

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ MUSIK-AKADEMIE BASEL  
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS HOCHSCHULE FÜR MUSIK  
MASTERARBEIT

Gravität und Vielfalt  
Bachs Flügel

von  
Leonard Schick

Betreuender Dozent: Christian Ahrens

Hauptfach: Orgel

Hauptfach-Dozent: Tobias Lindner

Datum des Masterkonzerts: 08.06.2021

Abgabedatum der Masterarbeit: 04.04.2022.

# **Gravität und Vielfalt**

## **Bachs Flügel**

### **Abstract**

Diese Arbeit beleuchtet die Rolle des Cembalos bei Johann Sebastian Bach sowie in dem Kontext, in dem er dieses Instrument vorfand und benutzte. Der erste Teil der Arbeit hat zum Thema das wandelnde Umfeld in dem sich das Cembalo befand. Dabei wird auf die Rolle der konkurrierenden Instrumente eingegangen. Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den verschiedenen Dispositionen und Cembalobauern. Der letzte Teil setzt sich mit der Bedeutung dieser Informationen für Bachs Musik, sowie mit der Bedeutung, die Bach für die Entwicklung dieser Instrumente hatte, auseinander.

## Inhaltsverzeichnis

### **Inhalt**

Vorwort .....	5
Einleitung.....	6
1 Bedeutung der Tasteninstrumente in Bachs Welt.....	8
1.1 Terminologie.....	8
1.1.1 Im Sprachgebrauch.....	8
1.1.2 In Notentexten.....	16
1.2 Bedeutung von besaiteten Tasteninstrumenten überhaupt.....	20
1.3 Auflistung der unterschiedlichen Instrument-Typen in Bachs Umfeld.....	22
1.3.1 Orgeln.....	23
1.3.2 Bekielte Instrumente.....	23
1.3.3 Instrumente mit Tangentenmechanik.....	25
1.3.4 Instrumente mit Hammermechanik.....	26
1.3.5 Sonstige.....	28
1.3.6 Weitere Instrumente.....	28
1.3.7 Schlussbemerkung.....	28
1.4 Benötigte Klangeigenschaften und Fähigkeiten.....	29
1.4.1 Manieren.....	29
1.4.2 Dynamik.....	32
1.4.3 Halten und Verklingen der Töne.....	35
1.4.4 «Cantabile» Art.....	36
1.4.5 Klangfarbe.....	36
1.4.6 Toucher.....	38
1.4.7 Im Unterricht.....	39
1.4.8 Gebrauch für ältere Musik.....	40
1.5 Verbreitung des Clavicymbels.....	41
1.6 Wandlung in Gebrauch und Umfeld des deutschen Clavicymbels.....	44
1.6.1 Praetorius bis Schultheiß.....	45
1.6.2 Die erste Welle deutscher Clavier-Drucke.....	48
1.6.3 Der Höhepunkt des deutschen Generalbasses.....	51
1.6.4 Obligates Cembalo und Aufkommen der dynamischen Instrumente.....	55

1.6.5 Generation der Bach-Söhne.....	61
1.6.6 Durchbruch des Fortepianos und Verschwinden der Generalbasspraxis.....	68
2 Clavicymbel.....	73
2.1 Zur Organologie im Allgemeinen.....	73
2.2 Einige Anmerkungen zur Überlieferungssituation.....	78
2.3 Terminologie und Konventionen.....	79
2.3.1 Persönliche Konventionen.....	79
2.3.2 Sprachgebrauch in historischen Quellen.....	80
2.4 Dispositionen.....	84
2.4.1 In allgemein gehaltenen Quellen.....	84
2.4.2 Historische Clavicymbel mit 16'-Register.....	87
2.4.3 Manualkoppeln.....	97
2.4.4 Transpositionsvorrichtungen.....	99
2.4.5 Claviorgana.....	106
2.4.6 Dreimanualige Clavicymbel.....	109
2.5 Regionale Schulen.....	112
2.5.1 Grundsätzliche Bemerkungen.....	112
2.5.2 Thüringen.....	113
2.5.3 Sachsen.....	123
2.5.4 Berlin.....	161
2.5.5 Hamburg.....	164
2.5.6 Kassel.....	177
2.5.7 Zusammenfassung der regionalen Situationen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert.....	178
2.6 Von den Besitzern der Clavicymbel.....	188
2.6.1 Preise und Werte.....	188
2.6.2 Die Besitzer der Instrumente.....	196
2.6.3 Exporte.....	206
2.7 Gebrauch der unterschiedlichen Clavicymbeltypen.....	207
3 Johann Sebastian Bach.....	211
3.1 Tasteninstrumente und Textur des Repertoires.....	211
3.2 Bachs Geschmack.....	215
3.2.1 Gravität und Orgelklang.....	215

3.2.2 Hervorheben von Stimmen und Transparenz.....	227
3.2.3 Ausgewogenheit und Präzision.....	230
3.2.4 Besondere Klangfarben.....	231
3.2.5 Dynamik.....	232
3.2.6 Continuo.....	234
3.3 Bachs Instrumente.....	236
3.3.1 Dispositionen.....	236
3.3.2 Unvollständige Register im Bass.....	237
3.3.3 Pedalclavicymbel.....	237
3.3.4 Lautenclavicymbel.....	239
3.3.5 Fortepiano.....	241
3.3.6 Bauer.....	243
3.3.7 Instrumente im Nachlass.....	244
3.4 Bach am Flügel: Lebenslauf.....	248
4 Schlussfolgerungen und Hypothesen.....	250
4.1 Allgemeine Schlussfolgerungen.....	250
4.2 Konsequenzen für die heutige Praxis.....	251
4.2.1 Probleme.....	251
4.2.2 Heutige allgemeine Situation.....	252
4.2.3 Möglichkeiten.....	254
4.3 Repertoire und Registrierungen; Hypothesen.....	255
5 Anhang.....	257
5.1 Textstellen, welche Clavicymbel beschreiben.....	257
5.2 Besondere Anzeigen.....	263
5.2.1 Einige ‚Orchesterflügel‘ und ‚Concertflügel‘.....	263
5.2.2 Continuo-Orgeln.....	267
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	269
Historische Zeitungen mit Gebrauchtanzeigen.....	279
Abbildungsverzeichnis.....	281

## Vorwort

Für die Hilfe zu dieser Arbeit bin ich vielen Personen zu Dank verpflichtet. An erster Stelle möchte ich Prof. Dr. Christian Ahrens aus Bochum für die Betreuung sowie für seine Abschrift der Anzeigen aus den *Leipziger Zeitungen* danken, die er mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Diese Arbeit enthält zahlreiche neu entdeckte, noch nicht publizierte Quellen. Diese zu sammeln wäre größtenteils unmöglich gewesen, wenn mich nicht einige Personen auf viele solche Quellen aufmerksam gemacht hätten. Zu nennen ist vor allem Uwe Fischer, *Bachhaus Eisenach*, der mir unzählige Quellen, vor allem Verkaufsanzeigen aus diversen Zeitungen, gesendet hat. Ich danke ihm auch für die Fotos und für die Publikationserlaubnis der Instrumente aus dem *Bachhaus Eisenach*. Ich möchte auch Herrn Torsten-Pieter Rösler dafür danken, dass ich die beiden Instrumente in Schloss Pillnitz (Dresden) untersuchen und spielen durfte, sowie für die Publikationserlaubnis der Fotos. Auch möchte ich Frau Susan E. Thompson (Kuratorin in der *Morris Steinert Collection of Musical Instruments*, Yale), Frau Agnès Mengelle (*Service Château fort - musée Pyrénées*, Lourdes), Herrn Jean-Claude Battault (Paris), Frau Anja Van Lerberghe (*MIM* Brüssel), Frau Prof. Dr. Conny Restle und Frau Claudia Wache (*MIM* Berlin), Herrn Markus Brosig (*MIM* Leipzig) Frau Janina Aydin, *Museum für Hamburgische Geschichte* sowie an die Leitung des *Musée Instrumental de Provins* für die Fotos, Hilfe und Publikationserlaubnis danken. Ich möchte auch Herrn Joel Speerstra für die Hilfe bei der Suche eines (besonders schwer zugänglichen) Artikels danken, sowie Herrn Dr. Ibo Orgies, Herrn Andrea Restelli und Thys Grobelenk für diverse Bemerkungen und Anregungen. Mein Dank gilt auch Matías Lanz für das Korrekturlesen.

## Einleitung

Die Bedeutung von Johann Sebastian Bachs Instrumentarium kann nicht zu hoch eingeschätzt werden. Anders als viele Komponisten und Tastenspieler gab er sich nicht einfach mit dem Instrumentarium, das er haben konnte, zufrieden, sondern war mit Instrumentenbauern im ständigen Dialog, und setzte darüber hinaus die Instrumente, die er hatte, häufig auf sehr innovative Art und Weise ein. Bachs Orgelgutachten zeugen von einem für Musiker ungewöhnlichen Wissen über Orgelbau. Historische Texte über Bachs Vorstellung und Beurteilung von besaiteten Tasteninstrumenten bezeugen, dass Bach auch hier seine eigenen Ideen ins Spiel brachte. Darüber hinaus ist ein Teil seiner Tastenmusik ausdrücklich für das Clavicymbel komponiert, was in Deutschland ungewöhnlich war. Dies betrifft vor allem gedruckte Solowerke, wie auch Kammermusik und Cembalokonzerte.

Dieser äußerst wichtige Aspekt von Bachs Schaffen wird in keiner Bach-Biografie ausführlich diskutiert, höchstens am Rande gestreift. Dies hat sicherlich mit zwei Aspekten zu tun: Der erste ist, dass einige Biografen von einem kontinuierlichen Fortschritt im Instrumentenbau ausgehen, woraus sie schließen, dass Bachs Instrumentarium mit der Zeit obsolet geworden ist, und deshalb keine weitere Betrachtung verdient. Bach hätte sich demnach über spätere, modernere Instrumente wohl gefreut, und sein Trachten nach Verbesserungen wäre also nur ein Beweis dafür, dass er seiner Zeit voraus war. Der zweite Grund ist, dass viele Bach-Liebhaber, auch namhafte Spezialisten, der Meinung sind, dass Bachs Musik universell ist und das Instrument dabei eine unwesentliche Rolle spielt. Auch diese Meinung ist in den unterschiedlichsten Formen und Ausprägungen verbreitet. Einige meinen beispielsweise, kein Instrument könne Bachs Perfektion richtig zum Ausdruck bringen: Es wird angeführt, dass auf besaiteten Tasteninstrumenten über mehrere Takte gebundene Pedaltöne zwangsläufig verklingen, dass der Kontrapunkt oft unmöglich mit einer schönen Artikulation in allen Stimmen spielbar ist, dass der Kontrapunkt nie für den Hörer komplett zu begreifen ist, und Bachs Musik deshalb in erster Linie geistig und nur auf dem Papier wirklich perfekt ist. Daher sei Bachs (vor allem Tasten-) Musik in erster Linie für den Spieler, und nicht so sehr für das Publikum, eine große Freude. Dabei soll für den Spieler nicht der eigentliche Klang, sondern das, was seinem inneren Ohr vorschwebt, von Bedeutung sein; und deshalb ist die Frage nach dem richtigen Instrument zwangsläufig unwesentlich. Es wird auch angeführt, dass sich Bach, anders als etwa französische Komponisten, mit der Schreibart weniger an Orgel, Cembalo und Clavichord angepasst hat, seine Musik sich also weniger auf spezielle Instrumente bezieht. Auch unter vielen Cembalistinnen und Cembalisten ist die Meinung verbreitet, dass Bachs Musik

durchaus ‚uncembalistisch‘ sei, auf dem Cembalo aber trotzdem noch am besten klinge. Ob diese Meinung ernst genommen werden kann, wird schon allein dadurch fraglich, dass diese Musiker in der Regel noch nie ein mitteldeutsches Instrument gesehen, geschweige denn gespielt, haben. Ich möchte erinnern, dass Bach vor allem praktischer Musiker war, und beispielsweise nie ein Traktat veröffentlicht hat, sich stattdessen täglich mit Clavierunterricht, Tastentechnik und der Vorbereitung von Kantatenaufführungen beschäftigte, demnach sehr wohl praktisch denken musste.

Diese Arbeit werde ich in drei Teile gliedern. Im ersten Teil beschäftige ich mich mit der Bedeutung der verschiedenen Tasteninstrumente in Bachs Umfeld, der zweite handelt von den Clavicymbeln, also den Instrumenten selbst und der dritte geht auf deren Bedeutung für den Komponisten ein.

Dabei habe ich Themen gewählt, die sowohl für Bauer, wie auch für Spieler interessant sind. Es geht mir nicht um Messuren, und andere technische Eigenschaften, welche man in anderen Publikationen nachlesen kann. Es geht vor allem um die Fragen, welche Möglichkeiten und Klanglichkeiten erwünscht, oder gar verlangt wurden und welche Bauer welchen Einfluss hatten. Vor allem sollen die damaligen Klangästhetiken nicht zu kurz kommen. Am Schluss wird es noch um die Frage gehen, welche Schlüsse für die heutige Praxis aus diesen Erkenntnissen zu ziehen sind.

# 1 Bedeutung der Tasteninstrumente in Bachs Welt

## 1.1. Terminologie

### 1.1.1 Im Sprachgebrauch

Siegbert Rampe meint, dass im deutschsprachigen Raum die Begriffe ‚Clavicymbel‘, ‚Steertstück‘, meist aber nur ‚Flügel‘, im Italienischen ‚Cembalo‘, ‚Clavisimbalo‘, im Französischen ‚Clavecin‘ für Kielinstrumente verwendet wurden.<sup>1</sup> Die Begriffe ‚Fortepiano‘, ‚Pianoforte‘, ‚Flügelpianoforte‘, ‚Hämmerpantalon‘, ‚Cembalo che fa il piano e il forte‘ («Cembalo mit Piano und Forte»), ‚Cembalo con martelli‘ («Cembalo mit Hämmern») und ‚clavecin forte-piano‘ beziehen sich hingegen auf Instrumente mit Hammermechanik.

Dieser Auffassung widerspricht freilich Eva Badura Skoda in einem Artikel, der zumindest beweist, dass das genaue Verständnis dieser Begriffe von zentraler Bedeutung ist.<sup>2</sup> Sie stellt zurecht fest, dass der Begriff ‚Cembalo‘ keinesfalls gemäß dem heutigen Gebrauch verwendet wurde; der Begriff ‚Cembalo‘ bezog sich also nicht auf die Art der Mechanik, sondern auf die äußere, flügelförmige Gestalt des Instruments. Cristofori selbst habe sein neues Hammerklavier unter anderem ‚Gravicembalo col piano e forte‘ genannt.<sup>3</sup> Beispiele aus Italien fehlen nicht, jedoch überträgt sie diesen Sachverhalt ungeprüft auf den deutschen Sprachraum, was sie letztlich auf komplett unhaltbare Schlussfolgerungen kommen lässt.

Es sei zuerst angemerkt, dass der Begriff ‚Cembalo‘ offenbar fast keine Verwendung im deutschen Sprachraum fand.<sup>4</sup> Er taucht vor allem in Notentexten auf, wo ja italienische Bezeichnungen wie ‚Violino‘ und ‚Corno da caccia‘ (im Sprachgebrauch Waldhorn) an der Tagesordnung waren, dort offenbar tatsächlich wie in Italien nicht auf Kielinstrumente beschränkt.<sup>5</sup> Bei den Begriffen aus dem

---

<sup>1</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, (Kassel; Basel; London; Ney York; Prag; Bärenreiter, 1995), S. 17.

<sup>2</sup>Eva Badura-Skoda, «Did J. S. Bach Compose “Pianoforte Concertos”?» », in: *Bach, Hrsg Riemenschneider Bach Institute*, Vol 31, n 1 (2000), S. 1–16.

<sup>3</sup>Ebda, S. 2.

<sup>4</sup>Daher ist beispielsweise die von Badura-Skoda geäußerte Behauptung, dass der Begriff ‚Cembalo‘ außerhalb von Silbermanns Einflussbereich weiterhin undifferenziert verwendet wurde hinfällig (S. 4).

<sup>5</sup>Dass also Mozart, Schubert und sogar Liszt noch gelegentlich den altmodischen Begriff *Cembalo* in die Noten geschrieben hat also nichts mit Kielinstrumenten zu tun. Auch die Behauptung Rampes, es hätte einen Bedeutungswandel beim Wort ‚Cembalo‘ im frühen 19. Jahrhundert gegeben, hinfällig (vgl. Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, S. 21). Es ist auch anzunehmen, wie Rampe zurecht feststellt, dass Mozart, obgleich er dazu tendierte, den Begriff ‚Cembalo‘ gegen Ende seines Lebens durch ‚Pianoforte‘ zu ersetzen, keinesfalls mit ‚Cembalo‘ in erster Linie bezielte Instrumente meinte.

Sprachgebrauch scheint es hingegen anders gewesen zu sein.

Die üblichsten Begriffe im deutschen Sprachraum waren ‚Clavicymbel‘, ‚Flügel‘ und ‚Clavecin‘. Letzterer taucht auch regelmäßig in Notentexten auf, besonders in französisch inspirierten Suiten, offenbar dort auch so undifferenziert, wie ‚Cembalo‘. Tendenziell kann man beobachten, dass im Laufe des 18. Jahrhunderts der Begriff ‚Clavicymbel‘ durch den Begriff ‚Flügel‘ abgelöst wurde. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war ‚Flügel‘ der am häufigsten verwendete Begriff. Gut beobachten kann man diese Entwicklung bei Jacob Adlung.<sup>6</sup> In seiner 1726 geschriebenen, 1768 nach seinem Tod veröffentlichten *Musica Mechanica Organoedi* nennt er das besagte Instrument meist ‚Clavicymbel‘, in der 1758 veröffentlichten *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit* jedoch meist ‚Flügel‘.

Es ist festzustellen, dass nur in den ersten deutschen Beschreibungen von Instrumenten mit Hammermechanik, diese, wie auch in Italien, mit Synonymen des heutigen Cembalos bezeichnet wurden. So beschreibt 1726 Adlung das Fortepiano als eine «Art des Clavessins».<sup>7</sup> Er verwendet noch nicht den Begriff ‚Fortepiano‘ (welcher offenbar erst später eingeführt wurde), womit er sich den frühesten Beschreibungen der Hammermechanik in Deutschland anschließt.<sup>8</sup> Dieser Sprachgebrauch änderte sich aber sofort, als die ersten Instrumente mit Hammermechanik auf deutschem Boden beschrieben wurden. Im Jahre 1731 wurde in Leipzig ein Instrument mit Hammermechanik vorgestellt, welches als «in Form eines 16-füssigen Clavicymbels» beschrieben wurde.<sup>9</sup> Es handelt sich also nicht mehr um eine Art Clavicymbel, sondern um ein Instrument, das lediglich seine Form besaß. 1733 erschien die erste Quelle zu einem Silbermannischen «Piano Fort», welches bereits diesen Namen trug.<sup>10</sup> Auch das in einer Zeitung angebotene «Silbermännische Piano et Forte, [...], nach Art eines Flügels gebauet» beschreibt beispielsweise keinen Flügel, sondern nur ein Instrument, das dessen Form besitzt.<sup>11</sup> Da der Begriff ‚Flügel‘ im damaligen Sprachgebrauch fest mit seinen Kielen verbunden war, wurden Formulierungen wie ‚Fortepiano Flügel‘ oder ‚Flügel mit Hämmern‘ in Mittel- und Norddeutschland praktisch nicht verwendet.

---

<sup>6</sup>Vgl. Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, Schola Cantorum Basiliensis (Masterarbeit) (Basel, 2020), S. 34–35.

<sup>7</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, Hrsg. Johann Lorenz Albrecht (Berlin, 1768, Friedrich Wilhelm Birnstiel, königl. privileg. Buchdrucker) (hier *MMO* genannt), Band 2, S. 115.

<sup>8</sup>Siehe Johann Mattheson, *Critica Musica* Tom II, S. 335.

<sup>9</sup>Leipziger Postzeitung, 23.10.1731, siehe auch: Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 85–86.

<sup>10</sup>Johann Heinrich Zedler (Hrsg), *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 5 (Halle und Leipzig, 1733), Artikel Cembal d’amour, S. 1803–1804.

<sup>11</sup>*Gnädigst privilegirtes Leipziger Intelligenzblatt: in Frag- und Anzeigen, für Stadt- und Land-Wirthe, zum Besten des Nahrungsstandes*. (Leipzig, Intelligenz-Comtoir), 29.09.1764.

Wie bereits erwähnt, wurde der Begriff ‚Clavecin‘ in Notentexten offenbar analog zum italienischen ‚Cembalo‘ verwendet. Im sprachlichen Gebrauch war die Verwendung von ‚Clavecin‘ ähnlich, wie die von ‚Flügel‘ und ‚Clavicymbel‘. Folgende Anzeige beinhaltet nur scheinbar ein Kombinationsinstrument mit Tangentenflügel:

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, Nr 6, 12.02.1778.

Bey Mstr. Andreas Hofmann in Brüheim, wird zum Verkauf offeriret: 1) Ein ganz neu furnirtes Clavicin mit 2 Clavier von 5 Octaven, wie auch daran befindliches Pedal und folgenden veränderungen, als: das erste Clavier mit Tangenten, auf selbigen Spitz= und Davids=Harfe, Lautenzug und Glockenspiel,<sup>12</sup> das andere Clavier mit Hämmern, so auch gedämpft werden kann, versehen. [...] <sup>13</sup>

Es handelt sich hier nicht um einen Tangentenflügel. Einige Autoren verstanden unter Tangenten Springer von Clavicymbeln.<sup>14</sup> Deshalb sind unter den Tangenten in der obigen Anzeige Springer zu verstehen.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass in Quellen aus Bachs Umfeld ‚Flügel‘, ‚Clavecin‘ und ‚Clavicymbel‘ immer Kielinstrumente bezeichneten.

Im Anschluss möchte ich die verwendete Terminologie in historischen Lexika, und sonstigen Quellen, die Instrumente beschreiben, anführen. Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass die genannten Überschriften nicht zwangsläufig dem Sprachgebrauch entsprachen, die Begriffe innerhalb der einzelnen Artikel hingegen schon. Begriffe, die nicht als Überschriften, aber innerhalb von Artikel auftauchen habe ich hier kursiv gedruckt, diese sind also von besonderer Bedeutung.

---

<sup>12</sup>Unter einem Glockenspiel konnte auch ein Verrillon (ein Instrument, welches mit Glasschalen versehen war, welche aber anders als bei der Glasharmonika nicht mit den bloßen Fingern, sondern mit Stöckchen gespielt wurde) gemeint sein. Manche Verrillons, wie auch vermutlich hier, waren mit einer Tastatur ausgestattet. Siehe Christian Ahrens, (*Zu Gotha ist eine gute Kapelle*), *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Friedensteinforschung–Band 4 (Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2009), S. 218–226.

<sup>13</sup>Zitiert nach Christian Ahrens, «Ausstattung, Verbreitung und Verwendung von besaiteten Tasteninstrumenten mit Pedal», S. 33, siehe auch: Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 54.

<sup>14</sup>Siehe zum Beispiel Peter Nathanael Sprengel, *Handwerke und Künste*, (Berlin, 1773), S. 257–265, auch Johann Friedrich von Pfeiffer, *Lehrbegriff sämtlicher oeconomischer und Cameralwissenschaften, Des dritten Bandes zweiter Theil · Band 3*, bey C.F.Schwan, kurfürstl. Hofbuchhändler, (Mannheim, 1778), S. 234.

Quelle	Cembalo (im 20./21. Jh.)	Pianoforte	Clavichord
Adlung (1726)	Clavicymbel, <i>Claveçin</i> , <i>Clavessin</i> . <sup>15</sup>	<i>Eine Art des Clavessins</i> <sup>16</sup>	Clavichord <sup>17</sup>
Walther (1732) <sup>18</sup>	Cembalo, Cimbalo, Chiavicimbalo, Clavicembalo, Gravecembalo, <sup>19</sup> <i>Claveçin</i> , <i>Clavessin</i> , Clavicembalo, <i>Clavicymbel</i> <sup>20</sup> , <i>Flügel</i> <sup>21</sup>	/	Clavicordo, Clavichordium, <i>Clavichord</i> <sup>22</sup>
Zedler, Band 5 (1733) <sup>23</sup>	Cembalo, Cimbalo, Chiavicimbalo, Clavicembalo, Gravecembalo, <i>Clavessin</i> , <i>Clavizymbel</i>	Piano Fort	Clavichord, Clavier
Stöbel (1737) <sup>24</sup>	Cimbalo, <i>Flügel</i> , <sup>25</sup> Clavicymbal, <i>Flügel</i> <sup>26</sup>	/	Clavichordium <sup>27</sup>
Zedler, Band 37, (1743) <sup>28</sup>	<i>Claveßin</i> , <i>Clavesin</i> ,	/	Clavichord
Carl Philipp Emanuel Bach (1753)	<i>Flügel</i> <sup>29</sup>	Fortepiano	Clavichord
Marpurg (1755)	<i>Flügel</i> <sup>30</sup>	/	Clavichord
Adlung (1758) <sup>31</sup>	Clavicymbel, Cembalo, <i>Clavessin</i> , <i>Claveçin</i> , Gravicembalum, Steertstück, Schweinskopf, <i>Flügel</i> , <sup>32</sup> <i>Flügel</i> , <i>Clavicymbel</i> , <i>Clavessin</i> <sup>33</sup>	Fortepiano <sup>34</sup>	Clavichord <sup>35</sup> , <i>Clavier</i> <sup>36</sup>
Türk (1789) <sup>37</sup>	Flügel, Klavicymbel	Fortepiano	Klavier

<sup>15</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, Band 2, S. 102–103.

<sup>16</sup>Ebda. S. 115.

<sup>17</sup>Ebda, S. 144.

<sup>18</sup>Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, (Wolfgang Deer, Leipzig, 1732).

<sup>19</sup>Ebda, S. 151.

<sup>20</sup>Ebda, S. 169.

<sup>21</sup>Ebda, S. 170.

<sup>22</sup>Ebda, S. 169.

<sup>23</sup>Johann Heinrich Zedler (Hrsg), *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 5, S. 1803–1804.

<sup>24</sup>Johann Christoph und Johann David Stöbel: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Chemnitz, 1737).

<sup>25</sup>Ebda, S. 87.

<sup>26</sup>Ebda, S. 90.

<sup>27</sup>Ebda. S. 90.

<sup>28</sup>Johann Heinrich Zedler (Hrsg), *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 37, Artikel Silbermann, S. 1264.

<sup>29</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, (Christian Friedrich Henning, Berlin, 1753), zum Beispiel S 8, §. 11.

<sup>30</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1755), S. 4.

<sup>31</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, hrsg. Johann David Jungnicol (Erfurt, 1758).

<sup>32</sup>Ebda, Überschrift, S. 551.

Koch (1802) <sup>38</sup>	Flügel, Clavicimbel <sup>39</sup>	<i>Fortepiano</i> <sup>40</sup>	/
Busch (1805) <sup>41</sup>	Clavecin, Clavicembalo, Flügel, <i>Flügel, Clavecin</i>	/	/
Thon (1817) <sup>42</sup>	Claveçin oder Clavicimbalon, sonst Flügel	Flügelfortepiano, gemeinhin Flügel	Klavier, Klavichord
Gathy (1835) <sup>43</sup>	Flügel	Flügelfortepiano (auch jetzt noch gewöhnlich fälschlich Flügel genannt)	/

Vergleicht man die in der Tabelle kursiv gedruckten Begriffe für ‚Clavicymbel‘ und ‚Fortepiano‘ sowohl untereinander als auch mit historischen Verkaufsanzeigen, wird schnell klar, dass von einem ungenauen Sprachgebrauch keine Rede sein kann. Damit sind auch die meisten Spekulationen aus Badura-Skodas Artikel «Did J. S. Bach Compose “Pianoforte Concertos”?» entkräftet. Das bei Badura-Skoda erwähnte neue Clavicymbel «dergleichen allhier noch nicht gehöret worden» welches von Bach 1733 im Zimmermannischen Garten verwendet wurde, war also mit aller Wahrscheinlichkeit ein bekieltes Instrument und sicherlich kein Fortepiano.<sup>44</sup> Gleiches gilt wohl für die unzähligen «Clavisins» aus Bachs Nachlass.<sup>45</sup>

Wie man aber an der Tabelle auch sehen kann, hat sich die Bedeutung des Worts Flügel im 19. Jahrhundert geändert. Thon stellt diesen veränderten Sprachgebrauch lediglich fest, Gathy besteht sogar 1835 darauf, dass nur der alte Sprachgebrauch richtig war!<sup>46</sup> Die erste mir bekannte mitteldeutsche Quelle, die Flügel und Fortepiano nicht ganz klar voneinander trennt ist ein Text von

<sup>33</sup>Ebda, S. 552–553

<sup>34</sup>Ebda, S. 551, S. 563.

<sup>35</sup>Ebda, S. 551, S. 568.

<sup>36</sup>Ebda, S. 568.

<sup>37</sup>Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, (Leipzig und Halle, 1789), S. 1.

<sup>38</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586–588.

<sup>39</sup>Ebda, S. 586.

<sup>40</sup>Ebda, S. 588.

<sup>41</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», in: *Handbuch der Erfindungen: Den Buchstaben C enthaltend*, Band 3, Ausgabe 1 (Eisenach, 1805), S. 149–150.

<sup>42</sup>Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für ieden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*. (Sondershausen, 1817), S. 2, §. 2.

<sup>43</sup>August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexicon, Enzyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft [...]* (Leipzig, Hamburg und Itzehoe, 1835), S. 131.

<sup>44</sup>Bach-Archiv Leipzig (Hrsg), *Bach-Dokumente, Band II* (Kassel; Basel; London; Ney York; Prag; Bärenreiter, 1969), S 238.

<sup>45</sup>Ebda, S. 492.

<sup>46</sup>Einige Anmerkungen zu dem Begriff Flügel hat bereits Christian Ahrens publiziert. Siehe Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 15–28, hier S. 22-28.

1790.<sup>47</sup> Das Stichwort «Flügel» verweist auf den Artikel «Fortepiano». Im Artikel «Fortepiano» wird dieses als «eine Art von Flügel» bezeichnet.<sup>48</sup> Der Artikel endet mit einem Absatz, der mit folgenden Worten beginnt: «Ich füge hier noch einige Anmerkungen bey, die ein älteres Instrument, den Flügel, betreffen (vergl. Clavicymbel)».<sup>49</sup> Einen Artikel mit dem Namen «Clavicymbel» gibt es jedoch nicht.

Erst 1802 wurde in Leipzig ein Instrument unter dem Namen ‚Hammerflügel‘ angeboten, ein Begriff der naturgemäß zu Silbermanns Zeiten nicht im Gebrauch war.<sup>50</sup> Die früheste mir bekannte Verkaufsanzeige eines Fortepianos in Mitteldeutschland die unter dem Namen Flügel, ohne Beiwort Hammer-, erschien, stammt aus dem Jahre 1804:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.08.1804.

Ein sehr gut gearbeiteter und gehaltener Flügel von eichnen Holz mit vergoldetem Beschläge, inwendig mit Mahagony= und Schlangenhholz furnirt, sehr schönem Ton, acht Veränderungen, bis contra E steht um billigen Preiss aus freyer Hand zu verkaufen [...].

Zwar ist die Formulierung nicht ganz unmissverständlich, jedoch beinhaltet sie eher Fortepiano-spezifische Informationen. So war das Instrument mit für Clavicymbel untypischen Hölzern furniert, die Anzahl der Manuale wird nicht erwähnt, und die für Clavicymbel (tendenziell!) typischere Bezeichnung ‚Register‘ wurde durch den für Fortepianos typischeren Begriff ‚Veränderungen‘ ersetzt.

Etwas später wurde ein neuer ‚Flügel‘ von Brodmann angeboten, vermutlich auch ein Hammerflügel.<sup>51</sup>

Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass der Sprachgebrauch im süddeutschen Sprachraum ein anderer war. Da dort der Begriff ‚Flügel‘ gelegentlich für Fortepiano-Instrumente verwendet wurde, taucht häufig die in Mittel- oder Norddeutschland weitgehend unbekannt Formulierungen ‚Bekielter Flügel‘ auf.<sup>52</sup> Die Bezeichnung ‚Kielflügel‘ aus der modernen Organologie ist mir hingegen aus

<sup>47</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Flügel», in: *Versuch eines Handbuchs der Erfindungen, Erster Theil: A. bis F.*, Band 1, Ausgabe 1 (Eisenach, 1790), S. 340.

<sup>48</sup>Ebda, S. 345.

<sup>49</sup>Ebda, S. 347.

<sup>50</sup>*Leipziger Zeitung*, 3.5.1802, S. 726.

<sup>51</sup>*Leipziger Zeitung*, 10.8.1804, S. 1495.

<sup>52</sup>Es seien zum Beispiel folgende Quellen erwähnt: *Staats=Relation derer neuesten Europäischen Nachrichten und Begebenheiten auf das Jahr 1794.* (Konrad Neubauer, Regensburg, 1794), das 33. Stück vom 16. März 1794, 4. Seite (nicht paginiert) «wohlkonditionirter bekielter Flügel vom ältern Spath [...]». und Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen*

historischen Quellen komplett unbekannt.

Etwas problematisch ist noch der Begriff ‚Clavier‘ (später auch ‚Klavier‘). In Verkaufsanzeigen bedeutete es tatsächlich in der Regel ‚Clavichord‘, offenbar wurde es aber nicht selten als Oberbegriff für alle Tasteninstrumente verwendet. So schreibt Jacob Adlung 1758:

§. 254.

Zum Lernen ist ein Clavichord das beste Clavier; ja auch zum Spielen, wenn jemand die Manieren nebst dem Affecte recht vorstellen will. Daher, ob schon das Wort Clavier sonst einen weitläufigen Verstand hat, versteht man doch vorzüglich das Clavichord dadurch.<sup>53</sup>

Der Begriff ‚Clavier‘ wurde aber auch verwendet, um Instrumente, die die äußere Clavichordförmige Gestalt hatten, zu benennen. Dies war beispielsweise von Bedeutung, weil es 18. Jahrhundert den Terminus ‚Tafelklavier‘ noch nicht gab.<sup>54</sup>

Es sind [...] gute Fortepiano Claviere, wie auch ordinaire Claviere und ein Clavecin d'amour in Commiſſion zu haben.<sup>55</sup>

Diesen weitläufigen Verstand des Worts ‚Clavier‘ verwendet zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Klavierschule.<sup>56</sup> Er vermeidet Unklarheiten indem er, wenn es ausdrücklich um das Clavichord geht, dieses auch ‚Clavichord‘ nennt. So schreibt er zum Beispiel:

Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführet sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten habe.<sup>57</sup>

Dennoch gibt es Unklarheiten, wenn es um «Clavier spielen» geht, etwa bei Marpurg:

Der Geschmack der Orgel ist gänzlich von dem Geschmack auf dem Flügel unterschieden.

