonart zu nennen. Auf einem zeitgenössischen Hammerflügel ausgeführt – und Beethoven hat keine anderen gekannt – befindet sich Beethovens op. 13 vielmehr in der Nähe des Pathos von Mozarts c-moll-Sonate KV 457, mit der das Beethovensche Werk auch thematische Verwandtschaft aufweist. Der Unterschied ist so groß, daß man die Frage stellen darf, ob Beethovens op. 13, wie es heutzutage meistens in Konzertsälen erklingt, mit dem vom Komponisten intendierten op. 13 identisch sei, obwohl von Beethovens Zeiten bis zum heutigen Tag eine kontinuierliche Aufführungstradition vorliegt.

Nach dieser Grundsatzeinleitung soll erforscht werden, was es mit den Kompositionen für Saitenklaviere von Carl Philipp Emanuel Bach im Zusammenhang mit den von diesem Komponisten gekannten und verwendeten Instrumenten auf sich hat.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–88) ist ein typischer Komponist des 18. Jahrhunderts. Sein Werk, das sich in jeder Hinsicht von

[2] J. H. van der Meer: Instrumentale Besetzungsvorschriften und Musikinstrumente. Vortrag beim Round Table über „Notation und Aufführungspraxis" im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 10.–11. Okt. 1977 in München.

dem seines Vaters unterscheidet, enthält keine Spur mehr der Ästhetik des 17. Jahrhunderts. Obwohl noch manchmal mit polyphonen Elementen durchsetzt, reift bei ihm die Sonatenform – meistens mit einer gelegentlich nicht sehr ausgeprägten, aber doch vorhandenen thematischen Dialektik – voll aus. Mit dem Fortschreiten der Jahre dringen immer mehr Vortragselemente der Dynamik, der Frasierung und der Artikulation ein, die man als Empfindsamkeit, als Sturm und Drang oder aber als Frühromantik bezeichnen kann. So ist in Carl Philipp Emanuels Werken der allmähliche Übergang vom Barock zum klassischen Stil zu beobachten, der wahrscheinlich die für das Jahrhundert am meisten typische Errungenschaft ist.

Dieser Übergang wird u.a. in dem sukzessiven Gebrauch der verschiedenen Saitenklaviertypen verkörpert. Hierüber sei zusammenfassend folgendes bemerkt.

Das Klavichord und die Kielklaviere sind weder chronologisch noch der Konzeption nach als Vorläufer des Hammerklaviers zu betrachten. Die drei Typen haben während des ganzen Jahrhunderts eine mehr oder weniger friedliche Koexistenz geführt. In Deutschland wurden regelmäßig bis fast 1820 und gelegentlich noch später Klavichorde gebaut [3]; in Skandinavien wurde der Klavichordbau bis in das Zeitalter der Romantik hinein weitergeführt. Joseph Kirckman in London baute nach dem Zeugnis seines Sohnes Joseph 1809 sein letztes Cembalo [4]. Es ist ein Wiener Spinett aus dem Jahre 1804 erhalten [5]; das Museo Teatrale alla Scala in Mailand besitzt ein 1821 datiertes Spinett, auf dem der 1813 geborene Giuseppe Verdi angeblich die ersten Lektionen auf einem Tasteninstrument gehabt haben soll, und Virginale von Alessandro Riva in Bergamo mit den Jahreszahlen 1836 und 1839 existieren noch [6]. Auf der anderen Seite erfand Bartolomeo Cristofori aus Padua, von 1690 an am großherzöglichen Hof in Florenz tätig, das Fortepiano nicht 1709, wie oft noch wiederholt wird, sondern er beschäftigte sich nach den Untersuchungen Mario Fabbris [7] schon 1698 mit einer Hammermechanik.

---

[3] J. H. van der Meer: The Dating of German Clavichords. In: The Organ Yearbook VI (1975), S. 100–113.

[4] C. Engel: Some Account of the Clavichord. In: Musical Times, 1. Juli 1879. – D. H. Boalch: Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840, Oxford 2/1974, S. 85.

[5] Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Sammlung Alter Musikinstrumente I. Saitenklaviere, Wien 1966, Nr. 17.

[6] N. und F. Gallini: Comune di Milano. Museo degli Strumenti Musicali. Catalogo, Mailand 2/1963, Nr. 594. – G. Kinsky: Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln I, Köln 1910, Nr. 65.

[7] M. Fabbri: L'alba del pianoforte. Verità storica sulla nascita del primo cembalo a martelletti, Mailand 1968.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts hatte kaum jemand vom Hammerklavier gehört. Gegen das Jahrhundertende fingen Klavichord und Kielklaviere an, zugunsten des Pianofortes allmählich an Beliebtheit einzubüßen.

Was ist über die Instrumente im Besitze Carl Philipp Emanuel Bachs bekannt? Zu allererst schrieb dieser Komponist, wie wir sehen werden, während seines ganzen Lebens Werke für das Cembalo (vgl. Abb. 1). Im Nachlaßverzeichnis wird ein „Flügel" angeführt [8]. Zu jener Zeit war dieser Ausdruck mit Kielflügel oder Cembalo gleichbedeutend, während die flügelförmigen Instrumente mit Hämmern immer als Fortepiano bezeichnet wurden. Es ist schade, daß nur die Tatsache erwähnt wird, daß das Instrument aus Nußbaum ist, und nicht der Name des Erbauers.

Weiterhin wissen wir, daß Carl Philipp Emanuel ein Klavichord von Silbermann besaß (vgl. Abb. 2). Dieses Instrument war sehr wahrscheinlich von Gottfried Silbermann erbaut worden, mit dem Johann Sebastian Bach gut bekannt war. Wir wissen nicht, wann genau Emanuel dieses Instrument erwarb, aber sehr wahrscheinlich bekam er es direkt aus der Werkstatt des Erbauers, der 1753 starb. Charles Burney beschreibt Carl Philipp Emanuels Spiel auf seinem Silbermann-Klavichord anläßlich seines Besuchs bei dem Komponisten im Jahre 1772 [9]. Vier Jahre später erwähnt Johann Friedrich Reichardt [10], wie es nur beim Klavichordspiel war, daß Bach Seele, Ausdruck und Rührung in sein Spiel legte. Es ist eine allgemein bekannte Tatsache, daß der Komponist sein Silbermann-Klavichord verschenkte, bei welcher Gelegenheit er sein berühmtes Rondo in e-moll schrieb [11]. Er blieb aber nicht oder zumindest nicht lange ohne ein solches Instrument, da das Nachlaßverzeichnis zwei Klavichorde erwähnt [8]: eines davon war von Christian Ernst Friederici in Gera, einem Schüler Gottfried Silbermanns. Friedericis Tätigkeit liegt zwischen 1737 und seinem Tode im Jahre 1780. Der Komponist äußert sich über Friedericis Klavichorde in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel im Jahre 1773 [12], so daß es wahrscheinlich ist, daß das Instrument von Friederici zu der Zeit schon in seinem Besitz war. Das andere Klavichord stammte aus der Werkstatt von Heinrich Wilhelm Jungcurth, der 1782 Bürger von

---

[8] G. Kinsky, in: Bach-Jahrbuch 1924, S. 133–134.
[9] Ch. Burney: Tagebuch seiner Musikalischen Reisen III, Hamburg 1773, S. 296.
[10] J. F. Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden II, 1776.
[11] Wq 66.
[12] Brief vom 10. November 1773. C. H. Bitter: C. Ph. E. und W. Friedemann Bach und deren Brüder, 2 Bde, Berlin 1868.

Hamburg wurde, so daß es wahrscheinlich ist, daß Bach dieses Instrument in diesem Jahr oder kurz danach erwarb.

In Bachs Nachlaßverzeichnis erscheint ein „Fortepiano" aus Eiche von Friederici [8]. Hier handelt es sich wahrscheinlich wieder um Christian Ernst Friederici, von dem bekannt ist, daß er, abgesehen von Klavichorden, Orgeln und *Lautenklavecymbeln* [13], nach Gerber [14] Pianofortes in Klavichordform, die er *Fortbien* nannte, somit Tafelklaviere, und von 1745 an auch Pyramidenflügel herstellte. Wir wissen daher nicht einmal, ob Friederici jemals Hammerflügel gebaut hat. Über „Fortbiens" sprechend, erwähnt Gerber, das „Kapellm. Bach in Hamburg . . . ein vortrefliches dieser Art von seiner Arbeit" besaß. Damit ist auf jeden Fall gesichert, daß Carl Philipp Emanuels Fortepiano von Friederici ein Tafelklavier war (vgl. Abb. 3). Wann genau Bach dieses erstanden hat, ist nicht zu ermitteln. Ebensowenig ist die Frage zu beantworten, wann Friederici mit dem Bau seiner „Fortbiens" angefangen hat. Wir werden aber sehen, daß Carl Philipp Emanuel bis 1772 kaum ein Verhältnis zum Fortepiano hatte, so daß anzunehmen ist, daß er das Tafelklavier von Friederici einige Jahre vor seinem Umzug nach Hamburg im Jahre 1768 oder aber in Hamburg selbst erworben hat. Es sind keine Anzeichen vorhanden, nach denen Bach jemals einen Hammerflügel besessen hätte.

Eine Tatsache ist augenfällig. Carl Philipp Emanuel erhielt, nach seinen Jugendjahren in Weimar, Köthen und Leipzig und seinem Rechtsstudium in Leipzig und Frankfurt an der Oder, einen Ruf nach Berlin, um dort als Cembalist des jungen Kronprinzen Friedrich von Preußen, der 1740 zum König gekrönt wurde, tätig zu sein. Trotz der ziemlich autokratischen Haltung des königlichen Musikamateurs verblieb Bach bis zum Jahre 1768 in der preußischen Hauptstadt. Hier schrieb Bach den größten Teil seiner wichtigeren Werke für Tasteninstrumente.

Johann Mattheson veröffentlichte in seiner *Critica Musica* 1725 die deutsche Übersetzung eines Berichtes über Cristofori, der 1711 in italienischer Sprache erschienen war. Spätestens 1733 hatte Gottfried Silbermann in Freiberg in Sachsen eine Kopie eines Fortepianos von Cristofori hergestellt. Zwischen 1733 und 1736 führte er es Johann Sebastian Bach vor, aber nach den Berichten scheint Bach sich dafür nicht begeistert zu haben. 1741 oder etwas später muß Silbermann seine Fortepianos verbessert haben. Sie faszinierten Friedrich II., worauf dieser zwischen 10 und 20 Exem-

[13] J. Adlung: Musica mechanica organoedi, 2 Bde, Berlin 1768, II, S. 139.
[14] E. L. Gerber: Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790, s.v. Friederici.

plare (Forkel [15] spricht von 15) käuflich erwarb. Auf einem Silbermann-Fortepiano im Potsdamer Stadtschloß improvisierte Bach dann über das vom König aufgegebene Thema des späteren Musikalischen Opfers „sogleich zu Höchstderoselben besonderem Vergnügen auf dem Pianoforte" [16]. Wir können mit Sicherheit annehmen, daß Carl Philipp Emanuel, zu dessen Aufgaben es gehörte, bei den Kammerkonzerten, die fast jeden Abend in den Berliner und Potsdamer Schlößern stattfanden, mitzuarbeiten, die vom König so geschätzen Fortepianos von Silbermann sehr wohl kannte. Dessenungeachtet erwähnt er sie nirgends mit einem einzigen Wort. Offensichtlich kamen sie als befriedigende Klangwerkzeuge zur Aufführung seiner Werke für Tasteninstrumente nicht in Betracht[17].

Was schreibt Bach über die verschiedenen Saitenklaviergattungen in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*? Zuerst sei bemerkt, daß der erste Teil 1753 veröffentlicht und 1759 neu gedruckt wurde. Der zweite Teil kam 1762 heraus. Neudrucke der beiden Teile zusammen wurden 1780 bzw. 1787 publiziert. Die letzte Auflage des 2. Teils erschien 1797.

Im ersten Teil weist Carl Philipp Emanuel darauf hin, daß man Kielflügel „insgemein zu starcken Musicken", Klavichorde dagegen „zum allein spielen" brauche [18]. Das heißt selbstverständlich nicht, daß jedes Solo auf dem Klavichord auszuführen sei, sondern nur, daß dieses Instrument mit gutem Erfolg bei Solos verwendet werden kann. „Die neuern Forte piano", führt der Komponist weiter aus, „wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß. Sie thun gut beym allein spielen und bey einer nicht gar zu starck besetzten Music, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage nach jeder Note einen Druck geben kan." Wahrscheinlich muß man dieses etwas herabsetzende Urteil über das Fortepiano darauf zurückführen, daß Carl Philipp Emanuel diese Zeilen schrieb, als er nur die von ihm offensichtlich nicht geliebten Instrumente Silbermanns kannte. Adlung [19] kommentiert die letzte Äußerung des

[15] J. N. Forkel: Über Johann Sebastians Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 10.

[16] Nach der von Agricola und C. Ph. E. Bach verfaßten und in Mizlers Musikalischer Bibliothek, Bd. IV, Tl. 1, Leipzig 1754, S. 158 ff. veröffentlichten Nekrolog über J. S. Bach. — S. auch F. Ernst: Bach und das Pianoforte, Frankfurt a.M., nach 1956.

[17] So auch Ernst, Bach und das Pianoforte, S. 20.

[18] Versuch I, S. 7.

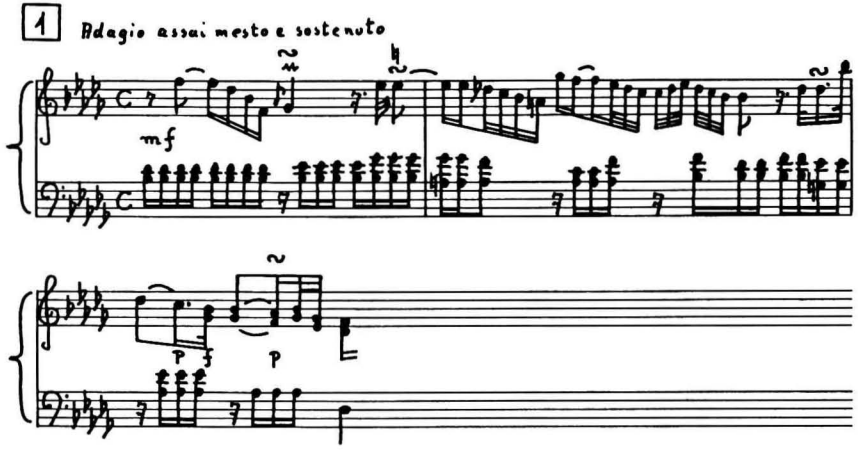
[19] J. Adlung: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 563, Fußnote.

Komponisten folgendermaßen: „Herr Bach in Berlin klagt in seinem Versuch das Clavier zu spielen, S. 8 § 11, daß es (das Pianoforte) schwer zu spielen sey und die Manieren nicht wohl darauf anzubringen". Carl Philipp Emanuel fährt dan weiter fort [20]: „Jeder Clavierist soll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben, kamit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne . . . Spielt man beständig auf dem Clavicorde, so wird man viel Schwierigkeiten antreffen, auf dem Flügel fortzukommen; man wird also die Clavier-Sachen, wobey eine Begleitung von andern Instrumenten ist, und welche also wegen der Schwäche des Clavicords auf dem Flügel gehöret werden müssen, mit Mühe herausbringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielet werden, das kan unmöglich die Würkung haben, die es haben soll." Aus diesem letzten Abschnitt ist zu folgern, daß das normale Begleitinstrument, zumindest wenn ein Basso continuo vorhanden ist, der Kielflügel war. In einem späteren Abschnitt [21] spricht er über die dynamischen Abstufungen p, mf und f. Auf die Probestücke Bezug nehmend, spricht er dann über deren Ausführung auf einem Cembalo mit zwei Manualen [22]: „Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette, so bleibt man mit dem forte und piano welches bey eintzeln Noten vorkommt auf demselben; man wechselt hierinnen nicht eher, als bis gantze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden." Mit anderen Worten, z.B. Sforzando-artige Effekte sollen beim Spiel auf einem, zweimanualigen Cembalo nicht zum Klingen gebracht werden.