---

*über Musik* (Stuttgart und Tübingen, 1826), S. 144. Nachdem von Wiener und Stuttgarter *Flügeln* die Rede ist schreibt er: «Dieses Instrument trat einst an die Stelle des bekielten Flügels. [...]»

<sup>53</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 568.

<sup>54</sup>Christian Ahrens, «Von der Schwierigkeit, einen Namen zu finden ... - Die frühesten deutschen Quellen zum Tafelklavier» in; Boje E. Hans Schmuhl und Monika Lustig, *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers* (Michaelsteiner Konferenzberichte, 2006), S. 70.

<sup>55</sup>*Leipziger Zeitungen*, 18.05.1767, S. 307, zitiert nach Christian Ahrens, «Von der Schwierigkeit, einen Namen zu finden ... - Die frühesten deutschen Quellen zum Tafelklavier», S. 70.

<sup>56</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

<sup>57</sup>Ebda, S. 8.

Eine Person, die den Ruhm haben will, daß sie artig auf dem Claviere spielt, hat nichts weiter, als einer guten Hand, vonnöthen, eine Gabe, die man von Natur haben muß, und die man durch Uebung zur Vollkommenheit bringet. Auf dem Claviere übet man die Fantasien anderer Componisten aus; auf der Orgel fantasiret man aus dem Kopfe.<sup>58</sup>

Hier werden offenbar ‚Flügel‘ mit ‚Clavier‘ vermischt. Es ist anzunehmen, dass der Verfasser sowohl Clavichord als Flügel meint, diese aber im Kontrast zu der Orgel behandelt. Daran sieht man unter anderem, wie eng diese besaiteten Instrumente miteinander verknüpft waren.

Mir ist schon die Meinung begegnet, dass ‚Clavier‘ erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelegentlich als Oberbegriff verwendet wurde; zu Bachs Lebzeiten wurde es demnach ausschließlich für Clavichorde benutzt. Dies ist ein Irrtum, und kann zu einer Reihe von falschen Schlüssen führen (etwa, dass sich Formulierungen, wie «Vors Clavier», ausschließlich auf das Clavichord beziehen soll). Dass diese Meinung fehlerhaft ist, sieht man an Zitaten wie folgendem von Adlung, 1726:

Das Lautenwerk ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel, [...].<sup>59</sup>

Auch wurden in unzähligen Quellen die Manuale als ‚Claviere‘ bezeichnet.<sup>60</sup> Mattheson schreibt 1727 über das «Clavier, worunter Clavicimbel, Positive und Orgeln mit begriffen sind».<sup>61</sup>

Da ich im Folgenden viele historische Texte verwenden werde, halte ich mich, um nicht weiter zu verwirren, an die historische Terminologie (vor allem an die unmissverständlichen Begriffe ‚Clavicymbel‘ und ‚Clavichord‘). Wenn es um Ansichten aus dem 20. oder 21. Jahrhundert geht, werde ich auf die moderne Terminologie zurückgreifen.

---

<sup>58</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree, erster Band*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1750), S. 297.

<sup>59</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 133.

<sup>60</sup>Siehe auch Siegbert Rampe, «Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken» in: Cöthener Bach-Hefte, Heft 8, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 143–185, hier vor allem 144–145.

<sup>61</sup>Johann Mattheson, *Der neue Göttingische aber viel schlechter: als die alten Lacedämonischen, urtheilende Ephorus*, (Hamburg, 1727) S. 116.

### 1.1.2. In Notentexten

Es war üblich, Titelblätter entweder auf Französisch oder Italienisch zu gestalten. Da aber weder in Frankreich noch in Italien Clavichorde die Norm waren, wäre eine solche Instrumentenbezeichnung auf einem solch edlen Titelblatt nicht ‚stilecht‘ gewesen, daher kam die Bezeichnung Clavichord auf solch übersetzten Titelblättern nicht vor. Üblich hingegen waren ‚Clavessin‘ und ‚Cembalo‘. Auf Deutsch gestaltete Titelblätter enthielten meist die Bezeichnung ‚Clavier‘.

Keine von diesen Bezeichnungen ist präzise. In seinem Artikel über Bachs Verbindung zum Clavichord belegt Joris Potvlieghe überzeugend, dass das Clavichord für das Spiel von solistischer Tastenmusik eine herausragende Rolle spielte.<sup>62</sup> Daher müssen wir, sofern nichts genaueres im Notentext steht, von einer freien Instrumentenwahl unter Bevorzugung des Clavichords ausgehen.

Selbstverständlich waren aber andere besaitete Tasteninstrumente keineswegs ausgeschlossen. So schreibt beispielsweise Jacob Adlung, wohlgermerkt im Kapitel zum Clavicymbel:

#### §. 507.

Dieses Clavier [=in diesem Fall Klaviatur!] nun ist wie bey der Orgel, und besteht aus 4 Oktaven; zuweilen hat man auch 5 Oktaven. Und ich wollte rathen, dergleichen Instrumente niemals anders, als mit 5 Oktaven, zu machen, weil gar viel Claviersachen darnach gesetzt sind, welche man mit 4 Oktaven nicht wohl spielen kann. Ich erinnere dieses ein= für allemal, und es ist dieser Umstand nicht nur bey dem Clavicymbel, sondern auch bey dem Clavichord und Clavicytherio nicht aus der Acht zu lassen.<sup>63</sup>

Es war Adlung also wichtig, dass Clavicymbel so beschaffen waren, dass man darauf ‚Claviersachen‘ spielen konnte. So schreibt auch Emmanuel Bach, der große Clavichord-Liebhaber:

#### §. 15.

Jeder Clavierist sollte von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne.<sup>64</sup>

Freilich besaßen viele Kirchen, Höfe und andere Konzertveranstalter eigene Tasteninstrumente, so dass die Musiker ihre eigenen Clavicymbel vermutlich seltener transportieren mussten als heute.<sup>65</sup>

<sup>62</sup>Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I», in: *Clavichord International*, 2016, n. 2, volume 20, hrsg. Von Gregory Crowell (2016) und: Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», in: *Clavichord International*, 2017, volume 21, n. 2., hrsg. Von Gregory Crowell (2017)

<sup>63</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, Band 2, S. 103.

<sup>64</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 10–11.

<sup>65</sup>So schreibt Marpurg über die «Clavizinsten», dass sie «selten die Eigenthümer der Instrumente sind, worauf die spielen», und deshalb eine gleiche Bekielung und reine Stimmung immer wichtig sind, siehe: Friedrich Wilhelm

Aussagekräftiger sind also Titelblätter von Drucken, welche abweichende Bezeichnungen von ‚Cembalo‘ (‚Gravicembalo‘), ‚Clavecín‘ und ‚Clavier‘ enthalten. Auskunft geben selbstverständlich auch einige Vorworte. Darüber hinaus ist festzustellen, dass diesbezüglich Manuskripte meist unpräziser als Drucke waren. Das ist wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Drucke für Amateure vorgesehen waren, welche den Komponisten sicherlich oftmals nicht persönlich kannten. Manuskripte waren jedoch oft für den unmittelbaren Kreis des Komponisten bestimmt; also für Leute, welche sich mit diesem austauschen konnten.

Die folgende Tabelle mit einigen Drucken, die in Deutschland erschienen sind, soll Aufschluss über die teils irreführenden Begriffe, wie auch über die tatsächlich vorgeschlagenen Instrumente geben.

<b>Komponist, Werk, Erscheinungsjahr</b>	<b>Verwendete Begriffe auf dem Titelblatt</b>	<b>Empfohlene Instrumente im Vorwort</b>
Schultheiß, Suiten, (1679) <sup>66</sup>	Instrument, Spinet, oder Clavicymbel	
Kuhnau, Suiten (1689) <sup>67</sup>	Clavirübung	
Kuhnau, Suiten (1692) <sup>68</sup>	Clavierübung	
Speth, Toccaten, diversa (1692) <sup>69</sup>	Organisch/Instrumentalisch	«Instrument oder Clavicordium» (ungebunden!)
Fischer, Suiten (1696) <sup>70</sup>	Clavessin	Späterer Nachdruck: Clavichord anstelle von Clavessin
Krieger, Suiten (1697) <sup>71</sup>	Deutsch: Spinet oder Clavichordio, Italienisch: Spinetto, overo Clavicembalo	Er verwendet erstmals das Wort <i>piano</i> <sup>72</sup>
Fischer, Suiten (1698) <sup>73</sup>		Clavichordium oder Instrument

Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree, erster Band*, S. 208.

<sup>66</sup>Benedict Schultheiß, *Muth- und Geist-ermuntrenden Clavier-Lust, erster Theil*, (Nürnberg, 1679) sowie *Anderer Theil*, (Nürnberg, 1680).

<sup>67</sup>Johann Kuhnau, *Neue Clavir-Übung Erster Theil*, (Leipzig 1689), Nachdruck 1695.

<sup>68</sup>Johann Kuhnau, *Neue Clavir-Übung Andrer Theil*, (Leipzig 1692).

<sup>69</sup>Johann Speth, *Ars Magna consoni et dissoni* (Augsburg, 1692).

<sup>70</sup>Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Pièces de clavessin*, (Schlackenwerth, 1696).

<sup>71</sup>Johann Krieger, *Sechs musicalische Partien*, (Nürnberg, 1697).

<sup>72</sup>Dies ist auf einem Spinet nicht umsetzbar. Es kann nur auf einem Clavichord oder mehrmanualigen Instrument ausgeführt werden.

<sup>73</sup>Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Musicalisches Blumenbüschlein*, [Nachdruck von den *Pièces* von 1696] (Augsburg, 1698). Potvlieghe (2017, S. 38) übersetzt *Instrument* mit *Virginal*.

Pachelbel, Variationen (1699) <sup>74</sup>	Organo pneumatico vel clavato cymbalo	
Fischer, Suiten (?) <sup>75</sup>	Clavier	
Kuhnau, Biblische Historien (1700) <sup>76</sup>	Clavier	[Kuhnau verwendet hier <i>piano, forte, und più piano</i> sowie <i>più forte.</i> ]
Kuhnau, Sonaten (1700) <sup>77</sup>	Clavier	
Kuhnau, 20 Präludien und Fugen (1702) <sup>78</sup>		
Vetter, Choräle (1709) <sup>79</sup>	Orgel, Spinnet, Clavicordio	
Graupner, Partien (1718) <sup>80</sup>	Clavier	
Graupner, 12 Suiten, (1722-1726) <sup>81</sup>		
J.S. Bach, 6 Partiten (1731) <sup>82</sup>	Clavir	
J.S. Bach, Concerto und Overture (1735) <sup>83</sup>	Vor ein Clavicymbal mit zweyten Manualen	
J.S. Bach, Variationen (1741) <sup>84</sup>	Vors Clavicymbal mit 2 Manualen	
C.P.E. Bach, 6 Sonaten (1742) <sup>85</sup>	Cembalo	
C.P.E. Bach, 6 Sonaten (1744) <sup>86</sup>	Cembalo	

<sup>74</sup>Johann Pachelbel, *Hexachordum Apollinis*, (Nürnberg, 1699).

<sup>75</sup>Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Musicalischer Parnassus*, (Johann Christian Leopold, Augsburg).

<sup>76</sup>Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, (Leipzig 1700).

<sup>77</sup>Johann Kuhnau, *FrISChe Clavier-Früchte, Sieben Sonaten*, (Johann Christoph Zimmermann, Leipzig, 1700).

<sup>78</sup>Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica*, (1702).

<sup>79</sup>Daniel Vetter, *Musicalische Kirch= und HaußErgetzlichkeiten*, (Leipzig, 1709).

<sup>80</sup>Christoph Graupner, *Partien auf das Clavier*, (Darmstadt, 1718).

<sup>81</sup>Christoph Graupner, *Monatliche Clavir-Früchte*, (Darmstadt, 1722–1726).

<sup>82</sup>Johann Sebastian Bach, *Clavir Übung*, (Leipzig, 1731).

<sup>83</sup>Johann Sebastian Bach, *Zweyter Theil der Clavier Übung*, (Christoph Weigel Junior, Leipzig, 1735).

<sup>84</sup>Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung*, [«Goldberg Variationen»] (Balthasar Schmidt, Nürnberg, 1741).

<sup>85</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Sei sonate per cembalo* [«preussische Sonaten»], (Balthasar Schmidt, Nürnberg, 1742).

<sup>86</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Sei sonate per cembalo* [«Württembergische Sonaten»], (Nürnberg, 1744).

Krebs, Choralvorspiele (?) <sup>87</sup>	Orgel oder auf dem Claviere	
Krebs, Suite (1744) <sup>88</sup>	[auf der ersten Seite mit Notentext steht «Clavessin»]	
Krebs, 6 Sonatinen (1744) <sup>89</sup>	Clavier-Ubung	
Wolff, Klavierwerke, (1785) <sup>90</sup>	Klavier	[Verwendung und Beschreibung der Bebung, die nur am Clavichord möglich ist]
Marpurg, Choralbearbeitu- ngen (1790) <sup>91</sup>	Orgel oder Clavichord [beinhaltet Pedal!]	

Ab dem Erscheinen von Johann Sebastian Bachs Werken wird die Zahl der in Deutschland veröffentlichten ‚Clavier‘-Werke praktisch unüberschaubar. Daher habe ich nur vor ihm alle Werke berücksichtigt, und von seinen Zeitgenossen lediglich eine Auswahl getroffen.

Die meisten Bezeichnungen sind vage. Wir wissen jedoch von Kuhnau, dass dieser das Clavichord bekielten Instrumenten vorzog.<sup>92</sup> Vor Bach erwähnt nur Schultheiß in seinem Titel ausschließlich bekielte Instrumente.<sup>93</sup> Dass man hier französische und italienische Begriffe mit äußerster Vorsicht genießen muss, sieht man beispielsweise daran, dass Fischer 1696 seine Suiten ganz selbstverständlich auf Französisch mit ‚Clavessin‘ betitelte, in der Neuauflage von 1698 im Vorwort jedoch nur das Clavichord und Instrument erwähnt, mit dem Vermerk, dass es sich um eine stille Musik handelt.<sup>94</sup> Auch ist die Einschätzung Rampes, der Erfolg der beiden Drucke Bachs für zweimanualiges Clavicymbel hätte dazu geführt, dass Krebs und Carl Philipp Emanuel Bach nun ebenfalls Drucke für den Flügel herausgebracht haben diskutabel; schließlich ist auch ‚Cembalo‘ auf einem italienischsprachigen Titelblatt in Deutschland keine eindeutige Formulierung. Die häufige Abwechslung zwischen *Piano* und *Forte* bei Carl Philipp Emanuel Bach lässt sich zwar gut auf einem zweimanualigen Clavicymbel darstellen (er verwendet hier auch weder die Bebung, noch weitere Dynamik), dennoch schließt dies das Clavichord keinesfalls aus. Es ist erwähnenswert, dass Carl Philipp Emanuel Bach, der alle seine Klavierkonzerte, sowohl im Manuskript als auch im

<sup>87</sup>Johann Ludwig Krebs, *Erste Lieferung der Clavier Ubung*, (Balthasar Schmidt, Nürnberg).

<sup>88</sup>Johann Ludwig Krebs, *Clavier Ubung*, (Nürnberg, 1744).

<sup>89</sup>Johann Ludwig Krebs, *Clavier-Ubung*, (Nürnberg, 1744).

<sup>90</sup>Ernst Wilhelm Wolff, *Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten, ein dreizehnmal variiertes Thema* (Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, 1785)

<sup>91</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch in figurirten Chorälen*, (Berlin, 1790).

<sup>92</sup>Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I», S. 47.

<sup>93</sup>Ein Instrument war ein größeres Spinett (siehe Kapitel 1.3, S. 23).

<sup>94</sup>Siehe Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I», S. 48.

Druck mit ‚Cembalo‘ betitelt, in der Partitur des einzigen Werks, wo es auf die beiden Instrumente wirklich ankommt, im Doppelkonzert H. 579, die beiden Tasteninstrumente mit ‚Flügel‘ und ‚Fortepiano‘ betitelt.

Es soll festgehalten werden, dass sich fast alle Drucke vor allem an Kenner und Liebhaber richten, also nicht für den öffentlichen Vortrag bestimmt waren. Manuskripte waren hingegen sowohl Ausbildungsmaterial für angehende Organisten als auch Abschriften von Kollegen zur persönlichen Weiterbildung. Dies geschah vor allem am Clavichord. Die Bezeichnung auf Manuskripten enthält meistens die Begriffe ‚Clavier‘, oder auch «Für/Vor Clavier»/«2 Claviere und Pedal».<sup>95</sup> Letzteres kann sowohl ein Pedalclavichord als auch eine Orgel meinen. Sogar ein Pedalcembalo sollte nicht ausgeschlossen sein. Der öffentliche Vortrag von einem ‚Repertoire‘ spielte jedoch praktisch keine Rolle. Solistisch spielende Virtuosen improvisierten weitgehend, öffentlich wahrscheinlich aber eher auf dem repräsentativen Clavicymbel oder auf der Orgel, als auf dem leisen Clavichord.<sup>96</sup> Vor dem Hintergrund der vielen Begriffe, die den Gebrauch eines Clavicymbels höchstens erlauben aber nicht erfordern, ist es umso bemerkenswerter, dass Bach von drei Drucken für besaitete Tasteninstrumente zwei ausdrücklich dem zweimanualigen Clavicymbel widmete.

## **1.2. Bedeutung von besaiteten Tasteninstrumenten überhaupt**

Siegbert Rampe hat unter anderem den Artikel *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750* verfasst. Dieser ist vor allem bemerkenswert, weil er eine unzählige Quellen aufzählt und auswertet. Manchen Gedankengängen kann ich jedoch nicht ganz folgen. So stellt Rampe zwar zunächst fest, dass es fragwürdig ist, überlieferte Instrumente zahlenmäßig hochzurechnen, um so auf deren historische Zahl oder Bedeutung zu kommen.<sup>97</sup> Dennoch rechnet er im Folgenden die Instrumente hoch, und stellt unter anderem fest, dass aus dem 17. Jahrhundert nur sehr wenig deutsche Clavicymbel überliefert sind, und schließt daraus, dass deshalb auch nur wenige gebaut wurden.<sup>98</sup> Er kommt zu dem Schluss, dass der Instrumentenbau in Deutschland im Dreißigjährigen Krieg praktisch eingegangen sei.<sup>99</sup> Wenige übriggebliebene Werkstätten hätten sich wohl auf die Herstellung von Kleinclavieren konzentriert. Jedoch stellt er einige Seiten später fest,

<sup>95</sup>Siehe auch Siegbert Rampe, «Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken», S. 144.

<sup>96</sup>Siehe auch Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2000), S. 68–93, hier S. 92–93.

<sup>97</sup>Ebda, S. 69.

<sup>98</sup>S. 69–72.

<sup>99</sup>Ebda, S. 88–89.

dass es zwar möglich ist, dass viele deutsche Cembalobauer in den Jahrzehnten nach dem Dreißigjährigen Krieg (etwa wie die Gebrüder Silbermann), ihr Handwerk in Frankreich gelernt haben, dass dies aber gewisse konstruktive Elemente im deutschen Cembalobau nicht erklären würde.<sup>100</sup> Nach seiner Ansicht nahm der Instrumentenbau in Deutschland erst in den 1720er-Jahren größere Dimensionen an, vor allem mit dem Bau von Clavichorden und Pantalons und seit den 1740er-Jahren auch Tafelclavieren.<sup>101</sup> Cembali hätten in Deutschland also nur eine untergeordnete Rolle gespielt.

Es ist sicherlich richtig anzunehmen, dass der Dreißigjährige Krieg einen verheerenden Einfluss auf den deutschen Clavierbau hatte. Dennoch gab es in Deutschland eine alte Claviertradition die trotz Krieg erstaunliche Parallelen zwischen Praetorius<sup>102</sup> und Adlung<sup>103</sup>, also einem Autor *vor* und einem *nach* dem Krieg, zu Tage fördert. Baulich lässt sich das an Elementen des thüringischen Clavicymbels im Bachhaus Eisenach<sup>104</sup> zeigen, welches gänzlich in einer alten thüringischen Tradition gebaut ist.<sup>105</sup> Dass Deutschland nach dem Krieg noch seine eigene Tradition hatte, sieht man auch an einem anderen Aspekt: In den Nachbarländern Flandern, Frankreich und Italien<sup>106</sup> war zu dieser Zeit als einziges besaitetes Instrument das Clavecin üblich. In Deutschland hielt sich eine einzigartige Vielfalt, bei der das Clavichord und Clavicymbel nur einen (gewiss bedeutenden) Teil ausmachten. Diese Vielfalt wird bei Praetorius und Adlung geradezu zelebriert. Im Übrigen hat der Orgelbauer Ludwig Compenius (1603–1671) den ganzen Dreißigjährigen Krieg in Mitteldeutschland überlebt. 1670<sup>107</sup> wurde aus dessen Werkstatt ein Clavicymbel an die Thomaskirche Leipzig geliefert. Auch Benedict Schultheiß war 1679 offenbar der Meinung, dass sein Druck sich wohl für das Instrument, Spinett, oder Clavicymbel eignen würde. Die große Vorliebe für das – bis dahin von Organisten als Übeinstrument verwendete – billige Clavichord setzte wohl erst kurze Zeit später ein, und war also eher nicht in erster Linie der Armut nach dem Krieg geschuldet.<sup>108</sup> Es kann also keinen Zweifel daran geben, dass die deutsche Instrumentenbautradition, und damit auch der

---

<sup>100</sup>Ebda, S. 92.

<sup>101</sup>Ebda, S. 75–76.

<sup>102</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, Elias Holwein (Kupferstich) (Wolfenbüttel, 1619).

<sup>103</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Zweyter Band. (1726 geschrieben)

<sup>104</sup>Inv.-Nr. 177.

<sup>105</sup>Jürgen Ammer, «Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2000), S. 101–111, hier S. 106–109.

Siehe auch Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, vor allem S. 35–39.

<sup>106</sup>Österreich hat hier als zum deutschsprachigen Raum zu gelten.

<sup>107</sup>Thekla Schneider, "Die Orgelbauerfamilie Compenius.", In: *Archiv für Musikforschung. Band 2*, (1937), S. 8–76. Eher nicht 1672: obgleich dieses Datum durch die Literatur geistert, war der Meister in diesem Jahr schon tot. Siehe Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926), S. 111.

<sup>108</sup>Vgl. Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I».

deutsche Clavicymbelbau, diese schwierige Zeit überlebt hat.

Die Annahme, dass erst im 18. Jahrhundert große Mengen an Instrumenten gebaut wurden, welche zum größten Teil keine Clavicymbel waren, ist fragwürdig. Sie soll später diskutiert werden.<sup>109</sup> Festgehalten werden soll, dass im 18. Jahrhundert viel mehr Zeitungen gedruckt wurden und somit Inserate für Gebrauchsinstrumente erschienen. Zum 17. Jahrhundert liegen viel weniger Quellen vor, weshalb präzisere Angaben zum 18. Jahrhundert möglich sind.

### **1.3. Auflistung der unterschiedlichen Instrument-Typen in Bachs Umfeld**

Im Folgenden werde ich die zu Bachs Lebzeiten bekannten Tasteninstrumente aufzählen. Dabei werde ich mich nur auf die Elemente beschränken, die zum Unterscheiden der verschiedenen Typen dienen können. Details, die sich innerhalb der Familie der Clavicymbel und anderer Kielinstrumente unterscheiden, werde ich in späteren Kapiteln erwähnen. Selbstverständlich soll die wichtigste weiterleitende Literatur nicht verschwiegen werden. Der Vollständigkeit halber wird die Orgel auch behandelt.

Die wichtigsten Quellen stammen beide aus Jacob Adlungs Hand: Darunter ist die *Musica Mechanica Organoedi*, welche 1768 gedruckt wurde.<sup>110</sup> Das Manuskript trug die Zahl 1726. Offenbar hat Adlung irgendwann von einem Druck, zumindest des Teils über besaitete Instrumente, abgesehen; deshalb hat er dort wohl keine Modernisierungen vorgenommen. Diese *Musica Mechanica* wurde in seinen Papieren nach seinem Tod gefunden, und veröffentlicht, wobei neu hinzugefügte Anmerkungen von Johann Friedrich Agricola durch Sternchen und eine andere Schriftgröße gekennzeichnet sind. Einen interessanten Vergleich bietet die von Adlung 1758 in Druck gegebene *Anleitung zur der Musicalischen Gelahrtheit*.<sup>111</sup> Dieser Abschnitt ist im Wesentlichen moderner als jener der *Musica Mechanica* und enthält zusätzliche Informationen und Bauformen. Dennoch ist dieser Text kürzer, und enthält unter anderem weniger bauliche Details.

---

<sup>109</sup>Siehe Kapitel 1.4.

<sup>110</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Zweyter Band.

<sup>111</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, hrsg. Johann David Jungnicol (Erfurt, 1758).

### 1.3.1. Orgeln

#### Große Orgeln und Orgeln im Allgemeinen<sup>112</sup>

Eine Beschreibung der Orgel ist wohl nicht nötig.

#### Positiv<sup>113</sup>

Die Frage ist, wo im Sprachgebrauch die Grenze zwischen einer kleinen ‚richtigen‘ Orgel und einem Positiv war. Adlung war 1726 der Meinung, dass ein Positiv kein größeres Prinzipal als einen 2’ hat.<sup>114</sup> 1758 schreibt er jedoch, dass ein Prinzipal eines Positivs *selten* größer als 2’ ist.<sup>115</sup> Andere Autoren beschreiben Positive lediglich als kleine Orgeln.<sup>116</sup> Es sei bemerkt, dass das größte mir bekannte Positiv in historischen Quellen in einer Verkaufsanzeige des *Leipziger Intelligenzblatts* beschrieben wurde.<sup>117</sup> Das zweimanualige Instrument besaß stolze dreizehn Register, u.a. einen Fagottbass 16’ im Pedal.

#### Regal<sup>118</sup>

Auch hier sind die Beschreibungen im Detail unterschiedlich. Laut Adlung handelt es sich um Schnarrwerke, also um Orgeln die ausschließlich mit Zungenregistern versehen sind (meistens mit einem einzigen). Laut Barnickel hat ein Regal im Gegensatz zum Positiv, welches aufrechte Pfeifen hat, liegende Pfeifen. Dabei handelt es sich jedoch nur meistens, und nicht ausschließlich, um Schnarrwerke.

### 1.3.2. Bekielte Instrumente

Diese wurden nicht immer zu einer Familie zusammengefasst, falls doch, dann bezeichnenderweise unter den Begriffen ‚Clavicymbel‘<sup>119</sup> sowie später auch ‚Flügel‘,<sup>120</sup> in einer Quelle unter dem Begriff ‚Spinett‘.<sup>121</sup>

---

<sup>112</sup>Johann Christoph Barnickel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S 268–270 Johann Heinrich Zedler (Hrsg), *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 25, (1740), S. 1871–1873. Das wichtigste Buch diesbezüglich ist wohl: Christoph Wolff und Markus Zepf, *die Orgeln J.S.Bachs*, 2. Auflage, 2008, (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig)

<sup>113</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, Elias Holwein (Kupferstich) (Wolfenbüttel, 1619), S. I und IV, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 97–100, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 551–552.

<sup>114</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 97.

<sup>115</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 551.

<sup>116</sup>Johann Christoph Barnickel, «Positiv» in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S. 294.

<sup>117</sup>*Gnädigst privilegiertes Leipziger Intelligenzblatt*, 12.01.1765.

<sup>118</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2, S. 72–75. Johann Christoph und Johann David Stöbel, «Regal» in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S. 315, S. IV. Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 100–102, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 552–553.

<sup>119</sup>Johann Christoph Barnickel, «Clavicymbal» in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Chemnitz, 1737), S 90.

<sup>120</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel» in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586–588.

<sup>121</sup>Johann Theodor Jablonski, «Spinett» in: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, (Leipzig, 1721), S.

## Clavicymbel<sup>122</sup>

Es unterscheidet sich von anderen bekielten Instrumenten durch seine längliche flügelförmige Gestalt.

## Spinett, Symphonie, Instrument, Virginal<sup>123</sup>

Da war der Sprachgebrauch uneinheitlich.

–Praetorius' Beschreibung ist etwas unklar. Auf S. 62 von Band II schreibt er, dass eine ‚Symphonia‘ meist zu Unrecht ein ‚Instrument‘ genannt wird (ein Wort das er lieber ausschließlich als Überbegriff für alle Instrumente verwendet). Was nun eine ‚Symphonie‘ oder ‚Virginal‘ ist, beschreibt er nicht. Zum ‚Spinett‘ schreibt er, dass es sich um ein «klein viereckicht» Instrument handelt, welches eine Oktav oder Quint höher gestimmt ist. Im Anhang (S. XVI) bildet er drei Instrumente ab; 1 und 2 nennt er «Spinetten: Virginal (ingemein Instrument genant) so recht Chor-Thon» sowie 3. «Octav-Instrumentlin». Damit widerspricht er sich selbst; die ‚Spinette‘ 1 und 2 sind keine Oktav- oder Quintinstrumente und passen also nicht zu seiner zuvor gelieferten Beschreibung. Immerhin wird klar, dass ‚Virginal‘, ‚Symphonie‘ und ‚Instrument‘ das gleiche beschreiben. ‚Spinett‘ ist also entweder ein Oberbegriff, oder ein kleineres, höher gestimmtes Instrument.

–Auch Adlung widerspricht sich selbst. Allerdings nicht innerhalb eines einzigen Texts; die *Musica Mechanica* ist im Detail anders als die *Anleitung*. Laut *Musica* haben sowohl ‚Spinett‘ als auch ‚Instrument‘ Saiten, die nicht gerade, sondern (in zwei möglichen Varianten) schräg zur Klaviatur liegen. Das ‚Spinett‘ ist kleiner, hat zwei oder drei Oktaven, wenn vier, dann mit kurzer Oktave. Adlung verweist auf Praetorius, der anmerkt, dass das Spinett eine Oktave oder Quinte höher gestimmt ist. Ein ‚Instrument‘ hingegen hat zum einzigen Unterschied, dass es so viele Tasten, wie ein ‚Claveßin‘ hat, wobei Adlung aber noch kein Instrument mit mehr als vier Oktaven gesehen habe.

Laut *Anleitung* ist ein ‚Instrument‘ oder ‚Virginal‘ lediglich ein großes Spinett.

–Jablonski benutzt als einziger Autor ‚Spinett‘ als Oberbegriff für bekielte Instrumente. Wobei er

---

739.

<sup>122</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, S. 63–66, S. VI. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, S. 151, Artikel Cembalo, Johann Christoph Barnickel, «Cembalo» in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S. 81, ebda, «Cimbal», S. 87, ebda, «Clavicymbal», S. 90, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 102–121, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553–558.

<sup>123</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd II, S. 62, S. XIV, Johann Theodor Jablonski, «Spinett» in: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, (Leipzig, 1721), S. 739, Johann Gottfried Walther, «Epinette» in: *Musicalisches Lexicon*, S. 227, ebda, «Spinetta», S. 574, Johann Christoph Barnickel, «Spinett» in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S. 355, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 122–123, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 558.

das Spinett in drei Größen unterteilt: ‚Spinett‘, ‚Clavicymbel‘ und ‚Flügel‘. ‚Spinette‘ seien eine Oktav oder Quinte höher, ‚Clavicymbel‘ hätten unten und oben etwas mehr Töne als ‚Spinette‘, ‚Flügel‘ hingegen eine Flügelgestalt, zwei Manuale und die Möglichkeit eines Lautenklanges. Barnickel hat diesbezüglich Jablonski lediglich plagiiert.

Beim ‚Arpichord‘ handelt es sich um ein Spinett oder Instrument mit einem (dem Lautenzug ähnlichen) Zug mit Metallhaken, die bei Berührung mit den Saiten schnarren.

### **Clavicytherium**<sup>124</sup>

Ein Clavicytherium ist ein Clavicymbel dessen Korpus aufrecht steht.

### **Lautenwerk, Lautenclavier**<sup>125</sup>

Ein Lautenwerk ist ein Clavicymbel mit Darmsaiten, wobei auch zusätzliche metallische Chöre vorkommen konnten. Alle anderen Details variieren beträchtlich zwischen den Beschreibungen, sind aber nicht für dessen Kategorisierung relevant. Ein Theorbenflügel hat zusätzlich tiefere Saiten, entweder in Form eines 16'-Registers, oder von einer erweiterten Tastatur. Auch hier variieren die Details beträchtlich zwischen Adlung, Agricola und Fleischer.

## **1.3.3. Instrumente mit Tangentenmechanik**

### **Clavichord**<sup>126</sup>

Dieses Instrument hat metallische Tangenten oder Stifte, die auf dem Tastenende stehen, und so lange die Saiten berühren, wie die Taste runtergedrückt ist. Der eine Teil der Saiten ist dauerhaft gedämpft; es klingt nur der Teil der Saiten zwischen Tangente und Resonanzbodensteg.

---

<sup>124</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, S. 67, S. XV. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, S. 170, Artikel Clavicytherium, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 121–122, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 559.

<sup>125</sup>Anonym, «Von einem neuen Lauten=Claveßin und Theorben=Flügel mit Darmsaiten [...]» in: *Sammlung von Natur- und Medicin- [...] Geschichten*, Winterquartal 1718, (Breslau, Michael Hubert, 1718), S. 851, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 133–139, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 574–575.

<sup>126</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, S. 67, S. XV, Johann Theodor Jablonski, «Clavichordium» in: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, (Leipzig, 1721), S. 140, Johann Gottfried Walther, «Clavicordo», in: *Musicalisches Lexicon*, S. 169–170, Johann Christoph Barnickel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S. 81, Artikel Clavichordium, S. 90, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 143–162, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 568–572

## **Cembal d'Amour<sup>127</sup>**

Das Cembal d'amour hat die gleiche Mechanik, wie ein Clavichord. Der Unterschied zu Letzterem ist, dass beide Saitenhälften klingen, da kein Teil der Saite gedämpft ist. Daher muss jede Saite genau in der Mitte gespielt werden, welches eine ganz spezielle Geometrie erfordert. Ganz im Gegensatz zu dieser Beschreibung die in sämtlichen Quellen vorliegt, behauptet Andrew Talle, dass es sich bei diesem Instrument um ein Clavicymbel mit Resonanzsaiten wie auf einer Viola d'amore handelt.<sup>128</sup> Eine Verbindung zwischen Cembal d'Amour und Viola d'amore ist mir nicht bekannt. Es sei zu Talles Verteidigung angemerkt, dass der Name ‚Cembal‘ insofern verwirrend ist, als dass es sich hier nicht um eine Art Flügel, sondern um eine Art Clavichord handelt.

### **1.3.4 Instrumente mit Hammermechanik**

#### **Pantalon, Cymbal-Clavier, Hämmerwerk<sup>129</sup>**

Das Pantalon war eine Weiterentwicklung des Hackbretts, benannt nach seinem Erfinder Pantaleon Hebenstreit. Es war jedoch größer als ein normales Hackbrett.<sup>130</sup> Aus diesem Instrument entwickelte sich bald ein Clavierinstrument mit einer Mechanik, die sich an Cristoforis Fortepiano anlehnte und auch die Form eines Clavicymbels hatte. Die Hämmer waren meistens kleiner und härter als beim Fortepiano, wohl meist aus Holz oder Horn. Vor allem wurde aber zumindest manchmal auf Cristoforis komplexe Stoßzungenmechanik, welche feinste Dynamik ermöglicht, verzichtet (was vermutlich das Pantalon günstiger machte, und zu seinem Erfolg zweifellos beitrug). Die vielen erhaltenen Pantalone stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sind nicht mehr in Flügel-, sondern in Clavichord- und auch in der sog. (liegenden) Harfenform gebaut. Sie haben eine einfache Mechanik; oftmals wurde sogar auf die Dämpfung verzichtet.<sup>131</sup> Sowohl die Art Hackbrett als auch das Instrument mit Klaviatur wurden ‚Pantalon‘ genannt, sonst wurden für das

---

<sup>127</sup>Johann Gottfried Walther, «Cembal d'Amour» in: *Musicalisches Lexicon*, S. 151, ebda, «Silbermann», S. 569, Johann Christoph Barnickel, «Cembal d'amour», in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, S. 81, ebda, «Silbermann», S. 351, Johann Heinrich Zedler (Hrsg), «Cembal d'Amour» in: *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 5 (1733), S. 1803, ebda: «Silbermann», in Band 37 (1743), S. 1263, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 122–123, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 558, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 123–124, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 563–565.

<sup>128</sup>Andrew Talle, *Beyond Bach, Music and Everyday life in the Eighteenth Century*, (Board of Trustees of the University of Illinois, 2017), S. 23.

<sup>129</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 114–115, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 559–563.

<sup>130</sup>Sarah E. Hanks: «Pantaleon's Pantalon: An 18th-Century Musical Fashion» In: *The Musical Quarterly*, 1969, Vol. 55, No. 2 (Oxford University Press, Oxford, 1969), S. 215–227.

<sup>131</sup>Michael Cole, «The Pantalon—and what it tells us», in: *Instruments à claviers –expressivité et flexibilité sonore Actes et Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne 2002, Hrsg. Thomas Steiner (Bern-Berlin, Peter Lang, 2004), S. 63–88, siehe zb. S. 66.

Clavierinstrument auch die Begriffe ‚Cymbal-Clavir‘<sup>132</sup> und ‚Hämmerwerk‘<sup>133</sup> verwendet. Zwar wurde oft zwischen Fortepiano und Pantalon unterschieden, aber wie Christian Ahrens feststellt, war der Übergang zwischen diesen Instrumenten fließend und deshalb auch die Trennung im Sprachgebrauch unscharf.<sup>134</sup>

–In Adlungs *Musica Mechanica* ist nur von Hebenstreits ‚pantalonisches Cembal‘ die Rede, welches jedoch kein Clavier sei, und deshalb von einem Organisten nicht gespielt werden könne.

–In der *Anleitung* wird das ‚Pantalon‘ mit Clavier bereits beschrieben. Er verwendet hierfür den Begriff ‚Hämmerwerk‘, auch ‚Hämmerpantalon‘. Es war flügel förmig und hatte, zumindest wenn es von Wahlfried Ficker gebaut wurde, eine abnehmbare Tastatur oberhalb des Stimmstocks.

–Laut Petri (1767) war das Pantalon (welches er ablehnte) lediglich ein Fortepiano ohne Dämpfung.<sup>135</sup>

### **Fortepiano**<sup>136</sup>

Dieses Instrument war von Anfang an auch in Deutschland mit Cristoforis Stoßzungenmechanik ausgestattet und zu Bachs Zeit vermutlich nur in Flügelform verbreitet (also nicht als Tafelklavier).<sup>137</sup>

Es sei bemerkt, dass Adlung vor der Niederschrift beider Texte nie ein Fortepiano gesehen und dieses deshalb in beiden Texten auf unterschiedliche Weise falsch eingeordnet hat.

–In der *Musica Mechanica* beschreibt er es als eine «Art des Clavessin».

–In der *Anleitung* beschreibt er bezeichnenderweise eine Art Hämmerwerk (womit er zumindest richtiger lag), in die Cristofori das Forte und Piano eingebaut habe (übrigens ein Hinweis dafür, dass gewöhnliche Hämmerwerke oder Hämmerpantalone nur eine sehr begrenzte dynamische Bandbreite hatten).<sup>138</sup> Im folgenden Kapitel erwähnt er das Fortepiano, von dem er aber nicht wisse, wie es funktioniert da er noch keines gesehen habe.<sup>139</sup> Dass es sich bei Cristoforis Instrument in Wahrheit um das besagte Fortepiano handelt, war Adlung also nicht klar.

---

<sup>132</sup>Leipziger Postzeitung, 23.10.1731.

<sup>133</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*.

<sup>134</sup>Christian Ahrens, «„... da dieses Instrument Niemand Spielen kann ...“ Ungewöhnliche Tasteninstrumente am Hof von Sachsen-Weimar» in: *Unisonus, Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*, Hrsg Beatrix Darmstädter und Ina Hoheisel, (Presens Verlag, Wien, 2014), S. 368–371.

<sup>135</sup>Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, (Leipzig, 1767), S. 131–132.

<sup>136</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 115–118, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. (559–)563.

<sup>137</sup>Siehe Christian Ahrens, «Von der Schwierigkeit, einen Namen zu finden ... - Die frühesten deutschen Quellen zum Tafelklavier» in; Boje E. Hans Schmuhl und Monika Lustig, *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers* (Michaelsteiner Konferenzberichte, 2006), S. 67–79.

<sup>138</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit* Ebda, S. 561.

<sup>139</sup>Ebda. S 563.

### 1.3.5 Sonstige

#### **Geigenwerk, Gambenflügel, Gambenclavier, Bogenflügel, Violdigambenwerk<sup>140</sup>**

Hier werden mit einem Tretmechanismus oder durch einen Calcanten Räder in Bewegung gesetzt, die als Bögen dienen. Wenn man eine Taste drückt wird die entsprechende Darmsaite auf eines der (laut Praetorius 5 oder 6) Räder gedrückt, die während des Spiels in dauerhafter Bewegung stehen. In den Quellen taucht häufig ein rätselhaftes Instrument auf, welches in der modernen Organologie selten erwähnt wird: die ‚Lyra de Helicon‘. Christian Ahrens hat festgestellt, dass es sich hierbei um eine Art Gambenclavier handelte.<sup>141</sup> Allerdings lässt sich nicht feststellen, inwieweit es sich von normalen Gambenclavieren unterschied.<sup>142</sup>

#### **Glockenspiel<sup>143</sup>**

Auch Tastenglockenspiele werden bei Adlung beschrieben. Dabei hat jede Taste ihr eigenes Glöckchen. Mattheson hat dieses Instrument nachweislich verwendet.<sup>144</sup>

### 1.3.6. Weitere Instrumente

Die obere Liste beinhaltet zweifellos die wichtigsten Instrumente. In der *Musica Mechanica* werden zum Beispiel noch ‚Hänslings Claviatur‘, das ‚Xylorgano‘ (eine Art barockes Xylophon!) und die Leier beschrieben. Nicht bei Adlung erwähnt wurde das ‚Verrillon‘, (Ein Instrument mit Gläsern die mit Stöcken geschlagen wurden) welches auch mit einer Klaviatur versehen sein konnte.<sup>145</sup> Darüber hinaus gab es einige Kombinationsinstrumente, vor allem das Claviorgano, welches das Clavicymbel oder Spinett mit einem Positiv vereinigt.

### 1.3.7. Schlussbemerkung

Wenn wir über deutsche Tastenspieler im 17. und 18. Jahrhundert sprechen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass diese mit einem beträchtlichen (je nach Epoche und Ort unterschiedlichen) Teil dieser Liste vertraut waren. Das setzte nicht zuletzt eine große spieltechnische Flexibilität

---

<sup>140</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, S. 67–72, S. III, Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Zweyter Band, S. 126–128, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 565–567. Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, (Leipzig, 1767), S. 131.

<sup>141</sup>Christian Ahrens, «„... da dieses Instrument Niemand Spielen kann ...“ Ungewöhnliche Tasteninstrumente am Hof von Sachsen-Weimar», S. 363.

<sup>142</sup>Ebda, S. 264.

<sup>143</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Zweyter Band, S. 140–142, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 573.

<sup>144</sup>Siehe auch Hans Joachim Marx, «Unbekannte Kompositionen aus Matthesons Nachlaß», in: *New Mattheson Studies*, George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hrsg) (Cambridge u.a., 1983).

<sup>145</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 222–223.

voraus. Daraus dürfen wir aber auch schließen, dass viele Instrumente im Umlauf waren. Schließlich lohnte es sich vermutlich nur in lukrativen Ausnahmefällen für einen Instrumentmacher,<sup>146</sup> sich über die Herstellung eines speziellen Instruments für einen Einzelauftrag zu informieren. Wie Ahrens feststellt, «fällt [es] nicht leicht, bestimmte Entwicklungen des Instrumentenbaus, deren Produkte uns heute als gescheitert, manche sogar als abwegig erscheinen, in ihrer Bedeutung für die jeweilige Epoche zu erfassen und unvoreingenommen zu bewerten»<sup>147</sup>. Automatisch tendieren wir dazu, Instrumente, die nie eine zentrale Stellung hatten, die nicht erhalten geblieben sind oder deren Einsatzgebiet uns unbekannt ist, als unbedeutend oder zumindest weniger bedeutend anzusehen. Sicherlich sind dies aber weder die einzigen, noch die zentralen Kriterien, nach denen man historische Instrumente einordnen sollte.

#### **1.4. Benötigte Klangeigenschaften und Fähigkeiten**

In diesem Kapitel sollen die spieltechnischen Eigenschaften des Clavicymbels behandelt werden, so wie diese im 18. Jahrhundert wahrgenommen wurden. Es soll jedoch keine Anleitung zum ‚Cembalospiele‘ sein; Aspekte, die zwar von großer Bedeutung sind, aber in den Quellen nicht direkt mit den Eigenschaften des Clavicymbels in Verbindung gebracht werden, sollen hier also nicht diskutiert werden. Daher klammere ich zum Beispiel die Artikulation aus, welche auf allen Tasteninstrumenten weitgehend gleich gehandhabt wurde.<sup>148</sup>

##### **1.4.1. Manieren**

Manieren – die man heute als Ornamente oder Verzierungen bezeichnen würde – waren sehr wichtig. So benutzt Kuhnau das Vorwort zum ersten Teil seiner Clavier-Übung hauptsächlich um zu beschreiben, wie man Manieren spielt.<sup>149</sup> Er beschließt die Beschreibung mit dem Satz «Solches und dergleichen verursacht nicht wenig Grace, und läßt sich die Geschüch- oder Ungeschüchlichkeit eines Musici aus der Manier gar leichtlich verrathen.». Im Vorwort zu den *Clavierfrüchten* legt er nach: «Der Zucker/der eine Frucht versüset/thut eben dergleichen bey

---

<sup>146</sup>Und nur selten Instrumentenmacher; Die damals übliche Bezeichnung für Bauer besaiteter Tasteninstrumente. In der Regel waren diese zusätzlich Orgelbauer, siehe auch: Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo»* Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 15–28.

<sup>147</sup>Christian Ahrens, «„... da dieses Instrument Niemand Spielen kann ...“ Ungewöhnliche Tasteninstrumente am Hof von Sachsen-Weimar», S. 373.

<sup>148</sup>Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Hrsg. Von Heinrich Hüschen (Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982).

<sup>149</sup>Johann Kuhnau, *Neue Clavir-Übung Erster Theil*, (Leipzig 1689).

denen ändern: Das ist: Die Manier, welche denen Stücken eine Anmuth giebet/wird diese nicht weniger lieblich machen können».<sup>150</sup> Diese Meinung dürften wohl alle Autoren des 18. Jahrhunderts geteilt haben. So auch Carl Philipp Emanuel Bach: «Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt».<sup>151</sup> Sein Kapitel zu diesem Thema ist stolze 55 Seiten lang, Türks sogar 100 Seiten (Kapitel über verzierte Kadenzten nicht mit eingerechnet!).<sup>152</sup> Daher war es sicherlich von Bedeutung, wie leicht oder gut man auf dem einen oder anderen Instrument Manieren spielen konnte. In dem Kontext ist folgendes Zitat von 1713 interessant:

Will einer eine delicate Faust und reine Mannier hören/ der führe seinen Candidaten zu einem saubern Clavicordio; denn auff grossen/mit 3. à. 4. Zügen versehenen Clavicymbeln, werden dem Gehör viele Brouillerien echappiren, und schwerlich wird man die Manieren mit distinction vernehmen können.<sup>153</sup>

Da Ornamente heute als besonders ‚cembalistisch‘ gelten, mag dieses Zitat auf den heutigen Leser erstaunlich wirken. Tatsächlich waren Manieren Teil der gesamten Musikkultur; sie wurden lediglich in der Cembalomusik, besonders in der französischen, öfter als anderswo notiert. Eine ähnliche Meinung wie Mattheson vertritt Heinichen in seiner ersten, 1711 veröffentlichten Generalbassschule:

Wiewohl auff dem Clavicimbal, Spinetten und dergleichen Instrumenten läßt das Trillo nicht allzeit so gut/als wie auff den Pfeiffwerck der Orgeln und Clavier; denn die meiste Kunst jene wohl zu tractiren/bestehet in den Exercitio, die Noten mit guter Art zu brechen oder zu theilen; wobey ein gutes Arpeggio viel Dienste thut.<sup>154</sup>

Das erwähnte Clavier bezeichnet selbstverständlich das Clavichord. Diese Kritik am Clavicymbel wurde in den mir vorliegenden Quellen nicht wiederholt. Selbst Heinichen wiederholt diese Aussage in seiner viel umfassenderen Generalbassschule von 1728 nicht.<sup>155</sup>

Ogleich diese Kritik erstaunlicherweise nicht mehr an Clavicymbeln geübt wurde<sup>156</sup>, tauchte sie

<sup>150</sup>Johann Kuhnau, *Frische Clavier-Früchte, Sieben Sonaten*, (Johann Christoph Zimmermann, Leipzig, 1700)

<sup>151</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Band I*, (Christian Friedrich Henning, Berlin, 1753), S. 45–55.

<sup>152</sup>Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, (Leipzig und Halle, 1789), S. 100–199.

<sup>153</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264.

<sup>154</sup>Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...]*, (Benjamin Schiller, Hamburg, 1711), S. 173.

<sup>155</sup>Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, (Dresden, 1728)

<sup>156</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 6–7, Fußnote. Hier beschwert sich Bach immerhin noch, dass Flügel und Fortepiano bei schnellen Tonrepetitionen im Bass nicht schnell genug

später für das Fortepiano wieder auf.

§. 36.

Bey Gelegenheit des Vortrags dieses Trillers merken wir noch an, daß sich auf dem Forte piano, wenn diese Manier leise gemacht werden soll, eine bey nahe unübersteigliche Schwierigkeit findet. Man weiß, daß alles Schnellen durch einen gewissen Grad der Gewalt geschehen muß; diese Gewalt macht allezeit den Anschlag auf diesem Instrumente stark; unser Triller kann ganz und gar nicht ohne Schnellen hervor gebracht werden; also leidet ein Clavier=Spieler allezeit hierinnen, um so viel mehr, da dieser Triller gar sehr oft theils allein, theils in Gesellschaft des Doppel=Schlags nach einem Vorschlag, und folglich nach den Regeln des Vortrags aller Vorschläge, piano vorkömmt. Diese Unbequemlichkeit ereignet sich bey allem Schnellen, besonders aber bey den schärfsten Art von Schnellen. Ich zweifle, ob man durch die größte Uebung, die Stärke des Anschlags bey diesem Triller auf benanntem Instrumente in seiner Gewalt wird haben können.<sup>157</sup>

Dies ist durchaus als schwerwiegende Kritik zu verstehen. Wenn folgende Aussage Carl Philipp Emanuel Bachs «Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeiten ausstudiret werden muß.»<sup>158</sup> durch Adlung als «Herr Bach in Berlin klagt in seinem Versuch das Clavier zu spielen S. 8, §. 11, daß es schwer zu spielen sey, und die Manieren nicht wohl darauf anzubringen.»<sup>159</sup> paraphrasiert wird, bezieht sich Adlung sicherlich auch auf den weiter oben zitierten Absatz.

Auch Marpurg erwähnt das dynamische Spiel von Manieren. So schreibt er:

§. 5.

Die Regel zur Außübung des Vorschlages ist Diese: daß die Note, womit derselbe gemacht wird, allezeit etwas stärker als die Haupt=oder Substantialnote vorgetragen, und solche leise heran geschleifet werden muß. Dieses ist nun wohl nicht auf dem Flügel, wohl aber auf dem Clavichord, und dem Bogenflügel thulich.<sup>160</sup>

Da man Manieren nur am Clavichord dynamisch spielen konnte, war dieses dem Clavicymbel und

---

ansprechen. «Der Tangenten von den Flügeln spricht selten geschwinde genug an».

<sup>157</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 84.

<sup>158</sup>Ebda, S. 8.

<sup>159</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 563, Fußnote a).

<sup>160</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen: der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1755), S. 48.

der ebenfalls undynamischen Orgel ein Stück voraus. Dies wird wohl noch stärker empfunden worden sein, als der sogenannte Vorschlag zunehmend an Bedeutung gewann. In dem *Clavierbüchlein* für Wilhelm Friedemann Bach beschreibt sein Vater das «accent steigend» und «accent fallend» an neunter Stelle. Carl Philipp Emanuel Bach und viele andere Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts behandeln diese Manier, die nun Vorschlag heißt, jedoch an erster Stelle.<sup>161</sup> Diese Manier ist in der Generation der Bach-Söhne selbstverständlich auch in den Notentexten häufiger vertreten, was elegante Aufführungen auf dem Clavicymbel erschwert. Aus dieser Erfahrung heraus ist es bemerkenswert, dass Carl Philipp Emanuel Bach die Fähigkeiten, Manieren zu spielen, auf dem Fortepiano kritisiert, das Clavicymbel hier aber kritiklos davonkommen lässt. Die Vermutung liegt nahe, dass das Fortepiano sich nicht nur durchsetzen konnte, weil seine Mechanik verbessert wurde, sondern auch, weil Manieren im späten 18. Jahrhundert an Bedeutung verloren.

Immerhin konnte ich eine Quelle finden, die Manieren als etwas ‚cembalistisches‘ bezeichnet. Diese ist von 1782, also eher spät:

Orgel= Klavier= und Flügelspielen fordern drey besondere Spielarten. Denn da der Flügel alle Töne in gleicher Stärke vorträgt, (worinn er mit der Orgel übereinkommt,) der Klang eines Tons aber nur kurze Zeit durch das Stilleliegen eines Fingers auf einer Taste erhalten werden kan, und auch die Bebugen des Klaviers nebst dem forte und piano desselben wegfallen; so müssen die vielen und häufigen Vorschläge und Doppelschläge und Brechungen oder Arpeggiaturen der Akkorde diesen Fehler wieder ersetzen und gut machen.<sup>162</sup>

#### 1.4.2. Dynamik

Dynamik spielte in Deutschland schon lange vor Bach eine Rolle. Michael Praetorius widmet stolze fünf Seiten dem Geigenwerk.<sup>163</sup> Dort schreibt er:

Es ist aber ein jedes Clavirtes Instrument, so wol die Orgel/welche doch sonsten/was die gravitatem anbelangt/den Vorzug vor allen andern Instrumenten haben/als auch alle andere Pfeiffwerck mit diesem Mangel behafft/daß nicht moderiert, noch die Stimmen zum lauten oder stillen Klang unnd Sono gezwungen werden können/sondern es gibt und behelt die Pfeiffe ihren Laut in gleichem Thon/wie auch der Instrumentist den Clavem angreiff/und ist unmöglich die Stimm zu sterken oder zu lindern; Welches aber mit dem Bogen der

<sup>161</sup>Siehe Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 62.

<sup>162</sup>Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, (Nachdruck) (Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, 1782), S. 369

<sup>163</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Band II*, S. 67–72,

Geigen/nach dem er stark oder leise drauff streicht und auffdruckt/thun kann: Und ist also der Instrumentist auff dem Clavier gefangen/daß er seine affecten nicht/wie sonst auff der Geigen (ob er schon den Text druff nicht außsprechen kann) dennoch kann zu mercken geben/ob trawrige/fröliche/ernstliche/oder schimpffliche Gedancken in ihme seyn: Welches aber allein durch die moderation der Stimm geschehen muß. Und ob man wol in den Orgeln mit ab=und zuziehung der Register/jetzt ein stilles/sanftes/liebliches/bald widerumb ein lautes Gedöhn und Geschrey machen kann/so heist doch dasselbe/weil es in gleichem Thon still oder laut bleibt/keine Moderation, sondern es ist ein ungeformirte/ungebrochne Stimm/ Wie hieform von einer unabgesetzten Rede gesagt worden.<sup>164</sup>

Weitere Punkte, die Praetorius zum Anpreisen des Geigenwerks veranlassen, sind zum großen Teil ebenfalls auf dessen dynamische Fähigkeiten zurückzuführen. So sehr Praetorius das Geigenwerk für seine dynamischen Fähigkeiten auch lobt; beim Clavichord erwähnt er nicht einmal, dass das Instrument *piano* und *forte* spielen kann.<sup>165</sup> Das könnte darauf zurückzuführen sein, dass frühe Clavichorde sehr klein waren, und die kurzen dicken Saiten keine großen dynamischen Unterschiede erlaubten. Da Dynamik nicht nur in Form von Stufendynamik bereits lange vor Bach eine Rolle spielte, ist damit zu rechnen, dass das Clavicymbel lange wegen seiner undynamischen Mechanik zu kämpfen hatte. Dies war natürlich, wie Praetorius im oberen Zitat schreibt, auch bei Orgeln eine Schwäche.

Wie erwartet kam diese Thematik später wieder auf, diesmal auch als Kritik am Clavicymbel, nun durch Mattheson:

Hand= und Galanterie-Sachen/ als da sind/ Ouverturen, Sonaten, Toccaten, Suite, &c. werden am besten und reinlichsten auff einem guten Clavicordio herausgebracht/ als woselbst man die Sing=Art viel deutlicher/ mit Aushalten und adouciren/ausdrücken kann/ denn auff den allezeit gleich starck nachklingen Flügeln und Epinetten.<sup>166</sup>

Dies wurde aber offenbar nicht von allen Autoren als unüberwindbares Problem angesehen. So schrieb etwa Marpurg:

Ueberhaupt ist wahr, daß man am besten nur auf einem Clavier, nicht aber auch auf einem Flügel das starcke und schwache gewisser Gänge im Vortrage der Melodien ausdrücken könne.

---

<sup>164</sup>Ebda, S. 69.

<sup>165</sup>Ebda, S. 60–62.

<sup>166</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264.

Geschickte Künstler aber wissen auch auf Flügeln die Ohren so zu täuschen, daß wir starke und schwache Thöne zu vernehmen glauben, ob sie gleich die Federn mit meist gleicher Gewalt hervorbringen.<sup>167</sup>

Es ist sehr bedauerlich, dass Marpurg nicht beschreibt, mit welchen Mitteln diese Künstler die Ohren täuschen. Ich kann mir zwei Arten vorstellen: die erste wäre tatsächlich durch den Anschlag; manche mit (echten Vogel-) Federn bekielte Instrumente reagieren tatsächlich etwas auf das *Toucher*; die zweite wäre eine Täuschung durch Artikulation, Akkordbrechungen oder Agogik.

Dass der alte Flügel dennoch undynamisch war, wurde im späten 18. Jahrhundert freilich immer öfter erwähnt, und auch immer öfter zum Kritikpunkt. Aus einer ansonsten etwas positiveren Einstellung heraus beschreibt Schubart den bekielten Flügel als einfarbig.<sup>168</sup> Türk (1789) rechnet den Flügel noch unter die «vorzüglichsten Instrumente»,<sup>169</sup> bespricht auch nicht dessen dynamische Eigenschaften. Heftig wird diese Unzulänglichkeit in Kochs Lexikon kritisiert:

In einem Concertsaale, und bey minder starker Besetzung der Stimmen ist der durchschlagende Ton dieses Instruments, besonders bey Stellen, die mit einem schwachen Tone und mit Feinheit des Ausdruckes vorgetragen werden müssen, zu grob, und klingt zu gehackt, weil theils der Spieler mit der rechten Hand die Akkorde anzuschlagen hat, theils weil das Instrument keiner andern Modificationen der Stärke und Schwäche des Tones fähig ist, als die durch die Abwechslung des Vortrages auf den beyden Clavieren hervorgebracht werden können.<sup>170</sup>

Offenbar wurde aber die ältere Musik, auch jene von Johann Sebastian Bach, von der jüngeren Generation als weniger ausdrucksstark empfunden. So wurde die Spielart eines gewissen Wilhelm Johann Gottfried Palschus durch Carl Philipp Emanuel Bach als ausdruckslos empfunden, was seiner Meinung nach zu älterer Musik passte.

Palschau, sagte [Carl Philipp Emanuel] Bach, spielt meine Sachen schlecht, sein Fingerwerk ist unverbesserlich, er spielt viel schwerere Sachen als meine sind, aber – ich habe ihn, wenn er bei mir war, immer gebeten von meines Vaters sachen zu spielen, wo es bloß aufs Treffen ankömmt.<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree, erster Band*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1750), S. 208.

<sup>168</sup>Christian Friedrich Daniel Schubart, *Musicalische Rhapsodien, drittes Heft*, (Stuttgart, 1786), Vorwort, unpaginiert.

<sup>169</sup>Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, (Leipzig und Halle, 1789), S. 1.

<sup>170</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 587–588. Man kann diese Textstelle in ihrem Zusammenhang in dieser Arbeit auf S. 260 nachlesen.

<sup>171</sup>Matthias Claudius, Brief an einen [anderen] Freund C. P. E. Bachs, H. W. v. Gerstenberg. Hamburg, Nov. 4, 1768

Die Interpretation dieser Textstelle, dass Sebastian Bachs Musik so großartig ist, dass diese (im Gegensatz zu der seines Sohnes) auch einen ausdruckslosen Vortrag verträgt, wird wohl dem einen oder anderen heutigen Leser dieser Textstelle einfallen. Sie rührt aber von einer äußerst verklärten romantischen Sichtweise her und darf als unwahrscheinlich gelten. Es ist tatsächlich zu verstehen, dass Carl Philipp Emanuel Bach die Musik seines Vaters als ausdruckslos empfand. Überhaupt ist Carl Philipp Emanuel Bachs Verhältnis zu seinem Vater als ambivalent zu bezeichnen. Wie Peter Wollny feststellt, versuchte Emanuel ein positives Bild seines Vaters in offiziellen Briefen, etwa an Forkel, zu zeichnen, bedachte aber dessen Musik in privaten Briefen mit abschätzigen Bemerkungen.<sup>172</sup> Diese betrafen vor allem deren Ausdruckskraft.

### 1.4.3. Halten und Verklingen der Töne

Ob der Clavicymbelton lange hält, oder schnell verklingt, wurde von unterschiedlichen Autoren unterschiedlich empfunden. Dabei wurden diese Eigenschaften auch im Vergleich zum Clavichord unterschiedlich wahrgenommen. 1713 schreibt Mattheson vom «Aushalten», welches am Clavichord besser ginge als auf den Flügeln und Epinetten.<sup>173</sup>

Marpurg vertrat 1755 freilich eine andere Meinung:

Noch ist deßwegen der Flügel besser, als ein Clavichord, weil der Ton sich nicht so bald darauf verliehret, und man folgleich eher höret, ob der Scholar, nach erloschnem Wehrte der Noten, die Finger hurtig von den Tasten aufhebet oder nicht, [...].<sup>174</sup>

Ganz anders wurde dies 1802 wahrgenommen:

Weil unter allen Arten der Claviatur=Instrumente auf dem Flügel der Ton am wenigsten unterhalten werden kann, [...].<sup>175</sup>

Offenbar war dies aber kein Thema, welches zu großen Diskussionen führte; die meisten Quellen streifen es nicht.

---

*Bach-Dokumente III*, no. 751, S. 200.

<sup>172</sup>Peter Wollny, «Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im «strengen Stil»», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Hrsg. Günther Wagner (Stuttgart-Weimar: J.B Metzler, 1997), S. 71.

<sup>173</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264.

<sup>174</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen: der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1755), S. 4.

<sup>175</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon*, S. 587.

#### 1.4.4. ‚Cantable‘ Art

Einige Quellen attestieren dem Clavichord eine ‚cantablere‘ Art als dem Flügel.<sup>176</sup> Wie Ludger Lohmann darlegt, ist unter ‚cantabel‘ vor allem eine Artikulationsart zu verstehen, die unter anderem die präzise Aussprache (!) der Sänger aufs Natürlichste imitiert.<sup>177</sup> Dabei steht also nicht das Legato im Vordergrund, wie heute gern angenommen wird. Mattheson nennt in Bezug auf das Clavichord die «Sing=Art [...] / mit Aushalten und adouciren»;<sup>178</sup> bezieht sich also hier mehr auf die Betonung der Töne, welche also auch zur «Sing=Art» dazugerechnet werden muss. Bach schreibt auf das Titelblatt der Inventionen «Auffrichtige Anleitung/Womit denen Liebhabern des Clavires [...] am allermeisten aber eine cantable Art im spielen zu erlangen...».<sup>179</sup> Wie Potvlieghe feststellt, kann man dies direkt als Verweis auf Mattheson verstehen, womit wieder das Clavichord im Vordergrund steht.<sup>180</sup> Erst Koch schreibt über den Flügel, dass er für cantable Sätze ungeeignet sei.<sup>181</sup>

#### 1.4.5. Klangfarbe

Obgleich dem Clavicymbel viel vorgeworfen wurde, war es sehr beliebt. Dies war nicht nur der Tatsache geschuldet, dass es als ideales Instrument für den unabdingbaren Generalbass betrachtet wurde, sondern war auch auf dessen Klang zurückzuführen. Praetorius beschreibt etwa 1619 ein vierhöriges Clavicymbel dessen Saiten «garwohl lieblich und prächtig in einander geklungen».<sup>182</sup> Mattheson schreibt gar:

Das Clavicymbel mit seiner Universität gibt ein accompagnirendes / fast unentbehrliches Fundament zu Kirchen= Theatral- und Cammer=Music ab/und ist recht Wunder/daß man hiesigen Ortes die schnarrenden höchst eckelhafften Regalen in den Kirchen noch beybehält/da doch die säuselnde und lispelnde Harmonie des Clavicymbels, wo man deren sonderlich 2. haben kann/ eine weit schönere Würckung auff dem Chor hat.<sup>183</sup>

Das muss man im Übrigen auch als Beleg dafür sehen, dass die Continuo-Aussetzung hörbar sein

<sup>176</sup>Etwa Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, S. 264, Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für ieden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*. (Sondershausen, 1817), S. 3 («einen sanften und singenden Ton»).

<sup>177</sup>Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Hrsg. Von Heinrich Hüschen (Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982), S. 234–236.

<sup>178</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264.

<sup>179</sup>Zitiert nach Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», S. 56.

<sup>180</sup>Ebda, S. 46.

<sup>181</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon*, S. 587.

<sup>182</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Band II*, S. 63.

<sup>183</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 263.

musste.

Auch Jacob Adlung hatte ein durchaus positives Verhältnis zu bekielten Instrumenten:

Wie nun das Clavicymbel schön läutet; so ist auch ein solch Pedal schön zu gebrauchen.<sup>184</sup>

Über das Lautenclavier (ein bekieltes Instrument!) schrieb er sogar:

Das Lautenclavier ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel, [...].<sup>185</sup>

Und über das Hämmerpantalon:

Solche Hämmerwerke haben zwar den Silberklang nicht, wie die Flügel, aber sie haben doch hinlängliche Stärke zu einer Kammermusik, und was das beste ist, sie machen uns nicht viel Verdruß mit dem Bekielen [...].<sup>186</sup>

Der «feine Silberklang» muss wohl ein angestrebtes Ideal gewesen sein. Dies blieb auch noch länger der Fall:

Der etwas stumpfe Ton des Fortepiano brachte besagten Herrn Stein auf die Gedanken, ihm einen scharfen Zug zuzugesellen, und gewissermaßen den Flügel mit dem Fortepiano zu verbinden. [...].<sup>187</sup>

Im Zeitraum zwischen 1758 und 1802 hat sich dieser Geschmack wohl grundlegend geändert.

Sein starker durchschlagender Ton macht ihn aber bey vollstimmiger Musik zur Ausfüllung des Ganzen sehr geschickt; [...]. In einem Concertsaale, und bey minder starker Besetzung der Stimmen ist der durchschlagende Ton dieses Instruments, besonders bey Stellen, die mit einem schwachen Tone und mit Feinheit des Ausdruckes vorgetragen werden müssen, zu grob, und klingt zu gehackt, [...].<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 161, siehe auch: Leonard Schick, Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung, S. 60.

<sup>185</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 133, siehe auch: Leonard Schick, Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung, S. 69.

<sup>186</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 561, siehe auch: Leonard Schick, Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung, S. 69.

<sup>187</sup>*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen*, 31.01.1769. Vollständige Anzeige in Kapitel 1.6.5, S. 65

<sup>188</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 587. Artikel auch hier auf S. 260.

Recht vernichtend ist auch Thons Beurteilung:

Dieser ist gegen den Klang des Flügelfortepianos mehr singend und stahlartig, als voll und kräftig [...].<sup>189</sup>

#### 1.4.6. Toucher

Das Clavicymbel hatte den Ruf, eine schwere Mechanik zu haben. So ist auch folgendes Zitat einzuordnen:

Dergleichen 3fach bezogene Claveßins [...]. Wo sie ein Mechanikus nicht accurat zu machen weiss; so sind sie etwas schwer zu spielen. [...] Ich habe etliche dreyhörichte Claveßins bespielet, die sehr leicht zu spielen waren, daraus ich gemerkt, daß es sehr wohl möglich sey, dergleichen Claveßins eine leichte Traktation zu verschaffen, wenn man nur die Vortheile weis.<sup>190</sup>

Dennoch sollte man nicht zu stark auf Clavicymbeln spielen:

Man muß aber auch fein sanfte spielen, und durch ungestümes Dreschen nicht die Seyten vergeblich zersprengen.<sup>191</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach empfiehlt, auch auf dem Flügel zu üben, da man so Kraft in den Fingern bekommt.<sup>192</sup> Marpurg rät Anfängern, ihre Flügel leicht bekielen zu lassen, und nur auf einem Register zu spielen.<sup>193</sup> Schubart meint, dass der Flügel die Faust stärkt.<sup>194</sup> Busch vermutet 1805 sogar, dass unter anderem der etwas schwere Anschlag dazu beigetragen haben könnte, dass der Flügel an Beliebtheit verloren hat.<sup>195</sup>

Petri war der Meinung, dass man zum «Flügelspielen eine leichte Hand» brauche.<sup>196</sup> Wie man gerade im Vergleich mit Adlungs beiden Textstellen feststellt, widerspricht Petri damit nicht unbedingt den anderen Autoren.