Im zweiten Teil geht Bach noch etwas auf dieses Problem ein, wobei auch ff und pp in die Betrachtung aufgenommen werden [23]. „Das Fortißimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accorde ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubet . . . Die blosse Verdoppelung der Grundnoten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer durchdringenden Wirkung und alsdenn unentbehrlich, wenn diese Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht werden können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher eine ziemliche Weite einnimmt . . . Bey dem mezzo forte kann die linke Hand mit den Baßnoten allein auf dem stärkern Manuale bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vorträget." Ich muß gestehen,

[20] Versuch I, S. 9–10.
[21] Versuch I, S. 115.
[22] Versuch I, S. 116.
[23] Versuch II, S. 245–246.

daß ich diesen Passus nicht genau verstehe. Der Anfang von Probestück 14:



klingt, auf diese Art ausgeführt, völlig unbefriedigend. Ersprießliches ergibt sich nur bei Ausführung mit der rechten Hand auf dem stärkeren und der linken auf dem schwächeren Manual. Wie dem auch sei, Bach fährt in dem hier zitierten Passus fort: ,,Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Pianißimo wird auf eben dieser Tastatur durch die Verminderung der Harmonie heraus gebracht." Zur richtigen Ausführung eines Werkes mit den genannten fünf dynamischen Schattierungen auf einem zweimanualigen Cembalo wird vom Spieler eine Freiheit und Gewandtheit in der Handhabung des musikalischen Textes verlangt, welche erst die Cembalisten der letzten Jahrzehnte wieder zurückerobern.

Im zweiten Teil des Versuchs steht Bach dem Fortepiano nicht mehr ganz so negativ gegenüber. Er schreibt:[24] ,,Das Fortepiano und das Clavicord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die grösten Feinigkeiten des Geschmackes vorkommen. Nur wollen gewiße Sänger lieber mit dem Clavicord oder Flügel, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn." Mit ,,Feinigkeiten des Geschmackes" nimmt der Komponist wahrscheinlich auf dynamische Schattierungen Bezug. Weiterhin sind in diesem Zitat zwei Dinge

[24] Versuch II, S. 2.

auffällig. Zuerst besteht eine gewisse Zurückhaltung dem Fortepiano gegenüber, die einige Sänger offensichtlich nicht besonders schätzten. Sodann aber geht aus dem Zitat hervor, daß das Klavichord gelegentlich auch als Begleitinstrument verwendet wurde. Auf diese Tatsache wird noch zurückzukommen sein. Später schreibt Carl Philipp Emanual im Kapitel „Von der freyen Fantasie" [25]: „Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendeste zum Fantasiren." Auch auf die Eignung des Fortepianos zur Ausführung von Fantasien und auf die Verwendung der Dämpferhebung ist noch zurückzukommen.

Aus den obigen Zitaten geht hervor, daß Carl Philipp Emanuel bei der Besprechung des Cembalos für die Ausführung anspruchsvoller Musik es offensichtlich für selbstverständlich hält, daß solch ein Instrument zwei Manuale haben soll. Obwohl die Tatsache nicht erwähnt wird, war das Nußbaum-Cembalo im Nachlaßverzeichnis sehr wahrscheinlich ein solches zweimanualiges Instrument. Alle größeren Klavierwerke Bachs, die ausdrücklich für das Cembalo geschrieben sind und Kontraste zwischen f und p enthalten, sind implizit für ein zweimanualiges Cembalo geschrieben, nicht nur die *Sonata per il Cembalo a due Tastature*, 1747 entstanden [26].

Kein Wort wird im *Versuch* über Crescendo und Diminuendo gesagt. Das deutsche Cembalo des 18. Jahrhunderts war technisch relativ einfach. Zu Anfang des Jahrhunderts fing man an, zweimanualige Instrumente zu bauen, und während des schöpferischen Lebens Carl Philipp Emanuels waren zweimanualige Cembali verhältnismäßig häufig. Es existiert sogar ein dreimanualiges Instrument von Hieronymus Albrecht Hass, 1740 erbaut [27]. Solche Cembali enthalten mindestens zwei 8′ und einen 4′, gelegentlich einen 16′ oder gar einen 2′, oft einen Nasal- und einen Lautenzug. Dies klingt relativ kompliziert, aber dieser Eindruck verschwindet, wenn man sich der Tatsache bewußt wird, daß sämtliche Register mit Handzügen betätigt wurden. Solche Instrumente bieten nie oder zumindest selten die Möglichkeiten schneller Registrierungsänderungen wie französische Cembali mit Kniehebeln oder englische

---

[25] Versuch II, S. 327.
[26] Wq 69.
[27] Eigentum Rafael Puyana, Paris. Als Leihgabe in Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris.

mit Pedalen und vielleicht dem *machine stop*. Auch hatten die deutschen Cembali keine koloristischen Möglichkeiten wie französische Instrumente mit *peau de buffle*. Schließlich waren in Deutschland allmähliche Änderungen der Dynamik, wie sie der *Venetian Swell* oder *Nag's Head Swell* in englischen Cembali ermöglichten, unbekannt. Bach kannte wohl die Möglichkeit, durch Pedale Registeränderung zuwege zu bringen. Im zweiten Teil des *Versuchs* schreibt er[28]: „Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn Holefelds, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels in währendem Spielen vermittels eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemachet, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden." In der Praxis hatten deutsche Cembali jedoch keine Pedale.

Dynamische Schattierungen wie pp, mf oder ff, mit Einzeltönen p oder f, oder mit Sforzando-artigen Effekten können somit auf einem zweimanualigen Cembalo ausgeführt werden. Wenn solche Schattierungen jedoch sehr häufig auftreten, oder wenn sie in einer Art konstruiert sind, daß ein Crescendo oder Diminuendo implizit vorliegt, oder wenn diese letzten sogar ausdrücklich vorgeschrieben sind, ist das Cembalo auszuschließen. Was kann man nun aus dem Gesagten für die einzelnen Saitenklavierwerke Bachs folgern?

Carl Philipp Emanuel widmete seine 1742 in Nürnberg verlegten Sonaten dem Preußenkönig, aus welchem Grunde diese sechs Werke als Preußische Sonaten bekannt sind (Wq 48). Zwei Jahre später wurden ebenfalls in Nürnberg die sechs Sonaten veröffentlicht, die der Komponist dem Herzog Carl Eugen von Württemberg widmete, der während seines Aufenthalts am Berliner Hofe Emanuels Schüler gewesen war. Aus diesem Grunde sind diese Werke als die Württembergischen Sonaten bekannt (Wq 49).

Diese zwölf Sonaten haben einige altertümliche Züge. Eine gewisse Tendenz zur Polyphonie ist zu beobachten sowie auch vollständig polyphone Sätze (Mittelsätze der 3. Preußischen sowie der 4. und 5. Württembergischen Sonate). Auch die Gigue am Schluß der 4. Preußischen Sonate mutet konservativ an. Melodisch sind diese Werke aber schon typisch für Carl Philipp Emanuel, der sich weiterhin von den musikalischen Formen seines Vaters nahezu ganz emanzipiert hat. Der erste und letzte Satz in jeder dieser dreiteiligen Sonaten ist entweder in einer vollständigen Sonatenform

[28] Versuch II, S. 245.

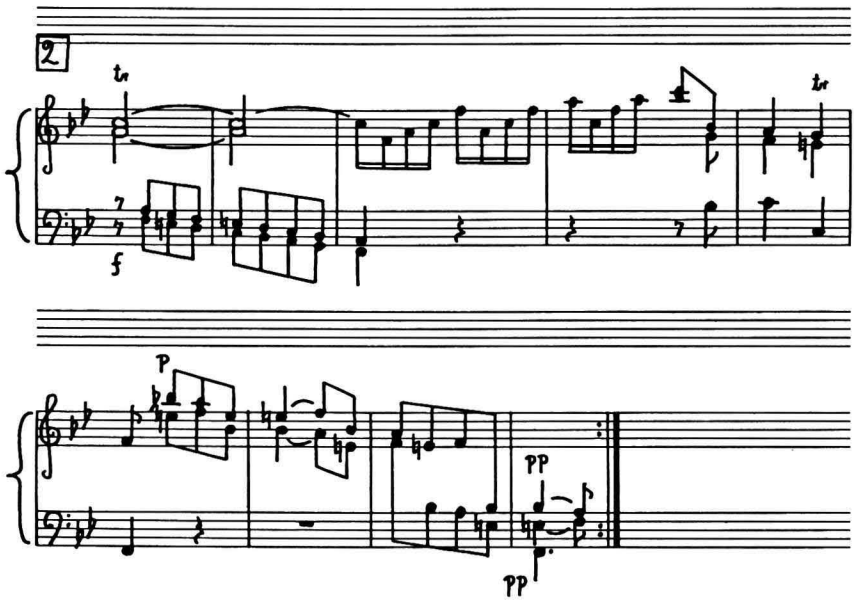
geschrieben (19 der 24 Sätze) oder aber in dem, was im Folgenden als unvollständige Sonatenform bezeichnet wird: Im zweiten Abschnitt fängt die Durchführung mit dem Hauptthema in einer anderen Tonart an, das dann nicht mehr in der Haupttonart wiederholt wird (fünf Sätze). In der vollständigen oder unvollständigen Sonatenform ist fast immer eine mehr oder weniger ausgeprägte thematische Dialektik vorhanden, obwohl im ersten Satz der 1. Württembergischen Sonate das Seitenthema aus dem Hauptthema abgeleitet wird. Manchmal weicht das Hauptthema in der Reprise von dem in der Exposition ab. Merkwürdig ist die Reprise im ersten Satz der 4. Preußischen Sonate, wo das Hauptthema nicht in der Haupttonart erscheint, sondern gleichsam in die Modulationen der Durchführung einbezogen wird. Von den Mittelsätzen ist der der 1. Preußischen Sonate ein sehr bedeutsames Instrumentalrezitativ mit Ritornellen, während die der 4. und 5. Württembergischen Sonate Fugen sind. Sonst sind die Mittelsätze zwei- oder dreiteilig, wobei die Zweiteiligkeit durch Einführung thematischer Dialektik zur Sonatenform ohne Durchführung ohne Wiederholungen (4. Preußische Sonate), die Dreiteiligkeit durch Einfürung einer solchen Dialektik zur Sonatenform mit Durchführung ohne Wiederholungen (5. Preußische Sonate) ausgebaut werden kann.

Von Bachs späterer Verfeinerung der Artikulation ist noch wenig zu beobachten. Es sind Legatobögen und Stoßkeile, gelegentlich Stakkatopunkte vorgeschrieben. Im ersten Satz der 6. Württembergischen Sonate, auf den noch zurückzukommen ist, findet sich noch *tenute*.

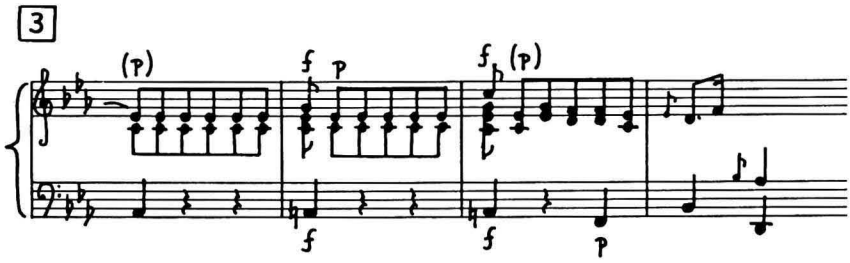
Die beiden Sonatenbände überschreiten den Umfang G, –e^3 nicht. Dem Umfang entsprechen mit einer einzigen Ausnahme auch alle Cembalowerke Johann Sebastian Bachs. Er ist offensichtlich der Normalumfang der deutschen Cembali aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, obwohl wenige der erhaltenen Instrumente dieser Epoche ihn haben.

In siebzehn der achtzehn Sätze der Preußischen Sonaten und in dreizehn der achtzehn Sätze der Württembergischen werden nur Alternierungen zwischen f (dem Normalfall) und p vorgeschrieben. In den Preußischen Sonaten 1 bis 3 und den Württembergischen Sonaten 1 und 4 sind die p-Abschnitte gewöhnlich Echos oder Mollwiederholungen eines Durabschnitts in der herkömmlichen Art. In den anderen Sonaten handhabt der Komponist die Kontraste etwas freier. Trotz der herkömmlichen Verwendung der dynamischen Abstufungen sind einige interessante Sonderfälle zu verzeichnen. Als Normalfall wird das f betrachtet. Wenn ein Satz am Anfang keine dynamische Vorschrift enthält, ist implizit f zu spielen. Die Mittelsätze der Preußischen Sonaten 3, 5 und 6 sind

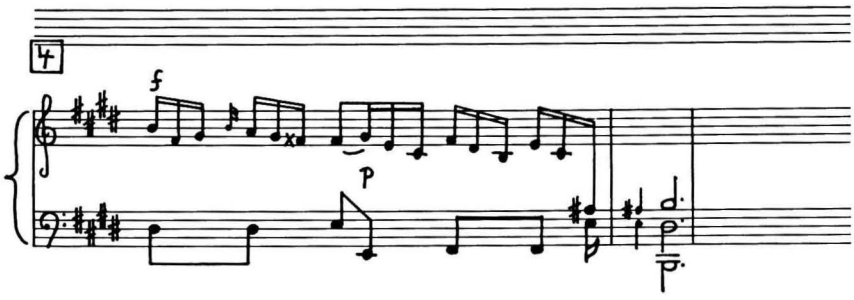
jedoch, abgesehen von einigen Generalauftakten und (oder) Akkorden im punktierten Rhythmus grundsätzlich p auszuführen. In der 2. Preußischen und in der 2., 3. und 5. Württembergischen Sonate findet man pp neben f und p. In der 2. Preußischen Sonate folgt pp auf p, so daß ein Diminuendo gemeint ist:



Das Gleiche gilt für die 2. und 5. Württembergische Sonate. Weiterhin sind in der Koda des Mittelsatzes der 4. Preußischen Sonate einige f-Akkorde in einer p-Umgebung zu spielen, womit deutlich ein Sforzando gemeint ist:

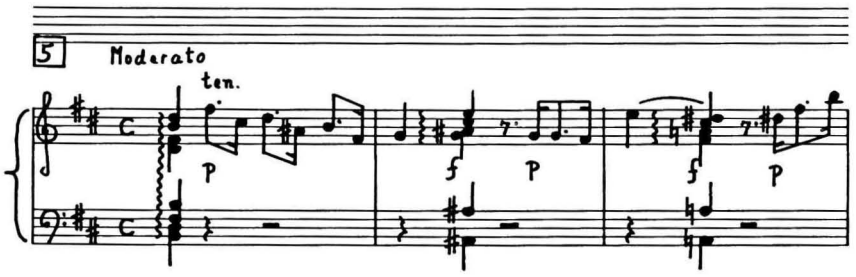


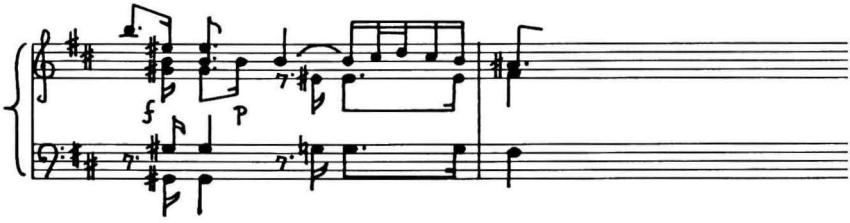
Schließlich ist an einigen Stellen des Mittelsatzes der 3. Württembergischen Sonate ein f auszuführender Vorhalt an die p zu spielende Auflösung zu binden:



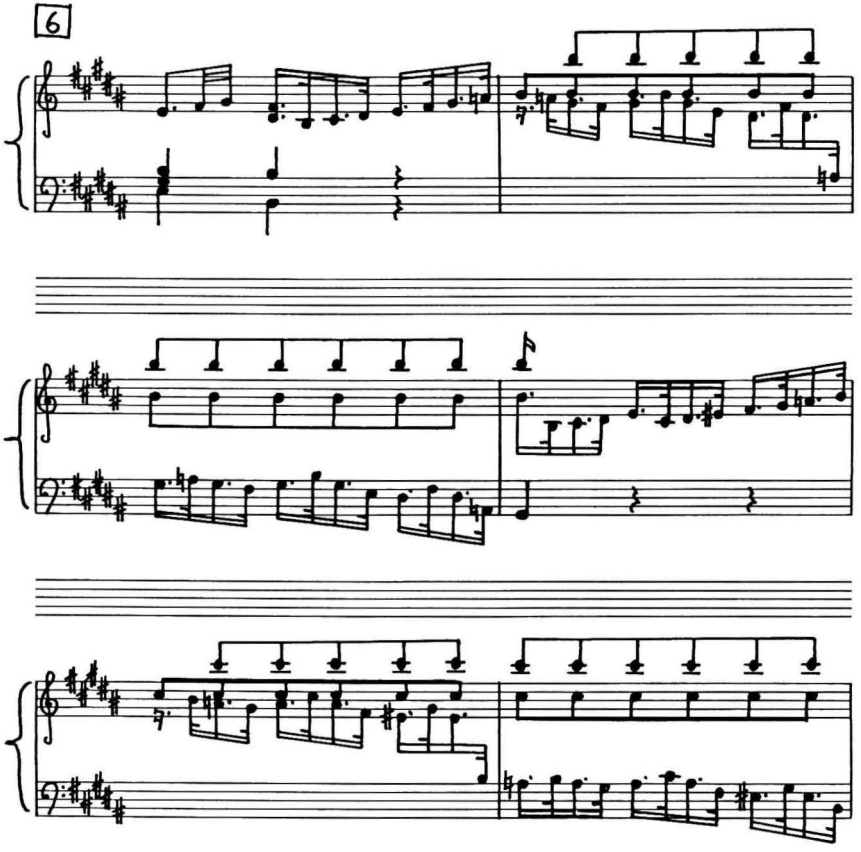
Diese beiden Sonatengruppen sind ausdrücklich *per Cembalo* intendiert. Sie können auch ohne viel Mühe auf einem Cembalo ausgeführt werden. Wie schon berichtet wurde, gibt Bach selbst Anweisungen darüber, wie man pp und Einzeltöne mit dynamischer Differenzierung auf dem Cembalo auszuführen hat. Wenn der Komponist jedoch ausschließlich an das Cembalo gedacht hätte, würde er diese Schattierungen vermieden haben. Offensichtlich hat er die Möglichkeit der Ausführung auf einem Klavichord auch in Betracht gezogen.

Der erste Satz der 6. Württembergischen Sonate erreicht die Grenzen der cembalistischen Möglichkeiten. Man findet hier schnelle Übergänge von f nach p und umgekehrt, mit vollständigen Abschnitten, die f anfangen und p schließen, mit f zu spielenden Vorhalttönen, die an p zu spielende Auflösungen zu binden sind und – was noch mehr verwundert – mit p zu spielenden Vorhalttönen, die an f auszuführende Auflösungen zu binden sind, wobei die letzten durch das Sforzando-artig akzentuierte manchmal arpeggio zu spielende Akkorde begleitet werden:

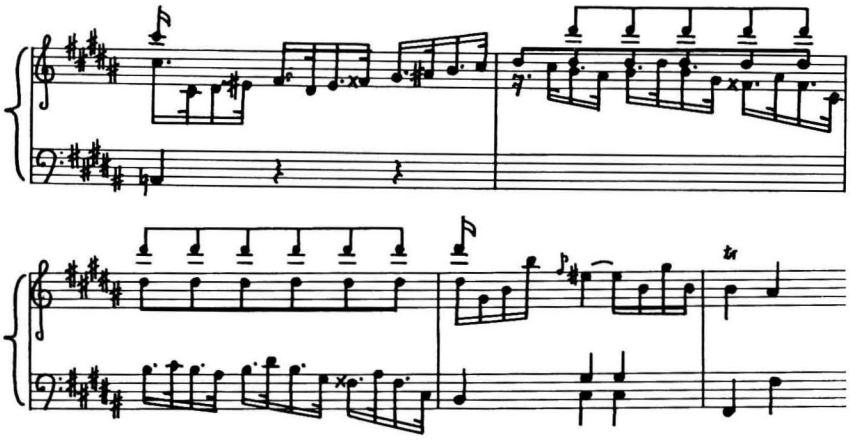




Tatsächlich ist der erste Satz der 6. Württembergischen Sonate das erste Werk des Komponisten, in dem was er im *Versuch* als *Empfindung* bezeichnet voll ausgereift ist, nicht nur in der Dynamik sondern auch in der Agogik. Der Mittelsatz enthält eine Sequenz, die nach Angaben des Komponisten selbst [29] stringendo auszuführen ist:



[29] Versuch I, S. 114.



So war also bis zur Jahrhundertmitte das Kielklavier die Hauptgattung der Saitenklaviere, für die Carl Philipp Emanuel seine anspruchsvollere Musik schrieb. Schon das erste von ihm im Alter von 17 Jahren komponierte Menuett, das er selbst ins Kupfer stach [30] war *pour le clavessin.*

Aber auch nach der Jahrhundertmitte gibt Bach die Verwendung des Cembalos keineswegs auf. Sehr wahrscheinlich waren die sechs kurz vor 1768 veröffentlichten Sonaten [31], wie der Titel andeutet, *pour le clavecin.* Das Gleiche gilt für die 1768 veröffentlichten sechs Sonaten *à l'usage des dames* [32] und für die 1785 veröffentlichte c-moll-Sonate [33]. Auch an das Cembalo wäre zu denken bei vier in einer modernen Ausgabe vorliegenden Allegro-Sätzen, von denen zwei 1755 gedruckt wurden und zwei weitere in zeitgenössischen Abschriften vorliegen [34]. Diese vier Stücke überschreiten den schon erwähnten Umfang G_1–e^3 nicht und enthalten keine dynamischen Nuancierungsvorschriften. Inwieweit eine Reihe späterer, unveröffentlichter Sonaten für Cembalo intendiert war, müßte näher untersucht werden. Zwei dieser Sonaten [35], 1739 bzw. 1757 kompo-

[30] Wq 111.
[31] Wq 62, 8; 65, 10; 65, 22; 62, 13; 65, 9; 65, 18.
[32] Wq 54.
[33] Wq 60.
[34] Wq 116, 16 u. 17, in: F. W. Marpurg: Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755. — Wq 116, 37 und 21, in Abschriften im Besitz des Conservatoire Royal de Musique, Brüssel. — Veröffentlicht in: C. Ph. E. Bach: Sonaten und Stücke, Urtext, New York u.s.w., C. F. Peters Corporation, Nr. 4188.
[35] Wq 65, 11 und 31.

niert, wurden postum im Jahre 1792 veröffentlicht [36]; eine weitere Sonate [37] (1747) wurde gegen 1802 herausgegeben [38]. Alle vier sind nach dem Titel *pour le clavecin ou pianoforte* bzw. *pour le Clavecin ou Fortepiano*, aber die Hinzufügung des Pianofortes ist zweifellos nicht dem Komponisten, sondern dem Verleger zuzuschreiben, da das Cembalo um 1800 im Aussterben begriffen war.

Für das Kielklavier waren weiterhin die Konzerte für Cembalo und Orchester [39] (1733–78), darin einbegriffen die sechs von Bach selbst 1772 in Hamburg verlegten Konzerte [40]; ein frühes Konzert für zwei Cembali und Orchester [41] (1740); die sogenannten Sonatinen für Cembalo und Orchester [42] (1762–66), darin einbegriffen die drei 1764–66 veröffentlichten Werke [43]; die beiden sogenannten Sonatinen für zwei Cembali und Orchester [44] (1762–63); die meisten Kompositionen für Klavier und Violine [45] (1731–63), vielleicht sogar noch das arioso con variazioni (1781); die Kompositionen für Klavier und Flöte [46] (1745–66); die Sonate für Klavier und Bratsche [47] (1759).

Es versteht sich, daß Carl Philipp Emanuel schon im Elternhaus in Leipzig das Klavichord kennenlernte. Sein Vater schrieb seine für Unterrichtszwecke gemeinten Kompositionen wie die Inventionen und Sinfonien in einer solchen Art, daß sie, wenn notwendig, auf einem Klavichord mit dem Vieroktavenumfang C–c^3 geübt werden können. Tatsächlich war das Klavichord seit eh und je hauptsächlich ein Instrument zum Üben. Bach schrieb denn auch eine große Anzahl kleinerer Werke (die sogenannten „Handstücke") mit einem pädagogischen Zweck [48] (von 1734 bis zu seinem Tode). Solche Werke haben manchmal Titel wie Fantasia, Menuetto, Solfeggio (= Etude), Polacca, Concerto, Sonata, Sinfonia, Arioso oder Gigue. Einige haben auch französche Programmtitel [49] wie das besonders dramatische Charakterstück *La Stahl* [50]. Einige die-

---

[36] Wq 266.
[37] Wq 65, 20.
[38] Wq 268.
[39] Wq 1–45.
[40] Wq 43.
[41] Wq 46.
[42] Wq 96–108.
[43] Wq 106–108.
[44] Wq 109–110.
[45] Wq 71–79.
[46] Wq 83–87.
[47] Wq 88.
[48] Wq 53, 64, 112–117, 259–262, 267.
[49] In Wq 117.
[50] Wq 117, 25.

ser Stücke wurden in Miszellen mit wenig originellen Titeln wie *Musikalisches Allerley* (Berlin 1761), *Musikalisches Mancherley* (Berlin 1762–63), *Musikalisches Vielerley* (Berlin 1770) u.ä. veröffentlicht. Nur in wenigen Fällen wird der Umfang C–e³ überschritten, was dem Umfang der Klavichorde von Johann David Gerstenberg, Geringswalda 1760 [51], und von F. Kieldolps, Schweinfurt 1751 [52], entspricht. Nur in seltenen Fällen wird der Umfang A,–f³ in Anspruch genommen, wie er bei zwei Klavichorden von Christian Gottlob Hubert, Ansbach 1787 [53], belegt ist. Im allgemeinen enthalten diese Übungsstücke wenig Frasierungs- und Artikulationsvorschriften und kaum andere dynamische Angaben außer f und p; nur selten kommt pp vor. Eine löbliche Ausnahme ist das schon genannte Charakterstück *La Stahl* mit sehr ausgiebigen Vortragsbezeichnungen.

Das genannte Charakterstück bezeugt, daß das Klavichord in der Ästhetik Bachs nach der Jahrhundertmitte eine zusätzliche Bedeutung erhält. Es ist nicht nur ein Instrument zum Üben, sondern wird daneben ein Mittel großen musikalischen Ausdrucks, wie der Komponist ausdrücklich im ersten Teil seines *Versuchs* [54] bestätigt. Die zweite Schaffensperiode für Klavier läuft von der Jahrhundertmitte bis etwa 1780: In ihr wird neben dem Kielflügel auch das Klavichord als Instrument mit eigenem ästhetischem Wert anerkannt.

Für den *Versuch* (1753) schrieb Carl Philipp Emanuel achtzehn *Probestücke*, in sechs Sonaten gruppiert, wobei aber die Gruppierung ziemlich willkürlich erscheint.

Dem Stil und der Form nach ist in den Probestücken nahezu die ganze Variationsbreite des Bachschen Klaviersatzes enthalten. Etwas altertümlich muten das Menuett mit Wiederholungen (3) oder die Tokkata (13) an. Nur vier Sätze haben eine deutlich ausgeprägte Sonatenform, drei weitere, darunter Nr. 15, die unvollständige Sonatenform, während Nr. 12 eine zur Sonatenform hin tendierende zweiteilige Form besitzt. Im allgemeinen wird bei den vollständigen oder unvollständigen Sonatenformen die Wiederholung der beiden Abschnitte durch Wiederholungszeichen vorgeschrieben. Bei der erwähnten Nr. 15 wird die Wiederholung der beiden Abschnitte mit Verzierungen ausgeschrieben, so daß hier faktisch ein Sonatensatz mit veränderten Reprisen vorliegt. Der

[51] Kinsky, Nr. 23.
[52] Washington D.C., Smithsonian Institution, Inv. Nr. 303. 540.
[53] Kinsky, Nr. 22. — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Slg. Neupert, Inv. Nr. MINe 66.
[54] Versuch I, S. 7.

Komponist selbst bezieht sich in seinen *Versuch* [55] darauf. Die meisten übrigen Sätze sind zwei- oder dreiteilig, Nr. 1 ist zweiteilig mit Wiederholungen. Die zweiteiligen Nummern 11 und 17 haben takstrichlose fantasieartige Kodas, während Nr. 18 die erste Bachsche freie Fantasia ist.

Alle artikulatorischen Verfeinerungen Bachs sind zu beobachten: Legatobögen, *tenute*, portato, Stakkatopunkte, Stoßkeile. Vor allem in Nr. 15 kommt legato vom schwachen zum starken Takteil vor. Dieses beschreibt Bach im *Versuch*, und ebenfalls empfiehlt er dort [56] eine Ausführung legatissimo bei Nr. 9, obwohl sie dort nicht vorgeschrieben ist. Wohl ist das Legatissimo in der linken Hand von Nr. 17 ausgeschrieben.

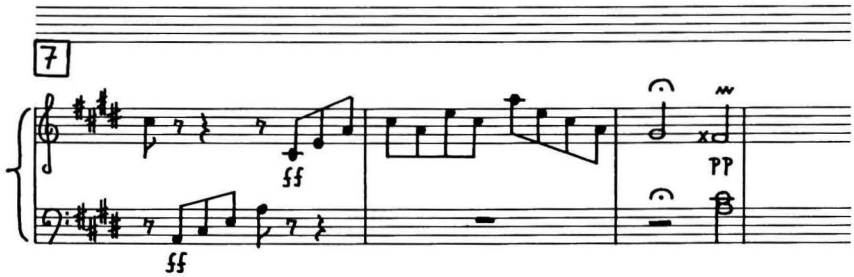
Im *Versuch* [57] schreibt der Komponist, daß ein gutes Klavichord den Umfang C–c^3 haben sollte. Es wurden schon zwei erhaltene Instrumente mit diesem Umfang erwähnt. In der Tat ging aber die Umfangsvergrößerung bei den Saitenklavieren im 18. Jahrhundert nicht geradlinig vor sich. Mehrere Begründungen hierfür sind anzuführen, auf die einzugehen jedoch den Rahmen dieser Studie sprengen würde. Bei Klavichorden wird die Tatsache, daß diese Instrumentengattung weitgehend Übungsinstrument, vor allem für Organisten, war, mit zur Erklärung der simultan vorkommenden Umfänge beitragen. Die Klaviaturumfänge der Orgeln, für welche die genannten Organisten übten, – der Orgeln, die übrigens auch wieder aus unterschiedlichen Perioden stammen konnten – waren untereinander ja ebenso verschieden. So darf man sich nicht wundern, daß aus dem Jahrzehnt nach der Veröffentlichung des *Versuchs* zwei Klavichorde mit dem Umfang C–c^3 erhalten sind: Johann Hermann Hauser, 1761 [58], und Christian Gotthelf Hoffmann, Ronneburg 1763 [59]. Adlung [60] erwähnt diesen Umfang noch 1768. Um die Ausführung der Probestücke auf Klavichorden mit diesem beschränkten Umfang zu ermöglichen, bestätigt Bach im *Versuch* [61], daß diese Stücke den Umfang C–c^3 nicht überschreiten.

Hier findet man somit bekräftigt, daß diese Werke an allererster Stelle für das Klavichord gedacht sind. Zwar enthalten die Nrn. 1, 7 und 16 nur den Gegensatz zwischen f und p, wären diese Werke somit auf dem Cembalo ausführbar, aber im großen und ganzen sind die dynamischen Abstufungen und die Art ihrer Anbringung

---

[55] Versuch I, S. 117–118.
[56] Versuch I, S. 112.
[57] Versuch I, S. 7–8.
[58] Kinsky, Nr. 17.
[59] Kinsky, Nr. 18.
[60] Adlung, Musica II, S. 145.
[61] Versuch I, S. 8.