---

<sup>189</sup>Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für jeden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, S. 8.

<sup>190</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 106, siehe auch: Leonard Schick, Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung, S. 42.

<sup>191</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 112.

<sup>192</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Band I*, S. 9.

<sup>193</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen: der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen*, S. 4.

<sup>194</sup>Christian Friedrich Daniel Schubart, *Musicalische Rhapsodien, drittes Heft*, Vorwort, unpaginiert.

<sup>195</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», in: *Handbuch der Erfindungen: Den Buchstaben C enthaltend, Band 3*, S. 149.

<sup>196</sup>Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, (Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, 1782), S. 369.

### 1.4.7 Im Unterricht



Abb. 1. Pedalclavichord von Johann David Gerstenberg, Geringswalde, 1760. Das Pedal ist vierchörig 16'16'8'8' bezogen. *MIM* Leipzig, Inv.-Nr. 23.

Das Clavichord war traditionell das Ausbildungsinstrument schlechthin.<sup>197</sup> Das war 1511 schon bei Viridung der Fall,<sup>198</sup> bei Praetorius 1619 ebenso und blieb bis Carl Philipp Emanuel Bach in den mir vorliegenden Quellen einheitlich. Dass Marpurg für Anfänger den Flügel empfiehlt ist demnach wohl eine Neuerung.<sup>199</sup> Auch Schubart empfiehlt den bekielten Flügel für Anfänger, rät anschließend zum Fortepiano und hebt das Clavichord für die Vollendung der Ausbildung auf.<sup>200</sup> Türk rät wieder zum Clavichord, «zummindest für den Anfang», später könne man noch einen Flügel oder ein «gutes Fortepiano dazunehmen».<sup>201</sup> Erst Milchmeyer rät 1797 entschieden zum Fortepiano, nennt das Clavichord als zweite Wahl (auch nicht mehr als nötige Etappe in der Ausbildung!) und rät vom Flügel ab.<sup>202</sup> Auch gehörte das Pedal häufig dazu. Zwischen 1459 und

<sup>197</sup>Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I», S. 45–47.

<sup>198</sup>Ebda, S. 48, Fußnote 10.

<sup>199</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen: der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen*, S. 4.

<sup>200</sup>Christian Friedrich Daniel Schubart, *Musicalische Rhapsodien, drittes Heft*, Vorwort, unpaginiert.

<sup>201</sup>Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, S. 11.

<sup>202</sup>Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, (Dresden, Carl Christian Meinhold, Dresden),

1463 ist der älteste bekannte schriftliche Beleg für Pedalclavichorde als Übeinstrument von Organisten entstanden.<sup>203</sup>

#### 1.4.8. Gebrauch für ältere Musik

Kontrapunkt und Flügel waren zwei Sachen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend als veraltet angesehen wurden, dies aus dem gleichen Grund: Beide galten als nicht ausdrucksstark genug.<sup>204</sup> Daher ist beispielsweise dieses Zitat Wolfgang Amadeus Mozarts bemerkenswert:

Wir haben in meiner Wohnung 2 flügel, einer zum galanterie spielen, und der andere eine Maschine [=heute bekannt als englisches machine stop; eine Art (Register-)Setzerpedal für das Clavicymbel], der durchgehendes mit der tiefen octav gestimmt ist, wie der den wir in London hatten, folglich wie eine orgel; auf diesen hab ich also Capricit und fugen gespielt.<sup>205</sup>

Wir erinnern uns, dass «Flügel» in Süddeutschland auch Fortepiano bedeuten konnte;<sup>206</sup> der «zur Galanterie» war sicherlich ein Fortepiano, der zweite hingegen ein Clavicymbel mit einem 16'-Register. Es ist interessant, dass Mozart dieses Instrument als für Kontrapunkte geeignet empfand.

Dass ein Clavicymbel als Generalbassinstrument bei älterer Musik 1802 zumindest weniger störte, als bei neuerer wird in folgendem Zitat zum Ausdruck gebracht:

Durch diesen Übelstand veranlaßt, der in Tonstücken nach dem Geschmacke der Zeit, besonders bey schwachen Besetzung der Stimmen, allerdings merklicher ist, als in ältern Tonstücken, hat man seit geraumer Zeit angefangen, den Flügel durch den zwar schwächern, aber sanftern, Fortepiano zu vertauschen.<sup>207</sup>

Die meisten Vorzüge des nun veralteten Flügels, wie die Nähe zur Orgel und Kirchenmusik, die  
S.58.

<sup>203</sup>Paulus Paulirinius de Praga, *Liber viginti artium*, (Pilsen, zw. 1459 und 1463). Dort steht «Das Clavichord mit seiner Treteinrichtung ermöglicht eine gute Vorbereitung zum Orgelspiel», Übersetzung durch Siegbert Rampe. Milos Velimirovic, «Paulirinus, Paulus» in: *New GroveD 14 (1980)*, S. 307.

<sup>204</sup>Zum Kontrapunkt siehe: Peter Wollny, «Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im «strengen Stil»», 62–73.

<sup>205</sup>Zitiert nach *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, (Kassel, Basel, 1965), S. 135, siehe auch Günther Wagner, «Historismus und Aufführungspraxis, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Hrsg. Günther Wagner (Stuttgart-Weimar: J.B Metzler, 2000), S. 75.

<sup>206</sup>Vgl Kapitel 1.1.1, S. 13

<sup>207</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 588. Artikel auch hier auf S. 260.

Gravität und der besondere Nutzen für die Begleitung von Stimmen wurden 1828 in folgender Anzeige zum Ausdruck gebracht:

*Allgemeines Intelligenz-Blatt der Stadt Nürnberg*, 17.11.1828.

Ein vortrefflich gehaltenes Silbermannisches Clavecin mit doppeltem Manual, das wegen seines kräftigen Orgelbasses besonders zur Begleitung christlicher Gesänge bei häuslicher Andachtsübung paßt, ist zu verkaufen.<sup>208</sup>

### **1.5. Verbreitung des Clavicymbels**

Dass vor Erscheinen des Fortepianos sowohl Clavicymbel als auch Clavichord die wichtigsten besaiteten Tasteninstrumente in Deutschland waren, ist unbestritten. Die Bedeutung, die den beiden Instrumenten zugestanden wird, variiert jedoch beträchtlich je nach Publikation, ohne dass diese sich immer ausdrücklich aufeinander beziehen. Daher lohnt es sich, diese Frage genauer zu untersuchen.

Joris Potvlieghe etwa stellt fest, dass das Clavichord durch Walther<sup>209</sup> als allgemein bekannt bezeichnet wird, solch eine Information zum Clavicymbel aber fehlt.<sup>210</sup> Das gleiche stellt er bei Adlung fest.<sup>211</sup> Ansonsten schreibt er, dass Walthers Artikel zum Clavichord länger ist, als jener zum Clavicymbel, und auch, dass Adlungs Artikel zum Clavichord sehr lang ist.<sup>212</sup> Daraus schließt er, dass eine große Bekanntheit mit dem Clavicymbel weder in Sachsen noch in Thüringen belegt sei. Solchen Betrachtungen ist aber kein allzu großer Wert beizumessen. Im Übrigen lässt sich sogar ein Lexikon-Eintrag eines Thüringischen Autors finden, welcher das Clavicymbel als sehr bekannt bezeichnet:

Flügel, Clavicimbel, ital. Cembalo, franz. Clavecin. Ein sehr bekanntes Claviatur=Instrument von langer und spitzig zulaufender Form, [...] <sup>213</sup>

---

<sup>208</sup>Siehe auch S. 208 zum Gemeindegesang.

<sup>209</sup>Johann Gottfried Walther: «Clavicordo», in: *Musicalisches Lexicon*, S. 169–170

<sup>210</sup>Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I», S. 46.

<sup>211</sup>Ebda.

<sup>212</sup>Potvlieghe bespricht hier vor allem die *Musica Mechanica*. Dabei hätte er feststellen können, dass der Artikel zum Clavicymbel eine ähnliche Länge hat: 19 Seiten zum Clavicymbel, von denen knapp 3 eigentlich das Fortepiano behandeln, also 16 Seiten. 18 Seiten hat er über Clavichord und Pedal geschrieben, von denen 5 das Pedal behandeln, auf denen häufig wiederholt wird, dass dies auch für (Offenbar seltenere) Pedalclavicymbel gilt. Somit ist der Artikel zum Clavicymbel immerhin 3 Seiten länger, was aber wie gesagt nicht von großer Bedeutung ist.

<sup>213</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586.

Dieser Eintrag basiert auf einem sächsischen Artikel:

*Clavicembalo, Cembalo, Clavecin.* Dieses Instrument, welches für eine ausführliche Beschreibung zu bekannt ist, [...].<sup>214</sup>

Dass diese Texte erst 1795 und 1802 erschienen, kann sogar als zusätzlicher Beweis für dessen vormalige Verbreitung gesehen werden, wurde dieses Instrument doch bereits seit mehreren Jahrzehnten zunehmend durch das Fortepiano verdrängt.

Laut Siegbert Rampe besaßen viele hauptberufliche Musiker wenige, und vor allem kleine Instrumente; Clavicymbel kamen seiner Meinung nach selten vor, und wenn, waren diese meistens klein. Man kann in Rampes Text lesen, dass Johann Friedrich Doles 1745, zu dieser Zeit Kantor in Freiberg (Sachsen), 1745 bei Hildebrandt ein einmanualiges Cembalo sowie ein Spinett erworben habe.<sup>215</sup> Diese Information (die er ohne Beleg zitiert!) hat er offenbar aus der *Specificatio*, einem Dokument, welches Zacharias Hildebrandt für die Stadt Naumburg anfertigen musste, in welchem er die Instrumente aufzählt, die er 1744–1745 parallel zur Orgel in der Wenzelskirche gebaut hat. Diese gibt jedoch nicht die Einrichtung der Instrumente wieder, sondern nur deren Preis. Mit 185 Reichsthalern war dieses «Clavicymbel» sicherlich nicht nur zweimanualig; es hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit dazu noch eine teure Ausstattung. Auch ist dort nicht erwähnt, dass Doles ein Spinett gekauft hätte. Über diese *Specificatio* ist auch zu sagen, dass sie selbstverständlich nicht den ganzen Besitz der Kunden beschreibt, sondern nur einzelne Anschaffungen belegt. Dass sich zum Beispiel Carl Gotthelf Gerlach, der hier auch durch Rampe angeführt wird, ein Clavichord und ein Spinett anschaffte, sagt über sein sonstiges musikalisches Inventar nichts aus.<sup>216</sup> Immerhin konnte sich dieser gleichzeitig zwei neue Instrumente eines berühmten Meisters leisten, dies im übrigen auch nicht am Anfang seiner Laufbahn. Die Vermutung liegt nahe, dass er bereits Instrumente besaß.<sup>217</sup> Falsch ist auf jeden Fall Rampes Annahme, Adlung hätte nur ein mehrmanualiges Pedalclavichord besessen.<sup>218</sup> Adlung erwähnt seinen Flügel, zugegeben eher unauffällig in der Quelle die auch sein Pedalclavichord beschreibt, der *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*.<sup>219</sup> Er beschreibt dort ein *Fortepiano durch den Tritt*, offenbar eine Art Schweller für das Clavicymbel,

---

<sup>214</sup>Johann Gottfried Grohmann, «Clavicembalo, Cembalo, Clavecin» in: *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste: Zweiter Band*, (bei Voss und Compagnie, Leipzig, 1795), S. 426.

<sup>215</sup>Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 79–80.

<sup>216</sup>Ebda, S. 79.

<sup>217</sup>In Kapitel 2.6.1. soll mehr auf Hildebrandts *Specificatio* eingegangen werden, S. 192

<sup>218</sup>Ebda, S. 80.

<sup>219</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 557–558, siehe auch: Leonard Schick, Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung, S. 55–56.

welchen er an seinen Flügel angebracht habe.

Ein Inventar stellt Bachs Nekrolog dar.<sup>220</sup> Wie vollständig es ist, bleibe dahingestellt, die «3. Claviere nebst Pedal» sind da nicht aufgelistet, tauchen aber im nächsten Dokument auf.<sup>221</sup> Die vielen aufgelisteten *Clavisins* verleiten Rampe zu dem Kommentar, dass deren Anzahl «vermutlich ungewöhnlich» hoch sei,<sup>222</sup> spekuliert dennoch über weitere «Saitenclaviere die vor Anfertigung des Nachlaßverzeichnisses innerhalb der Familie verteilt worden waren». Wie ungewöhnlich deren Anzahl tatsächlich war, und ob noch weitere Instrumente existierten, die von Bach zu seinen Lebzeiten verteilt wurden, ist nicht bekannt. Aber die Annahme, dass Bach tatsächlich seine beliebtesten Instrumente kurz vor seinem Tod eigenhändig unter seinen Kindern verteilt hätte und deshalb nur die vielen weniger beliebten Clavicymbel übrig blieben, ist nicht wahrscheinlich.<sup>223</sup> Jedenfalls muss er einen Grund gehabt haben, sich so viele teure Clavicymbel anzuschaffen. Dass ihm offenbar etwas an einem Instrument lag, sieht man an der Formulierung im Nekrolog «*fournirt Claveçin, welches bey der Familie so viel möglich bleiben soll*». Wer, ausser Johann Sebastian Bach selbst, soll diesen Wunsch geäußert haben?

Die einzige Art Quelle, aus der man die Verbreitung des Clavicymbels einigermaßen ableiten kann, sind historische Verkaufsanzeigen für Gebrauchsinstrumente. Dies ist möglich, da viele Instrumente über diesen Weg angeboten wurden, Verhältnisse also mit einiger Vorsicht erkannt werden können. Dies ist aber auch nicht ganz unproblematisch; weniger wertvolle Instrumente könnten unter Umständen über andere Wege verkauft worden sein, um Kosten eines Inserats zu vermeiden. Außerdem muss man beobachten, ob unter den Inserenten eine gewisse Bevölkerungsgruppe vorherrscht, und somit das allgemeine Bild verfälscht wird. Dass bei Hochrechnung von solchen Zeitungsanzeigen Vorsicht geboten ist, sieht man unter anderem daran, dass in einigen Lehrbüchern belegt ist, dass Pedalclavichorde im Besitz von professionellen Musikern eine bedeutende Rolle spielten, diese aber nur in wenigen Beispielen erhalten oder in Form solcher Inserate überliefert sind.<sup>224</sup>

Christian Ahrens hat die Anzeigen einiger Städte durchgesehen, und hat für Danzig, wo offenbar die

---

<sup>220</sup>Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Herbst 1750, *Bach-Dokumente II*, no. 627, S. 490–498, hier 492–493.

<sup>221</sup>Erbteilung der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs, Leipzig, 11.11.1750, *Bach-Dokumente II*, no. 628, S. 498–412, hier 504.

<sup>222</sup>Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 79.

<sup>223</sup>Siegbert Rampe, ebda.

<sup>224</sup>Siehe Christian Ahrens, «Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden» in: *Cöthener Bach-Hefte*, Heft 8, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 64.

meisten Instrumente angeboten wurden, eine Statistik erstellt.<sup>225</sup> Ab 1739 bis 1800 erschienen in Danzig Anzeigen für an die 800 besaitete Tasteninstrumente: 417 Clavicymbel, ca. 230 Clavichorde und 140 Fortepianos.<sup>226</sup> Demnach spielten Clavicymbel durchaus eine wichtige Rolle, was sich schon in deren Anzahl widerspiegelt. In späteren Kapiteln dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass die Situation in Leipzig durchaus vergleichbar war.<sup>227</sup>

### **1.6. Wandlung in Gebrauch und Umfeld des deutschen Clavicymbels**

In diesem Kapitel sollen die Aufgabengebiete des deutschen Clavicymbels im Wandel der Zeit diskutiert werden. Dabei sollen alle Instrumente, die in direkter Konkurrenz standen, ebenfalls erwähnt werden. Das Kapitel ist in verschiedene Zeiträume gegliedert, wobei am Ende jedes Abschnitts die Situation stichpunktartig in Form einer Tabelle zusammengefasst werden soll.

---

<sup>225</sup>Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», in: *-con cembalo e l'organo- : das Cembalo als Generalbassinstrument : Symposium im Rahmen der 29. Tage Alter Musik in Herne*, Hrsg. Christian Ahrens und Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschler, 2004), S. 111–129.

<sup>226</sup>Ebda, S. 123.

<sup>227</sup>Siehe Kapitel 2.5.3, S. 123.

### 1.6.1. Praetorius bis Schultheiß

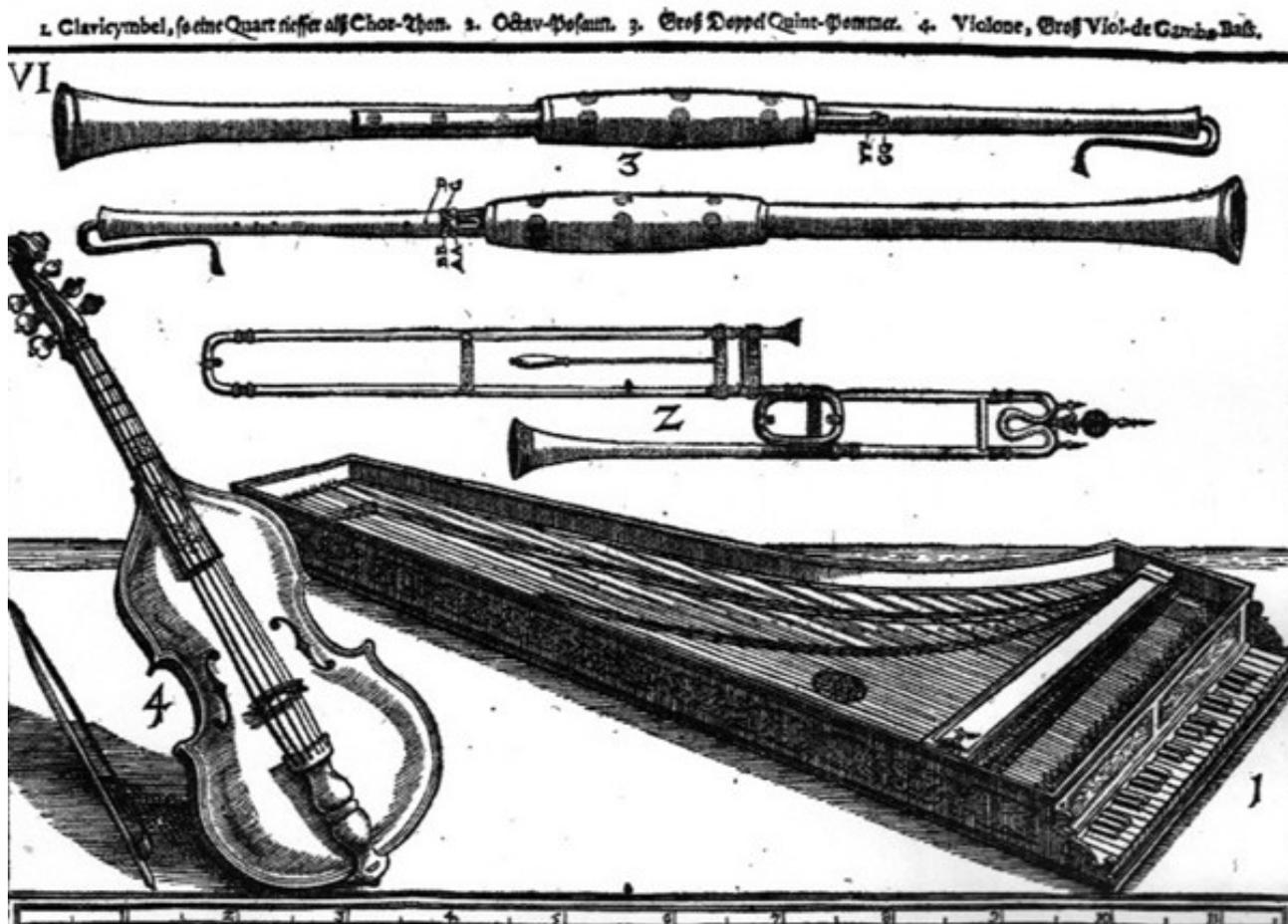


Abb. 2. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia* (Wolfenbüttel 1619), Anhang S. VI

Das 17. Jahrhundert ist nicht gut dokumentiert. Zeitungsanzeigen, Lehrbücher und erhaltene Instrumente fehlen fast vollständig. Immerhin gibt Praetorius 1619 in seinem *Syntagma Musicum* einen ziemlich kompletten Überblick über sein unmittelbares Umfeld.<sup>228</sup>

Professionelle Tastenspieler waren in Deutschland durchwegs Organisten.<sup>229</sup> Praetorius bezeichnet das Clavichord als das Fundament aller Instrumente da die «Discipuli Organici» am Anfang darauf unterrichtet wurden.<sup>230</sup> Praetorius beschreibt zwar kein Pedalclavichord, dennoch gab es solche Instrumente mindestens seit dem 15. Jahrhundert.<sup>231</sup> Laut Praetorius waren Clavichorde

<sup>228</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, Elias Holwein (Kupferstich) (Wolfenbüttel, 1619).

<sup>229</sup>Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 76.

<sup>230</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 61, siehe auch Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 78.

<sup>231</sup>Paulus Paulirinius de Praga, *Liber viginti artium*, (Pilsen, zw. 1459 und 1463). Dort steht «Das Clavichord mit seiner Treteinrichtung ermöglicht eine gute Vorbereitung zum Orgelspiel», Übersetzung durch Siegbert Rampe. Milos Velimirovic, «Paulirinus, Paulus» in: *New GroveD 14* (1980), S. 307. Siehe auch Siegbert Rampe, «Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken», S. 148.

normalerweise zweifach bis vierfach gebunden, jedoch hatte er eines in Meißen gesehen, welches komplett bundfrei war.<sup>232</sup> Vermutlich spielten Clavichorde zu dieser Zeit zur privaten Unterhaltung von Amateuren nur eine untergeordnete Rolle: Zum einen ist überhaupt wenig Solo-Repertoire für Clavier nachweisbar, zum anderen war der erste deutsche Druck mit Tastenmusik, Schultheiß' *Clavier-Lust*, bekielten Instrumenten gewidmet.<sup>233</sup> Dies ist daraus ersichtlich, dass er ausdrücklich nur das Instrument, Spinett und Clavicymbel erwähnt. Vermutlich waren also bekielte Instrumente in Amateur-Kreisen noch beliebter als Clavichorde. Dabei scheinen das Spinett und die größere Symphonie (auch Instrument genannt) eine besondere Bedeutung gehabt zu haben, wurden diese von Praetorius doch an zweiter Stelle direkt nach dem Clavichord, noch vor dem Clavicymbel genannt.<sup>234</sup> Besonders wichtig waren Praetorius geteilte Obertasten, beispielsweise für Es und Dis, für eine Erweiterung des Tonraums innerhalb der mitteltönigen Stimmung. Er widmet ihnen ein ganzes Kapitel unter dem Namen «Clavicymbalum Universale, seu perfectum.»<sup>235</sup>

Das Kapitel über das Geigenwerk ist lang und ausführlich.<sup>236</sup> Wie verbreitet dieses tatsächlich war, geht nicht klar daraus hervor; es sagt aber viel über Praetorius' Ästhetik aus. Unter anderem bemängelt er darin, dass Orgeln undynamisch seien, jedoch meint er auch, dass die Orgel allen anderen Instrumenten gegenüber einen Vorteil hat, nämlich dass ihr Klang der gravitatischste sei.<sup>237</sup> Gravität als Klangideal soll in späteren deutschen Quellen noch eine herausragende Bedeutung spielen.

Praetorius hat sich besonders für die Verbreitung des Generalbasses in Deutschland eingesetzt. Dabei hatte er vor allem die Kirchenmusik im Blick. Laut Praetorius hat Ludovico Viadana den Generalbass «erfunden», wie Viadana auch selbst in seinen *Cento Concerti* beteuert – und zwar als «die Art mit einer / zween / dreyen oder vier Stimmen allein in eine Orgel / Regal / oder ander dergleichen FundamentInstrument zu singen».<sup>238</sup> Dabei wird klar, dass in der Generalbasspraxis zunächst Pfeifenwerke im Vordergrund standen. Dass Praetorius aber eine Vielfalt an Instrumenten, dabei auch in durchaus stattlichen Besetzungen, im Sinn hatte, ist an vielen Stellen seines *Syntagma*

<sup>232</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 61. Im Anhang, Seite XV, Abbildung 2. ist dieses bundfreie Clavichord abgebildet.

<sup>233</sup>Benedict Schultheiß, *Muth- und Geist-ermuntrenden Clavier-Lust, erster Theil*, (Nürnberg, 1679) sowie *Anderer Theil*, (Nürnberg, 1680), siehe auch Kapitel 1.1.2. Es wurde auch schon spekuliert, dass bei Schultheiß mit *Instrument* das *Clavichord* gemeint sein kann. Die Tabelle in Kapitel 1.3. soll solchen irrsinnigen Spekulationen vorbeugen.

<sup>234</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 62.

<sup>235</sup>Ebda, S. 63–66.

<sup>236</sup>Ebda, S. 67–72.

<sup>237</sup>Ebda, S. 69.

<sup>238</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 3, S. 144, zit. nach Matias Lanz, „Ein dermassen herrlich und nützlich Werck“ *Generalbass bei Michael Praetorius*, Hrsg. Schola Cantorum Basiliensis (Masterarbeit) (Basel, 2019), S. 7.

III herauszulesen. Matías Lanz zählt einige in seiner Arbeit über Praetorius' Generalbass auf.<sup>239</sup> Dabei kommen Clavicymbel und Spinette durchaus in Praetorius' Besetzungen vor. Darüber hinaus spielten auch Lauten und Harfen eine Rolle. Oftmals wünschte er, dass sich Clavicymbel zu der Orgel gesellten.<sup>240</sup> Folgende Aussage zu klein besetzten Passagen scheint jedoch zu zeigen, dass das Clavicymbel im Kontext einer großen Menge von Tasteninstrumenten vorkam, aber vermutlich insgesamt keine allzu exklusive Rolle spielte:

So kann man daselbst die Instrumenta gantz aussen- und einer der eine liebliche Stimme [hat]... gantz allein in eine Theorba ... oder wenn die nicht verhanden / in ein Regal / Clavicymbel / Lauten / Posittiff / oder Orgel singen lassen. Welches denn gar ein feine Variation und umbwechslung giebt / und sehr anmütig anzuhören ist.<sup>241</sup>

Bemerkenswert ist auch das Positiv, dessen Rolle wir auch weiterhin beobachten werden.

Es ist anzunehmen, dass sich diese Ästhetik bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges hielt, Besetzungen aber da, wo größer besetzte Musiken noch vorkamen (etwa in den Hauptkirchen Leipzigs), wesentlich reduziert wurden. Dabei dürfte sich bereits vor den 1670er-Jahren das Clavicymbel als Generalbassinstrument profiliert haben. 1670 schaffte die Thomaskirche Leipzig unter Kantor Schelle ein neues Clavicymbel von Ludwig Compenius an.<sup>242</sup> Später, aber noch vor 1709, schaffte die andere Hauptkirche Leipzigs, die Nikolaikirche ein eigenes Clavicymbel an.<sup>243</sup> Beide Instrumente wurden bis Bachs Amtsantritt wenig verwendet.<sup>244</sup> Erst ab 1723 lassen sich regelmäßige Ausgaben für Stimmung und Reparaturen in den Kirchenbüchern nachweisen.

Von großer Bedeutung war aber wohl auch das Regal als Generalbassinstrument. So besaßen sowohl die Thomasschule als auch die Nikolaikirche in Leipzig je ein eigenes Regal.<sup>245</sup> Das Regal der Thomasschule wurde 1661 schon als «sehr eingegangen» bezeichnet. Eine Reparatur wurde nicht durch die Schule, sondern durch die Thomaskirche bezahlt, da es «meist in der Kirche» gebraucht wurde.<sup>246</sup> Ein Positiv als Continuo-Instrument gab es in der Thomaskirche direkt neben

---

<sup>239</sup>Matías Lanz, „*Ein dermassen herrlich und nützlich Werck*“ *Generalbass bei Michael Praetorius*, S. 24–26.

<sup>240</sup>Ebda, S. 26.

<sup>241</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 3, S. 193, zit. nach Matías Lanz, „*Ein dermassen herrlich und nützlich Werck*“ *Generalbass bei Michael Praetorius*, S. 27.

<sup>242</sup>Thekla Schneider, «Die Orgelbauerfamilie Compenius», In: *Archiv für Musikforschung*, Band 2, (1937), S. 14.

<sup>243</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926), S. 112.

<sup>244</sup>Ebda.

<sup>245</sup>Ebda, S. 62.

<sup>246</sup>Ebda.

der Hauptorgel, es wurde jedoch 1693 ersatzlos abgebrochen.<sup>247</sup>

### Überblick über den Gebrauch von Tasteninstrumenten (soweit bekannt)

Spieler	Organisten, über Amateure wenig bekannt.
Instrumente	Orgel, Positiv, Regal, Clavichord, Spinett, Symphonie, Instrument, Clavicymbel, Geigenwerk.
Ausbildung	Clavichord (vermutlich auch mit Pedal).
Solistisch	Orgel, [Positiv?], Clavicymbel, Instrument, Spinett.
Continuo	Orgel, Positiv, Regal, Spinett, Instrument, Clavicymbel, Geigenwerk.
Geschmack	Gravität, prächtig, lieblich, hell, Moderation (=Dynamik).

### 1.6.2. Die erste Welle deutscher Clavier-Drucke



Abb. 3. Clavichord von J.J. Donat, 1700, Leipzig, *MIM* Leipzig, Inv-Nr 12.

Das ausgehende 17. Jahrhundert stand in ganz Europa unter dem Eindruck des Glanzes des französischen Hofes unter Ludwig XIV. Deutsche Musiker nahmen sich nun französische Musik

<sup>247</sup>Ebda, S. 111.

zum Vorbild. So schufen einige deutsche Komponisten Orchestersuiten die sich an den Ouverturen und Tänzen aus Lullys Opern orientierten. Wie beliebt diese Suiten waren, sieht man allein schon daran, dass einige Sammlungen davon in Druck gegeben wurden. Dass sich der Generalbass in Deutschland nun durchgesetzt hat, sieht man beispielsweise daran, dass, anders als in Frankreich, einige Drucke solcher Orchesterwerke von Anfang bis Ende durch beziffert waren.<sup>248</sup>

Es gab aber auch eine Clavier-Tradition in Frankreich, welche in Deutschland mit großer Begeisterung übernommen wurde; schließlich dürfte gedruckte Tastenmusik eine größere Käuferschicht angesprochen haben als Orchestermusik. Ganz offensichtlich haben auch die deutschen Autoren verstanden, dass es sich bei der Musik der französischen Clavecinisten nicht um eine laute repräsentative, sondern um eine leise, private, häusliche Angelegenheit handelte.<sup>249</sup> In Frankreich hatte dies zur Folge dass Clavecins möglichst leise und delikat zu klingen hatten, in Deutschland hingegen, dass das Clavichord, das bisherige Ausbildungsinstrument, an dessen Stelle als Soloinstrument trat. Dies schlägt sich ganz drastisch auf die in Drucken erwähnten Instrumente nieder: Zwischen 1680, Schultheiß' letztem Druck, und 1735, Bachs Clavierübung II, war kein deutscher Druck laut Titelblatt ausschließlich für bekielte Instrumente bestimmt.<sup>250</sup> Man kann sogar weiter gehen und feststellen, dass zwar Schultheiß und Bach das Clavicymbel nennen, dazwischen jedoch kein einziges deutschsprachiges Titelblatt oder Vorwort dieses auch nur als Option aufführt. Immerhin erwähnen Speth, Fischer und Krieger das Spinett oder Instrument als mögliche Alternative. Man kann aber auch, wie Jablonski, Spinett als Oberbegriff für bekielte Instrumente verstehen, womit dann das Clavicymbel immerhin mitgemeint wäre.<sup>251</sup> Dennoch war das Clavichord offenbar das Idealinstrument. So fordert Speth dass das Clavier möglichst bundfrei zu sein hat. Kuhnau verwendet sogar *piano*, und *forte* sowie *più forte*. Kuhnau ist der einzige Autor, der hier ausschließlich das Wort *Clavier* verwendet. Dass er darunter das Clavichord versteht, kann man leicht an folgendem Zitat erkennen:

Ich that auch, was ich auf meinem Clavicordio vermochte, und war schon damahls mit dem Orchestre [=Matthesons *Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713)] in diesem Stücke einer

---

<sup>248</sup>Etwa Georg Muffat, *Florilegium Primum*, (Jacob Koppmayr, Augsburg, 1695), sowie Georg Muffat, *Florilegium Secundum*, (Georg Adam Holler, Passau, 1698). Die handschriftliche Partiturnabschrift des *Journal du Printemps* Johann Caspar Ferdinand Fischers (welches 1695 in Augsburg gedruckt worden war) durch das französische Atelier Philidors ist auch durchgehend beziffert. In französischen Opern hingegen, dem Vorbild dieser Suiten, waren die meisten Tänze unbeziffert und offenbar ohne Generalbass vorgesehen.

<sup>249</sup>Vgl. François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, (Jean Moreau, Paris, 1702), S. 104–105. Ragueneau beschreibt, wie viel lauter die Italienische Musik als die französische ist. Er nimmt hier als Beispiel die Orchestermusik. Laut Ragueneau waren die meisten Instrumente in Italien lauter, und größer. Ich danke Thys Grobelnik für diesen Hinweis.

<sup>250</sup>Siehe Kapitel 1.1.2, S. 16.

<sup>251</sup>Johann Theodor Jablonski, «Spinett» in: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, (Leipzig, 1721), siehe auch Kapitel 1.3.2, S. 23.

Meinung, daß ein solches, ob gleich stilles, Instrument zur Probe und guten Expression der Harmonie auf dem Claviere am besten diene.

[Originale Fußnote:] Es mercke sich dieses, der die befiederten Instrumente den Clavichordiis vorziehen will.<sup>252</sup>

Offenbar bestand eine stärkere Verbindung zwischen Mittel- und Süddeutschland als zwischen Mittel- und Norddeutschland. Alle Drucke deutscher Tastenmusik dieser Zeit stammen aus Mittel- und Süddeutschland.<sup>253</sup> Ein Beispiel für diese Verbindung dürfte Pachelbel gewesen sein, welcher aus Nürnberg kam, aber eine Zeit lang in Eisenach und Erfurt tätig war.

Man könnte denken, dass dies ein Tiefpunkt in der Geschichte des deutschen Clavicymbels war. Tatsächlich hatte dieses noch keinen allzu gesicherten Status. In der Kirchenmusik etwa konkurrierte es nach wie vor mit dem Regal. Thomaskantor Schelle ließ 1696 für die Thomasschule ein neues Regal anschaffen, welches 1729 noch vorhanden war.<sup>254</sup> Vermutlich wurde noch oft auf das Clavicymbel verzichtet. So schrieb Kuhnau 1709:

Wäre zu wünschen, daß man zur Unterhaltung derer in beyden Kirchen befindlichen großen Clavicimbeln, dazu auff's allerwenigste ein jährliches Interesse von 300 [oder eher 30? Vermutlich ein Schreibfehler Scherings: 300 Thaler waren viel Geld.] Thalern gehörte (denn im Fall man sie brauchen wil, müßen sie bey jeder Music auff's neüe accomodiret seyn, und im izingen Stande dürfen sie unter 6 biß 7 Thalern kaum wieder ausgerichtet werden) ein Mittel ausfinden könnte.<sup>255</sup>

Das weist auf einen nur gelegentlichen Gebrauch hin. In dem Buch «Unfehlbare Engel=Freude oder Geistliches Gesangbuch», Leipzig 1710, ist eine Kantatenaufführung unter der Leitung Kuhnaus abgebildet.<sup>256</sup> Ein Clavicymbel kommt nicht vor. Die Empore ist verzerrt und zu groß abgebildet (um alle Musiker auf einem Bild darstellen zu können), Kuhnau dirigiert mit einer Papierrolle in der Hand, an der Kirchenorgel sitzt vermutlich der Thomasorganist oder ein Schüler Kuhnaus. Das Clavicymbel stand auf der Empore auf dem sogenannten Schüler-Chore, ist aber auf der Abbildung nicht vorhanden.

---

<sup>252</sup>Brief Johann Kuhnaus vom 08.12.1717, abgedruckt bei Johann Mattheson, *Critica Musica*, Part 2, (Hamburg, 1725), S. 237.

<sup>253</sup>Siehe Kapitel 1.1.2, S. 16.

<sup>254</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, S. 62.

<sup>255</sup>Zit. nach Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, S. 112.

<sup>256</sup>Abbildung bei Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, S. IV.

Dennoch scheint sich das deutsche Clavicymbel als großes, lautes Continuo-Instrument in dieser Zeit entwickelt zu haben. Ein erhaltenes zweimanualiges Instrument von Harrass mit ganzen fünf Oktaven wird auf ungefähr 1690 bis 1695 datiert.<sup>257</sup>

### Überblick

Spieler:	Organisten, Amateure.
Instrumente	Orgel, Positiv, Regal, Clavichord, Spinett, Instrument, Clavicymbel.
Ausbildung	Clavichord.
Solistisch	Clavichord, Instrument, Spinett, Orgel, [Positiv?].
Continuo	Orgel, [Positiv?], Regal, Clavicymbel, Clavichord (Für Lieder! <sup>258</sup> ).
Geschmack	Still, Manieren.

### **1.6.3. Der Höhepunkt des deutschen Generalbasses**

Bei Betrachtung deutscher Tastenmusik fällt auf, dass zwischen 1702 und 1718 keine einzige Publikation solistischer Werke ausschließlich für besaitete Tasteninstrumente erschien.<sup>259</sup> Dabei war dies eine Epoche, in der musikalisch viel passierte. Es war unter anderem die Zeit, in der die Generation Bachs und Händels aktiv wurde. Der italienische Stil kam wieder mehr in Mode, wobei in Italien zu dieser Zeit solistische Tastenmusik praktisch keine Rolle spielte. Der Druck von Antonio Vivaldis *Estro Armonico*,<sup>260</sup> ein Zyklus von 12 Konzerten für Violinen, Streichorchester und Continuo, wurde auch in Deutschland mit großer Begeisterung aufgenommen.

Es verwundert nicht, dass in diesem Kontext einige deutsche Generalbasstraktate gedruckt wurden, unter anderem von Werckmeister (1698),<sup>261</sup> Heinichen (1711<sup>262</sup> sowie 1728)<sup>263</sup> und Mattheson (1731).<sup>264</sup> Die Komplexität der Aussetzungen, die in diesen Schriften gefordert wurde, ist

---

<sup>257</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 19–21 sowie Wolfgang Wenke, «Zwei Cembali aus Thüringen» in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 87 und 91.

<sup>258</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, S. 360. Schering berichtet, dass der Ausdruck «in ein Clavichordium»singen» verbreitet gewesen sei.

<sup>259</sup>Vgl. Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 75. Er schreibt von einer über 15-jährigen Pause, in der keine Musik für Saitenclaviere erschien. Es erschien jedoch u.a. eine Sammlung von Chorälen für die Orgel nebst je einer Variation für das Spinett: Daniel Vetter, *Musicalische Kirch- und HaußErgetzlichkeiten*, (Leipzig, 1709).

<sup>260</sup>Antonio Vivaldi, *Estro Armonico, Opera Terza*, (Venedig, 1711)

<sup>261</sup>Andreas Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln. Wie der General-Baß Wol könne tractiret werden*, (Struntz, Aschersleben 1698).

<sup>262</sup>Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...]*, (Benjamin Schiller, Hamburg, 1711).

<sup>263</sup>Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, (Dresden, 1728).

<sup>264</sup>Johann Mattheson, *Große General-Baß-Schule*, (Hamburg, 1731).

beachtlich; allein schon deswegen kann man davon ausgehen, dass auch die Anforderungen an die verwendeten Generalbassinstrumente hoch waren. Dazu wurden unglaubliche Mengen an Kantaten und Kammermusik geschrieben, beispielsweise von Telemann, Bach, Graupner und Händel, nahezu alles mit Continuo.

Es ist anzunehmen, dass in diesem Kontext das Clavicymbel in Deutschland viel beliebter wurde, als es je zuvor gewesen ist. So ist auch die Aussage Matthesons einzuordnen, nach der das Clavicymbel praktisch überall als Fundament gebraucht wurde und das Regal, welches noch gelegentlich in der Kirchenmusik verwendet wurde, nur ein unzureichender Ersatz war.<sup>265</sup> Bemerkenswert ist, dass sich Mattheson eine Aufführung einer Kantate ohne Clavicymbel nur mit Kirchenorgel als Fundamentinstrument offenbar nicht vorstellen konnte, und auch, dass er das nun als ekelhaft empfundene Regal als einen unzureichenden Ersatz für das Clavicymbel bezeichnete. Dass Regale noch lange nicht ausgestorben waren, zeigt auch folgendes Zitat Jacob Adlungs, welches 1726 geschrieben (und 1768 gedruckt) wurde:

§. 502.

Sie [=die Regale] dienen zur Musik in den Zimmern, oder an solchen Orten, da man keine Orgeln hat, als welche sich nicht forttragen lassen. Wollte man Clavicymbel brauchen; so klingt es zwar angenehmer: allein sie sind etwas zu stille, wo sie nicht 2 oder 3 Chöre Seyten haben, auch continuiren sie den Klang nicht; auch reissen die Seyten bisweilen, und verderben das Spiel, wenn es am besten hergehen soll. Aus diesem Grunde verdienen die Regale einiges Lob. Denn wegen des Klanges wollte ich sie für meine Person wenig achten.<sup>266</sup>

Erst gegen 1758 scheinen die unbeliebten Regale weitgehend durch Clavicymbel verdrängt worden zu sein:

Alle Regale sind in schlechtem Werth, sint dem die Flügel, und andere Werke mehr, in so grosser Menge gemacht werden.<sup>267</sup>

Dass das Clavicymbel im Generalbass durchgehend gebraucht wurde, wird durch das belegt, was Mattheson 1713 beschreibt:

Bey französischen Musiquen will das Clavier nicht so durchgehends vor nöthig gehalten

---

<sup>265</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 263. Zitat in dieser Arbeit auf S. 36.

<sup>266</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 101.

<sup>267</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553, Ende der Fußnote d).

werden / und behillft man sich gemeiniglich mit einer Bass-Geigen oder dergleichen zum Fundament; allein es klingt ja so nackend und kahl / daß der Kenner sich schämet / und ein Unkundiger offft in aller Welt nicht weiß / was dem Dinge fehlet. Es ist aber zu hoffen/ daß auch die Herren Franzosen / wie bereits in vielen Musicalischen Dingen geschehen/ ebenfalls ihre Resolution ändern und solche unnütze Caprice fahren lassen werden.<sup>268</sup>

Dass auch Einzelstimmen zu Kantaten mit der Bezeichnung «Cembalo» in erheblichem Umfang erhalten geblieben sind, belegt Christian Ahrens.<sup>269</sup> Beispielsweise sind aus Johann Theodor Roemhildts Kantatenjahrgang 1735/36 56 Kantaten erhalten zu denen 54 eine eigene, mit «Cembalo» betitelte Einzelstimme haben (identisch mit der Continuo-Linie in der Partitur). Es ist nicht auszuschließen, dass in den zwei anderen Kantaten solche Cembalostimmen lediglich verloren gegangen sind.

Auch Kirchenorgeln wurden nicht zuletzt auch auf ihre Rolle als Continuo-Instrument abgestimmt. So forderte etwa Johann Sebastian Bach den Einbau eines Fagott 16'-Registers in die Orgel in Mühlhausen, welches «in der *Music* sehr *delicat* klinget».<sup>270</sup> Die Bezeichnung *Music* bezog sich in der Regel auf Kantaten oder Passionen, nicht auf solistische Aufführungen. Es war üblich, dass der Organist im Generalbass die linke Hand im Pedal verdoppelte. So ist auch zu verstehen, dass Adlung beim Generalbass auf der Orgel für die linke Hand eine Registrierung auf 16'-Basis, für die rechte Hand auf einem anderen Manual auf 8'-Basis und im Pedal so viel «als zum Fundamente nöthig» fordert.<sup>271</sup> Diese Verdopplung der linken Hand im Pedal, bemängelte Quantz später als Gewohnheit einiger Organisten:

Von der Art, wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand, und der linke Fuß, stehen bey vielen in solcher Verbindung mit einander, daß niemals einer, ohne des andern Vorwissen und Uebereinstimmung, einen Ton anzuschlagen sich getrauet. Ich will nicht einmal gedenken, wie sie öfters eine ohnedem schlecht genug ausgeführte Kirchenmusik, durch ihr elendes Accompagnement, noch schlechter machen.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 263–164

<sup>269</sup>Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», Seite 111.

<sup>270</sup>Bach-Dokumente, Band 1, Nr. 83

<sup>271</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 488.

<sup>272</sup>Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, (Johann Friedrich Voß, Berlin, 1752), S. 329.

Diese Verstärkung der Basslinie passt auch zum Klangideal der Gravität, welches nun in Mode kam.<sup>273</sup> Bach forderte in seinem Gutachten zu der Orgel in Mühlhausen den Einbau eines 32'-Registers, «welcher dem ganzen Wercke die beste *gravität* giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben».<sup>274</sup> Laut Gutachten mangelte es auch dem «Posaunen Bass 16'» an Gravität, weshalb er tief eingreifend verändert werden sollte. Dass Bach hier nicht nur einen ganz persönlichen, sondern einen um 1700 neuen Geschmack vertritt, berichtet auch Ulrich Dähnert.<sup>275</sup> Die am Anfang des 18. Jahrhunderts gebaute Orgel von Zacharias Thayßner in Naumburg, welche in den 1740ern ersetzt werden sollte, liess beispielsweise laut Heinrich Gottfried Trost «gar keine Gravität von sich hören», besonders in den Pedal-Bässen.<sup>276</sup> Dass diese Orgel kurz vor Thayßners Tod gebaut wurde lässt den Eindruck erhärten, dass sie noch einem älteren Ideal entsprach. Diese neuen Anforderungen hatten auch massive Folgen für das Clavicymbel. Schließlich wurden Gravität und strake Bässe vor allem auch für Generalbass-Instrumente gefordert. Welche baulichen Konsequenzen dies hatte, werde ich in Kapitel 2.7<sup>277</sup> ausführlicher diskutieren. Jedenfalls wurde 1731 ein Instrument (eine Art Pantalon oder Fortepiano, genaue Anzeige S. 57) angepriesen, welches in Form eines «16-füssigen Clavicymbels» war und «an Gravität und Force es den stärksten Clavicymbel» übertrifft.<sup>278</sup> Darf diese Aussage über die Lautstärke des angebotenen Instruments angezweifelt werden, belegt sie doch unmissverständlich, wofür das Clavicymbel in Deutschland stand.

Auch wurden nun mehr Pedal-Clavichorde beschrieben. Friedrich Erhard Niedt erwähnt 1700 beispielsweise beiläufig das «Pedall (welches ich dahmals zu lernen anfang)» und die «Pedall-Bank/darauff ich vor dem Clavier saß».<sup>279</sup>

Über Positive schreibt Mattheson:

Positive, oder kleine Orgel=Wercke in Häusern/ sind vor Liebhaber/ die gerne einen Choral hören und mitsingen/ sonst aber bei Concerten nicht brauchbar.<sup>280</sup>

<sup>273</sup>Dafür, dass dieses Ideal zuvor auch im Orgelbau weniger galt, spricht unter anderem, dass Bach in diesem Gutachten grundsätzlich mehr Bass und Gravität forderte. Siehe auch S. 215 zum Thema Bach und Gravität wo dieses Gutachten ebenfalls besprochen wird.

<sup>274</sup>Bach-Dokumente, Band 1, Nr. 83

<sup>275</sup>Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, (VEB Breitkopf&Härtel, Leipzig, 1962), S. 11.

<sup>276</sup>Ebda, S. 87.

<sup>277</sup>S. 207.

<sup>278</sup>*Leipziger Postzeitung*, 23.10.1731. Anzeige auf S. 57.

<sup>279</sup>Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung, Erster Theil*, (Benjamin Schiller, Hamburg, 1700), §XI. (unpaginiert).

<sup>280</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffhete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264–165.

Tatsächlich wurde für den Generalbass häufig die Kirchenorgel verwendet. Dennoch lassen sich gelegentlich Positive oder kleine Orgeln nachweisen, die speziell für den Generalbass entworfen waren. Eine kleine Orgel mit «Chor- und Cammer-Thon zugebrauchen mit 7. klingenden Stimmen, und einem Tremulanten, à 200 Rubel» wurde 1729 in St. Petersburg angeboten.<sup>281</sup> Auch folgende Orgel war ein Continuo-Instrument:

*Wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf die Jahre 1751 und 1752, 13.08.1751*

[Verkauf] Eine Orgel mit 10 Registern und einem 16 fäßigen General-Baß, mit dem Pedal, stehet a 100 Thlr. [...] allhier zum Verkauf vorrätig.

Nicht zu übersehen ist, dass diese kleinen Continuo-Orgeln einem gänzlich anderen Geschmack entsprachen, als die heutigen Truhenorgeln.

Immerhin war für Mattheson 1713 klar, dass «unter allen [besaiteten Tasteninstrumenten] die Flügel und Clavicordia den Preiß behalten».<sup>282</sup> Wichtig ist auch, dass Mattheson nun die berühmten Bauer nennt, was auf eine größere Wertschätzung der Instrumente im Allgemeinen hinzuweisen scheint.<sup>283</sup>

## Überblick

Spieler:	Organisten, Amateure.
Instrumente	Orgel, Clavicymbel, Spinett, Clavichord, Positiv, Regal.
Ausbildung	Clavichord.
Solistisch	Clavichord, Spinett, Orgel, [Clavicymbel?]
Continuo	Clavicymbel, Orgel, Regal.
Geschmack	Gravität, Aushalten, adoucieren, delicat, Manier.

### **1.6.4 Obligates Cembalo und Aufkommen der dynamischen Instrumente**

Für die folgenden Entwicklungen (ca. 1718–1750) war hauptsächlich dieselbe Generation verantwortlich, die auch die im vorherigen Kapitel besprochenen Aspekte geprägt hat. Wurden jedoch die Anforderungen und Möglichkeiten in vieler Hinsicht ausgebaut, so blieb das grundlegende Klangideal dennoch relativ unverändert. Einige weitere Neuerungen kamen allerdings

---

<sup>281</sup>*Sankt-Peterburgische Anzeigen*, 03.06.1729, siehe auch: «Музыкальные инструменты в газетях "Санктпетербургские ведомости" и "Санкт-Петербургские Anzeigen", 1728–1780», in *Энциклопедический словарь, Книга 7*, Музыкальный Петербург, S. 13. Anzeige hier auf S. 267.

<sup>282</sup>Ebda, S. 262.

<sup>283</sup>Ebda, S. 263.

dazu: neuerfundene Instrumente, vor allem dynamische, sowie obligate Cembaloparts in Sonaten und Konzerten. Bemerkenswert ist, dass die meisten dieser Neuerungen um 1720, oder kurz davor nachweisbar sind, und somit in den Zeitraum fallen, in dem laut Forkel Bach seine musikalische Reife erreicht hat.<sup>284</sup>

Das Manuskript mit Bachs sechs sogenannten Brandenburgischen Konzerten wurde 1721 an den Kurfürsten von Brandenburg geschickt. Das fünfte Konzert dieser Sammlung (BWV 1050) ist möglicherweise das früheste bekannte Konzert mit obligatem, solistischem Cembalopart. Einzig das Tripelkonzert BWV 1044, dessen Entstehungszeitraum unbekannt ist, könnte älter sein. Auch Bachs Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014–1019) entstanden offenbar zwischen 1717 und 1723 in Köthen. Dabei kann aber in den meisten Sätzen, besonders in den Schnellen, keine Rede von einem satztechnischen ‚Cembalopart‘ sein; eher handelt es sich um eine Triosonate mit zwei gleichberechtigten Oberstimmen und einem etwas anders gestalteten Bass, der oft weniger im Kontrapunkt involviert ist als die Oberstimmen. Dabei hat die Violine eine dieser Oberstimmen, der Flügel die andere sowie den Bass. Obgleich diese Schreibart kompositionstechnisch also weitgehend alt war, stellten diese Stücke für Tastenspieler eine neuartige Situation dar. Dass der Flügelpart satztechnisch und klanglich von einer Continuo-Aussetzung abweicht, und allein schon deswegen andere Anforderungen an das Instrument stellt, ist wohl leicht nachzuvollziehen. Möglich ist es, hier ein zweimanualiges Instrument zu wünschen, um dem Bass eine andere Klangfarbe, als der rechten Hand, zu geben. Andererseits kann man sich auch dynamische Instrumente wünschen, um sich an die Biegsamkeit der Violine anzupassen.

Im gleichen Zeitraum kamen neue dynamische Instrumente auf. Die Erfindung des Cembal d'Amour und die Entwicklung des deutschen Fortepianos und Pantalons sind an dieser Stelle zu erwähnen. Zusammenfassend ist festzustellen, dass Silbermanns Erfindung des Cembal d'Amour, einer Art doppeltes Clavichord (die Saiten klingen auf beiden Seiten vom Anschlagspunkt),<sup>285</sup> bereits 1721 der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde.<sup>286</sup> Das Fortepiano, welches durch Bartolomeo Cristofori erfunden und erstmals von Francesco Scipiono Maffei 1711 beschrieben wurde,<sup>287</sup> wurde von Silbermann weiterentwickelt und in Deutschland bekannt gemacht. Wann diese Entwicklung begann ist leider nicht bekannt. Johann Gottfried Walther erwähnt in seinem *Musicalischen Lexicon* 1732 zwar Silbermanns Cembal d'Amour, aber noch nicht das Fortepiano.<sup>288</sup>

<sup>284</sup>Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 51–52.

<sup>285</sup>Siehe S. 26.

<sup>286</sup>*Breslauerische gedruckte Sammlungen von Natur-, Medicin-, Kunst- und Literaturgeschichten*, Juli 1721.

<sup>287</sup>*Giornale de letterari d'italia*, Band 5, S. 144.

<sup>288</sup>Johann Gottfried Walther, «Cembal d'Amour» in: *Musicalisches Lexicon*, S. 151, ebda, «Silbermann», S. 569, siehe

Die erste lexikalische Erwähnung des Fortepianos findet sich 1733 bei Zedler, bezeichnenderweise aber nur beiläufig im Artikel zum Cembal d'Amour.<sup>289</sup> Dafür, dass in dem viel später veröffentlichten Artikel «Silbermann» das Fortepiano nicht mehr auftaucht (freilich aber noch das Cembal d'Amour),<sup>290</sup> hat Werner Müller eine mögliche Erklärung: Laut Agricola hat Bach, zu einem leider nicht genannten Zeitpunkt, eines der ersten zwei Fortepianos Silbermanns gespielt, und dann kritisiert.<sup>291</sup> Daraufhin habe Silbermann entschieden «nichts weiter von dem Instrument auszugeben» und arbeitete desto fleißiger an dessen Verbesserung.<sup>292</sup> Zedlers Band von 1733 dürfte also vor Bachs Kritik geschrieben worden sein, der Band von 1743 noch vor Bachs ‚Gutheißung‘. Wann Bach die verbesserten Fortepianos Silbermanns kennengelernt hat ist ebenfalls unbekannt.<sup>293</sup> Das früheste erhaltene Exemplar Silbermanns trägt die Jahreszahl 1746, und wurde wohl 1747 bei Bachs Besuch in Potsdam bespielt.<sup>294</sup> Es ist aber gut möglich, dass Bach Silbermanns verbesserte Fortepianos bereits davor kennen lernte. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass Silbermann diese bereits vor Bachs Zustimmung für gut genug befand und schon eine beträchtliche Menge davon verkaufte. Für eine dieser beiden Vermutungen sprechen viele Anzeigen für gebrauchte Fortepianos Silbermanns, welche vermuten lassen, dass Silbermann diese Instrumente länger als nur 10 Jahre (1743 bis zu seinem Tode 1753) baute. Von Silbermanns Schüler Friederici sind drei Fortepianos in Pyramidenform erhalten, darunter zwei, die die Jahreszahl 1745 tragen.<sup>295</sup>

Jedoch war Silbermann nicht der einzige Pionier im Bau von deutschen Tasteninstrumenten mit Hammermechanik. Das erste solche belegbare Instrument stammt nicht einmal von ihm. 1731, also zwei Jahre vor der Erwähnung von Silbermanns Fortepiano in Zedlers Lexikon, erschien folgende Anzeige:

*Leipziger Postzeitung*, 23.10.1731.

Denen Liebhabern der edlen Musique dienet zur Nachricht, dass von Orgel= und Instrument=Macher, Nahmens Wal Friedrich [=Wahlfried] Fickern in Zeitz, abermahl ein neu musicalisches Instrument inventiret und verfertigt worden, welches Cymbal-Clavir gennent wird; es ist in Form eines 16-füssigen Clavicymbels, und 4 Chörig, mit Draht-Saiten bezogen,

auch Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt am Main, 1982), S. 39.

<sup>289</sup>Johann Heinrich Zedler (Hrsg), «Cembal d'Amour» in: *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 5 (1733), S. 1803.

<sup>290</sup>Johann Heinrich Zedler (Hrsg), «Silbermann» in: *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste* Band 37 (1743), S. 1263.

<sup>291</sup>Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 44.

<sup>292</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 116–117.

<sup>293</sup>Siehe Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 44.

<sup>294</sup>Ebda, S. 46–47.

<sup>295</sup>Goethehaus, Frankfurt am Main, sowie MIM Brüssel.

an Gravität und Force übertrifft es den stärksten Clavicymbel, und stehet in der Stimmung so lange, als ein gut Clavichordium ohne die geringste Accomodirung, lässt sich auch also leichte tractiren, da doch die Hämmergen auf 2 ½ Zoll von oben herabwärts in die Saiten schlagen. Überdiss hat es auch einige Veränderungen: 1) eine angenehme Dämpfung, als ob mit betuchten Hämmergen gespielt würde; 2) kan man auch, vermittelst eines Zuges das Untereinandersausen in währenden Spielen verhindern, gleichwie das Tuch in die Tangente eines Clavicymbels die Saite still machet. Dieses Instrument, welches um einen civilen Preiss zu haben, hat die Eigenschaft des von dem hochberühmten Pandalon erfundenen Cymbals, und ist von vielen Virtuosen admiriret und approbiret worden.<sup>296</sup>

Es handelt sich dabei jedoch nicht um ein Fortepiano, sondern um ein Pantalon. Adlung erwähnt dieses Instrument in der 1726 geschriebenen *Musica Mechanica* nicht,<sup>297</sup> in der 1758 geschriebenen *Anleitung* kommt es aber durchaus vor.<sup>298</sup> Dabei stehen die Instrumente Wahlfried Fickers mit ihrer überschlägigen Hammermechanik im Vordergrund. Pantalone kannte Adlung offenbar aus eigener Erfahrung, Fortepianos hat er jedoch vor der Niederschrift beider Texte persönlich nicht erlebt, beschrieb sie also nur nach ihm vorliegenden Texten.<sup>299</sup> Ahrens stellt fest, dass diese Pantalons tatsächlich groß waren, was gut zur obigen Anzeige passt.<sup>300</sup> Die frühen Pantalone, darunter jene von Ficker, waren flügelförmig und nicht in Form von Clavieren. Das geht aus den verschiedenen hier zitierten Quellen hervor. Clavierförmige Pantalone (und vermutlich auch normale Tafelclaviere) kamen offenbar erst um 1750 oder später auf: eine Quelle besagt, dass ein Bauer «schon» um 1753 «Pantalons in Form eines Claviers» gebaut hat.<sup>301</sup>

Offenbar stellt dieser Zeitraum, trotz Aufkommen der lauterer dynamischen Instrumente, den Höhepunkt der Geschichte des deutschen Clavicymbels dar. Das geht schon aus den vielen Anpreisungen der Arbeiten Gottfried Silbermanns hervor. Kein deutscher Instrumentmacher des dieser Zeit wurde je so gelobt wie er. Dabei wurden die besaiteten Tasteninstrumente nicht vergessen.<sup>302</sup> Im Artikel «Cembal d'Amour» in Zedlers Lexikon werden von Silbermann die

<sup>296</sup>Zitiert nach Hubert Henkel, «Bemerkungen zur Verwendung des 16'-Registers im historischen Cembalobau», S. 8–9.

<sup>297</sup>Er erwähnt jedoch Pantalons Hackbrett, welches auch Pantalon genannt wurde, siehe Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Zweyter Band, S. 114–115.

<sup>298</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 559–563.

<sup>299</sup>Ebda, S. 561, siehe auch in dieser Arbeit Kapitel 1.3.4, S. 26.

<sup>300</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 234–242.

<sup>301</sup>*Gesammelte Nachrichten von merkwürdigen Begebenheiten*, (1755–1765, hier: 1765), S. 773. Komplette Anzeige im Kapitel 2.5.3 unter «–Andere Bauer», S. 160.

<sup>302</sup>Vgl. Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 35–36 sowie Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 16–17.

«schönsten Clavessins, welche mit 2 Clavieren sind, und sehr vielfach verändert werden können» und auch sein neues «Piano Fort» genannt; seine Clavichorde wurden dabei aber nicht einmal erwähnt.<sup>303</sup> In Weigels *Musicalischem Theatrum*, einer Bildersammlung verschiedener Instrumente mitsamt kleinen Gedichten, werden je der Orgel und dem Clavicymbel eine Seite gewidmet, das Clavichord aber ausgelassen.<sup>304</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass der exklusive Status des Clavichords als Unterrichts- und Übeinstrument für angehende Organisten zweifellos nicht angetastet wurde. Auch wird es in seiner solistischen Funktion seine hervorragende Rolle behalten haben, obgleich nun das Clavicymbel offenbar von niemandem mehr als ‚solistisch unbrauchbar‘ eingestuft wurde. Bach hat sogar zwei Bände seiner Clavierübung ausdrücklich dem Clavicymbel gewidmet, dies übrigens nach seiner ersten Begegnung mit einem Fortepiano.<sup>305</sup>

Diese Beliebtheit des Clavicymbels, aber scheinbar auch der Laute, hat dazu geführt, dass ein neue «Invention von Clavessin=Flügeln oder Stert=Stücken» bekannt gemacht wurde; das «Lauten-Clavessin» und der größere «Theorben=Flügel».<sup>306</sup> Dieses mit Darmsaiten bezogene Clavicymbel wurde angeblich von Johann Christoph Fleischer 1718 in Hamburg erfunden, jedoch besaß der Hof in Weimar ein Lautenclavicymbel von Johann Nicolaus Bach, welches bereits 1715 (also als Johann Sebastian Bach noch in Weimar angestellt war) angeschafft wurde.<sup>307</sup> Die komplett andere Bauform von J.N. Bachs Lautenclavieren beschrieb Adlung 1726.<sup>308</sup> Laut Adlung war dieses «Lautenwerk» das «schönste unter den Clavieren<sup>309</sup> nach der Orgel».<sup>310</sup> Um 1740 entwickelte Zacharias Hildebrandt ein ebenfalls abweichendes «Lautenclavicymbel», welches nun von J.S. Bach selbst entworfen wurde.<sup>311</sup> In Bachs Nachlass befanden sich nicht weniger als zwei solche «Lauten Wercke».<sup>312</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Johann Sebastian Bach sowohl bei Fleischers als auch bei Johann Nicolaus Bachs Instrumenten die Hände im Spiel hatte; schließlich war Bach im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts überwiegend in Thüringen und reiste mehrmals nach Norddeutschland, darunter auch nach Hamburg.<sup>313</sup>

<sup>303</sup> Johann Heinrich Zedler (Hrsg), «Cembal d'Amour» in: *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Band 5 (1733), S. 1803

<sup>304</sup> Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum* (Nürnberg, ca 1722).

<sup>305</sup> Siehe auch Kapitel 1.1.2, Tabelle S. 18.

<sup>306</sup> *Hamburger Relations=Courir*, Nr. 48, 25.3.1718, siehe auch Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt», S. 128.

<sup>307</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, (New York, London, Norton, 2000), deutsche Fassung, S. 194.

<sup>308</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 133–139

<sup>309</sup> Übrigens ein weiterer Hinweis dafür, dass *Clavier* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits nicht nur Clavichord, sondern auch Tasteninstrument im allgemeinen bedeuten konnte.

<sup>310</sup> Ebda, S. 133.

<sup>311</sup> Ebda, S. 139. Es handelt sich hier um eine Anmerkung Agricolas.

<sup>312</sup> Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Herbst 1750, *Bach-Dokumente II*, no. 627, S. 492. Siehe diese Arbeit auf S. 244.

<sup>313</sup> Auch Joris Potvlieghe vermutet dies. Allerdings ist diese Vermutung naheliegender, als jene von Potvlieghe, dass

Auch wurde das «Violdigambenwerk» oder «Geigenclavicymbel» wieder etwas bekannter.<sup>314</sup> Etwa soll der Organist Johann Georg Gleichmann dieses erfunden haben. Adlung weiss nicht, worin diese Erfindung besteht, verweist aber zurecht auf Praetorius, welcher dieses bereits beschreibt.<sup>315</sup> Von einer großen Verbreitung dieser Instrumente ist zwar nicht auszugehen, aber immerhin wurden sie immer wieder erwähnt; es besaß unter anderem die Hofkapelle in Gotha ein solches.<sup>316</sup>

Ob nun viele Register, oder Veränderungen, zu dieser Zeit eine neue Mode waren, konnte ich bislang noch nicht feststellen. Sicher ist, dass solche möglichst vielfältigen ‚Veränderungen‘ bereits in den 1720ern angepriesen wurden. So wurde im *Attest der dresdner Hofvirtuosen* neben einem Cembal d'Amour vor allem ein «Clavissein» gelobt, «dergleichen, der saubern Arbeit zu schweigen, weder an starcken und lieblichen Klange noch vielen Registern, vor ihm, niemahls eines zum Vorschein gekommen [...]».<sup>317</sup> Dieses Ideal hat sich bei Silbermann längst nicht auf undynamische Instrumente beschränkt; auch einige seiner Fortepianos hatten viele Register.<sup>318</sup>

## Überblick

Spieler:	Organisten, Amateure.
Instrumente	Orgel, Clavicymbel, Clavichord, Fortepiano, Pantalon, Lautenclavecín, Positiv, Regal, Spinett, Cembal d'Amour, Violdigambenwerk.
Ausbildung	Clavichord.
Solistisch	Clavichord, Clavicymbel, Orgel.
Continuo	Clavicymbel, Orgel, Regal, Fortepiano.
Geschmack	Gravität, Lieblichkeit, Veränderungen.

---

Bach auch Informationen über Fleischers Clavichorde nach Mitteldeutschland gebracht hätte, was zwar möglich, jedoch nicht belegbar ist. Schließlich ist nicht nachweisbar, dass ein Bauelement des norddeutschen Clavichordbaus in dieser Zeit nach Mitteldeutschland gelangt wäre. Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», S. 41.

<sup>314</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 126.

<sup>315</sup>Ebda, S. 127.

<sup>316</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Friedenstein–Forschung–Band 4 (Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2009), S. 227–228.

<sup>317</sup>Original im STA. Dresden,.: Confirm. Privil. ... 1718–1724, Bd. XXXV, Bl. 553, zitiert nach Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 434.

<sup>318</sup>Es wurde zum Beispiel im *Leipziger Intelligenzblatt* vom 11.05.1776 von Fortepiano Gottfried Silbermanns mit 8 Veränderungen angeboten. Auch im *Intelligenzblatt der allgem. Literatur-Zeitung*, Numero 156, 30.12.1795, S. 1256 wurde eines angeboten; hier wurden sogar die 8 «Züge oder Veränderungen» aufgelistet.

### 1.6.5. Generation der Bach-Söhne



Abb. 4. Clavicymbel von J.H. Gräbner dem Jüngeren, 1774, *MIM* Leipzig, Inv-Nr 91.

Diesen Zeitraum würde ich ab den 1730ern, spätestens ab den 1740ern ansetzen und bis 1789, also zur Veröffentlichung von Türks *Klavierschule* fortführen (obgleich Türk einer jüngeren Generation angehörte).<sup>319</sup> Drei bemerkenswerte Entwicklungen fanden vor allem in diesem Zeitraum statt: Zum einen wurde Clavierspieler oder Clavierlehrer ein eigenständiger Beruf, der nun mehr oder weniger von der Orgel losgelöst war.<sup>320</sup> Das betrifft unter anderem die Bach-Schüler Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Nichelmann und Johann Friedrich Agricola, die noch zu Organisten ausgebildet worden waren, aber höchstens zeitweise als solche arbeiteten. Die zweite Entwicklung ist, dass in Quellen der öffentliche Vortrag eines solistischen Repertoires mehr und mehr diskutiert und nun offenbar erst als eine ernsthafte Option angesehen wurde. So beschwert sich Quantz über schlechte

<sup>319</sup>Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, (Leipzig und Halle, 1789).

<sup>320</sup>Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 76–77.