äußerst variiert. Man begegnet ff, f, mf, p, pp, am Ende von Nr. 14 sogar ppp nach pp, somit als Decrescendo gemeint. Es kommen p auszuführende Auflösungen von f oder ff erklingenden Vorhalten vor. Man beobachtet Crescendo (pp–mf–f in Nr. 5; f–ff in Nr. 10) und Diminuendo (ff–f–pp in Nr. 20). Schließlich findet man ff auszuführende Einzeltöne, denen ein pp auszuführender Akkord folgt, in Nr. 9:



Diese dynamischen Schattierungen sowie auch die öfters vorkommenden Bebungen bilden den Nachweis, daß das Klavichord das Instrument war, für das die Probestücke intendiert waren. Zwar empfiehlt der Komponist im *Versuch* [62], diese Stücke auf einem Klavichord und dann abwechselnd auf einem Klavichord und einem Cembalo auszuführen. Beim Spiel auf dem letztgenannten Instrument bieten jedoch nur die Nrn. 3, 6, 9, 10, 13 und 16 (ein Drittel der Stücke) keine oder nur wenige Probleme. Tatsächlich liegt hier die erste Sammlung mit Werken vor, die primär nicht für das Übungs- sondern für das expressive Klavichord intendiert sind.

Der *Versuch* erschien 1787 in der 3. Auflage. Dieser hinzugefügt wurden sechs neue Sonatinen, die nach den 18 Probestücken ziemlich enttäuschend wirken. Zwar hat Bach sich hier in Nr. 4 dem im letzten Jahrhundertviertel erreichten Fünfoktavenumfang der Klaviatur ($F,–f^3$) angepaßt, aber den sechs Stückchen fehlt die Vielfalt, die Dramatik und die Originalität der Probestücke. Sie sind alle in zwei- oder dreiteiliger Form geschrieben, sind arm an Artikulationsabwechslung und enthalten keine oder nur wenige (f–p) dynamische Kontraste. Wahrscheinlich waren für den Durchschnittsschüler die Probestücke doch zu schwer und wollte Carl Philipp Emanuel den Lernbegierigen einfachere Kost bieten. Bei der Untersuchung von Bachs Klavierbiographie können die neuen Sonatinen füglich übergangen werden.

---

[62] Versuch I, S. 11.

Carl Philipp Emanuel hatte gelegentlich unter seiner preußischen Majestät autokratischer Haltung zu leiden. Das wurde zweifellos durch das hervorragende Verhältnis mit des Königs Schwester gutgemacht, der Prinzessin Anna-Amalia, die höchst musikalisch und eine Schülerin Kirnbergers war. Ihr hat Bach 1760 seine sechs Sonaten mit veränderten Reprisen (Wq 50) gewidmet, worauf die Prinzessin den Komponisten zu ihrem Kapellmeister ernannte.

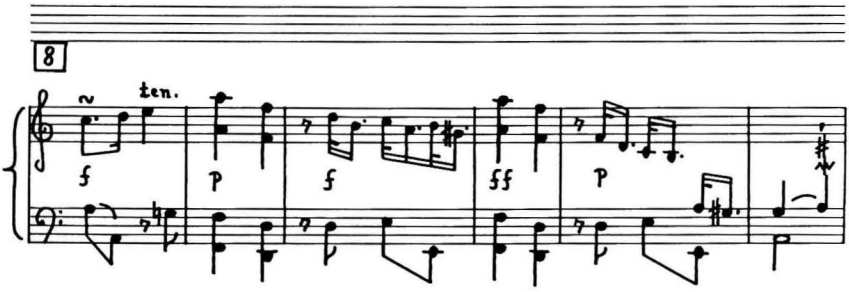
Wir müssen uns der Tatsache bewußt sein, daß kein Komponist vor Beethoven jemals erwartete, daß der Ausführende genau das, was er schrieb, spielen oder singen würde. Variationen, Verzierungen, Diminutionen, Verschönerungen wurden nicht nur gestattet, sondern erwartet. Dies führte gelegentlich zu Mißbräuchen. Wie Bach im Vorwort der Sonaten aus dem Jahre 1760 schreibt, will man „beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks, und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt . . . . Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affekt und wider das Verhältniß der Gedanken unter sich". Um solche Ungereimtheiten zu vermeiden hat der Komponist hier die Wiederholungen mit ihren Variationen vollständig ausgeschrieben. Dadurch sind diese Werke ein besonders wertvolles Dokument für das, was als guter Geschmack in der Anwendung von Verzierungen betrachtet wurde.

Wie die Preußischen und Württembergischen Sonaten enthalten die Nrn. 1–5 der Sonaten mit veränderten Reprisen je drei Sätze. Im Vergleich zu den Preußischen und Württembergischen Sonaten ist die Zahl der Sätze in Sonatenform hier etwas geringer: die Anfangssätze der Sonaten 1–5 sind alle darin komponiert (der 1. Satz der 1. Sonate hat allerdings die unvollständige Sonatenform), aber von den Schlußsätzen erscheint sie nur bei der 1. und 4. Sonate. Die Mittelsätze sind immer zwei- oder dreiteilig. In den Schlußsätzen der 2. und 3. Sonate kommen Tanzformen vor (| : A : || : : BA : |), während das Menuettfinale der 5. Sonate in der später so beliebt werdenden Rondoform geschrieben ist. Die 6. Sonate hat nur einen Satz: ein großes Menuett mit Trio. Die veränderten Reprisen betreffen die Wiederholungen der Sonatenformen, die der Tanzform | : A : || : BA : |, die der 6. Menuettsonate und die Themenwiederholungen im Rondo-Menuett.

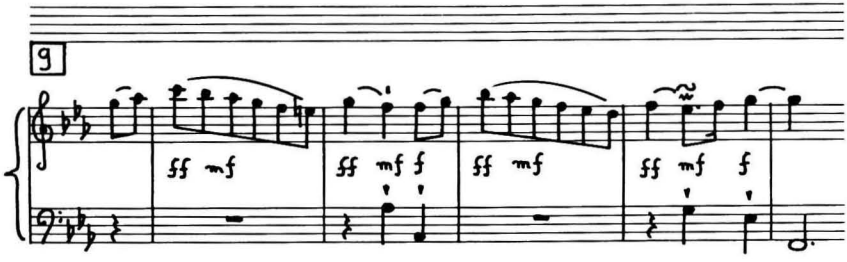
Alle Artikulationsfeinheiten der Probestücke findet man hier wieder außer Legatissimo. Der geforderte Klaviaturumfang beträgt A_1–f^3.

Auch hier sind die dynamischen Nuancen äußerst variabel disponiert. Es begegnen ff, f, mf, p und pp, gelegentlich als Crescendo

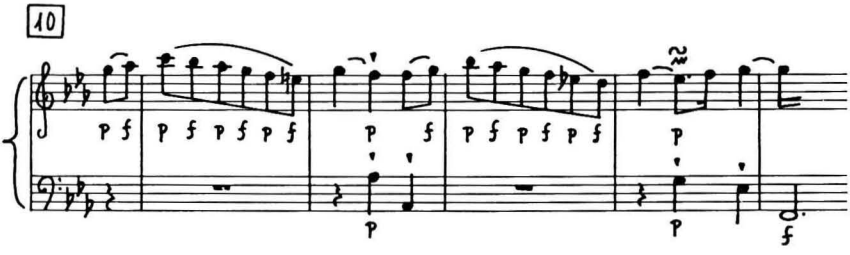
oder Diminuendo angelegt. Ab und zu wird auf einen Sforzando-Effekt gezielt. Merkwürdig sind im Finale der 3. Sonate die Oktavgriffe, die erst p und dann ff ausgeführt werden sollen:



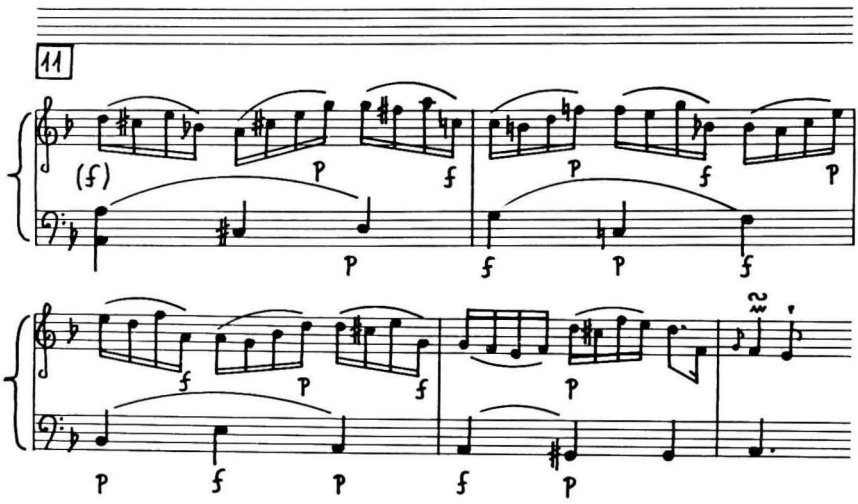
Ungewöhnlich sind in der 6. Sonate die Dispositionen eines Motivs mit Auftakt in Achtelnoten zuerst mit dynamischen Vorschriften zwischen ff und mf:



sodann mit allen Achtelnoten auf relativ starken Taktteilen p und mit denen auf relativ schwachen Taktteilen f:



Es kommt schnelle Abwechslung zwischen p und f vor innerhalb einer Notenreihe, die legato zu spielen ist, wie im Finale der 4. Sonate:



Nach dem Titel sind diese Werke für *Clavier* intendiert. Dieser Ausdruck kann in der generischen Bedeutung von Tasteninstrument verwendet werden. So schreibt Bach z.B. im *Versuch* [63]: „Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde . . .". Der Ausdruck kann aber auch im Sinne von „Klavichord" verwendet werden. Da Bach sich zumindest im 1. Teil des *Versuchs* dem Fortepiano gegenüber noch reserviert verhält und da die meisten dieser Sätze unbequem auf einem Cembalo ausführbar wären, kann gefolgert werden, daß sie primär für ein *Clavier* im Sinne eines Klavichordes intendiert waren. Tatsächlich existierten, wie schon erwähnt wurde, Klavichorde mit einem Umfang A,–f³. Diese stammen aber alle aus Süddeutschland, und es ist nicht der geringste Grund zur Annahme vorhanden, daß Bach Instrumente mit diesem Umfang gekannt hätte. Ziemlich sicher besaß er zur Zeit der Komposition dieser Sonaten schon sein Klavichord von Silbermann mit einem Umfang F,–f³.

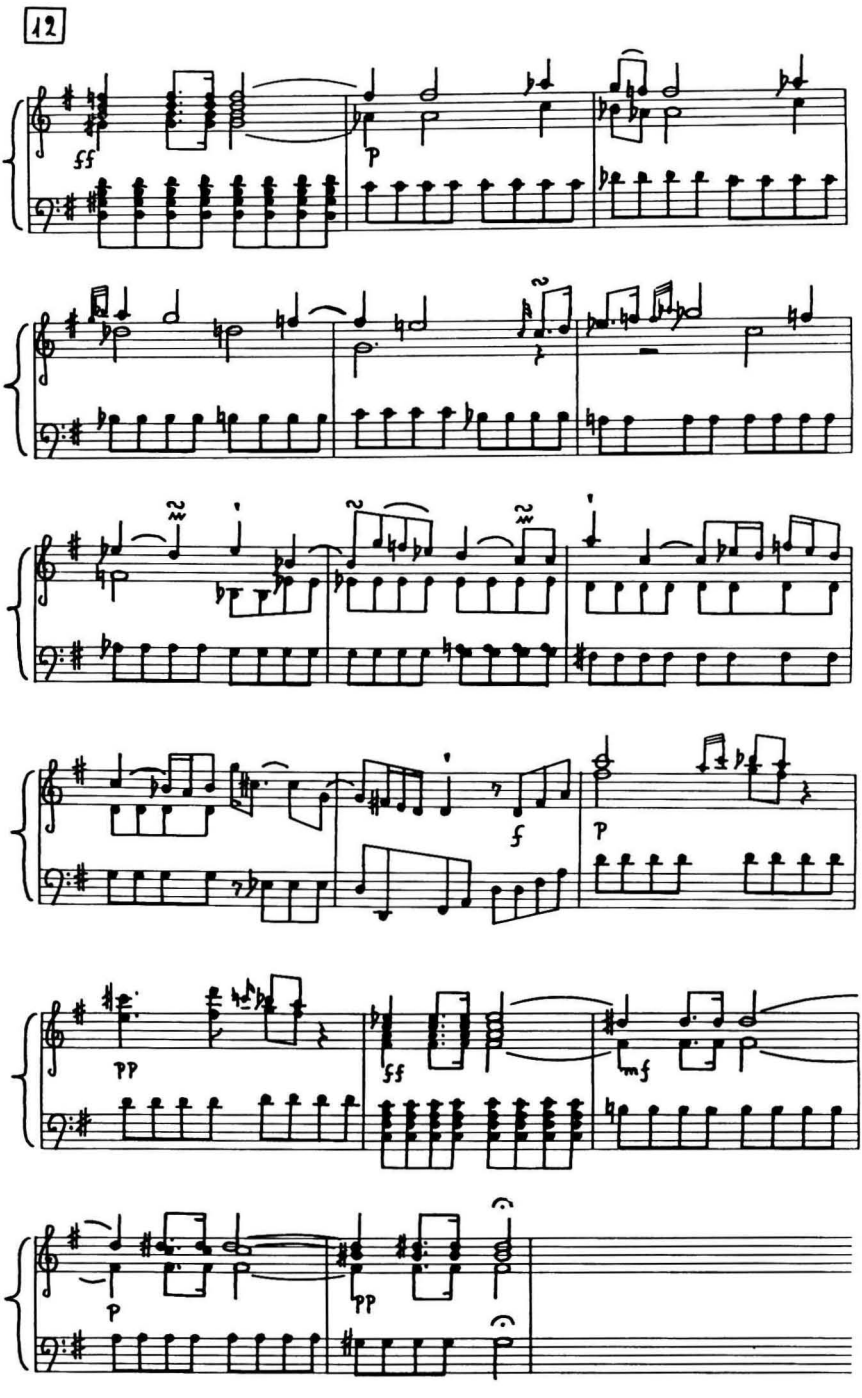
In den Jahren 1761 und 1763 wurde jeweils ein Band mit sechs Sonaten veröffentlicht, der als „Fortsetzung" des Sonatenbandes mit veränderten Reprisen zu betrachten ist (Wq 51–52). Es ist

[63] Versuch I, S. 7.

aber merkwürdig, daß, obwohl die beiden Bände angeblich als Fortsetzungen des Bandes der Sonaten mit veränderten Reprisen konzipiert wurden, in Wirklichkeit nur in zwei Menuett-Finalen (1761, 5. Sonate; 1763, 3. Sonate) und in einem 1. Satz (1761, 5. Sonate) ausgeschriebene verzierte Wiederholungen vorkommen.