Organisten die ihre «eigenen, aus dem Stegreif erschnappten Gedanken, den besten, mit Vernunft und Ueberlegung ausgearbeiteter Orgelstücke berühmter Meister» vorziehen.<sup>321</sup> Marpurg schreibt, dass man «auf dem Claviere» «die Fantasien anderer Componisten» ausübt, hingegen auf der Orgel aus dem Kopfe fantasiert.<sup>322</sup> Dies kann als Hinweis dafür verstanden werden, dass in dieser Entwicklung die Orgel etwas hinterher hinkte. Wurde zu Matthesons Zeit das Spiel von Orgelliteratur in «Organisten=Proben» nicht benötigt, ja nicht einmal zugelassen,<sup>323</sup> erlaubte Johann Friedrich Agricola 1773 in einer solchen Organisten-Probe das Spiel eines «Orgelstücks eines guten Meisters» als Alternative zu einer freien Fantasie «aus eigenem Kopfe».<sup>324</sup> Letztlich erfuhr der Generalbass einige Veränderungen: Er wurde zunehmend entbehrlicher, und oft durch obligate Clavier-Parts ersetzt. Diese Entwicklung betraf zunächst kleinbesetzte Werke. Immerhin haben Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach noch Triosonaten mit 2 Oberstimmen und Generalbass komponiert. Seine 3 *Claviersonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung*<sup>325</sup> sind hingegen, anders als die Violin- oder Gambensonaten seines Vaters, keine verkappten Triosonaten mehr, sondern echte Klaviertrios. Mozarts Kirchensonaten enthalten hingegen noch späte Beispiele für kleinbesetzte Kammermusik mit Generalbass.

Der öffentliche Vortrag eines Repertoires, sowie die Professionalisierung des Clavierspielers standen wiederum in enger Verbindung mit zwei weiteren Entwicklungen: Zum einen wurde dem Clavichord nun wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt, zum anderen wurden nun die ersten Clavierschulen geschrieben.

Im Zeitalter der Aufklärung war eine Aussage wie Adlungs «Wie nun das Clavicymbel schön läutet; so ist auch ein solch Pedal schön zu gebrauchen.»<sup>326</sup> wohl eher nicht mehr denkbar. Jedes Instrument brauchte nun einen eigenen rational begründbaren praktischen Nutzen, der sicherlich über bloße Schönheit hinausging. Dabei verschwanden wohl viele Instrumente wie das Lautenwerk, das Regal und das Spinett, später auch das Pantalon<sup>327</sup>. Bislang unangetastet blieben Flügel,

<sup>321</sup>Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, (Johann Friedrich Voß, Berlin, 1752), S. 329.

<sup>322</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree, erster Band*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1750), S. 297, Zitat in dieser Arbeit auf S. 14.

<sup>323</sup>Mattheson, *Große Generalbass-Schule*, (Hamburg, 1731) Kapitel LIX, S. 34.

<sup>324</sup>Johann Friedrich Agricola, «Forderungen an den Candidaten des Organistendienstes bey dey der Kirche zu St. Nicolai in Berlin, die ihm eine Viertelstunde vor der Probe vorgelegt worden», 01.02.1773, zitiert nach Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, (University of Nebraska, Faculty Publications: School of Music. 21.), 1995, S. 30.

<sup>325</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Claviersonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung, erste Sammlung*, (Leipzig, 1776).

<sup>326</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 161.

<sup>327</sup>Schubart äussert sich abschätzig über das Pantalon. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Musicalische Rhapsodien, drittes Heft*, Vorwort, unpaginiert.

Clavichord und Fortepiano. Selbst Türk zählt den Flügel noch unter die «vorzüglichen Instrumente», und nennt ihn sogar noch vor dem Fortepiano, zu dem er im Übrigen erstaunlich wenig zu sagen hat.<sup>328</sup> Der Flügel wurde vor allem für Continuo verwendet, das Clavichord für das solistische Spiel.<sup>329</sup> Jedoch wurde der Flügel auch gebraucht, um Solowerke abwechselnd am Clavichord und am Flügel zu üben.<sup>330</sup> Die Einsatzmöglichkeiten des Fortepianos waren zunächst begrenzt; wurde das Clavier als Soloinstrument vorgezogen, unter anderem wegen der Manieren die sich darauf leichter ausführen ließen,<sup>331</sup> galt der Flügel als lauter, und daher als für größer besetzte Musik geeigneter. So schrieb etwa Carl Philipp Emanuel Bach:

Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet der Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß. Sie thun gut beym allein spielen und bey einer nicht gar zu starck gesetzten 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 noch jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genauerste zu beurtheilen fähig ist.<sup>332</sup>

Wichtig sind das Tragen der Töne und die Bebung, zwei Techniken, die nur am Clavichord möglich sind, und die zu dieser Zeit eigene Zeichen im Notentext bekamen. Man kann also zurecht von richtigen Clavichord-Stücken sprechen.

Bemerkenswert ist, dass zu dieser Zeit das Clavichord seinen offenbar exklusiven Status als Lerninstrument verlor, und noch bemerkenswerter ist, dass dies zugunsten des Clavicymbels geschah.<sup>333</sup> Marpurg und Schubart rieten Anfängern zum Clavicymbel, Emanuel Bach und Türk aber nach alter Tradition zum Clavichord.

Die oftmals gehörte Annahme, dass in dieser Zeit Clavicymbel immer mehr Register bekamen, um mit dem Fortepiano zu konkurrieren, kann ich nicht bestätigen. Samuel Halle schreibt 1764 sogar, dass der Kornetzug (ein Wort, welches er für das Nasal-Register verwendet) weniger verbreitet sei,

---

<sup>328</sup>Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, (Leipzig und Halle, 1789), Einleitung, S. 1.

<sup>329</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 8.

<sup>330</sup>Ebda, S. 10–11.

<sup>331</sup>Siehe auch Kapitel 1.4.1, S. 31.

<sup>332</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 8–9.

<sup>333</sup>Siehe auch Kapitel 1.4.7, S. 39.

als früher.<sup>334</sup> Koch äußerte sich später abfällig über den Lautenzug.<sup>335</sup> Bei genauerer Betrachtung scheinen die vielen Register ein hochbarockes Phänomen zu sein, welches sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hielt, oder bereits sogar etwas an Bedeutung verlor.<sup>336</sup>

Kombinationsinstrumente spielten in dieser Zeit eine bedeutende Rolle. Dabei handelte es sich meist um Kombinationen aus Flügel und Fortepiano oder Fortepiano und Orgel. Außergewöhnlich erscheint so etwas:

*Musikalische Nachrichten und Anmerkungen*, Leipzig 07.05.1770.

Jedoch aber das musikalische Vergnügen vermittelst mehrerer Abwechslung einen noch höheren Grad der Vollkommenheit zu bringen, verfertigt Endes bemerkter dergleichen Clavecins d'Amour auch mit zwey über einander liegenden Manualen (oder Clavieren), wo nemlich bey dem untern der beliebte Flügel, bey dem obern aber das sogenannte Clavecin d'Amour, nebst einer ganz natürlichen Flauto traversiere auf das schönste angebracht sind. Kenner und welche ihr Vergnügen darinnen suchen, sich auf dergleichen Instrumenten ganz allein zu divertiren, finden bey dieser Invention ihrer vollkommene Satisfaction um so mehr, als sie dabey 50 der schönsten Veränderungen vor sich haben, Endes gefertigter aber hoffet auch hierinnen denjenigen Beyfall zu finden, der ihn schon mehrmalen angetrieben hat, auf immer größere Vollkommenheiten seiner so beliebt- als weit und breit verführten Instrumente den Bedacht zu nehmen, und sich durch jedesmalige prompte Bedienung einem geehrten Publico beliebt zu machen.

Franz Jacob Spath.  
Bürger, Orgel und Instrumentmachern  
in Regensburg.

Sicher drückt dies den Wunsch nach einem Instrument mit allerlei dynamischen Möglichkeiten und allen möglichen Veränderungen aus, wie dies in einem einfachen Fortepiano, Flügel oder Clavichord nicht oder nur begrenzt umsetzbar ist. Dabei war der Klang des Clavicymbels ganz offensichtlich immer noch beliebt, und häufig mit vorhanden.

Eine Quelle, welche den Geschmack dieser Zeit vermutlich bestens ausdrückt ist folgende (dabei

---

<sup>334</sup>Samuel Halle, *Werkstätten der heutigen Künste, die neue Kunsthistorie*, (Brandenburg und Leipzig, 1764), S. 359. Siehe auch in dieser Arbeit in der Tabelle auf S. 82.

<sup>335</sup>Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, S. 892.

<sup>336</sup>Wann welches Register verbreitet war, soll später besprochen werden. Es sei jedoch angemerkt, dass der Eindruck, dass der 16' primär ein spätes Phänomen gewesen sei, bei genauerer Betrachtung nicht bestätigt werden kann. Sicher ist immerhin, dass dieser auch in späten Clavicymbeln vorkam.

handelt es sich um ein Vorgängerinstrument von Steins berühmtem Vis-à-vis-Instrument in Verona!). Es lohnt sich, auf die Adjektive zu achten, welche die verschiedenen Instrumente, Register und sonstigen Aspekte beschreiben:

Fortsetzung der Nachricht von Verbesserung des Pianofortes.

Der etwas stumpfe Ton des Fortepiano brachte besagten Herrn Stein auf die Gedanken, ihm einen scharfen Zug zuzugesellen, und gewissermaaßen den Flügel mit dem Fortepiano zu verbinden. Diese Verbindung aber bestehet weiter in nichts, als daß beyde auf einem Claviere gekoppelt werden können; denn jedes hat seinen besonderen Körper und Saiten. Es ist dieses Werk demnach nicht von der Gattung derjenigen, wo die Hämmer und Docken einerley Saiten mit einander gemein haben, und eine abscheuliche Musik hervor bringen, weil der Anschlag der Hämmer eine ganz andere Mensur, und andere Saiten verlangt, als die Docken. Es befinden sich also zwey Instrumente in einem beysammen, und sind in der Mitte durch einen Boden von einander abgesondert. Das obere Instrument ist ein gewöhnlicher vierhöriger Flügel, wovon drey Saiten in 8 füßigen Einklange stehen, die 4te aber einen ganz gelinden 16 Fußton anspricht; das mittlere und obere Clavier sind diesem Flügel zugeeignet, wovon ersteren alle vier Docken zugleich. letzteres aber nur eine 8 füßige Saite allein nimmt. Das untere Instrument ist das Pianoforte, und in der Bauart von außen so eingerichtet, daß es den Fuß vom Flügel vorgestellt; die Saiten s[t]ehn also unter sich. Der Deckel, welcher dieselben schließt, stellt sich, bey der Eröffnung, in eine solche abhängende flache Linie, daß er mit unserm Ohre zu rechtem Winkel steht, wodurch die aufprallenden Tonstrahlen so gut in unser Ohr geführt werden, als wenn das Instrument [=das Fortepiano] oben wär. Das dritte oder unterste Clavier ist ihm zugeignet, und so leicht zu spielen, daß eine jede Hand bequem darauf fortkommt.

Der Mechanismus ist so simpel, daß das ganze Werk bloß in zwey kleinen Stücken, in einem Tangenten und Hämmerlein von außerordentlicher Leichtigkeit bestehet. Die Fertigkeit ißt [sic!] sich daraus schließen, da das Hämmerlein nur einen Raum von 3 1/2 Pariser Zoll zu durchwandern hat. Der geringe Druck der Tasten berührt die Saiten, und der stärkste übertreibt sie nicht; ein kritischer Umstand!<sup>337</sup>

Auch wurden solche besonderen Instrumente für Continuo verwendet, wobei die 16-füßige Lage eine Rolle spielte:

*Hannoversche Anzeigen*, 09.09.1765.

---

<sup>337</sup> *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen*, 31.01.1769.

Grossen Goltern. Der Organist Hachmeister allhier hat ein Instrument mit Tangenten und Hämmern, so fünf Octaven hat, und von contra C bis ins dreygestrichene c gehet, verfertigt, die äusserliche Gestalt gleicht einem Flügel, und ist weit vollkommener als die sogenannten forte piano, indem es ein Regal unter sich hat, welche 4 Octaven, und eine Octav höher gehet, als das Instrument, welches miteinander zugleich gespielet, oder ein jedes separate gebraucht werden kann, auch ist darunter ein Pedal, so diesen beyden Theilen angehängt. Der Blasebalg kann der Spielende selbst mit einem Fusse treten, oder es kann solcher von jemand gezogen werden. Die Veränderungen können auf folgende Art hervorgebracht werden:

Als 1) mit Tangenten [=Springer]

2) die blossen Hammer, mit den Dämpfern,

3) mit belederten Hammern, desgl.

4) die Tangenten mit blossen Hammern zugleich,

5) die Tangenten mit gedämpften Hammern,

6) mit blossen Hammern, / wobey die Tangenten stille stehen, damit die Hammern helle klingen

7) mit belederten Hammer, / wobey die Tangenten stille stehen, damit die Hammern helle klingen.

Da nun zu jeder Stimme von obigen 7 auch die Harfe oder Laute gezogen werden kann, so kommen dadurch 21 Veränderungen heraus, welche forte & piano gehen können. Die 22te Veränderung ist, wenn das Instrument und Regal zugleich gehen, und können alsdenn obbeschriebene Züge nochmal beym Regale nacheinander angezogen werden, so höret man wieder neue Veränderungen. Unter obbenannten Stimmen kann ich folgende namhaft machen: nemlich die Davids Harfe, die Spitzharfe, das Glockenspiel, das Pantalon, die Laute, das Hackebrett, diese können ganz piano und forte gehen, imgleichen eine sogenannte Maultrommel, und eine Leyer, so durch einen Tritt mit dem Fusse gemacht wird, wozu auch das Instrument mit gehen kann, diese beyden letzten Stimmen sind zwar allgemein, man wird sie aber noch niemals an einem Clavecin gehöret haben. Bey obig benamnten Stimmen können die Dämpfer, oder die Tangenten in die Höhe gezogen werden, daß sie stille stehen, oder nach Belieben mit gehen, wie man es haben will. Auch können die Tangenten nach Gefallen des Spielenden, ohne, daß die Umstehende es merken, und ohne, daß die Hände im Spielen aufgehalten, durch einen Tritt stillschweigend gemacht werden, daß also auf diese Art entweder das Regal allein, oder die Hammers gedämpft oder helle gehen, wodurch die angenehmsten Veränderungen sich hören lassen. Die übrigen Stimmen können nach Belieben benennet werden. Es verstimmeth sich selten, und wenn es zu Zeiten mal unrein wird, so ist es doch viel leichter zu bestimmen, als ein Clavier, und werden auch die Federn in denen Tangenten nicht leicht lahm, weil die Mensur nicht zu enge. Es ist von ungestrichen f bis dreygestrichen c 3-chörig, und in der untersten Octav mit Silbersaiten, und ist zum Accompagnement bey der Musik viel besser als ein ander Instrument, weil man den Generalbaß auf selbigen auf zweyerley Art, nemlich 8-füßig oder

16-füßig haben kann. Die Liebhaber haben sich bey obengedachtem Verfertiger und Verkäufer des Instruments hieselbst zu melden.<sup>338</sup>

Es waren auf dem Gebrauchtmart die unterschiedlichsten besonderen Instrumente anzutreffen, auch ein Kombinationsinstrument mit Glockenspiel:

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, Nr. 47, 20.11.1778, S. 292.

Ein gläsern Glocken=Spiel mit der Claviatur von 4 1/2 Octaven, vom Contra C bis ins dreygestrichen f [Sic! Wohl ein Fehler, entweder müsste es «5 1/2 Octaven, vom Contra C bis ins dreygestrichen f» oder «4 1/2 Octaven, vom C bis ins dreygestrichen f» heißen], da der Zwischen=Raum verschiedene Dressorgen<sup>339</sup> zu Aufsetzung Tischgläser oder andere beliebige Zierrathen in sich faßt, worunter ein dazu gehöriges Fortepiano befindlich, ist wohl im ganzen als auch einzeln um billigen Preis zu verkaufen.<sup>340</sup>

Eine Ästhetik, welche, in Bezug auf Tasteninstrumente, auf möglichst besonderen und unterschiedlichen Klangfarben basiert, lässt sich auch außerhalb von Verkaufsanzeigen finden. Zwar schweigen Notentexte und Clavierschulen weitgehend zu den zweifellos Veränderungen –was durchaus überraschend ist–, jedoch gibt es andere Quellen dazu, zum Beispiel diese literarische:

Als sie auf dem Saale waren, setzte Rosine-Charlotten einen Stul neben sich, auf der andern Seite saß die Fräulein, sie aber rückte einen Stul vor den schönen Silbermannischen Flügel, dämpfte ihn zum Lautentone, präludirte herrlich aus dis, und fieng nun an sehr feierlich zu spielen und zu singen: [...].<sup>341</sup>

Im gleichen Buch heißt es an anderer Stelle:

Flugs hüpfte sie mit leisem Tritte an den Pantalon, dämpfte ihn zum Cölestinentone, fing an zu spielen, und mit leiser Stimme zu singen: [...].<sup>342</sup>

Ganz im gleichen Geiste wurde folgender Text in einer Zeitung veröffentlicht:

---

<sup>338</sup>Für diese Quelle bin ich Uwe Fischer zu Dank verpflichtet.

<sup>339</sup>Unbekannter Begriff.

<sup>340</sup>Zitiert nach Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 226.

<sup>341</sup>Johann Heinrich Jung-Stilling, *Die Geschichte Florentins von Fahlendorn, zweyter Theil*, (Mannheim, in der neuen Hof= und akademischen Buchhandlung, 1781) S. 115.

<sup>342</sup>Ebda, S. 164.

Sonst, liebe Freundinn, standen mein Klavier und Flügel meilenweit auseinander, das jammerte mich; "Ich möchte doch wissen, wie das zusammenklänge?" -Da rückt' ich mein Klavier hart an den Flügel an, so, dass Beyde ein halbes Quadrat formirten und ich im Einschnitt beyder Instrumente saß; so spielt' ich den Baß auf dem Flügel und den Diskant auf dem Klavier, und - nun?- und hörte eine Harmonie und sah eine Spielart, die ich zeitlebens noch nie gehört und gesehen hatte. Wie das zusammen klingt, müssen Sie selbst probiren, so viel weiß ich wohl, daß ich nach dieser Entdeckung sehr kaltblütig an alle Fort biens und Fort pians dachte. Es versteht sich, daß man den Flügel schwach abzieht, damit er zum Silberklang des Klaviers weniger rauscht. - O es ist vortreflich, für iede Hand ein ganzes Manual in seiner Macht zu haben und mit jedem allgewaltig zu zaubern. Durch diesen grosen Reichthum von Thönen verliert man sich in neuen ungehörten Accorden, manches verwebt sich, wie Sphärenklang und tausend neue Verschränkungen der Harmonie greifen so mächtig ineinander: daß man eine ganz neue Schöpfung von Musik zu hören glaubt. [...]<sup>343</sup>

## Überblick

Spieler:	Clavieristen, Amateure, Organisten.
Instrumente	Clavier, Flügel, Fortepiano, Orgel, Positiv, Kombinationsinstrumente.
Ausbildung	Clavichord, Flügel.
Solistisch	Clavichord, Flügel, Fortepiano, Orgel.
Continuo	Flügel, Fortepiano, Orgel.
Geschmack	Schmeichelnd, singend.

### **1.6.6. Durchbruch des Fortepianos und Verschwinden der Generalbasspraxis**

Im Zusammenhang mit dem Vormarsch des Fortepianos ist durchaus interessant, wie Instrumentmacher für sich warben. 1755 wurde für die «Flügel oder Clavecins [...] wie auch Claviere» Friedericis geworben.<sup>344</sup> Dies ist bemerkenswert; schließlich sind von Friederici drei pyramidenförmige Fortepianos erhalten, welche weit vor 1755 gebaut worden waren. 1764 wurde für einen Bauer geworben, der «Clavire, Clavecins und Piano Forts» baute.<sup>345</sup> Auch 1765 warb ein Bauer mit Namen Joh. Christian Pfennig für seine «Orgeln, Positive, Clavecins, Claviere».<sup>346</sup> 1790 warb ein Bauer für seine Fortepianos, sowie «alle Sorten Claviere». Ein «alter Flügel mit zwey Clavieren» wurde bei diesem lediglich «zum Verkauf in Commiſion gegeben».<sup>347</sup> Immerhin wurden Ende des 18. Jahrhunderts in Sachsen manchmal noch Flügel gefertigt.<sup>348</sup>

<sup>343</sup>*Karlsruher Zeitung*, 01.04.1785, S. 104.

<sup>344</sup>*Leipziger Zeitungen*, 13.04.1755, wiederholt am 04. und 11.10.1755.

<sup>345</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 09.06.1764, Anzeige in dieser Arbeit auf S. 196.

<sup>346</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 15.06.1765.

<sup>347</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 31.12.1790.

<sup>348</sup>Christian Salomon Wagner baute im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dreimanualige (!) Flügel in Dresden, siehe

In der öffentlichen Wahrnehmung dürfte sich das Fortepiano vor allem in den 1780ern durchgesetzt haben, etwa bei den Gewandhauskonzerten in Leipzig. Dort wurde ein Fortepiano zwar 1782 eingeführt, der alte Flügel wurde aber gelegentlich noch bis 1790 als Soloinstrument eingesetzt.<sup>349</sup> 1788 und 1789 wurde das Fortepiano bei Mozarts Gastspiel eingesetzt und ruhte dann wohl bis 1792.

Hubbard vertrat die Meinung, dass die Franzosen dem alten Flügel mehr nachgetrauert hätten; die Deutschen hingegen scheinen über seinen Verlust nicht «particularly sorry» gewesen zu sein.<sup>350</sup> Da Hubbard die historischen Verkaufsanzeigen nicht, und Artikel in Lexika nur rudimentär studiert hat, war ihm nicht klar, dass der alte Flügel in Deutschland erst zwischen 1800 und 1810 komplett aus der öffentlichen Musikpraxis verschwinden sollte. In den frühen 1800ern stand es in anderen Ländern keineswegs besser um das Clavecin. Außerdem kann man auch eine gelegentliche Ablehnung gegenüber dem Fortepiano in Deutschland noch in den 1780er-Jahren nachweisen:

Der Flügel nimmt keine Modification an, sein Anschlag ist immer der nemliche, und schwer. Deswegen findet die wollüstige Spielart nicht statt. Man muß Fertigkeit, Forte [recte: Force] und Harmoniekenntniß besitzen, um hier zu brillieren, statt daß man auf dem Fortepiano eine gewisse Weichlichkeit alles thut. Man darf beym Flügel auf kein Nachklingen zählen, das manchesmal die Fehler zudeckt, die auf dem Fortepiano haufenweis vorkommen dürfen, wiewohl die Zumpischen und Bunterbartischen in Engelland sehr deutlich sind.

Nur eine wollüstige Spielart die nichts als Grazie und Erhabenheit mißtrennt, hat die Flügel in Abnahme gebracht; man will tändelnd spielen, harfenmäßig klimpern, und vergißt auf das Große.<sup>351</sup>

Offenbar konnten sich erst die Generationen nach Carl Philipp Emanuel Bach vom Flügel als Soloinstrument(!) richtig trennen. 1790 sah Haydn diesen als Soloinstrument als veraltet an.<sup>352</sup> Dies war aber noch eine relativ neue Entwicklung; beispielsweise konzertierte Abbé Vogler 1785 in Leipzig sowohl am Flügel als auch am Pianoforte (und zusätzlich an der Orgel der

---

Johann Gottlieb August Kläbe (Hrsg), *Neuestes gelehrtes Dresden* (Leipzig 1796), S. 177.

<sup>349</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, (Kassel; Basel; London; Ney York; Prag; Bärenreiter, 1995), S. 26.

<sup>350</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, (Harvard University, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1965), S. 187

<sup>351</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, «Flügel» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Band 10*, (Frankfurt, 1785), S 173.

<sup>352</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, S. 26.

Thomaskirche).<sup>353</sup> Er fantasierte und spielte eigene Kompositionen auf dem Flügel und auf dem Pianoforte, auch hat er sich bei der Kammermusik auf dem Flügel hören lassen. Ganz trennte sich Mozart nicht vom alten Flügel; war dieser zwar zur Galanterie weniger geeignet, war es Mozart offenbar noch ein Vergnügen, darauf Kontrapunkte zu spielen.<sup>354</sup> Verwendung fand der «alte Flügel» bei ihm bis zuletzt auch für Generalbass im Orchester.<sup>355</sup> Tatsächlich war dies, neben der Begleitung von Rezitativen, das letzte Einsatzgebiet deutscher Flügel. In Kochs Lexikon steht beispielsweise:

Flügel, Clavicimbel, ital. Cembalo, franz. Clavecin. Ein sehr bekanntes Claviatur=Instrument von langer und spitzig zulaufender Form, [...]. Die übrigen Gattungen dieser Clavierart, nemlich das Spinnet und das Clavicytherium, sind gänzlich außer Gebrauch gekommen; des Flügels aber bedient man sich noch in den mehresten großen Orchestern theils zur Unterstützung des Sängers bey dem Recitative, theils und hauptsächlich aber auch zur Ausfüllung der Harmonie vermittelst des Generalbasses. [...] so ist er auch zum Vortrage cantabler Sätze, so wie überhaupt zu Feinheiten des Geschmacks, nicht geeignet. Sein starker durchschlagender Ton macht ihn aber bey vollstimmiger Musik zur Ausfüllung des Ganzen sehr geschickt; daher wird er auch wahrscheinlich in großen Opernhäusern und bey zahlreicher Besetzung der Stimmen den Rang eines sehr brauchbaren Orchester=Instrumentes so lange behaupten, bis ein anderes Instrument von gleicher Stärke, aber von mehr Mildheit oder Biagsamkeit des Tones erfunden wird, welches zum Vortrage des Generalbasses eben so geschickt ist. In einem Concertsaale, und bey minder starker Besetzung der Stimmen ist der durchschlagende Ton dieses Instruments, besonders bey Stellen, die mit einem schwachen Tone und mit Feinheit des Ausdruckes vorgetragen werden müssen, zu grob, und klingt zu gehackt, weil theils der Spieler mit der rechten Hand die Akkorde anzuschlagen hat, theils weil das Instrument keiner andern Modificationen der Stärke und Schwäche des Tones fähig ist, als die durch die Abwechslung des Vortrages auf den beyden Clavieren hervorgebracht werden können. Durch diesen Übelstand veranlaßt, der in Tonstücken nach dem Geschmacke der Zeit, besonders bey schwachen Besetzung der Stimmen, allerdings merklicher ist, als in ältern Tonstücken, hat man seit geraumer Zeit angefangen, den Flügel durch den zwar schwächern, aber sanftern, Fortepiano zu vertauschen. [...] <sup>356</sup>

Dass der Generalbass ganz verschwinden würde, bevor das Fortepiano den Flügel in seiner letzten Bastion verdrängen würde, erwartete Koch offenbar nicht.

<sup>353</sup> *Karlsruher Zeitung*, 30.05.1785.

<sup>354</sup> *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, (Kassel, Basel, 1965), S. 135, Zitat in dieser Arbeit auf S. 40.

<sup>355</sup> Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, S. 45.

<sup>356</sup> Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon*, S. 586–588.

Vereinzelt überlebte dieses Instrument aber deutlich länger. Carl Friedrich Zelter verwendete etwa den Flügel bei öffentlichen Aufführungen bis in die 1830er-Jahre. 1829 verwendete Zelters Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy ebenfalls einen Flügel, und kein Fortepiano, für die Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion*.<sup>357</sup>

1790 schafften sich die beiden Hauptkirchen Leipzigs zusammen einen gebrauchten Flügel mit zwei Manualen von Friederici an. Dieses Instrument ersetzte allein die beiden Instrumente, welche die Kirchen bis dahin besessen hatten.<sup>358</sup> Es kostete aber mehr, als 1756 das (vermutlich einmanualige) Vorgängerinstrument der Thomaskirche. Zwar fanden ‚Musiken‘ nicht in beiden Kirchen gleichzeitig statt, sondern immer abwechselnd, dennoch dürfte es als unwahrscheinlich gelten, dass der gemeinsame Flügel jede Woche hin und her getragen wurde. Vermutlich wurde dieser nur noch gelegentlich gebraucht. Das seit Bachs Amtszeit regelmäßig gezahlte Stimm- und Bekielungsgeld wurde aber weiterhin bezahlt. Ab 1806 fiel dieser Kostenpunkt weg.<sup>359</sup> Der Flügel war nun also auch da außer Gebrauch gekommen. Das deckt sich erstaunlicherweise genau mit den Gebrauchtanzeigen in den *Leipziger Zeitungen*: Dort wurden fast jedes Jahr gebrauchte Clavicymbel angeboten, dies bis 1806.<sup>360</sup>

Wurde der Flügel in den vormaligen Clavierschulen durchaus positiv gesehen, und diesem teilweise eine recht wichtige Rolle zugestanden, wurde dieser in der Fortepianoschule<sup>361</sup> Milchmeyers 1797 bereits komplett abgelehnt.<sup>362</sup> Auch wurde das Clavichord von ihm nur noch als notdürftige Alternative zum Fortepiano angesehen. Immerhin ist festzustellen, dass das Clavichord, obgleich es auch bereits merklich verdrängt wurde, noch ein weitaus besseres Ansehen hatte. Busch, dessen Beurteilung des Clavessins im Übrigen milder als jene durch Koch ausfällt, bezeichnet das Clavier sogar «wegen seines sanften einschmeichelnden Tons» als das noch «schicklichste» Instrument.<sup>363</sup>

Offenbar kamen die Silbermannischen Clavicymbel gleichzeitig wie die Silbermannischen Fortepianos aus der Mode. So hat Zelter 1804 in einem Brief an Goethe beschrieben, wie er einen

---

<sup>357</sup>Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 24.

<sup>358</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926), S. 113.

<sup>359</sup>Ebda.

<sup>360</sup>*Leipziger Zeitung*, 21.2.1806, S. 327.

<sup>361</sup>In diesem Zusammenhang soll betont werden, dass Milchmeyer, anders als Türk, keine allgemeine, oder auf das Clavichord bezogene Clavierschule schrieb sondern sich direkt auf das Fortepiano bezog.

<sup>362</sup>Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, (Dresden, Carl Christian Meinhold, Dresden), S.58.

<sup>363</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», in: *Handbuch der Erfindungen: Den Buchstaben C enthaltend, Band 3, Ausgabe 1*, S. 149–150.

alten Flügel Silbermanns im Herzoglichen Schloß in Weimar beurteilen sollte.<sup>364</sup> Dieser war wohl außer Gebrauch, und man wollte wissen, wie damit umzugehen sei. Zelter meinte, dass dieser zwar nicht viel wert sei, man aber warten sollte, bis ihn ein «Kenner wegnimmt und ein abgedroschenes Fortepiano dafür hinstellt». In Forkels Bach-Biographie heißt es, dass die Silbermannischen Fortepianos Friedrichs des zweiten um 1802 unspielbar im Schloss herumstehen würden,<sup>365</sup> und bereits 1800 schrieb der Freiburger Kantor Johann Gottfried Fischer: «Das einzige von Silbermann selbst noch gefertigte und allhier [in Freiberg] bisher befindliche Pianoforte besitzt die hiesige Freymaurerloge zu den drey Bergen.»<sup>366</sup> Immerhin haben die Silbermannischen Fortepianos trotz vermeintlichen Fortschritts lange Zeit einen großen Eindruck gemacht: Wolfgang Amadeus Mozart hat 1789 jenes im Besitz des Kantors Doles kennengelernt, und dafür einen ansehnlichen Preis geboten; Doles wollte es jedoch nicht weggeben.<sup>367</sup> Dass Instrumente Silbermanns noch einige Zeit eine Rolle spielten, belegen auch Zeitungsanzeigen. Ein Silbermannischer «Concertflügel» mit zwei Manualen und fünf Registern wurde noch 1802 angeboten.<sup>368</sup> Das letzte Fortepiano, das in den *Leipziger Zeitungen* unter dem Namen Silbermann angeboten wurde erschien 1802.<sup>369</sup> Ein Silbermannischer Flügel wurde 1805 angeboten.<sup>370</sup> Eine Anzeige zu einem «eichenen Flügel mit zwei Claviaturen spielbar, von dem berühmten Orgelbauer Silbermann» welches in Meißen verkauft werden sollte, erschien sogar noch 1835.<sup>371</sup> «Orgelbauer» bezieht sich auf Gottfried Silbermann, der Name Silbermann allein hätte sich auf seine Verwandten beziehen können.

---

<sup>364</sup>Hans-Günter Ottelberg (Hrsg.), *Karl Friedrich Zelter. Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel* (Leipzig, 1987), S. 82. Der Brief datiert vom 27.09.1804, siehe auch Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 22.

<sup>365</sup>Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, S. 28.

<sup>366</sup>*Freyberger gemeinnützige Nachrichten*, 1800, Nr.13, 27.03, S. 127, zitiert nach Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 47.

<sup>367</sup>Allgemeine musikalische Zeitung, IX. Jahrgang, Jan. 1807, S. 259. Siehe auch Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 46.

<sup>368</sup>*Leipziger Zeitungen*, 09.11.1802, es könnte sich hier aber um einen Verwandten Gottfrieds handeln.

<sup>369</sup>*Leipziger Zeitung*, 21.4.1802, S. 635.

<sup>370</sup>*Leipziger Zeitung*, 1.4.1805, S. 583.

<sup>371</sup>*Meißner gemeinnütziges Wochenblatt*, 19.12.1835, siehe auch Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 22. Die Bezeichnung «Orgelbauer» wurde für Gottfried verwendet.

## 2 Clavicymbel

### 2.1. Zur Organologie im Allgemeinen

Die Organologie beschäftigt sich traditionell überwiegend mit erhaltenen Instrumenten. Das ist durchaus nachvollziehbar, schließlich ist über ein erhaltenes Instrument viel mehr herauszufinden, als über eine kurze Textstelle, die flüchtig ein Instrument erwähnt. Darüber hinaus wird ein bedeutender Teil der Organologie durch Museen betrieben; diese erfüllen damit ihre Pflicht, nicht nur historische Gegenstände zu erhalten und gegebenenfalls auszustellen, sondern diese auch historisch aufzuarbeiten und einzuordnen. Schriftliche Quellen werden meist zur Einordnung der Exponate herangezogen. Die Untersuchung von historischen Instrumenten wird aber auch betrieben, da hier ein besonderes Interesse besteht; schließlich sind erhaltene Originale, die für die Musik eines beliebten Komponisten gut einsetzbar sind (und diesem womöglich vertraut waren) gute Kandidaten für eine Kopie für den praktischen Gebrauch im Bereich der Historischen Aufführungspraxis. Dass bei der Fokussierung auf solche erhaltene Einzelinstrumente ein wissenschaftliches Ungleichgewicht entstehen kann, vor allem da, wo wenige oder keine Instrumente erhalten sind (womöglich aber viele schriftlich überliefert sind), ist wohl leicht zu verstehen. Begreiflicherweise entsteht bisweilen auch da ein besonderes Ungleichgewicht, wo man ein erhaltenes Instrument (oder dessen Erbauer) in irgendeiner Weise mit einem Komponisten zusammenbringen kann. Diese Verbindung kann unter Umständen überschätzt werden. Nicht zuletzt deshalb war der Artikel «Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs» von Herbert Heyde wegweisend für eine neue Beurteilung von Bachs Instrumentarium.<sup>372</sup> Dieser Artikel beschäftigt sich vor allem mit schriftlichen Quellen aus Bachs Umfeld. In der praktischen Ausübung der alten Musik war sein Einfluss hingegen begreiflicherweise gering: Schließlich lassen sich besaitete Tasteninstrumente von Bauern, die keine Instrumente hinterlassen haben, höchstens rekonstruieren, wobei Rekonstruktionen selbstverständlich viel mehr Fragen aufwerfen, als Kopien.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass sich bei der Beurteilung von erhaltenen Texten und Instrumenten vollkommen unterschiedliche Probleme ergeben. Ein historisches Instrument wurde meist mehreren Reparaturen, Restaurationen und nicht selten auch tief eingreifenden Umbauten unterzogen. Die originale Substanz ist nicht immer klar feststellbar. Oft lassen sich Spuren solcher

---

<sup>372</sup>Herbert Heyde, «Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs», in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Hrsg. Hans Schneider (Tutzing, 1985) S. 73–88.