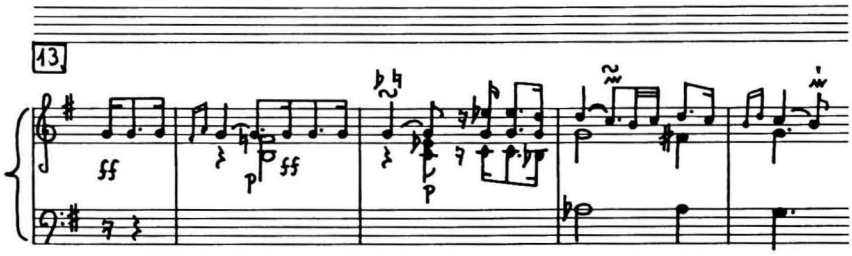
Einige Überraschungen bezüglich der Form haben diese Sonaten allerdings zu bieten. So wird in 1761, 2. Sonate den beiden ersten Sätzen eine kurze Einleitung im Stil der französischen Ouverture vorangeschickt. Weiterhin erscheinen in 1763, 3. Sonate die ersten beiden Sätze vertauscht: Das Werk fängt mit einem Andante in einer zur Sonatenform hin tendierenden zweiteiligen Form ohne Wiederholungen an, wonach ein Allegretto in einer unvollständigen Sonatenform folgt. Im allgemeinen jedoch ist die Originalität der Form nicht sehr groß. In allen Sonaten hat der 1. Satz (1763, 3. Sonate der 2.) Sonatenform, und die gleiche Form erscheint in acht der zwölf Finalesätze. Allerdings sind nicht alle Sonatenformen vollständig: in sechs der diesbezüglichen Sätze sind sie unvollständig. In fünf der Sätze, also verhältnismäßig oft, ist bei den Sonatenformen das Seitenthema mit dem Hauptthema identisch oder es ist aus ihm abgeleitet. Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die fünf Sätze, bei denen das der Fall ist, nicht immer mit denen in einer unvollständigen Sonatenform identisch sind, obwohl es auf der Hand läge, dies anzunehmen. Auf jeden Fall muß man zur Schlußfolgerung kommen, daß 20 aus 36 Sätzen, also weit über die Hälfte, in der Sonatenform geschrieben sind. Dazu kommt noch, daß unter den langsamen Sätzen zwei (1763, 1. und 3. Sonate) zweiteilig sind und zur Sonatenform ohne Durchführung tendieren und daß einer (1763, 6. Sonate) dreiteilig und zur Sonatenform mit Durchführung ohne Wiederholung tendiert. Die langsamen Sätze sind sonst, außer dem von 1761, 1. Sonate, der Rondoform hat, in einer zwei- oder dreiteiligen Form geschrieben. Von den nicht in Sonatenform geschriebenen Finale-Sätzen haben 1761, 2. und 5. Sonate die Form | : A : || : BA : |, während das Finale von 1763, 3. Sonate ein Menuett mit Trio ist.

Umso überraschender ist der Anfangssatz von 1763, 6. Sonate, mit einer harmonisch besonders interessanten Durchführung:


12
ff
p
f
p
pp
ff
mf
p
pp

Die leicht konservative Tendenz, die in der Form zu beobachten war, ist auch in der Artikulation festzustellen. Nur in den langsamen Sätzen von 1763, 1. und 2. Sonate kommt Portato vor. Sonst kommen nur Legato, *tenute*, Stoßkeil und gelegentlich der Stakkato-Punkt vor, jedoch nicht Legatissimo und ebensowenig Legato vom relativ schwachen zum relativ starken Taktteil.

Die dynamischen Möglichkeiten werden ebensowenig im gleichen Ausmaß wie in den Sonaten aus dem Jahre 1760 angewandt. Es kommen pp, p, mf, f und ff vor, aber selten in Übergängen. Wenn man versuchen würde, diese Sonaten nach den von Bach selbst in seinem *Versuch* gemachten Vorschlägen auf einem zweimanualigen Cembalo auszuführen, würden nicht allzuviele Schwierigkeiten entstehen. Sogar eine Stelle wie die folgende im Mittelsatz von 1763, 5. Sonate:



– übrigens auch harmonisch interessant, da in einem Satz in e-moll eine Modulation nach c-moll gemacht wird – dürfte mit der rechten Hand auf dem starken und der linken auf dem schwachen Manual eines zweimanualigen Cembalos unschwer ausführbar sein.

Nach dem Titel sind diese beiden Sonatenbände *für Clavier* intendiert, und wenn dieser Ausdruck in den Sonaten aus 1760 sich auf das Klavichord bezieht, ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß dies nicht für die beiden nachfolgenden Bände gelten würde. Diese letzten zeigen aber, wie nachgewiesen wurde, eine gewisse konservative Tendenz und vermitteln den Eindruck, zu einem früheren Zeitpunkt komponiert worden zu sein, vielleicht in den 1740er Jahren oder um 1750, und dann dem Klavichord angepaßt worden zu sein, vielleicht indem einige langsame Sätze (vor allem 1763, 2. Sonate) durch mehr „klavichordistische" ersetzt wurden.

Die zweite Periode von Bachs Klavierschaffen wurde in keiner Weise durch seinen Umzug von Berlin nach Hamburg im Jahre 1768 unterbrochen. In dieser zweiten Periode wurde somit das

Cembalo nicht aufgegeben, aber das Klavichord war das bevorzugte Instrument für empfindsamere Werke.

Allerdings erscheinen, wie schon hervorgehoben wurde, in dieser Periode auch ,,Handstücke" für das Klavichord. Merkwürdig ist, daß in diese Zeit einige kammermusikalische Werke gehören, bei denen das intendierte Klavier offensichtlich ein Klavichord war. Unter solchen ,,Handstücken" für kammermusikalisches Ensemble wären zuerst die 2 × 6 Stücke für Flöte oder Violine und *Clavier* zu nennen, 1758 bzw. 1770 veröffentlicht [64]. Sie haben ähnliche Titel (Minuetto, Polacca, Duetto), die in vielen kleinen Übungsstücken für Klavichord von 1761 an bis zu den postum veröffentlichten Werken vorkommen. Sodann sind da die zwei Bände Sonaten (mit drei bzw. vier Werken) für *Clavier* mit einer Violine und einem Violoncello, 1776 bzw. 1777 veröffentlicht [65]. Die Verwendung des Klavichords ist umso wahrscheinlicher, als das Arioso in C-Dur von Sonate 4 des Bandes aus dem Jahre 1777 als ,,Andantino" unter den ,,Handstücken" für Klavichord erscheint [66]. Vielleicht gehören hierher auch die sechs kleinen Sonaten für *Clavier*, Klarinette und Fagott [67], umsomehr da das Allegro der 6. Sonate (Es-Dur) identisch ist mit einem ,,Handstück" in D-Dur [68]. Die Halbton-Transposition kann wahrscheinlich durch die Tatsache erklärt werden, daß Es-Dur auf einer B-Klarinette leichter ausführbar ist. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß Bach selbst in seinem *Versuch* das Klavichord als Begleitinstrument nennt.

Carl Philipp Emanuels wichtigste Werke für ein Tasteninstrument aus der Hamburger Periode waren seine sechs Bände für Kenner und Liebhaber. Meistens werden sie zusammen besprochen, aber tatsächlich unterscheidet sich der 1. Band aus dem Jahre 1779 (Wq 55) in einigen Hinsichten leicht von den fünf nachfolgenden. Er enthält nur sechs dreisätzige Sonaten, somit noch keine selbstständigen Rondos und Fantasien.

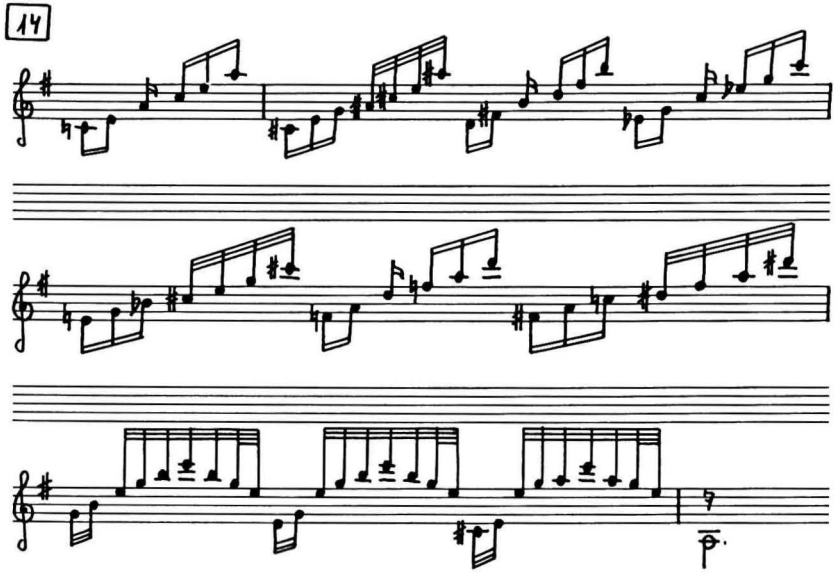
Von der Form her gesehen, bringen diese Sonaten nicht besonders viel Neues. Die Anfangssätze und alle Schlußsätze außer der 3. Sonate stehen in Sonatenform, eventuell in der unvollständigen. Interessant ist das Finale der 3. Sonate, das ein modulierendes Rondo über einem Chaconne-Baß ist. Die Mittelsätze sind alle zwei- oder dreiteilig. Die Mittelsätze der 1. und 4. Sonate sind zweiteilige

---

[64] Wq 81–82.
[65] Wq 90–91.
[66] Wq 116, 23.
[67] Wq 92.
[68] Wq 116, 23.

Formen mit thematischer Dialektik, die faktisch Sonatenformen ohne Durchführung und ohne Wiederholungen gleichkommen.

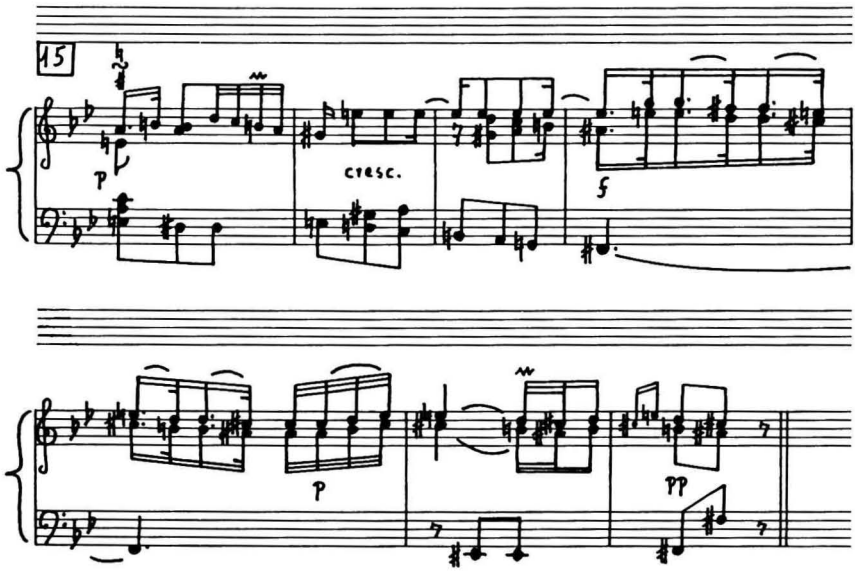
In diesem Band steigert sich die schon vorher gelegentlich auftretende harmonische Erfindungskraft. Um einige Beispiele zu nennen, die 3. Sonate in h-moll hat einen Mittelsatz in g-moll, der durch eine Modulation über B-dur nach a-moll und dann h-moll zurückmoduliert. Die 5. Sonate steht in F-dur, aber das Hauptthema fängt in c-moll an! Das Finale der 6. Sonate steht mit seinen chromatischen Rückungen:



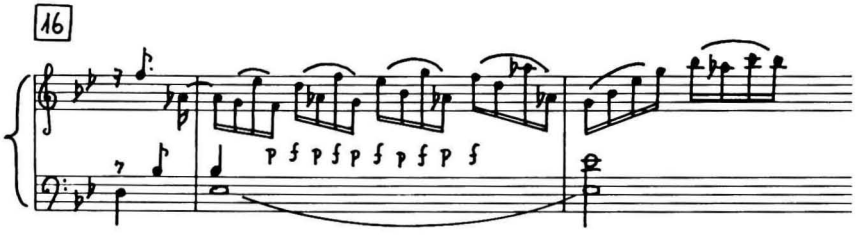
den späteren Rondos und Fantasien gewiß nicht nach.

Alle artikulatorischen Feinheiten Bachs begegnen in diesem Band. Der Klaviaturumfang $A,–f^3$ wird nicht überschritten, aber dieser liegt innerhalb des Umfangs $F,–f^3$ des Silbermann-Klavichordes, das der Komponist beim Schreiben dieser Kompositionen noch besaß.

Carl Philipp Emanuel verwendet auch praktisch alle dynamischen Möglichkeiten: p, f, oft mit Legatobögen dazwischen, pp, mf und ff, weiterhin öfters implizit Crescendo und Diminuendo. Es kommt hier zum ersten Mal auch ausdrücklich Crescendo vor, wie im Mittelsatz der 3. Sonate:

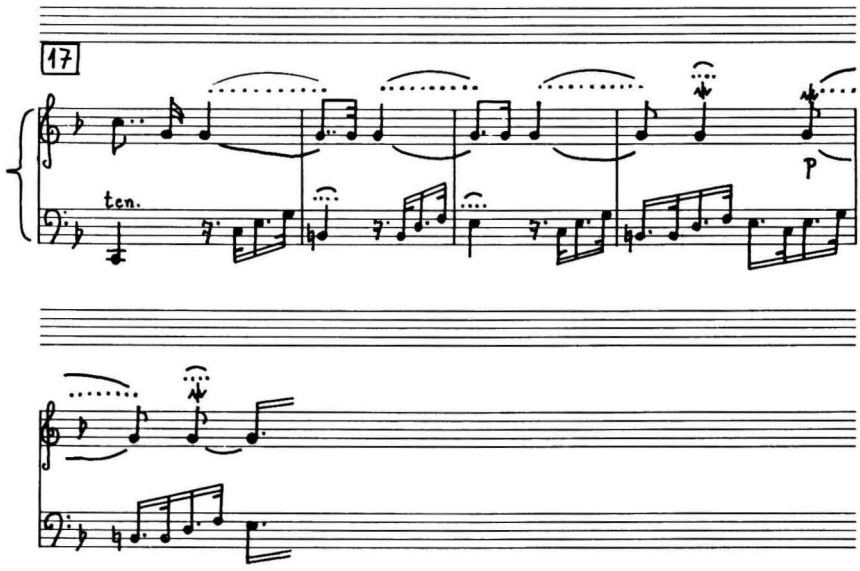


Gegen den Schluß des Satzes hin ist ein Diminuendo impliziert. Interessant ist auch folgender Passus aus dem Mittelsatz der 6. Sonate:



Im Finale dieser Sonate wird mit der Vortragsbezeichnung *nachdrücklich* wohl eine Art Rinforzando gemeint.

Es ist völlig unmöglich, diese Sonaten auf einem Cembalo auszuführen. Es bleiben als Saitenklaviere, auf denen diese Werke ausgeführt werden können, das Klavichord und das Fortepiano übrig. Grundsätzlich machen die Bebungen im Anfangssatz der 2. Sonate die Wahl leicht:



Die Ausführung dieses Passus ist nur auf einem Klavichord möglich, an das Bach also an allererster Stelle gedacht hat. Trotzdem erinnere man sich, was Bach, wie schon erwähnt wurde, im *Versuch* über das ,,ungedämpfte Register des Fortepiano" schreibt. Es gibt kaum eine Schreibweise für Klavier, die der Dämpferhebung eher entgegenkommt als die der Akkordbrechungen im Finale der 6. Sonate, von denen ein Beispiel angeführt wurde. Es ist somit nicht ganz auszuschließen, daß Carl Philipp Emanuel schon beim Schreiben des 1. Bandes zumindest einen Seitenblick auf sein Tafelklavier geworfen hat.

Wir nähern uns jetzt der dritten Periode in Carl Philipp Emanuels Klavierbiographie. Bis zum Ende seines Lebens hat er, wie nachgewiesen wurde, das Cembalo nicht verlassen. Auch das Klavichord hat der Komponist bis zu seinem Tode für anspruchsvollere Musik verwendet. Es ist möglich, daß eine Anzahl der unveröffentlichten Sonaten, die zwischen 1759 und 1775 entstanden, an allererster Stelle für das Klavichord sind [69]. Die 1783 komponierte G-dur-Sonate [70], die in einer modernen Ausgabe zugänglich ist [34], scheint tatsächlich primär für dieses Instrument konzipiert worden zu sein. Auf dem Kielflügel ist diese Sonate infolge der reich schattierten

[69] Wq 62, 21–24; Wq 65, 33–47.
[70] Wq 65, 48.