Verfälschungen aber erkennen. Zweifellos lassen auch viele im schlechten Zustand erhaltene Instrumente vielerlei Erkenntnisse über den früheren Instrumentenbau zu. Eine historische Textstelle lässt sich, solange der Originaltext erhalten ist, zwar nicht nachträglich verfälschen, jedoch ist zunächst der historische Sprachgebrauch genau zu untersuchen, zum anderen können dem Schreiber leicht Beschreibungsfehler unterlaufen, die oftmals nachträglich nicht zu überprüfen sind. Das sich aus solchen Textstellen ergebende Detailwissen über die Bauart der Instrumente ist meist äußerst begrenzt; oft erfährt man dafür aber etwas über deren praktischen Gebrauch.

Eindrucksvoll lassen sich diese Probleme der Organologie mit allen ihren Facetten bei der Frage nach Bachs Flügel demonstrieren. Grundsätzlich kann man feststellen, dass aus Deutschland wenig Clavicymbel erhalten sind. Auch lassen sich wenig Details zu Bachs Verhältnis zu diesen Instrumenten und deren Erbauer aus den Quellen entnehmen. Eine denkbar ungünstige Situation also. Daraus ergibt sich, dass jeder einzelnen auffindbaren Quelle zu dieser Frage ein enormes Gewicht beigemessen wird.

Grundsätzlich ist die Frage nach Bachs Flügel seit jeher mit der ‚Historischen Aufführungspraxis‘ verbunden. Zwar hat die ‚Alte Musik‘ mittlerweile glücklicherweise ihre stilistischen Wünsche vervielfältigt und verfeinert; immerhin stellt aber Wolfgang Schult 1999 noch fest, dass die «Instrumentenbauer und Instrumentenkundler» zwar auf der Suche nach einem typisch deutschen Cembalo seien, aber eigentlich nur ein ideales Instrument für Bach finden wollen.<sup>373</sup> Dies ist sicherlich auch heute noch der Fall.

Im Mittelpunkt stand zunächst der sogenannte ‚Bach-Flügel‘: ein Instrument, dessen Bauer lange Zeit unbekannt war. Wie Günther Wagner feststellte, kann «wie kaum ein anderes Musikinstrument [...] das Cembalo mit der Katalognummer 316 des Berliner Musikinstrumenten-Museums, das sogenannte Bach-Cembalo, beispielhaft dafür stehen, wie eng verflochten die Geschichte eines einzelnen Instruments mit der allgemeinen Musikgeschichte sein kann und wie nachhaltig es Einfluß auf die Entwicklung der Historischen Aufführungspraxis bzw. auf die Alte-Musik-Bewegung auszuüben in der Lage ist».<sup>374</sup> 1890 kam dieses Instrument in die Sammlung nach Berlin mitsamt der Überlieferungsgeschichte, dass es Johann Sebastian Bach gehört haben soll. Das

---

<sup>373</sup>Wolfgang Schult, «Komponierte Bach seine Musik für Tasteninstrumente im Gedanken an Zuhörer», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschler, 2000), S. 94.

<sup>374</sup>Günther Wagner, «Die Besonderheit des 16-Fuss-Registers am Beispiel des Berliner «Bach-Cembalos»», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Hrsg. Günther Wagner (Stuttgart-Weimar: J.B Metzler, 1996), S. 113.

besonderste Merkmal stellte die ‚Bach-Disposition‘ dar, welche Bach selbst erfunden haben soll: ein 16'- und ein 8'-Register auf dem Untermanual, ein 8'- und ein 4'-Register auf dem Obermanual.<sup>375</sup> Erst wurde der 16' auf Wanda Landowskas Wunsch hin in Pleyels Cembali eingebaut<sup>376</sup> und später wurde die ‚Bach-Disposition‘ Standard in neuzeitlichen Cembali. Dies war nun der Fall bei den meisten zweimanualigen Modellen bis hin zu Karl Richters Neupert-Cembalo.

Freilich wurden die ‚Bach-Disposition‘ und vor allem das 16'-Register ziemlich bald in Zweifel gezogen. Zunächst war es Georg Kinsky, der 1924 den Bezug vom Berliner ‚Bach-Cembalo‘ zu Bach in Abrede stellte.<sup>377</sup> 1955 wurde sogar versucht zu belegen, dass das 16'-Register in der Barockmusik keinen Platz hatte.<sup>378</sup> Dass sich einige Autoren, etwa Raymond Russell differenzierter ausdrückten, und durchaus sowohl diverse erhaltene Instrumente, als auch schriftliche Belege für ein solches Register kannten, änderte nichts an der Tatsache, dass das 16'-Register nun als Teil der industriellen Cembali in Rastenbauweise verteuftelt wurde. Im Folgenden spielten bei Nachbauten von historischen Cembali deutsche Vorbilder nur eine untergeordnete Rolle. Auch wurden diese Instrumente wissenschaftlich nur spärlich untersucht. Sowohl Raymond Russell als auch Frank Hubbard behandelten das deutsche Cembalo am Schluss ihrer Darstellungen.<sup>379</sup>

War der ‚Bach-Flügel‘ nun in Ungnade gefallen, und ein ideales Instrument für Bachs Musik wohl angesichts der von Hubbard hoch gelobten franko-flämischen Cembalo-Bauschule in den meisten Augen von zweitrangiger Bedeutung, dauerte es einige Zeit bis sich die Instrumente Michael Mietkes als deutsche ‚Ideal-Cembali‘, und somit als neue ‚Bach-Cembali‘ durchsetzen konnten. Die historische Grundlage für diese Neubewertung ist, dass Bach 1719 ein Instrument aus Mietkes Werkstatt für den Köthener Hof abgeholt hat.<sup>380</sup> Zwei erhaltene unsignierte Cembali im Schloss Charlottenburg in Berlin wurden schon längere Zeit Mietke zugeschrieben; 1990 wurde noch ein signiertes Vergleichsinstrument Mietkes gefunden, womit nun die Autorschaft Mietkes für die

---

<sup>375</sup>Oskar Fleischer, «Das Bach'sche Clavicymbel und seine Neukonstruktion», in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 1 (1899/1900), S.62.

<sup>376</sup>Pleyel-Cembali tragen oft die Inschrift: «Le jeu grave (dit par les Anciens de 16 pieds) fut introduit dans les CLAVECINS PLEYEL à partir de l'année 1912 sur la demande et les suggestions de WANDA Landowska». Im Übrigen war das Vorbild für Pleyels Disposition noch nicht die des «Bach-Flügels», sondern noch jene des Clavicymbels von Hass aus dem Jahre 1734 im *MIM Brüssel*, Inv.-Nr. 630. Siehe auch diese Arbeit ab S. 225 in dieser Arbeit zur Rezeption des «Bach-Flügels».

<sup>377</sup>Georg Kinsky, «Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels), in: *Bach-Jahrbuch* 1924, S. 128–138, siehe auch Günther Wagner, «Die Besonderheit des 16-Fuss-Registers am Beispiel des Berliner «Bach-Cembalos»», S. 116.

<sup>378</sup>Friedrich Ernst, *Der Flügel Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaus im 18. Jahrhundert*, Frankfurt 1955.

<sup>379</sup>Vgl. Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 18–19.

<sup>380</sup>Dieter Krickeberg, *Michael Mietke—ein Cembalobauer aus dem Umkreis von Johann Sebastian Bach*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 3, Köthen 1985, S. 47–56.

beiden anderen Instrumente überprüft und bestätigt werden konnte.<sup>381</sup> Daraus ist sowas wie eine Mietke-Forschung entstanden. Auf diesem Stand bewegt sich größtenteils das Wissen der heutigen Cembalobauerinnen und -bauer, sowie der Cembalistinnen und Cembalisten.

Zwar ist gleichzeitig die Forschung zum deutschen Cembalobau und zum Berliner ‚Bach-Flügel‘ fortgeschritten, jedoch mit erstaunlich wenig Einfluss auf die musikalische Praxis. 1985 wurde Heydes besagter Artikel veröffentlicht und 1987 wurde der Berliner ‚Bach-Flügel‘ neu bewertet und dabei festgestellt, dass der 16' durchaus original ist, und dass die aktuelle Disposition, die ‚Bach-Disposition‘, wohl bereits im frühen 18. Jahrhundert bei einem Umbau entstand. Ferner wurde auch festgestellt, dass der Flügel der Werkstatt der Familie Harrass entstammt und durchaus Bach gehört haben kann.<sup>382</sup> Neuere Publikationen zum deutschen Cembalobau bestätigen und ergänzen vor allem diese Erkenntnisse, wobei die besondere Bedeutung des 16'-Registers in Deutschland immer wieder hervorgehoben wurde.<sup>383</sup>

Neben den Instrumenten Mietkes spielen bei Nachbauten heute noch das 1728 gebaute Clavicymbel Christian Zells, sowie das 1738 gebaute einmanualige Clavicymbel von Christian Vater eine Rolle. Dies ist wohl vor allem auf deren heutigen guten Ruf zurückzuführen. Weniger Bedeutung, aber doch eine gewisse Verbreitung haben Nachbauten der Instrumente von Hass erfahren. Dabei stehen tatsächlich die Modelle mit 16'-Register im Vordergrund. Eine gewisse Skepsis den Hass'schen Instrumenten gegenüber ist dabei wohl nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass alle acht erhaltenen Clavicymbel dieser Werkstatt höchst unterschiedlich sind, und deshalb heute als Unikate oder Maßanfertigungen gehandelt werden. Aus dieser Beurteilung wird dann nicht selten geschlossen, dass diese Instrumente für die deutsche Musik, aufgrund ihrer Einzigartigkeit, nicht repräsentativ sein können.<sup>384</sup> Dieser Auffassung stehen zahlreiche historische Verkaufsanzeigen für 16-füßige Clavicymbel entgegen. Schrieb Christian Ahrens 1998 noch, dass 18 historische 16'-

---

<sup>381</sup>Andreas Kilström, «A Signed Mietke Harpsichord», in: *Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments Quarterly*. 64 (Juli 1991), S. 59–62.

<sup>382</sup>Horst Rase, «Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700», in: *Studia Organologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Hrsg. Friedemann Hellwig (Tutzing, Hans Schneider, 1987), S. 285–293.

<sup>383</sup>In der folgenden Publikation kann man eine Liste von 11 Artikeln finden, die das 16'-Register in Deutschland besprechen, oder zum Hauptthema haben, und allesamt (!) dessen Bedeutung bestätigen: Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 9. Es sei auch bemerkt, dass es offenbar keinen Artikel gibt, der einem oder allen diesen Artikeln grundlegend widerspricht. Die große Bedeutung des 16'-Registers in Deutschland ist also ein seit 1985 wissenschaftlich unwidersprochener, und häufig bestätigter Fakt.

<sup>384</sup>Eine wissenschaftliche Beurteilung dieser Vermutungen und Wahrnehmungen soll in späteren Kapiteln erfolgen. Siehe zum Beispiel Kapitel 2.4.1, Dispositionen, S. 84, Kapitel 2.5.3, Sachsen, S. 123, vor allem ab der Tabelle S. 128, Kapitel 2.5.5, Hamburg, S. 164 sowie Kapitel 2.5.7, Zusammenfassung der regionalen Situationen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert, S. 178.

Cembali nachweisbar seien, 13 davon aus Deutschland,<sup>385</sup> sind in dieser Arbeit nun über 50 deutsche Flügel mit separatem 16'-Register im Manual erwähnt. Berücksichtigt man die Quellen, die einen 16' vermuten lassen ohne ihn ausdrücklich zu erwähnen, sind es weit mehr.

Zwei Bauer, die sich wissenschaftlich mit deutschen Instrumentmachern beschäftigt haben, haben sich auf deren Nachbau spezialisiert: Jürgen Ammer hat sich vor allem auf Harrass und den «Bach-Flügel» sowie auf altmodischere mitteldeutsche Instrumente spezialisiert,<sup>386</sup> John Phillips auf die Instrumente der Dresdner Werkstatt Gräbner.<sup>387</sup> Auch hat mindestens ein Artikel das Verhältnis von Bach zu einem anderen Bauer als Mietke und Harrass zum Gegenstand: Matteo Messori Artikel über ein Instrument von Zacharias Hildebrandt.<sup>388</sup>

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Bach mit vielen Orgelbauern zu tun hatte, und diese zum großen Teil auch besaitete Instrumente bauten. Es kann also als sicher gelten, dass viele verschiedene Instrumentmacher und deren Clavicymbel in Bachs Leben eine Rolle spielten. An dieser Stelle möchte ich noch erwähnen, dass das «*fournirt Claveçin, welches bey der Familie so viel möglich bleiben soll*»<sup>389</sup> aus Bachs Nachlass sicherlich weder von Mietke, noch der berühmte ‚Bach-Flügel‘ war; Mietkes Instrumente waren in der Regel lackiert oder bemalt, also nicht furniert,<sup>390</sup> auch der ‚Bach-Flügel‘ war mit Sicherheit nie furniert.

Folgende Fragen verdienen also eine Vertiefung:

- Wie repräsentativ sind die heute bekannten historischen Bauer und deren Instrumente?
- Welche Bauer waren sonst noch berühmt oder von Bedeutung?
- Welchen Einfluss und welche Verbreitung fanden Instrumente der verschiedenen regionalen Schulen? Welche Rolle spielten Importe und Exporte?
- Wie standardisiert waren die unterschiedlichen Modelle, vor allem jene mit 16'-Register?

<sup>385</sup>Christian Ahrens, «Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden», S. 57.

<sup>386</sup>Jürgen Ammer, «Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 101–111.

<sup>387</sup>John Phillips, «The 1739 Heinrich Gräbner Harpsichord, an Oddity or a *Bach-Flügel*?», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 121–139.

<sup>388</sup>Matteo Messori, «Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt», in: *Bach-Jahrbuch 2010 (Bd. 96)*, Hrsg. Peter Wollny (Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt Leipzig, 2010), S. 288–295.

<sup>389</sup>Siehe Kapitel 3.3.7, S. 244.

<sup>390</sup>Vgl. Dieter Krickeberg, *Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786*, in: «Festschrift Arno Forchert», Hrsg. Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg (Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1986), S. 123–126.

- Hatten die unterschiedlichen Größen der Instrumente bloß etwas mit dem Reichtum und Geschmack der Besitzer zu tun, oder waren diese vor allem auf ihren Einsatzbereich abgestimmt?
- Welche Bedeutung hatten diese Instrumente für Bach, und welche Rolle hat er dabei gespielt?
- Wieviel Grundlegendes kann man über Bachs Geschmack und Zeitgeist erfahren? Wie passen die Instrumente dazu?

## **2.2. Einige Anmerkungen zur Überlieferungssituation**

Es ist wichtig zu beachten, dass je nach Ort und Epoche ganz unterschiedliche Dinge erhalten bleiben. Je nachdem, ob man es beispielsweise eher mit schriftlichen Quellen, oder erhaltenen Instrumenten zu tun hat, kann man zu komplett unterschiedlichen Schlüssen kommen, wenn diese Quellen etwa nur einen Teilbereich dokumentieren. Daraus, dass wenig Instrumente erhalten sind, könnte man beispielsweise vorschnell schließen wollen, dass wenige gebaut wurden,<sup>391</sup> oder auch dazu neigen, einzelnen erhaltenen Exemplaren zu viel Bedeutung beizumessen.<sup>392</sup> Dabei gibt es beispielsweise aus Mitteleuropa sehr viele Quellen, die Clavicymbel beschreiben; diesen wird meist wenig Beachtung geschenkt, da nur wenige erhalten geblieben sind. Historische Orgeln aus Mitteleuropa, beispielsweise von Gottfried Silbermann, sind jedoch in großer Zahl erhalten. Man vergleiche diese Situation nun mit Großbritannien. Dort sind sehr viele Clavicymbel aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten, jedoch fast keine Kirchenorgel. In Frankreich ist die Überlieferungssituation bei erhaltenen Clavicymbeln besser als in Deutschland. Aus den berühmtesten Werkstätten Blanchet und Taskin sind durchaus Instrumente erhalten, wobei es in Deutschland von den oft erwähnten und gelobten Bauern Silbermann, Hildebrandt und Friederici entweder keine, oder nur Clavicymbel mit ungesicherter Zuschreibung gibt.

Auch ist festzustellen, dass die erhaltenen Instrumente auf den ersten Blick oft etwas anderes zu belegen scheinen, als es die schriftliche Überlieferung andeutet. Beispielsweise kann die Werkstatt Gräbner, mit vier erhaltenen Clavicymbeln, eine der besser erhaltenen deutschen Produktionen aufweisen. Darunter sind zwei Instrumente, eines von 1774<sup>393</sup> und eines 1782,<sup>394</sup> sehr spät

<sup>391</sup>Siehe Kapitel 1.5, S. 41.

<sup>392</sup>Dafür, dass einzelnen erhaltenen Instrumenten zu viel Bedeutung beigemessen wird, gibt es unzählige Beispiele. Es fallen einem die Instrumente von Mietke, Zell oder auch der ‚Bach-Flügel‘ ein, welche alle schon von verschiedenen Personen als Ideal-, Standard- oder repräsentativste Instrumente bezeichnet wurden. Auch fällt Vergleichbares im Buch über Friderich Ring auf: darin wird häufig wiederholt, dass es sich bei dem einzigen (!) erhaltenen Instrument dieses Bauers um sein Meisterwerk handelt. Siehe Jörg-Dieter Hummel, *Friderich Ring, Der vergessene Instrumentenbauer aus dem Elsaß und sein Clavicymbal von 1700*, (Augsburg, Verlag J.P. Himmer GMBH&CO.KG, 1976).

<sup>393</sup>MIM Leipzig, Inv.-Nr. 91.

<sup>394</sup>Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. MIR 1079.

entstanden. Aus dieser verhältnismäßig großen Zahl könnte man schließen wollen, dass die Instrumente Gräbners eine vorherrschende Rolle spielten. In den Leipziger Quellen konnte ich zwar Instrumente von unterschiedlichen Bauern finden, jedoch nur ein einziges von Gräbner. Bemerkenswert ist, dass bis zum Verschwinden des Clavicymbels Instrumente von Gottfried Silbermann und Zacharias Hildebrandt, zwei Meister die bereits gegen Mitte des Jahrhunderts gestorben sind, angeboten wurden. Aus diesen Anzeigen würde man eher schließen wollen, dass man sich zum Schluß des Zeitalters der bekielten Instrumente eher mit älteren Clavicymbeln begnügte. Auch Christian Ahrens stellt fest, dass nach 1775 praktisch keine neuen Flügel mehr (aber viele alte) inseriert wurden.<sup>395</sup> Diese Betrachtung soll lediglich zeigen, wie unvollständig unsere Quellenlage ist, und dass eine ernsthafte Untersuchung sowohl die zahlenmäßig überlegenen schriftlichen Quellen, als auch die erhaltenen Instrumente einbeziehen muss. Diese Unvollständigkeit hat aber auch zur Folge, dass neue Erkenntnisse die allgemeine Beurteilung nach wie vor tief eingreifend verändern können.

## **2.3. Terminologie und Konventionen**

### **2.3.1. Persönliche Konventionen**

Im Folgenden soll das Wort ‚Register‘ gleichbedeutend mit ‚Springerreihe‘ oder ‚Dockenreihe‘, und nicht mit Saitenchor, verwendet werden. Da ich aber die Anzahl der Chöre für die allgemeine Bauart als von weitaus größerer Bedeutung, als die Anzahl der Register betrachte, sollen bei Dispositionen vor allem die Chöre genannt werden. Zwei Dockenreihen an einem Chor werden am Ende mit einem Sternchen hinter dem betreffenden Chor markiert. Ein Clavicymbel mit drei Chören und einem ‚Nasal‘-Register wird also demnach als 8'8'\*4' notiert, und nicht, wie etwa bei Siegbert Rampe als 8'8'8'4'.<sup>396</sup> Der Begriff 8' orientiert sich am Orgel-8'-Register, welches traditionell genau vier Oktaven beinhaltet (C-c'''). Oft ist dieser Umfang aber nach unten und nach oben erweitert, etwa bis Kontra-F, oder sogar bis Kontra-C wie auch nach oben bis f'''. Kontratöne werden als CC oder FF bezeichnet. Ein Instrument mit CC als tiefsten Ton und 16'-Register reicht also im Prinzip bis zum 32'-C. Dass sich dieser Sprachgebrauch, bei dem die Fußbezeichnung nicht an der tiefsten Taste orientiert, auch der von Adlung war, sieht man daran, wie er die Dispositionen verschiedener Instrumente beschreibt.<sup>397</sup> Dies ist auch auf andere schriftliche Quellen übertragbar.

<sup>395</sup>Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 21.

<sup>396</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, S. 186. Er nennt als Möglichkeiten für einen dritten 8' entweder den Nasalzug, oder die *peau de buffle*. Die hier bei ihm auftretende Gegenüberstellung zwischen 8'8'8'4' und 16'8'8'4' halte ich für verwirrend; handelt es sich beim ersten Beispiel (zumindest in diesem Fall) um eine dreichörige Disposition, ist die zweite vierchörig.

<sup>397</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 110: «Es bestand aus Oktave 4', 8' und die

Zum Vier-Oktaven-Umfang als Maß konnte ich zwei Textstellen finden, wovon eine 1691, die andere 1763 erschien:

So hat auch die Music ihre gewisse Ordnung und Maße/ was den Sonum gravem & acutum, oder die Tieffe und Höhe der Sonorum belanget/ denn was in den 4. Octaven (wie unser Clavier 8. Fußthon beschaffen) verbleibet/ und in proportione sedecupla, als c. und c<sup>'''</sup> beruhet/ ist schon natürlicher und angenehmer/als was darüber schreitet/[...].<sup>398</sup>

Sowie:

Fußton ist ein Maß von der menschlichen Stimme genommen, wenn man die Höhe des Tons durche seine Octaven beschreiben will. Weil nun ein Sopranist in das hohe C. und ein Bassist in das tiefe C. mit voller Stimme kommen kann, so sind diese beyde Klänge die Extremitaeten der menschlichen Stimme. Dieses Maaß heisset man acht Fußton, und ist das rechte Chormaaß oder Höhe aller Stimmen der Instrumente. Wenn nun ein Ton über das große C. hinab gehet, und also an einer Pfeiffe in der Orgel das 8. füßige Maaß gedoppelt wird der Länge nach, so wird auch das Tonmaaß gedoppelt, und 16. Fußton. Verdoppelt man dieß Maaß wiederum, so ist es 32. Fußton, und so fort.<sup>399</sup>

### 2.3.2. Sprachgebrauch in historischen Quellen

Es ist an dieser Stelle besondere Vorsicht geboten; offenbar war der Sprachgebrauch regional verschieden, was etwa die Bedeutung des Begriffs ‚Register‘, und auch der einzelnen Registernamen betrifft.

#### –Register

Offenbar wurde in Mitteldeutschland der Begriff Register weitgehend nach meiner oben gewählten Konvention verwendet. Es wurde zwischen Chören und Registern klar unterschieden. So hatte das Instrument im Richterschen Garten laut schriftlicher Überlieferung vier Chöre aber fünf Register.<sup>400</sup> Der Lautenzug galt aber meistens nicht als Register, wurde er doch gelegentlich zusätzlich zu den

---

gesponnenen Seyten hielten 16'. Es reichte aber ins F unter Contra, also bis ins 24'. Die Oktave nebst 16' war [...].» sowie Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 556–557: «Das Clavecín ist bezogen zweymal 8füßig und einmal vierfüßig, und bestehet aus 6 Octaven CC bis c 4 gestrichen, [...]».

<sup>398</sup>Andreas Werckmeister, *Der Edlen Music=Kunst* [...], (Theodorus Philippus Calvisius, Francfurt und Leipzig, 1691), S. 9.

<sup>399</sup>Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und Violin zu spielen*, (Johann Jacob Lotter, Augsburg, 1763) S. 80.

<sup>400</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.10.1775.

Registern erwähnt.<sup>401</sup> Übereinstimmend beschreiben mitteldeutsche Quellen Clavicymbel mit bis zu vier Chören;<sup>402</sup> Register, oder auch sogenannte ‚Hauptstimmen‘ oder ‚Hauptveränderungen‘ sind jedoch bis zu sechs nachweisbar.<sup>403</sup> Ein Friederici-Flügel mit sechs «Haupt- und verschiedenen Nebenveränderungen» wurde beispielsweise noch 1797 angeboten.<sup>404</sup> Die Hauptveränderungen hatten vermutlich eigene Springer, die Nebenveränderung bestanden wahrscheinlich aus Lauten- und Harfenzügen. Sechs Haupt- und zwei Nebenveränderungen dürfte auch ein weiteres Clavicymbel Friedericis besessen haben, «welches 6. bis 8. Veränderungen» hatte.<sup>405</sup> Das Wort ‚Veränderung‘ wurde offenbar oft gleichbedeutend mit Register verwendet, etwa in dem gerade erwähnten Instrument von Friederici. Manchmal wurde es auch gleichbedeutend mit ‚Kombinationsmöglichkeiten‘ verwendet, etwa in einer Anzeige eines Instruments mit fünf Hauptstimmen und 25 Veränderungen.<sup>406</sup> Dass ‚Register‘ nicht gleichbedeutend mit ‚Chor‘ verwendet wurde, scheint vor allem in Mitteldeutschland und Frankfurt am Main der Fall gewesen zu sein; dies entspricht unter anderem dem Einflussbereich Gottfried Silbermanns und Friedericis.

Vergleicht man dies mit Hamburg, fällt auf, dass in Hamburg mit Ausnahme eines Clavicymbels mit sechs Registern,<sup>407</sup> Clavicymbel mit maximal fünf Registern angeboten wurden. Dabei wurden in Hamburg die einzelnen Register häufig aufgezählt; daraus, dass dort maximal zwei 8'-Register aufgezählt wurden, dabei aber viele Register in sehr unterschiedlichen Tonlagen, ist zu schließen, dass in Hamburg der Begriff Register in der Regel gleichbedeutend mit Chor verwendet wurde.

### –Namen der verschiedenen Register

Den einzelnen Registern wurden gelegentlich, wie bei der Orgel, verschiedene Namen gegeben. Ein Vergleich der Registernamen kann Zusammenhänge zwischen Traditionen aufdecken, und auch zum Verständnis einzelner Quellen beitragen. Hatte ich bisher nur einen Sprachgebrauch festgestellt,<sup>408</sup> musste ich meinen Wissensstand nun komplett revidieren; es gab unterschiedliche, vor allem regional bedingte Namen für Clavicymbel-Register. Diese sollen in Form einer Tabelle wiedergegeben werden. Bemerkte sei, dass manche Register durchaus in diesen Quellen erwähnt

<sup>401</sup>Zum Beispiel wurde hier ein Instrument mit vier Registern und einem Lautenzug angeboten: *Leipziger Intelligenzblatt*, 04.05.1782.

<sup>402</sup>Zum Beispiel: Johann Christoph und Johann David Stöbel: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Chemnitz, 1737), S. 90, Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586–588, später mehr dazu.

<sup>403</sup>Etwa berichtet Ahrens von einem Friederici-Flügel welcher 1789 angeboten wurde, und sechs Register hatte. Christian Ahrens, «Das Cembalo in Deutschland–Daten und Fakten», S. 23.

<sup>404</sup>*Kaiserlich privilegirter Reichs=Anzeiger*, 16.12.1797

<sup>405</sup>*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 21.04.1767.

<sup>406</sup>*Leipziger Zeitung*, 9.11.1802, S. 2043.

<sup>407</sup>*Hamburger Correspondent*, Nr. 28, 17.2.1781.

<sup>408</sup>Vgl. Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 49–50.

wurden, aber keinen eigenen Namen bekamen. Diese sollen durch ein Sternchen markiert werden, da ihre Erwähnung in diesen Quellen ebenfalls von Interesse ist.

<b>Autor, Datum</b>	<b>16'</b>	<b>8' I</b>	<b>8' II</b>	<b>4'</b>	<b>2'</b>	<b>Nasal</b>
Creutzburg, 1724 <sup>409</sup>	«16 fusige Zug»	Instrument	/	Spinett	/	/
CPE Bach, 1740er–1750er <sup>410</sup>	/	Flöte	Cornet	Octav	/	Spinett
Adlung, 1758 <sup>411</sup>	*	*	*	*	/	Spinett
Wagner, 1764 <sup>412</sup>	Principal	Octave	Spinett	Octävchen	/	/
Halle, 1764 <sup>413</sup>	/	*	*	*		Kornetzug
Agricola, 1768 <sup>414</sup>	/	*	<i>Cornetzug?</i>	Octävchen	/	<i>Cornetzug?</i>
Richter (?), 1770 <sup>415</sup>	Principal	Octavo	Cornet	Octavo	/	Spinett
Sprengel, 1773 <sup>416</sup>	/	*	*	*		Cornetzug
(?, Leipzig) 1775 <sup>417</sup>	Principal	Principal	Cornet	Octava	/	Spinett
Varrentrapp Sohn und Wenner, Frankfurt <sup>418</sup>	/	/	/	Octav–cornett	/	Cornet
Petri, 1782 <sup>419</sup>	/	Prinzipal	Andere Prinzipal/ Kornet	Octävchen	/	/
(?, Weimar) 1785 <sup>420</sup>	/	(?)	<i>Cornet?</i>	Octave	/	<i>Cornet?</i>
(?, Madrid) 1786 <sup>421</sup>	contrabajo	<i>clave regular</i>	<i>clave regular</i>	<i>Clave regular</i>	Quincena	/
(?, London) 1788 <sup>422</sup>	lower octave	unison	unison	upper octave	/	/
(?, Madrid) 1789 <sup>423</sup>	contrabajo	clave	clave	espineta	/	/
Varrentrapp Sohn und Wenner, Frankfurt 1789 <sup>424</sup>	Principal	Principalzug Oktave	/	Oktave Superoktav	Superoktav /	/

<sup>409</sup>Johannes Creutzburg, *Werkstattbuch*, (Duderstädter Propsteiarchiv) S. 156-157 (tatsächlich unpaginiert).

<sup>410</sup>H 53; Wq 69, in *The collected works for solo keyboard by Carl Philipp Emanuel Bach*, Band 3, S. 319.

<sup>411</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 555–556.

<sup>412</sup>Johann und Michael Wagner (Obm. in Schmiedefeld/Thüringen), in *Katalog Breitkopf u. Sohn*, (Leipzig, Breitkopf u. Sohn, zur Neujahrsmesse 1764).

<sup>413</sup>Samuel Halle, *Werkstätten der heutigen Künste, die neue Kunstgeschichte*, (Brandenburg und Leipzig, 1764), S. 359.

<sup>414</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band 2, Fußnote von Agricola, S. 138.

<sup>415</sup>*Leipziger Zeitungen*, 29.05.1770

<sup>416</sup>Peter Nathanael Sprengel, *Handwerke und Künste*, (Berlin, 1773), S. 266.

<sup>417</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.10.1775.

<sup>418</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, «Clavier oder Flügel=Macher» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten*, Band 5, (Frankfurt, 1781), S 690–691.

<sup>419</sup>Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, S. 369.

<sup>420</sup>*Weimarische Wöchentliche Anzeigen*, 12.11.1785.

<sup>421</sup>*Diario Curioso Erudito Económico y Nacional*, 25.07.1786., die Information, dass das Instrument aus England stammt, ist sicherlich falsch; es stammte mit großer Wahrscheinlichkeit aus Hamburg, siehe auch: Beryl Kenyon de Pascual, «Harpsichords, Clavichords and similar instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century», in *Royal Musical Association Research Chronicle*, No. 18 (1982), pp. 66-84.

<sup>422</sup>*Morning Herald*, Oxford, 26.06.1788.

<sup>423</sup>*Diario de Madrid*, 05.10.1789. Es handelte sich um «un clave hecho de Hamburgo».

<sup>424</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste ...*, Band 14, (Frankfurt, 1789) S. 528.

Rost/Weigel <sup>425</sup>	Principal?	Principal? Octävgen?	Cornet	Octävgen	/	Spinett
Lencker†, 1794 <sup>426</sup>	/	Prinzpal	<i>Cornett?</i> <i>Koppel?</i>	(?) <i>Spinett?</i>	/	<i>Spinett?</i>
Klein, Eisenberg (Thüringen) <sup>427</sup>	Prinzpal?	Prinzpal?	*	*	/	Spinett
Neuaufgabe von Koch, 1865 <sup>428</sup>	*	*	*	Spinett	/	/

\*Register wird erwähnt, jedoch nicht mit einem Namen versehen.

Zusätzliche Quellen, welche in großen Mengen eine ‚Octava 4‘ bis zum ‚Octävchen‘ erwähnen, benötigen keine besondere Auflistung, da diese kaum etwas zum Verständnis beitragen. Es sei Folgendes zum Inhalt der Tabelle angemerkt: Adlung beschreibt ganz klar das ‚Spinett‘-Register als Nasal. Auch in der Anzeige im *Leipziger Intelligenzblatt* von 1775 ist dies ganz klar: Das ‚Spinett‘ war vom ‚Cornet‘ entlehnt; das ‚Cornet‘ war also das Hauptregister und das ‚Spinett‘ demnach das Nasalregister. Daher, und auch aus der Nähe von C.P.E. Bach zu Mitteldeutschland, lässt sich die Terminologie in der angeführten Sonate von Carl C.P.E. zweifelsfrei ableiten.<sup>429</sup> Das Inserat von Lencker spricht zwar von vier Veränderungen, darunter nennt es aber als viertes eine Koppel. Denkbar ist, dass der 4' lediglich vergessen wurde (wenn dieser sich nicht doch hinter dem Begriff ‚Spinett‘ verbirgt), möglich ist auch, dass ein Chor hier als Koppel bezeichnet wurde (unter ‚Koppel‘ war, vor allem in Süddeutschland, ein Orgelregister, meist ein 8-füßiges Gedackt, bekannt). Bei dem anonymen Instrument aus Weimar ist der Sprachgebrauch, sowie die Disposition ebenfalls unklar. Es hatte «zwey Auszüge wovon einer Cornet, der zweyte zur Octave kann besonders abgezogen werden». Unter verschiedenen Vermutungen halte ich am wahrscheinlichsten, dass dieses Instrument dreichörig war, und dieses Cornett der ‚normale‘ 8' vom Obermanual war, welcher neben dem 4' ausgeschaltet werden konnte. Ein Nasal kam demnach nicht vor. Diese Einrichtung, mit ausschaltbarem 8' auf dem Obermanual, könnte im Falle von getreppten Springern auf dem Obermanual, anstelle einer Manualkoppel, durchaus sinnvoll gewesen sein.