Dynamik, die an mehreren Stellen Crescendo und Diminuendo impliziert, nicht oder zumindest schwer ausführbar. Das Werk enthält keine Anzeichen, daß es für Fortepiano gedacht war. Folglich ist hier wohl an das Klavichord zu denken, zumindest wenn man sich auf die einzig existierende Quelle, den 8. Band von Aristide Farrenc, *Le Trésor de pianistes*, verlassen darf. Zweifellos für Klavichord ist der 1781 komponierte *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere in einem Rondo* [11]. Eine der empfindsamsten Kompositionen ist die *freie Fantasie fürs Clavier in fis-moll*, 1787 komponiert [71]. Es ist völlig unmöglich, sie auf einem Cembalo auszuführen. Es bleiben Klavichord und Fortepiano übrig, aber Bach schreibt immer das letztgenannte Instrument ausdrücklich vor, wenn er es intendiert. Übrig bleibt das Klavichord. Es ist aber besonders interessant festzustellen, daß der Komponist selbst diese Fantasie auch in einer Fassung mit Begleitung einer Violine niedergeschrieben hat [72]. In der Tat klingt dieses außerordentlich introvertierte Werk am besten, wenn auf einem Klavichord gespielt, auch wenn die „Violinbegleitung" dazu erklingt.

Tatsächlich wird die Verwendung des Klavichords in der Kammermusik durch mindestens eine Darstellung bestätigt. Es existiert ein von Januarius Zick gemaltes Bild mit einer Darstellung der ganzen Familie Remy in Koblenz (Abb. 4), wobei ein Teil der Familienmitglieder Musik macht: Dargestellt ist eine singende junge Dame, ein Streichquartett und eine andere junge Dame, die Klavichord spielt. Dies scheint nicht so unwahrscheinlich, wenn man sich der Tatsache bewußt ist, daß die Streichinstrumente dieser Periode aufgrund ihrer Konstruktion und ihrer Darmbesaitung wesentlich milder als die heutigen klangen.

Die dritte Periode in Carl Philipp Emanuels Klavierbiographie fängt um 1780 an und ist dadurch zu charakterisieren, daß gelegentlich das Fortepiano als vollwertiges Tasteninstrument betrachtet und benutzt wird. Man könnte darauf hinweisen, daß 1776 die *Six Sonates for the Harpsichord or Piano Forte* mit Violin- und Violoncellobegleitung 1776 in London herausgegeben wurden [73]. Man sollte dabei jedoch nicht vergessen, daß um 1770 in London wie auch in Augsburg hervorragende Hammerflügel gebaut wurden. Es hat wahrscheinlich eine Weile gedauert, bis die süddeutschen Hammerflügel Norddeutschland erreichten. London aber wurde in den 1770er Jahren von Hammerflügeln und auch von Tafelklavieren

[71] Wq 67.
[72] Wq 80.
[73] Wq 89.

förmlich überschwemmt, was die ziemlich große Zahl der erhaltenen Instrumente bezeugt. Die Erwähnung des Pianoforte im Titel der 1776 erschienenen Klaviertrios geht also wohl eher auf eine Hinzufügung durch den Verleger als auf die Intention des Komponisten zurück.

Das Fortepiano wird zum ersten Mal erwähnt im Titel von Band 2–6 der Werke für Kenner und Liebhaber, 1780–87 erschienen (Wq 56–59 und 61).

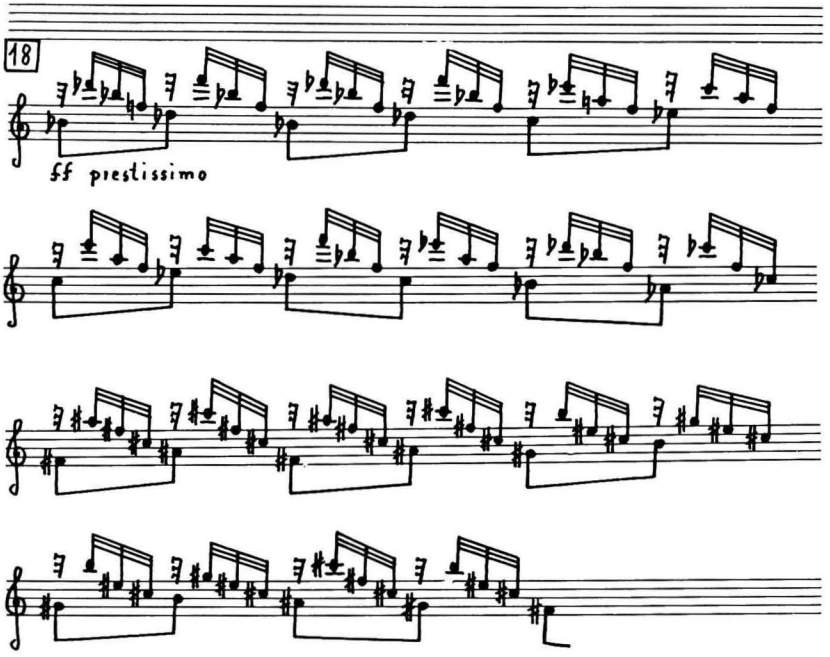
Die Bände enthalten zuerst zwölf Sonaten. Die 1. Sonate von Band 2 ist nach althergebrachtem Muster dreisätzig mit Anfangssatz in Sonatenform und Schlußsatz in einer unvollständigen Sonatenform. Beide Sätze stehen in G-dur, aber der Mittelsatz überrascht durch seine Tonalität: Er fängt fis-moll an und schließt auf der Dominante von e-moll. Die anderen beiden Sonaten dieses Bandes bezeugen eine Auflockerung der Form. Die 2. Sonate fängt mit einem zweiteiligen langsamen Satz mit veränderten Reprisen an, worauf nach einer harmonisch interessanten Koda der zweite Satz in Hauptform das Werk beschließt. Die 3. Sonate besteht aus zwei Sätzen in einer unvollständigen Sonatenform in A-dur mit neun Takten dazwischen, die nach C-dur führen. Offensichtlich empfand Carl Philipp Emanuel, daß diese Auflockerung der Sonatengattung von dieser wegführte, denn die übrigen neun Sonaten sind wieder dreisätzig. Die aufgelockerte Form reservierte er für seine Fantasien. Trotzdem haben auch die letzten neun Sonaten formell und auch harmonisch interessante Einzelheiten zu bieten. Die Anfangssätze haben normalerweise Sonatenform, aber der erste Satz der 1. Sonate in Band 4 ist eine zweiteilige Form mit veränderten Reprisen. Von den neun Sonaten haben sechs ein Finale in Sonatenform oder (öfter) in der unvollständigen Sonatenform. Das Finale der 1. Sonate in Band 4 hat aber eine dreiteilige Liedform, das der 2. Sonate in Band 6 eine zweiteilige Form mit veränderten Reprisen, das der 1. Sonate in Band 5 ist ein modulierendes Rondo. Die Mittelsätze sind zwei- oder dreiteilig, aber besonders häufig ist die Zweiteiligkeit, mit thematischer Dialektik angereichert, wodurch eine Annäherung entsteht an eine Sonatenform ohne Durchführung und ohne Wiederholungen. Der Mittelsatz der 2. Sonate in Band 5 ist sogar zu einer vollständigen Sonatenform ausgewachsen, allerdings noch ohne Wiederholungen. Auffällig ist die Erscheinung, daß öfters zwischen die Sätze Übergänge oder Überleitungen eingeschoben werden, wodurch die klare Dreisätzigkeit einigermaßen verwischt wird. Ganz ausgesprochen ist das in der 1. Sonate in Band 5 der Fall. Die Einheit der Tonart einer Sonate wird in der 1. Sonate in Band 4 gesprengt: Der Anfangssatz steht in G-dur, der Mittelsatz in g-

moll, der Schlußsatz in E-dur! Harmonisch originell sind der Mittelsatz der 2. Sonate in Band 3, der Mittelsatz der 1. Sonate in Band 4, der Mittel- und der Schlußsatz der 1. Sonate in Band 5, der Mittelsatz in der 2. Sonate in Band 5 und das Seitenthema im Anfangssatz der 2. Sonate in Band 6. In vielen dieser Fälle finden die Modulationen durch enharmonische Verwechslung statt. So zeigen auch die Sonaten der Bände 3–6 für Kenner und Liebhaber die Tendenz, die tonartliche Einheitlichkeit des Satzes, die der ganzen Sonate oder das dreisätzige Schema bewußt zu gefährden.

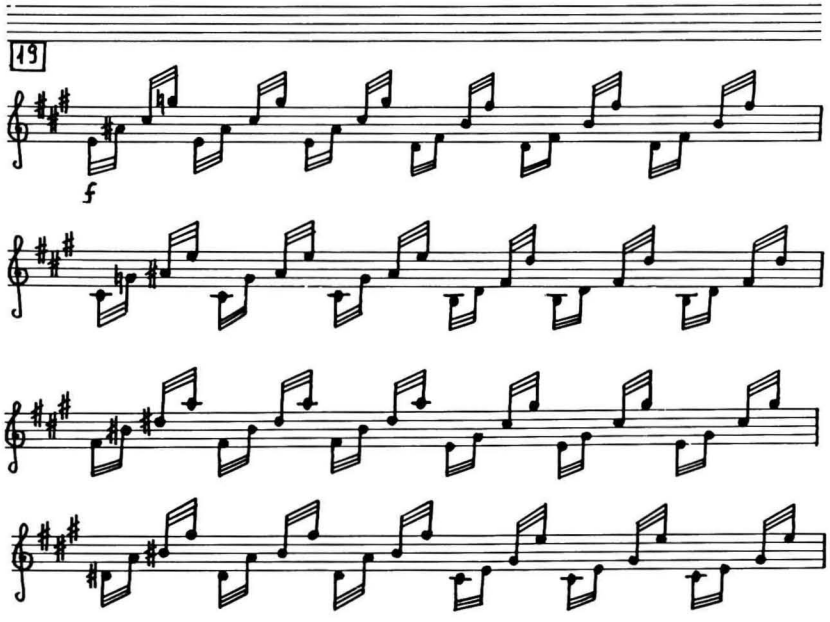
Die Bände 2–5 enthalten 13 meist sehr ausführliche Rondos. Diese zeigen eine besonders große Variationsbreite in den Formeinzelheiten. Sie können modulierende Rondoformen sein. Das Thema kann gleichsam mit veränderten Reprisen variiert, figuriert oder aber im Tempo verlangsamt werden. Dieses letzte ist bei der letzten Wiederholung des Themas des 1. Rondos in Band 6 zu beobachten. Die Rondos enthalten Kontraste zwischen Diskant- und Baßmotiven, taktstrichlose Rezitative, lange Fermaten, viele chromatische und manchmal besonders überraschende enharmonische Modulationen. Das 3. Rondo in Band 4 hat eine taktstrichlose Koda, die gleichsam den Übergang zur darauf folgenden Fantasie bildet.

Die sechs Fantasien erscheinen in den Bänden 4–6. Es würde zu weit führen, sogar eine Zusammenfassung ihrer Formmöglichkeiten zu geben. Sie enthalten normalerweise (nicht bei der 1. Fantasie in Band 6) eine oder zwei kontrastierende „langsame Mittelsätze" (zwei solche Mittelsätze in der 2. Fantasie in Band 5 und in der 2. in Band 6). Diese Werke sind experimentell vor allem in bezug auf die Form. Interessante Modulationen sind zweifellos in ihnen enthalten, aber sie sind nicht so zahlreich wie in den Rondos.

Vielfältig sind in diesen Bänden die Arten des Figurenwerks. Zuerst findet man thematische Figuration wie am Schluß des 1. Rondos in Band 6. Sodann begegnen Tonleiterfiguren. Beide kommen zu häufig vor – sowohl in den Fantasien als in den Rondos und den Sonaten –, um Beispiele zu geben. Ganz auffällig ist die Häufigkeit in irgendeiner Art gebrochener Akkorde. So findet sich in der 2. Fantasie in Band 5 z.B.:

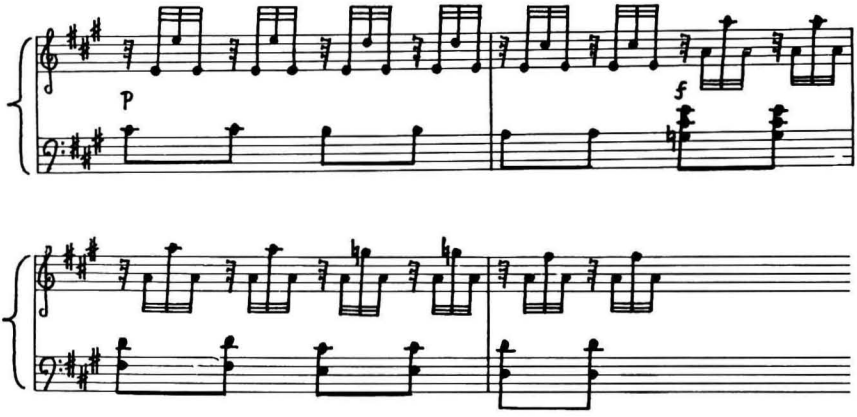


Nicht nur in den Fantasien begegnet diese Art der „schwirrenden Harmonie", sondern auch in den Rondos. So hat der Spieler im 1. Rondo in Band 4 folgendes auszuführen:



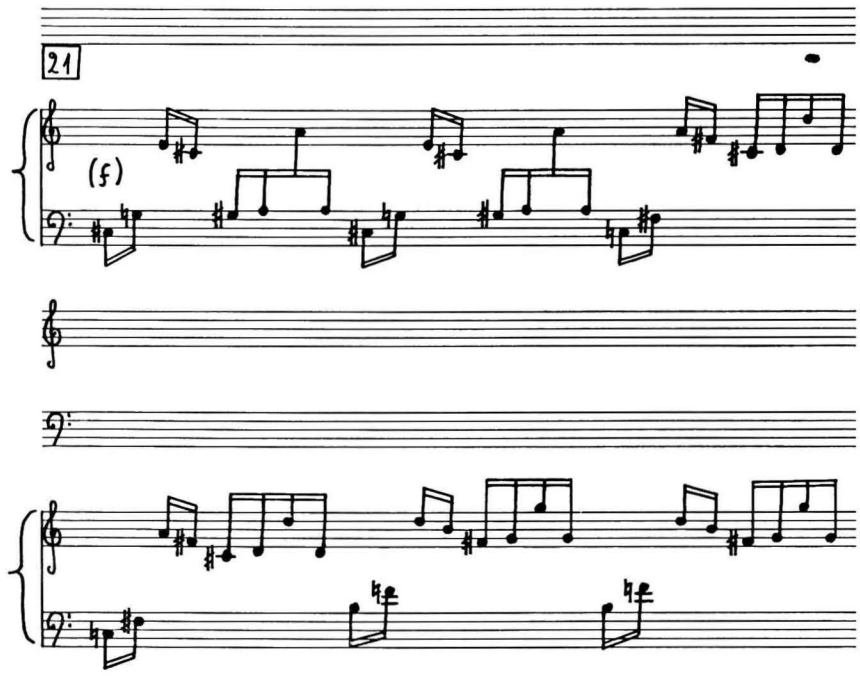
Aber auch in den Sonaten trifft man solche Stellen an, wie z.B. im 2. Satz der 3. Sonate in Band 2:

20

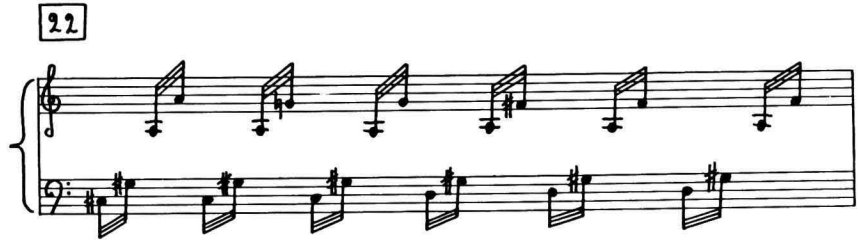


Schließlich können diese gebrochenen Akkorde mit Wechselnoten, eventuell frei eintretenden, durchgesetzt werden, wie z.B. in der 1. Fantasie in Band 4:

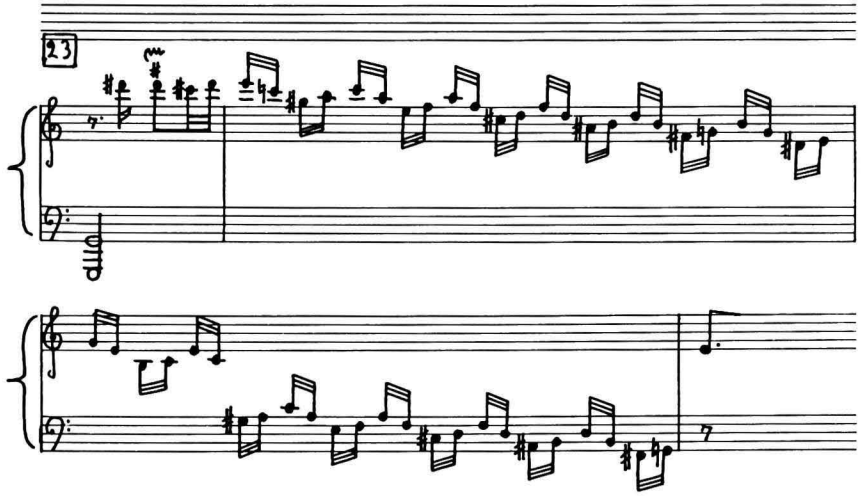
21



Auch diese Form der Figuration begegnet in den Rondos, z.B. im 1. Rondo in Band 4:



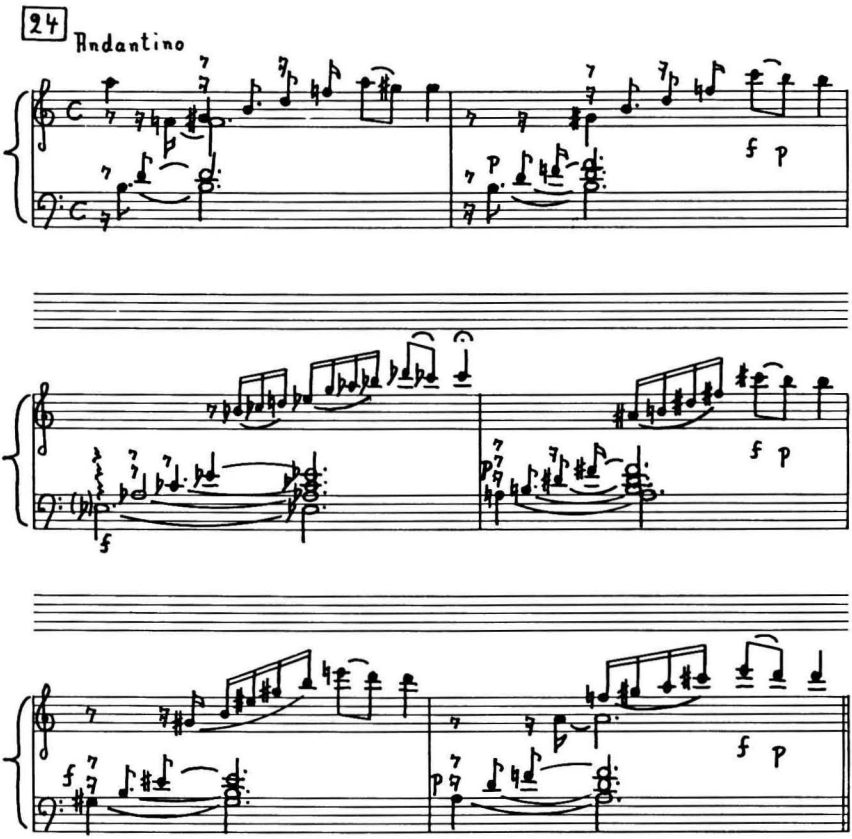
Ähnliches wird, eventuell mit thematischer Bedeutung, gelegentlich auch in einen Sonatensatz hineinkomponiert, wie z.B. in den Anfangssatz der 1. Sonate in Band 3:



Der Klaviaturumfang F,–f^3 wird nicht überschritten. Die meisten Klaviere – auch Klavichorde – aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts haben ihn, und nur wenige Komponisten überschreiten ihn, wie z.B. Domenico Scarlatti, der mindestens ein Instrument mit Umfang bis g^3 zur Verfügung gehabt haben muß, oder Wilhelm Friedemann Bach, der ebenfalls ab und zu g^3 erreicht, wohl im Hinblick auf ein Klavichord mit größerem Umfang. Kielflügel und

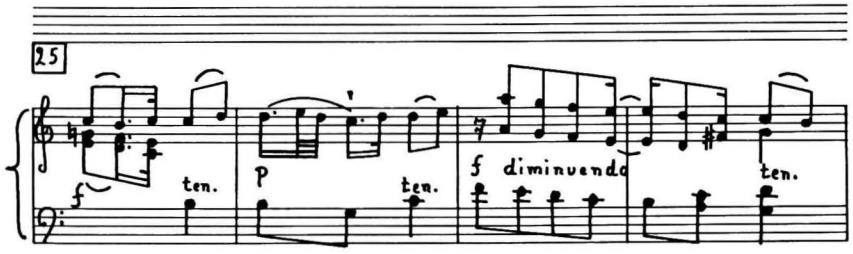
Fortepianos, die F,–f³ überschreiten, gibt es kaum, aber einige Klavichorde mit etwas mehr als diesem Fünfoktavenumfang sind tatsächlich erhalten, so F,–g³ (Gottfried Joseph Horn, Dresden 1785 [74], und Johann Christoph Georg Schiedmayer, Neustadt a.d. Aisch 1789 [75]) oder gar F,–a³ (Berthold Fritz, Braunschweig 1751 [76], und Christian Gottlob Hubert, Ansbach 1770er Jahre [77]). Carl Philipp Emanuel Bach hat jedoch das f³ nie überschritten.

Alle artikulatorischen Feinheiten Carl Philipp Emanuels finden sich in diesen fünf Bänden wieder. Es sei besonders auf das Legatissimo in der 2. Fantasie in Band 5 hingewiesen:

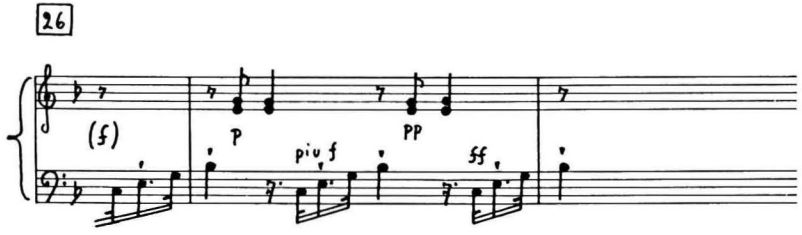


[74] Kinsky, Nr. 27.
[75] M. Steinert: The M. Steinert Collection of Keyboard and Stringed Instruments, New York 1893, Nr. 4 b.
[76] R. Russell: Victoria and Albert Museum. Catalogue of Musical Instruments I. Keyboard Instruments, London 1968, Nr. 28.
[77] Kinsky, Nr. 24.

Alle bisher aufgezählten dynamischen Schattierungen finden sich auch in diesen fünf Bänden, einbegriffen in einigen Rondos das Crescendo und das Diminuendo, letzteres im 3. Rondo in Band 2:



Neu ist die Nuance *più forte* im Mittelsatz der 3. Sonate in Band 3:

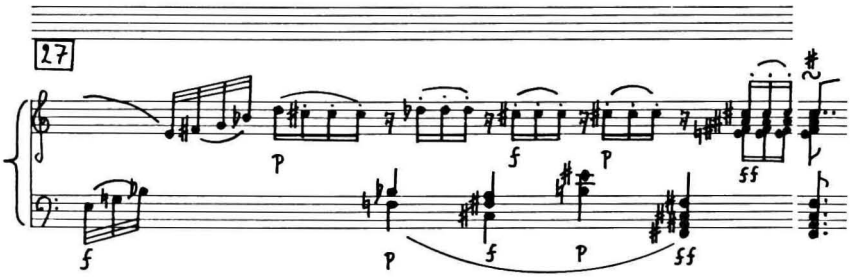


oder im 3. Rondo in Band 4. In beiden Fällen befindet sich diese Nuance zwischen f und ff, so daß offensichtlich ein Crescendo gemeint ist. Weiterhin findet man wieder Sforzando auf dem schweren oder aber auf dem leichten Taktteil, f gespielte Auflösungen von p gespielten Vorhalten usw.

Diese sehr ausgiebigen dynamischen Nuancierungen machen, daß der Kielflügel zur Ausführung der Werke dieser fünf Bände ausgeschlossen ist. Der Komponist kann somit an das Klavichord und (oder) das Fortepiano gedacht haben. Für welche dieser beiden Instrumente sind sie nun intendiert?

Der Titel von Band 2 und 3 lautet: „Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber"; der der Bände 4–6 lautet: „Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber". Wer nach dem Buchstaben des Gesetzes lebt, könnte diese Titel so interpretieren, daß die Sonaten für *Clavier* gemeint, wobei der Ausdruck hier keine generische Bedeutung hätte, sondern sich auf das Klavichord beziehen würde, während die Rondos und Fantasien für das Fortepiano intendiert seien. Das würde implizieren, daß

die Schreibweise der Sonaten sich wesentlich von derjenigen der Rondos und Fantasien unterscheiden würde. Grundsätzlich unterscheidet sich die Schreibart für die beiden Instrumente in zwei Punkten. Zuerst ist eine Komposition mit ausdrücklich vorgeschriebener Bebung selbstverständlich eine für Klavichord. Nun enthält kein einziges Werk der Bände 2–6 eine solche Vorschrift. Höchstens findet man gelegentlich eine portato zu spielende Tonwiederholung wie z.B. im Mittelsatz der 1. Sonate in Band 5:



Solche Tonwiederholungen sind natürlich auf einem Fortepiano ausführbar wie übrigens auch auf einem Klavichord. Sie begegnen denn auch in ausdrücklich für Klavichord komponierten Werken. Sodann betrachtet Carl Philipp Emanuel, wie schon erwähnt wurde, das ungedämpfte Register des Fortepiano als das angenehmste, wobei „das ungedämpfte Register" auf die Dämpferhebung zielt. Nun ist zu bedenken, daß bei Tafelklavieren des 18. Jahrhunderts – und ein solches besaß der Komponist – die Dämpferhebung nur mit Handzug zu betätigen war, daß somit ein „Pedalgebrauch" im modernen Sinne ausgeschlossen war. Man wollte mit dem Spiel mit gehobenen Dämpfern einen Hackbrett-artigen Effekt erzielen, und es lebte hier die Erinnerung an den großen Hackbrettspieler Pantaleon Hebenstreit weiter. Folglich wurde der Fortezug auch gelegentlich Pantaleonzug genannt. Es versteht sich, daß Dämpferhebung in diesem Sinne bei einem thematischen Gebilde ausgeschlossen ist. Angebracht erscheint er dagegen an Stellen mit gebrochenen Akkorden, eventuell mit Wechselnoten untermischt. Nun kommen solche Stellen, wie erwähnt wurde, häufig in den Fantasien und Rondos vor, aber auch in einigen der Sonaten stößt man darauf.

Es ist somit kein grundsätzlicher Unterschied der Schreibart zwischen den Rondos und Fantasien einerseits und den Sonaten andererseits nachzuweisen. Aus diesem Grunde glaube ich annehmen zu müssen, daß *Clavier* in den Titeln dieser fünf Bände im generi-

ERRATUM – Seite 43

Der erste Absatz hat folgenden Wortlaut:

Es könnte sein, daß sich aus einer näheren Untersuchung bisher unbekannter Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs ergibt, daß einige weitere Spätwerke für das Fortepiano gemeint sind. Vielleicht käme die Sonate in Es-dur, 1786 komponiert, in Betracht [78]. Auf jeden Fall scheinen die Follia-Variationen [79] dafür geschrieben zu sein. Das Werk ist postum unter dem Titel „Zwölf Variations pour le Forte-Piano" 1803 erschienen. Die Erwähnung des Fortepiano im Titel hat Anfang des 19. Jahrhunderts wenig zu bedeuten, da zu dieser Zeit Klavichord und Cembalo allmählich obsolet wurden. Auch enthält das Werk relativ wenig dynamische Nuancierungen. Auf der anderen Seite deutet die 3. Variation mit den Akkordbrechungen darauf hin, daß hier ein Fortepiano mit gehobenen Dämpfern gemeint war.

schen Sinne von „Saitenklavier" interpretiert werden sollte und daß sämtliche in diesen Bänden enthaltenen Kompositionen für das Fortepiano intendiert sind.

Es könnte sein, daß sich aus einer näheren Untersuchung bisher unbekannter Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs ergibt, daß einige weitere Spätwerke für das Fortepiano gemeint sind. Vielleicht käme die Sonate in Es-dur, 1786 komponiert, in Betracht [78]. Auf jeden Fall scheinen die Follia-Variationen [79] dafür geschrieben zu sein. Das Werk ist postum unter dem Titel „Zwölf Variations pour le Forte-Piano" 1803 erschienen. Die Erwähnung des Fortepiano im Titel hat Anfang des 19. Jahrhunderts wenig zu bedeuten, da zu dieser Zeit Klavichord und Cembalo allmählich obsolet wurden. Auch enthält das Werk relativ wenig dynamische Nuancierungen. Auf der anderen Seite deutet die 3. Variation mit gehobenen Dämpfern gemeint war.

Das Doppelkonzert für Cembalo, Fortepiano und Orchester, im Todesjahr 1788 komponiert [80], ist dagegen vom Standpunkt des Instrumentalen etwas enttäuschend. Wie in vielen barocken Concerti grossi z.B. Violine, Flöte und Oboe die gleichen Melodien und Passagen zu spielen hatten, so werden in Carl Philipp Emanuels letztem Doppelkonzert das Cembalo und das Fortepiano nicht zu einem Gegensatz ausgearbeitet, sondern nebeneinandergestellt und egalisiert. Der Komponist verwendet nicht im geringsten die individuellen Möglichkeiten der beiden Instrumente, sondern er wollte offensichtlich nur einen Klangfarbenkontrast erzielen.

So hat also Carl Philipp Emanuel Bach die einzelnen Saitenklavierarten erst ganz allmählich in seine Kompositionen integriert. Zuerst hat er nur das Cembalo verwendet, von 1750 auch das Klavichord und von etwa 1780 kam dazu noch das Fortepiano. Die tragische Seite davon ist, daß faktisch keines dieser drei Instrumente den Komponisten wirklich befriedigte. Sein Ideal war ein Tasteninstrument mit einem wirklich singenden Ton, also mit einem ausgehaltenen Ton, der, während er erklang, in dynamischer Hinsicht abgeändert werden konnte, also eine Art Neuerweckung des Geigenwerks von Hans Heiden. Tatsächlich erlebte das 18. Jahrhundert mehrere experimentelle Auferstehungen des Geigenwerks. Johann Hohlfeld in Berlin baute ein *Bogenclavier*, das er Friedrich dem

[78] Wq 65, 49.
[79] Wq 118, 9.
[80] Wq 47.

Großen 1754 vorführte. In der Einleitung zum 2. Teil des *Versuchs* [81] schreibt Bach: „Es ist Schade, daß die schöne Erfindung des Holfeldischen Bogenclaviers noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann dahero dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde". Johann Carl Greiner aus Wetzlar konstruierte ein ähnliches Instrument, mit dem er auf Tournee ging und für das Carl Philipp Emanuel 1783 eine Sonate in G-dur schrieb [82]. Das Instrument geriet aber in Vergessenheit, bevor es aus dem Stadium des Experiments herausgekommen war.

Es wurde schon erwähnt, daß Bach darauf zielte, beim Spiel auf Cembalo oder Klavichord den Eindruck eines angehaltenen Tones zu vermitteln. Gerade das ist der Existenzgrund der Werke für Cembalo oder Klavichord mit Begleitung einer Violine, einer Flöte, einer Bratsche, einer Violine und eines Violoncellos, einer Flöte und einer Bratsche usw. Diese Werke sind in keiner Weise Solosonaten oder Trios, sondern Werke für ein Tasteninstrument, in denen der Komponist versucht, die wesentliche Unvollkommenheit des Tasteninstrumentes zu eliminieren oder zumindest nicht zu stark in Erscheinung treten zu lassen. Hier liegt auch der Grund, warum die Fantasie in fis-moll für Klavichord vom Komponisten selbst zu einer Fassung mit Violine umgearbeitet wurde.

In den Klavierwerken Carl Philipp Emanuel Bachs sind somit die zu verwendenden Saitenklaviere bis zu einem gewissen Punkt auswechselbar. Die Preußischen und Württembergischen Sonaten sind zweifellos für das Cembalo gedacht, aber wurden doch mit einem Seitenblick auf das Klavichord komponiert, wie vor allem aus der 6. Württembergischen Sonate hervorgeht. Die Probestücke sind primär für Klavichord, aber der Komponist empfiehlt in seinem *Versuch* ausdrücklich, sie abwechselnd auf dem Klavichord und dem Kielflügel auszuführen. Die beiden Fortsetzungsbände der Sonaten mit veränderten Reprisen sind dem Titel nach für Klavichord geschrieben, aber manche Sätze lassen sich ebensowohl auf einem Cembalo ausführen. Band 2–6 der Stücke für Kenner und Liebhaber sind ausdrücklich für das Pianoforte intendiert, aber manche Stücke – vor allem solche ohne Passagen mit gebrochenen Akkorden – sind ebensogut auf einem Klavichord spielbar. Schließlich wußte der Komponist auch, daß nicht allen Musikern zwei bis drei Saitenklaviere zur Verfügung standen. Inwieweit wird durch diese Auswechselbarkeit die klangfarbliche Identität der einzelnen Werke gefährdet?

---

[81] Versuch II, S. 1.
[82] Wq 65, 50.

In der Geschichte der westeuropäischen Musik ist nicht immer in gleichem Ausmaß eine absolute Genauigkeit der klangfarblichen Intention der Komponisten festzustellen. Es ist nicht etwa so, daß es Perioden gibt, in denen Klangfarben willkürlich verwendet und vermischt werden können. Immer ist eine gewisse klangfarbliche Vorstellung feststellbar. Bis zum 16. Jahrhundert ist diese in vielen Fällen noch sehr ungenau fixiert, sowohl in den Intentionen des Komponisten als auch in der musikalischen Aufführungspraxis, aber trotzdem ist die Wahl der Instrumente für die Besetzung einer mehrstimmigen Komposition zu dieser Zeit nicht absolut willkürlich. So hat Victor Ravizza in seiner Dissertation [83] für die instrumentale Ensemblemusik in Italien von 1400–1550 anhand über 500 ikonographischer Belege die sich ändernde Tendenz bei der Besetzung polyphoner Kompositionen mit Instrumenten in dieser Zeitspanne nachgewiesen. Im 16. Jahrhundert kristallisieren sich verhältnismässig feste Instrumentalensembles weiter heraus [84]. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts macht Giovanni Gabrieli die ersten ausdrücklichen Instrumentationsvorschriften. Im Laufe des Barock und der Klassik werden die klangfarblichen Vorstellungen der Komponisten offensichtlich immer genauer und werden ihre Instrumentationsvorschriften exakter. In Grenzen bleibt jedoch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts ab und an eine gewisse Anpassung der kompositorischen Intention an die gegebenen Möglichkeiten bestehen. So bezeichnet während des Barockzeitalters der Ausdruck *Violone* nichts anderes als ein tiefes Streichinstrument, ohne daß auf dessen genaue Beschaffenheit Acht gegeben zu werden braucht. Der Ausdruck bezeichnet somit nicht einen Instrumententyp, sondern eine ganze Kategorie von Instrumenten, aus der gewählt werden kann.

Auch die Wahl des Instrumentes zur akkordischen Ausarbeitung des Basso continuo wird meistens nicht genau vorgeschrieben.

Mit der aufkommenden kompositorischen Autokratie des 19. Jahrhunderts werden die kompositorischen Klangfarbenvorstellungen immer genauer und dementsprechend die Instrumentationsvorschriften exakter. Im 19. Jahrhundert entstehen auch die ersten Instrumentationslehren. Trotzdem gibt es sogar bis in unser Jahrhundert Fälle, in denen der Komponist, der Not gehorchend, in bezug auf seine klangfarblichen Intentionen den Ausführenden eine gewisse Freiheit lassen muß, ohne daß damit die klangfarbliche

---

[83] V. Ravizza: Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes, Bern-Stuttgart 1970.

[84] Z.B. J. H. van der Meer: Die Musikinstrumente in der musikalischen Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts. Vortrag Universität Erlangen Dezember 1977.

Identität des Werkes gefährdet wird. Richard Strauss hat bekanntlich in der „Sinfonia Domestica" vier Saxophone vorgeschrieben, wohl im Hinblick auf die Uraufführung in den Vereinigten Staaten. Da bis zum Ende des 2. Weltkriegs in deutschen Orchestern mit Saxophonen nicht unbedingt gerechnet werden konnte, hat Strauss die Instrumente mit anderen Holzbläsern kombiniert und sie ad libitum vorgeschrieben, so daß die Gruppe wegfallen kann, ohne daß es stören würde. Frederik Delius hat in seiner Tanzrhapsodie bekanntlich ein Sarrusophon vorgeschrieben, das aber, falls das Instrument nicht zur Verfügung steht, durch ein Kontrafagott ersetzt werden kann. Im allgemeinen jedoch kann von der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts gesagt werden, daß Abänderung der Klangfarbe durch Uminstrumentierung bzw. durch den Ersatz gewisser Instrumente durch andere die klangfarbliche Identität gefährdet.

Immerhin gilt dies auch weitgehend für die Musik des Barock und der Klassik. Es wurde schon auf die zweifelhafte Identität der Bearbeitung von Beethovenschen Symphonien durch Mahler mit den Originalen hingewiesen. Daß Mozarts Bearbeitungen von Oratorien von Händel nicht in der Gesamtausgabe Händels, sondern in der Mozartschen erscheinen, bezeugt, daß diese nicht als vollgültige Werke Händels zu betrachten sind. Das Gleiche kann von den Bearbeitungen Bachscher Werke duch Robert Franz und denen Gluckscher Opern durch Wagner gesagt werden. Trotzdem gibt es im 17. und 18. Jahrhundert Fälle, in denen Instrumente bis zu einem gewissen Punkt auswechselbar sind. Die Werke Carl Philipp Emanuel Bachs für Saitenklaviere gehören dazu.

Nun wird ein jeder, der sich regelmässig mit historischen Saitenklavieren beschäftigt hat, bestätigen können, daß der klangfarbliche Unterschied zwischen den einzelnen Gattungen bei weitem nicht so groß ist wie der zwischen diesen Instrumenten und einem modernen Flügel. Das Klangspektrum der einzelnen Gattungen mit ihrem leicht gebauten Gehäuse, ihrer nicht sehr schweren Verstrebung und Berippung, ihren dünnen Resonanzböden, anders gebildeten Stegen, weniger starken Saiten, deren Spannung weit geringer ist als bei modernen Instrumenten, schließlich, soweit es Fortepianos betrifft, mit ihren kleinen belederten, also nicht befilzten Hämmern, unterscheidet sich grundsätzlich von dem eines modernen Flügels.

Es wurde oben darauf hingewiesen, daß man aus dem Klang historischer Instrumente und aus dem Spiel darauf manche Folgerungen darüber ziehen kann, welche Intentionen ein Komponist nie gehabt haben kann. Auf diesen konkreten Fall angewandt, bedeutet dies, daß Carl Philipp Emanuel Bach nie an einen dem des modernen Flügels ähnlichen Klang gedacht haben kann.

Meinen Kollegen, Betreuern von Instrumentensammlungen, wird wie mir selbst oft die Frage gestellt, ob z.B. Mozart den modernen Flügel geschätzt hätte, hätte er ihn gekannt. Die richtige Antwort ist wahrscheinlich, daß er ihn vielleicht geschätzt hätte, aber in dem Fall anders für Klavier geschrieben hätte, als er es tatsächlich gemacht hat. Ob diese Antwort nun richtig sei oder nicht, auf jeden Fall sind sowohl Frage als Antwort hypothetisch. Zweifellos ist es wahr, daß manchmal klangfarbliche Vorstellungen von Komponisten den Instrumentenbau beeinflußt haben. Ohne Johann Sebastian Bach wäre die Viola pomposa nie entstanden, ohne Berlioz hätte Vuillaume seine Oktobässe wahrscheinlich nie gebaut, ohne Wagner wären die nach ihm benannten Tuben wohl nie entworfen worden. Aber auch wenn ein Einzelkomponist nicht nachweisbar auf den Musikinstrumentenbau Einfluß geübt hat, stimmt es manchmal trotzdem, daß die klangfarbliche Vorstellung einer Komponistengeneration auf den Bau der für ihre Werke geeigneten Instrumente ihre Auswirkung gehabt hat. Eine Komponistengeneration kann aber auf die Instrumente ihrer Zeit oder höchstens auf die von etwa drei Dezennien nach ihrem Erlöschen ihren Einfluß ausüben. Die Klangwelt Monteverdis hat mit der Klangfarbe der barocken Querflöten jedoch nichts zu schaffen; Bach, der den schlanken und edlen Klang der Naturtrompeten seiner Zeit kannte, wäre vor der kornettähnlichen modernen hohen Trompete mit Ventilen wahrscheinlich zurückgeschreckt; es wäre schwer eine gerade Linie von Händel zum Saxophon zu ziehen; Mozart mag den Bau des Bassetthorns beeinflußt haben, das Heckelphon kann er nie geahnt haben; kein Weg führt von Schubert zum Sinusgenerator. Aber es ist nicht einmal notwendig, solche extremen Gegensätze zu machen. Händel hat zweifellos die Klarinette gekannt und er hat ein Trio für zwei Klarinetten und (Natur)waldhorn komponiert. In keinem einzigen Oratorium hat er aber die Klarinette eingeführt, offensichtlich weil dieses Instrument seinen kompositorischen Intentionen nicht entsprach. Die Erklärung der Tatsache, daß man Kompositionen früherer Epochen durch Verwendung wesentlich später entworfener Instrumententypen klangfarblich verfremdet, ist wohl darin zu suchen, daß jede beliebige Kulturentwicklung von einem Punkt zum anderen nie völlig geradlinig vor sich geht. Und auch wenn ausnahmsweise eine Entwicklung geradlinig ist, bedeutet Gewinn auf der einen Seite immer einen Verlust auf der anderen. So hat das Klavier bei seiner Entwicklung an Klangstärke gewonnen, an Durchsichtigkeit Wesentliches eingebüßt.

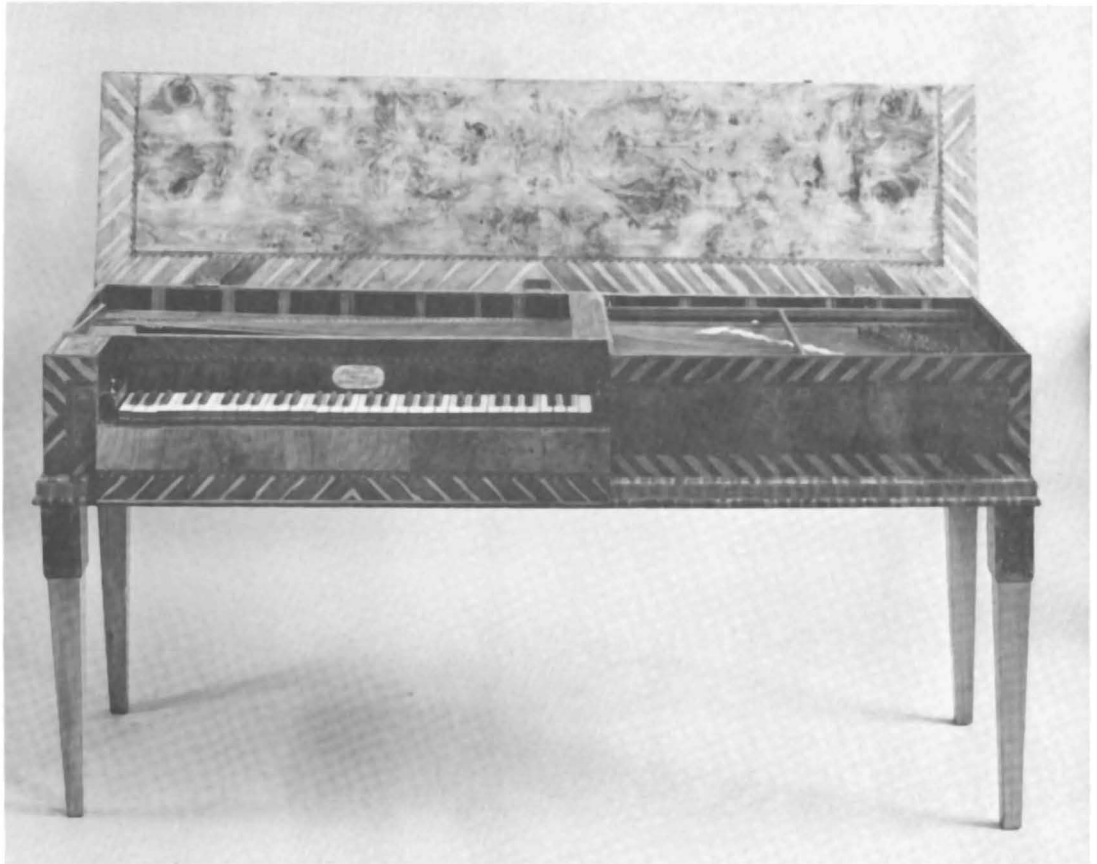
Carl Philipp Emanuel Bach hat seine Klavierkompositionen somit für die Saitenklaviere seiner Zeit, Klavichord, Cembalo, und Forte-

piano, intendiert. Er kann eventuell ab und an an das Bogenklavier gedacht haben. Er kann weiterhin zum Schluß gekommen sein, daß die Kantabilität einer Klavierkomposition durch Einbeziehung eines oder mehrerer Streichinstrumente erhöht werden kann. An eines kann er aber nie gedacht haben: an die Ausführung auf einem Hammerflügel des 20. Jahrhunders. Das Heranziehen eines solchen Instrumentes zur Ausführung der Klavierkompositionen Carl Philipp Emanuels würde sie klangfarblich verfremden und ihre klangfarbliche Identität gefährden.

Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, klarzumachen, was nach meinem Dafürhalten die Bedeutung einer Sammlung historischer Musikinstrumente ist. Ihre Betreuung ist m.E. nicht mit der einer Sammlung andersartiger Kunst- oder kunstgewerblicher Gegenstände gleichzusetzen, sondern kann eine Dienstleistung an Musik und Musikwissenschaft bedeuten. Allerdings sollten Musikinstrumente in diesem Falle nach Möglichkeit fach- und sachgerecht restauriert werden. Falls sich bei bestimmten Stücken eine Restaurierung als unmöglich erweist, sollten solche Stücke als Grundlagen für genaue historische Kopien bereitgestellt werden. Ob eine solche Sammlung sich in öffentlicher oder privater Hand befindet, ist nicht von grundsätzlicher Wichtigkeit. In Museen, in denen nicht im obigen Sinne gearbeitet wird, sterben Musikinstrumente. In Privatsammlungen werden unrestaurierbare Instrumente, die unbedingt spielbar gemacht werden müssen, ebenfalls dem Tode geweiht. In beiden Fällen wird die Möglichkeit, die klangfarbliche Identität von Kompositionen aus früheren Epochen herzustellen, wiederherzustellen oder fortzusetzen, zunichte gemacht. Bei richtiger Behandlung leisten jedoch historische Instrumente oder notfalls genaue Kopien davon der Musik und der Musikwissenschaft eine unentbehrliche Hilfe. Es ist erfreulich, daß diesem klangfarblichen „Aspekt" der Musik sowohl bei der musikalischen als auch bei der musikwissenschaftlichen Ausbildung immer mehr Platz eingeräumt wird.

1. Cembalo, Carl August Gräbner, Dresden, 1782. Sammlung historischer Musikinstrumente Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

2. Klavichord, Johann Heinrich Silbermann, Straßburg, um 1775. Sammlung Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.



3. Tafelklavier, Christian Salomon Wagner, Dresden, 1794. Sammlung Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

4. Januarius Zick: Bildnis der Familie Remy in Bendorf b. Koblenz i.J. 1776. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.