Sprengel und Samuel Halle verstanden unter ‚Cornetzug‘ das Nasalregister, und kamen beide aus Berlin; es handelt sich wohl um einen Berliner Sprachgebrauch. Das macht jedoch den Gebrauch

<sup>425</sup>Carl Christian Heinrich Rost, Christoph Gottlob Weigel, *Anzeige einer ansehnlichen Kupferstichsammlung [...]*, Bd. 10, 15.01.1791.

<sup>426</sup>*Der Reichsanzeiger oder Allgemeines Intelligenz-Blatt zum Behuf der Justiz*, Gotha 03.03.1794.

<sup>427</sup>Johann Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, (Leipzig und Gera), 1801, §. 358 und §. 359.

<sup>428</sup>Arrey von Dommer, «Flügel», in: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. CH. Koch*, (Heidelberg, 1865), S. 311.

<sup>429</sup>Vgl. Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, S. 188. Er versteht bei Carl Philipp Emanuel Bach unter ‚Cornet‘ einen Nasal, und unter ‚Spinett‘ den normalen 8' des Obermanuals, ganz im Gegensatz zu meiner Auffassung. Für meine Auffassung spricht vor Allem, dass es bei CPE Bach sowohl ein 8'- ‚Spinett‘ wie ein 8- ‚Cornet‘ gibt; eine Situation, die mir nur aus Sachsen bekannt ist.

des Worts ‚Cornetzug‘ durch Agricola unklar. Er verwendet den Begriff ‚Cornetzug‘, wie die Berlinerischen Quellen, und nicht ‚Cornet‘, wie die mitteldeutschen. Das Buch wurde in Berlin gedruckt, wo auch Agricola lebte. Er kam aber aus Thüringen, und beschrieb ein Instrument, welches er bei Johann Sebastian Bach kennengelernt hatte. Eine Bedeutung gemäß dem mitteldeutschen Sprachgebrauch wäre an dieser Stelle also durchaus nicht unwahrscheinlich. Dieser mitteldeutsche Sprachgebrauch wird außerdem noch wahrscheinlicher dadurch, dass Samuel Halle 1764, also vier Jahre vor der *Musica Mechanica*, schrieb, dass der Kornetzug aus der Mode gekommen sei; Agricola könnte also in Berlin nur noch mit wenigen Nasalregister zu tun gehabt haben, und demnach nicht mitbekommen haben, wie diese in Berlin genannt wurden.

Bemerkenswert ist, dass Clavicymbel-Register offenbar nur in Deutschland analog zu den Orgeln in Fuß gemessen wurden. In den meisten deutschen Quellen, welche oben in der Tabelle aufgelistet wurden, wurden diese Registerbezeichnung in Fuß verwendet. Dies war sonst weder in Frankreich, Großbritannien, Spanien noch Italien die Regel.<sup>430</sup>

### **–Halbflügel**

Christian Ahrens hat festgestellt, dass in Leipzig manche Clavicymbel unter der Bezeichnung ‚Halbflügel‘ angeboten wurden, und vermutet, dass diese Bezeichnung für kleinere Flügel verwendet wurde.<sup>431</sup> Diese Bezeichnung könnte sich aber auch auf einmanualige Instrumente beziehen. Immerhin hatte laut Jablonski ein Flügel zwei Claviere, ganz im Gegensatz zum Clavicymbel, welches nur eines haben konnte.<sup>432</sup> Wenn ein ‚ganzer‘ Flügel zwei Claviere hätte, müsste ein Halbflügel nur eines haben.

## **2.4. Dispositionen**

### **2.4.1. In allgemein gehaltenen Quellen**

Bisher wurde in sämtlichen Veröffentlichungen zu dem Thema versucht, die historische Verbreitung von Dispositionen entweder an erhaltenen Exemplaren, oder an in Zeitungen inserierten Instrumenten zu messen. Dies hat jedoch zur Folge, dass man es mit vielen Einzelinstrumenten zu

<sup>430</sup>Im Medici-Inventar von 1700 wurde beispielsweise ein Clavicymbel von Zenti mit «Ottava Bassa»-Register genannt. Siehe auch: Konstantin Restle, «Einflüsse des Orgelbaus auf den deutschen Cembalobau», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschler, 2000), S. 104.

<sup>431</sup>Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 124.

<sup>432</sup>Johann Theodor Jablonski, «Spinett» in: *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, (Leipzig, 1721), S. 739.

tun hat, welche ein mehr oder weniger zufälliges Bild zeichnen. Eine systematische Auswertung von Lexika und anderen allgemein gehaltenen Quellen ist also durchaus angebracht, besonders, weil viele Quellen klare Aussagen darüber machen, wieviel Chöre ein Clavicymbel gewöhnlich hat. Dies soll in Tabellenform erfolgen:

<b>Autor, Ort, Jahr</b> <sup>433</sup>	<b>Anzahl der Register</b>	<b>Verbreitung</b>	<b>Dispositionen</b>
Praetorius, Wolfenbüttel, 1619 <sup>434</sup>	2–4 Chöre	/	u.a. eines mit Quinte. <sup>435</sup>
Mattheson, Hamburg, 1713 <sup>436</sup>	«mit 3. à 4. Zügen»	/	/
Adlung, Erfurt, 1726 <sup>437</sup>	1–3 Chöre	Selten «einchörig»	8', 8'8', 8'8'4', 16'8'4'
Barnickel, Chemnitz, 1737 <sup>438</sup>	2–4 Chöre	«Oft» 2–4 Chöre	/
Adlung, Erfurt, 1758 <sup>439</sup>	1–4 Chöre	«selten 1fach oder 4fach, mehrentheils 2 oder 3fach.»	8', 8'8', 8'8'4', 16'8'4', 8'8'4'4', 16'8'8'4'
Halle, Berlin, 1764 <sup>440</sup>	2–3 Chöre	/	8'8', 8'8'4'
Sprengel, Berlin, 1773 <sup>441</sup>	2–3 Chöre	/	/
Varrentrapp Sohn und Wenner, Frankfurt, 1781 <sup>442</sup>	2–4 und mehr Chöre	/	u.a. 8'8'*4' (1 bis 3 Manuale) <sup>443</sup>
Halle, Berlin, 1789 <sup>444</sup>	2–4 Chöre	«gemeinlich zweifach oder dreifach (dreichörig)»	8'8', 8'8'4', 8'8'4'4', 16'8'8'4'
Grohmann, Leipzig, 1795 <sup>445</sup>	2–4 Chöre	/	/
Klein, Eisenberg (Thüringen), 1801 <sup>446</sup>	2–4 Chöre	«gewöhnlich mit 2 oder 3 auch zuweilen 4 Chöre»	8'8', 8'8'4', 16'8'8'4'
Koch, Rudolstadt, 1802 <sup>447</sup>	3–4 Chöre	«mehrentheils drey bis vier Chöre Saiten»	«das eine vierfüßig»
Busch, Arnstadt, 1805 <sup>448</sup>	2–4 Chöre	/	/
Thon, Sondershausen, 1817 <sup>449</sup>	3–4 Chöre	/	/

<sup>433</sup>Die meisten verwendeten Texte kann man in dieser Arbeit in Kapitel 5.1. auf S. 257 nachlesen.

<sup>434</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 63.

<sup>435</sup>Entweder 8'8'4'3', oder 8'8'6'4'.

<sup>436</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, S. 264.

<sup>437</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi* S. 105, sowie S. 109.

<sup>438</sup>Johann Christoph Barnickel, «Clavicymbal» in: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Chemnitz, Johann Christoph und Johann David Stöbel, 1737), S 90. Der Autor erscheint nicht auf dem Titelblatt, daher findet man den Text leichter unter Stöbel.

<sup>439</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553–554.

<sup>440</sup>Samuel Halle, *Werkstätten der heutigen Künste, die neue Kunstgeschichte*, (Brandenburg und Leipzig, 1764), S. 359.

<sup>441</sup>Peter Nathanael Sprengel, *Handwerke und Künste*, (Berlin, 1773), S. 267.

<sup>442</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, «Clavier oder Flügel=Macher» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Band 5*, (Frankfurt, 1781), S 690–691.

<sup>443</sup>Er erwähnt einen zusätzlichen zweiten Steg zum [Octav-]Cornet. Außerdem schreibt er über "große Flügel", dass die größere Menge Saiten weitere Stege erfordert.

<sup>444</sup>Samuel Halle, *Die Kunst des Orgelbaues*, (Brandenburg, 1789), S. 391–392.

<sup>445</sup>Johann Gottfried Grohmann, «Flügel», in: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch über die schönen Künste: Zweiter Band*, (Leipzig, 1795), S. 426.

<sup>446</sup>Johann Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, (Leipzig und Gera), 1801, §. 358 und §. 359.

<sup>447</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», S. 587.

<sup>448</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», S. 149.

<sup>449</sup>Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für jeden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, S. 8.

Wie man sieht, führt die Auswertung dieser Quellen zu durchaus bemerkenswerten Beobachtungen. Wichtig ist die Feststellung, dass nicht alle Quellen unabhängig sind. Sprengel hat zum Beispiel von Halle übernommen. Der Wortlaut, sowie einige Details sind zwar unterschiedlich, der Aufbau, sowie die Auswahl an besprochenen Eigenschaften sind aber durchaus vergleichbar. Später hat Halle wiederum von Adlungs *Anleitung* übernommen. Hier sind auch die exakte Wortwahl, sowie einige Informationen im Detail anders; dennoch sind große Parallelen festzustellen. Auch haben Busch und Thon zumindest von Koch gewusst, Koch wiederum von Grohmann, da auch zwischen diesen Parallelen auftreten. Dennoch haben alle diese Quellen einen eigenen Wert, sie sind keine bloßen Abschriften; die Informationen sind da immer leicht abgeändert, was sicherlich nicht zuletzt auf abweichende Erfahrungen schließen lässt. Auch sind die Bemühungen in der Neuaufgabe von Koch klar bemerkbar. Weitere Lexika habe ich nicht beachtet, da diese oft reine Plagiate darstellen.

Auf den ersten Blick erscheinen diese Quellen sehr heterogen. Tatsächlich wird das Bild klarer, wenn man die Quellen nach Epoche und Region ordnet, und dabei Abschriften anderer Autoren auslässt. Es fällt auf, dass übereinstimmend alle Quellen aus Norddeutschland (Praetorius, Mattheson), Frankfurt (Varrentrapp Sohn und Wenner) und Sachsen (Barnickel) 2–4 Chöre kannten, und bis auf Praetorius (der ja noch einer anderen Epoche angehört) als normal empfanden.

Einzig die Quellen aus Berlin (Sprengel, Halle) und Thüringen (Adlung, Koch, Busch, Koch) wirken vielfältiger. 1726 beschrieb Adlung nur 1–3 Chöre, 1758 kannte er sogar mindestens drei Varianten vierchörige Clavicymbel mit zwei Dispositionen.<sup>451</sup> Die drei späteren Autoren aus Thüringen beschreiben übereinstimmend Flügel mit bis zu vier Chören, wobei einchörige und teilweise sogar zweichörige Instrumente nun offenbar verschwunden waren. Wie dies zustande gekommen ist, sieht man bei Busch; er beschreibt, dass die besten Flügel die man heute haben kann, jene von Zacharias Hildebrandt und Friederici seien; beide waren Silbermann-Schüler. Man kann also davon ausgehen, dass nach 1726 die alte thüringische Clavicymbel-Bauschule zunehmend von der sächsischen Bauart verdrängt wurde.

---

<sup>450</sup>Arrey von Dommer, «Flügel», in: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. CH. Koch*, (Heidelberg, 1865), S. 311.

<sup>451</sup>Adlung bespricht zwei Möglichkeiten, den 16' in vierchörigen Instrumenten einzubauen, welche sich durch ihre Stege unterscheiden. Eine dieser Varianten konnte laut Adlung sowohl unumspinnene als umspinnene Saiten im 16' haben, was die vermutete Anzahl an ihm bekannten vierchörigen Instrumenten wohl weiterhin erhöhen dürfte.

In Berlin wird das Bild einheitlicher, wenn man Samuel Halles Text von 1789, der ja weitgehend eine Abschrift von Adlung 1758 ist, ausklammert. Demnach waren Berliner Flügel in der Regel zwei- bis dreichörig, wobei die zweichörigen ein Manual, die dreichörigen zwei Manuale hatten.

Mit der Erkenntnis, dass je nach Region komplett unterschiedliche Instrumente als normal empfunden wurden, muss bei einer weiteren Auswertung der Quellen unbedingt auf den regionalen Kontext geachtet werden.

#### **2.4.2. Historische Clavicymbel mit 16'-Register**

##### **–Resonanzbodenstege**

Ein Kapitel, welches die verschiedenen erhaltenen Instrumente mit 16'-Register, sowie deren Anordnung der Stege beschreibt, erschien schon in meiner vorigen Masterarbeit.<sup>452</sup> Der Vollständigkeit halber werde ich die wichtigsten Aussagen wiederholen. Es werden aber noch einige Informationen hinzugefügt, welche mir teilweise erst später bekannt geworden sind, oder deren Tragweite ich erst später verstanden habe.

Diese 16'-Instrumente werden vor allem durch die Anordnung der Resonanzbodenstege unterschieden. Dabei existieren drei Varianten.

Bei der ersten Variante gibt es hinter dem Resonanzboden eine Stufe mit einem zweiten, abgetrennten Resonanzbodenbereich, auf dem der 16'-Steg steht. Alle anderen Stege sind auf dem normalen Resonanzboden untergebracht, und die 8'-Saiten sind an der besagten Stufe befestigt. Alle erhaltenen deutschen Instrumente dieser Kategorie wurden von der Familie Hass in Hamburg gebaut.

- 1) Hieronymus Albrecht Hass, 1734, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'\*4', GG-d''', *MIM Brüssel*.<sup>453</sup>
- 2) Hieronymus Albrecht Hass, 1740, Hamburg, 3 Manuale, 16'8'8'\*4'2', FFGG-f''', privat, *musée instrumental de Provins*.<sup>454</sup>
- 3) Johann Adolph Hass, 1750/60, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'2'\*', FF-f''', *Yale University*.<sup>455</sup>

---

<sup>452</sup>Leonard Schick, Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung, S. 16–19.

<sup>453</sup> Inv.-Nr. 630.

<sup>454</sup> Ex-Raphael Puyana.

<sup>455</sup> Inv.-Nr. 4879.60.



Abb. 5. Clavicymbel von H.A. Hass, 1734, Hamburg, *MIM Brüssel*. Die Stufe ist hier rot. Sie dient unter anderem als Anhang für die 8'-Chöre. *Creative Commons CC BY – KMKG/RMAH/MRAH*.

Erwähnen möchte ich noch zwei Instrumente aus schriftlichen Quellen, in denen diese Steganordnung ganz klar beschrieben ist.

- 4) Rutger Pleunis, 1736, Amsterdam, 2 Manuale, 16'8'8'4' (16' in Diskant und Bass geteilt!), *Vermutlich nicht erhalten*.<sup>456</sup>
- 5) Johann Adolph Hass, 1781, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'2'2', FF-f''', *Vermutlich nicht erhalten*.<sup>457</sup>

Es ist auch noch ein flämisches Instrument in dieser Bauform erhalten. Heute hat es die Disposition 16'8'\*4' auf zwei Manualen und geht offenbar auf Hans Ruckers zurück. Es hatte original die Disposition 16'8' ohne Stufe. Möglicherweise wurde es bereits im 18. Jh. mit der hamburgischer Stufe und einem 4' versehen und wurde wohl nochmal im 19. Jh. umgebaut. Es befindet sich im *MIM Brüssel*.<sup>458</sup> Möglich ist, dass der erste Umbau unter hamburgischem Einfluss geschah.

Bei der zweiten Bauform hat der 16' einen eigenen Resonanzbodensteg, der Resonanzboden ist aber nicht in verschiedene Bereiche unterteilt. Bei den beiden erhaltenen Exemplaren werden die 8'-

<sup>456</sup> Arend Gierveld, «The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic», in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (KVNMM), 1981, S. 150. Da Pleunis mit Clavicymbeln von Hass handelte, dürfte es unter seinem Einfluss entstanden sein.

<sup>457</sup> *Hamburger Correspondent*, Nr. 28, 17.2.1781 (Witwe Haß) Komplette Anzeige auf S. 204.

<sup>458</sup> *MIM Brüssel*, Inv.-Nr. 2510. Siehe auch John Koster, «A Remarkable Early Flemish Transposing Harpsichord» in: *The Galpin Society Journal* Vol. 35 (Mar., 1982), S. 45–53.

Saiten durch den durchlöcherten 16'-Steg an den gemeinsamen 16'/8'-Anhang an der Hohlwand und an die kurzen Basswand geführt.

- 1) Johann Andreas Stein, 1777, Augsburg, 3 Manuale, 16'8'8'4'+Fp, FF-f''', *Museo Civico, Verona*<sup>459</sup>
- 2) Jacques Joachim Swanen, Paris, 1786, 2 Manuale, 16'8'8'4', EE-a''', *Conservatoire des arts et métiers, Paris*<sup>460</sup>

Neu bekannt ist mir eine Quelle, die in den mir bekannten Publikationen nicht erwähnt wurde: Es ist eine Zeichnung eines Clavicymbels mitsamt Beschreibung von dem Orgelbauer Johannes Creutzburg in dessen Werkstattbuch.<sup>461</sup> Laut seiner Beschreibung hing nur der 4' an einer Anhangsleiste,<sup>462</sup> der 8' hing hingegen in Anhangsstiften die in (!) den 16'-Steg geschlagen waren.<sup>463</sup>

- 3) Johannes Creutzburg, 1724, Duderstadt, 1 Manual (!), 16'8'4', CD-c''', *Vermutlich nicht erhalten*.

Die dritte Bauform hat keinen eigenen 16'-Resonanzbodensteg; der 16' läuft mit den 8'-Chören über denselben Steg.

- 1) Johann Heinrich Harrass,<sup>464</sup> vor 1714, (Groß-)Breitenbach (Thür.), 2 Manuale, 16'8'4', vor 1750 jedoch zu 16'8'8'4' umgebaut, FF-f''', *MIM Berlin*.<sup>465</sup>
- 2) Hieronymus Albrecht Hass, 1721, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'4', FF-d''', *Museum Göteborg*.<sup>466</sup>

---

<sup>459</sup> Dieses Instrument ist ein sog. Vis-à-vis-Instrument; Es hat auf der einen Seite ein Fortepiano, auf der anderen einen dreimanualigen Flügel. Der 4' ist allerdings nur in den tieferen Oktaven ein 4', in den höheren ist er ein 8'. Deshalb wird die Disposition manchmal auch als 16'8'8'8' beschrieben. 16' nur ab C (als CC klingend).

<sup>460</sup> Inv.-Nr. 6615.

<sup>461</sup> Johannes Creutzburg, *Werkstattbuch*, (Duderstädter Propsteiarchiv) S. 156-161.

<sup>462</sup> Ebda, S. 161. «Die 4 fusigen stiften sein in die döcken [=Decke/Resonanzboden] geschlagen under der döcken ist eichen Leisten [=Anhang]»

<sup>463</sup> Ebda. «der 8 fusige Zug hangt am stäge Nummer 8 [=16'-Steg] der selbe steg muß breyt sein ein faltz dran dem ander stäge gleich in den faltz werden die stiften geschlagen da 8 fs anhangt».

<sup>464</sup> Zugeschrieben

<sup>465</sup> Inv.-Nr. 316, der sogenannte «Bach-Flügel».

<sup>466</sup> Inv.-Nr. 1456.



Abb. 6 Rekonstruktion des historischen vierhörigen Zustands des Harrass-Flügels ('Bachflügels') durch Horst Rase, *MIM* Berlin.

Ein drittes Clavicymbel könnte auch ein Instrument dieses Typs gewesen sein, es handelt sich dabei um folgendes:

- Anonym, vormals Michael Mietke zugeschrieben, um 1700, 2 Manuale, vermutlich 8'8'4' oder 16'8'8'4', FFGGAA-d''', *Stadtmuseum Gera*.<sup>467</sup>

Literarisch belegt ist ein Instrument von Stein:

<sup>467</sup> Martin-Christian Schmidt, «Wiederentdeckt: Cembali von Silbermann und Mietke?», in: *Concerto, das Magazin für Alte Musik*, Nr. 135, Juli/August 1998, 15. Jg., S. 34–42. Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 18 für die Grundlage dieser Vermutung.

- Johann Andreas Stein, ca. 1777 (?), Augsburg, 2 Manuale, 16'8'[8?]'4', ?, (FF-f'''),  
*vermutlich nicht erhalten.*<sup>468</sup>

Eine vierte Art, einen 16' in einen Flügel einzubauen, darf zwar nicht als eigenständiger Instrumententyp gehandelt werden, muss aber als damalige Praxis unbedingt genannt werden: Es ist die Möglichkeit, einen der 8'-Chöre eines zweimanualigen Clavicymbels mit 8'8'4'-Disposition durch umspinnene 16'-Saiten zu ersetzen. Dies wurde offenbar ohne weiteren Umbau praktiziert. Manche Instrumente sind auch in dieser Form überliefert, wobei in keinem Fall feststellbar ist, ob der 8'-Chor erst im 19. oder schon im 18. Jahrhundert durch 16'-Saiten ersetzt wurde. Aufgrund dieser Praxis ist der Übergang zwischen den Dispositions-Typen fließend. Folgende Instrumente wurden in den ältesten Beschreibungen als 16-füßige Flügel genannt, sind später jedoch zu 8'8'4' (zurück-?) besaitet worden, wobei beide Umbesaitungen offenbar in den Neunzehnhundert-fünfzigerjahren stattgefunden haben:

- 1) Jacob Hartmann, 1765, Dresden, 2 Manuale, FF-f''', *Bachhaus Eisenach*<sup>469</sup>
- 2) Johann Heinrich Gräbner der Jüngere, 1774, Dresden, 2 Manuale, FF-f''', *MIM Leipzig*<sup>470</sup>

Durchaus bemerkenswert ist, dass mit H.A. Hass und J.A. Stein zwei Bauer mit jeweils zwei unterschiedlichen Bauarten für die Anordnung der Resonanzbodenstege nachgewiesen sind.

---

<sup>468</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, S. 57–58. In Steins Tagebuch trägt das Instrument die Überschrift «*Flügel Baß 16 Fuß*» und den Vermerk, dass es Johann Reichsgraf von Fries gehörte. Anders als Steins Fortepianos besaß es eine kurze eckige Basswand.

<sup>469</sup> Inv.-Nr. 178.

Als es erworben wurde, erschien in der *Zeitschrift für Instrumentenbau, Officielles Organ*, Hrsg. Paul de Wit, in Leipzig (Leipzig, 21.12.1901) ein Eintrag, in dem dieses Cembalo als 16'8'4' beschrieben wurde, welcher (wie die fälschliche Zuschreibung an Silbermann) in frühen Museumskatalogen wiederholt wurde. Erst im Museumskatalog von 1964 steht: «Die Besaitung ist jetzt wieder wie ursprünglich dreichörig (8' 8' 4').» Mittlerweile war auch bekannt, dass das Instrument von Hartmann war.

<sup>470</sup> Inv.-Nr. 91.

Hubert Henkel, *Musikinstrumenten-Museum Leipzig*, Katalog, Band 2, Kielinstrumente (Leipzig, Graphischer Großbetrieb, 1979), S. 99–121.

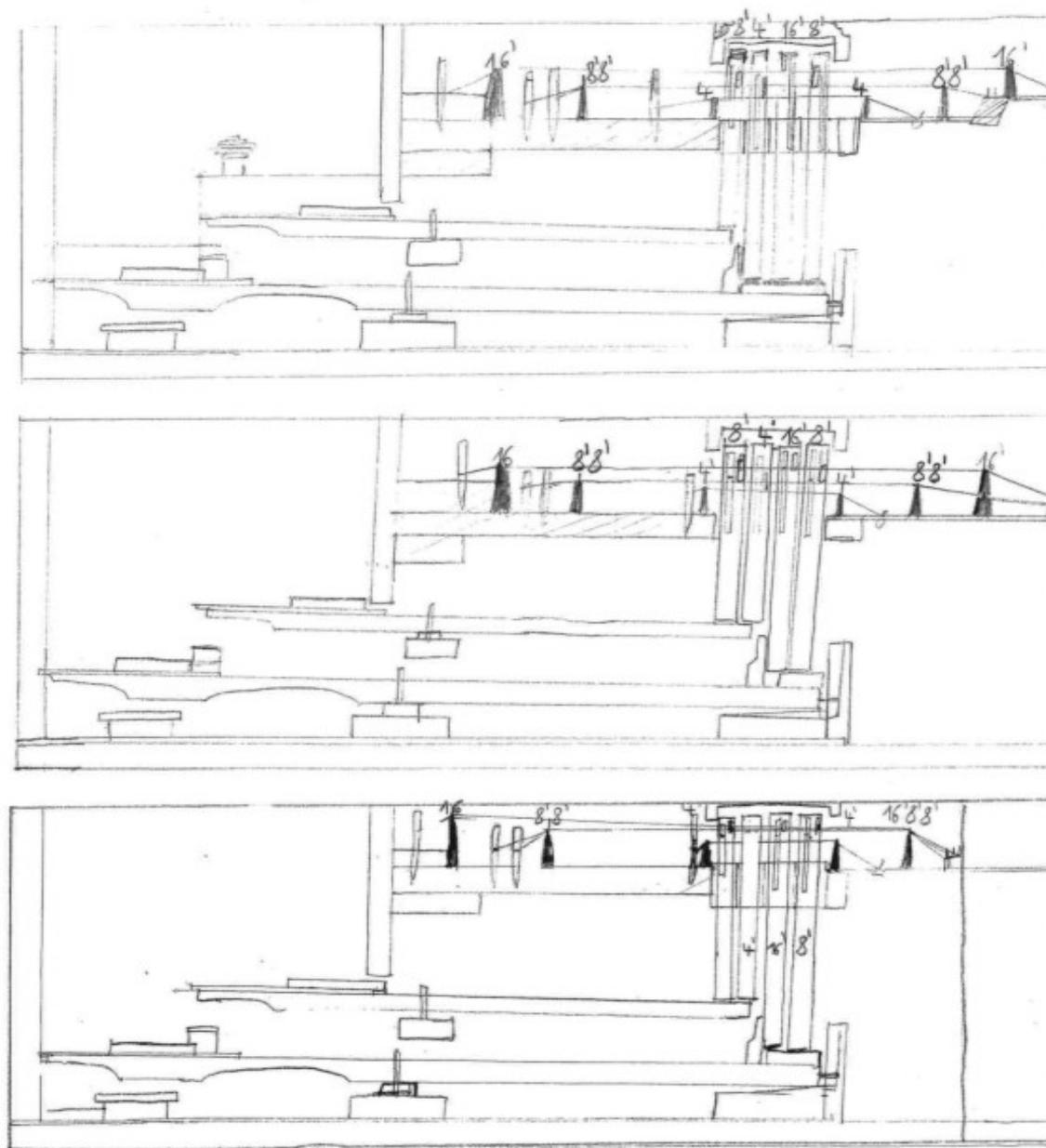


Abb 7. Die drei Bauformen in der besprochenen Reihenfolge mit schwarz ausgemalten Stegen. Die obere Bauform kam offenbar nur in Hamburg und Amsterdam, möglicherweise auch in ganz Norddeutschland, vor, die beiden unteren auch in Mitteldeutschland. Bei der mittleren Bauform wurde der 16'-Resonanzbodensteg, analog zu den erhaltenen Instrumenten, durchlöchert dargestellt. (Zeichnungen: Leonard Schick)

## –Stimmstockstege



Abb. 8. Blick auf die Wirbel der Rekonstruktion des 'Bachflügels' als vierchöriges Instrument im *MIM Berlin*, Inv.-Nr 5615, gebaut von Horst Rase und Thomas Lerch.

Ein weiteres, entscheidendes Detail ist die Anordnung der Wirbel und Stimmstockstege. So wie auf den Zeichnungen, also mit drei Stimmstockstegen, ohne durchlöchernte Stimmstockstege, mit den jeweiligen Wirbeln vor dem jeweiligen Steg, und den Wirbeln des 16'-Registers erhöht, ist eine Form, die sich nur bei dem Harrass-Flügel nachweisen lässt.

Die gleiche Anordnung, mit Ausnahme eines komplett flachen Stimmstocks (also ohne Erhöhung für die 16'-Wirbel) haben nachweislich folgende Instrumente: 1) Hass (1721), 2) Creutzburg (1724), 3) Hass (1734) und 4) Hass (1740) sowie das flämische Instrument.

Drei im Detail unterschiedliche Varianten, allesamt, mit durchlöchernten Stimmstockstegen haben die spätesten drei Instrumente: 1) J.A.Hass (1760), 2) Stein (1777) und 3) Swanen (1786).

## –Saitenmaterial für den 16'

Die zweite und dritte Bauform der Resonanzbodenstege, sowie die Variante der einfachen Umbesaitung, waren Adlung 1758 bekannt.<sup>471</sup> Unbekannt war ihm also offenbar nur die norddeutsche Hass'sche Konstruktion. Dabei konnten laut Adlung umspinnene, sowie unumspinnene Saiten vorkommen. 16'8'4' war ihm jedoch nur mit umspinnenen Saiten bekannt; vermutlich waren alle ihm bekannten Beispiele einfache Umbesaitungen von achtfüßigen Flügeln. Anders verhielt es sich bei 16'8'8'4', welche er auch mit drei Stegen kannte; dort konnte es sowohl blanke wie umspinnene 16'-Saiten geben. Dabei dürften, falls umspinnene Saiten vorkamen, nur die tiefsten 16'-Saiten umspinnen gewesen sein. Heute sind die Clavicymbel von Hass von 1734, 1740 und 1760 komplett mit blanken 16'-Saiten bezogen. Das Instrument von Harrass muss

<sup>471</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553–554.

aufgrund seines relativ kurzen Corpus' umspinnene Saiten gehabt haben. Das Instrument von Swanen hat heute eine helle Umspinnung. Nach den Fotos die mir vorliegen, könnte das Material der Umspinnung Silber sein. Eine Umspinnung aus Silber beschreibt Creutzburg (für die Töne CD-Fs).<sup>472</sup> Ein Flügel mit 16'-Chor und Silber-Umspinnung von Werner Woge wurde auch in Danzig zum Verkauf angeboten.<sup>473</sup> Auch Christian Zell hat umspinnene 16'-Saiten verwendet.<sup>474</sup> Selbst Hass muss in seinem erhaltenen Flügel von 1721 einen umspinnenen 16'-Chor verwendet haben.<sup>475</sup> Somit lassen sich umspinnene Saiten nicht nur in Mitteldeutschland, sondern auch in norddeutschen Clavicymbeln nachweisen. Das ist umso bemerkenswerter, da die norddeutschen Clavichorde in der Regel anstelle der (sonst bei Clavichorden relativ verbreiteten) umspinnenen Saiten im Bass einen dritten Chor in 4'-Lage bis ins d hinauf haben. Dieser Chor gibt den tiefen Tönen mehr Klarheit, als sie die kurzen unumspinnenen 8'-Saiten haben können. Diese 4'-Saiten gab es manchmal auch in mitteldeutschen Clavichorden, waren dort aber weniger verbreitet.

### **-16'-Saiten nur im Bass**

Eine Beobachtung, die ich bereits in meiner vorigen Arbeit gemacht habe, ist, dass offenbar gelegentlich halbe 16'-Register vorkamen.<sup>476</sup> So schreibt Sorge:

Ist aber ein Clavicymbel in der untersten Octav, oder noch weiter mit einem 16. Fuß=tönigen Register versehen, [...].<sup>477</sup>

Auch scheint folgendes Zitat zu implizieren, dass es Flügel gab, die nur teilweise in der tiefen Oktave gestimmt waren, also nur einen unvollständigen 16' besaßen:

[...] flügel, [...], der durchgehendes mit der tiefen octav gestimmt ist, [...].<sup>478</sup>

Auch läßt diese Anzeige solches vermuten:

---

<sup>472</sup>Johannes Creutzburg, *Werkstattbuch*, (Duderstädter Propsteiarchiv) S. 156

<sup>473</sup>*Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, 1782, no. 22 S. 256–257.

<sup>474</sup>*Braunschweigische Anzeigen*, 30.05.1754

<sup>475</sup>Christian Ahrens, «Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden» in: *Cöthener Bach-Hefte, Heft 8*, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 60–61 und Martin-Christian Schmidt, «Der deutsche Cembalobau und das 16'-Register-Möglichkeiten und Grenzen der Realisierung», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2000), S. 53–67.

<sup>476</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 78–79.

<sup>477</sup>Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General=Baß, Erster Theil*, (im Verlag des Autoris, 1745, Lobenstein), S. 63.

<sup>478</sup>Zitiert nach *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, (Kassel, Basel, 1965), S. 135.

*Braunschweigische Anzeigen*, 30.05.1761.

[...] ist ein großes von Hrn. Zelle in Hamburg verfertigtes Clavecin [...]: ferner sind die contra Töne, auf jeden Ton eine gesponnene Sayte, 16. füßig.

Diese letzte Anzeige ist zwar erstaunlich, aber nicht ganz klar. Offenbar waren aber in der Tiefe einige 16-füßige Saiten, ohne dass das Instrument ein durchgehendes 16'-Register hatte. Dabei vermute ich, dass dazu einige 8'-Saiten in einem der beiden Chöre durch diese umspinnenen Saiten ersetzt worden waren. Da aber alle Töne unter C gewissermaßen ‚16. füßig‘ sind, könnte auch gemeint sein, dass die Töne FF-HH (oder vielleicht weiter) umspinnene Saiten hatten, welche eine Oktave tiefer klangen. Wäre von einem ‚16 füßigen Zug‘ oder Register die Rede, wäre die Anwesenheit eines eigenständigen Registers in der ‚Suboktave‘ jedoch gesichert gewesen.

Eine unklare Formulierung habe ich auch in Bezug auf Clavichorde gefunden:

Zuweilen bespinnt man die untern Seyten mit Silberdrat. Nimmt man nun die ordentliche dahin gehörige Seyte, und bespinnt sie: so muß man solche eine Oktave tiefer stimmen, und wird sodann das C 16füßig. Nimmt man aber schwächere Seyten, und bespinnt sie: so können sie mit den andern unbesponnen in unisono seyn, nämlich 8' Ton. Denn man nimmt zu jedem Chor nur eine gesponnene Seyte. Die andere bleibt ungesponnen. [...] Die gesponnenen Seyten ziehet man gemeinlich nur bis zum H, von unten zu zählen, und so bekommt der Baß eine besondere Gravität; doch bleiben sie bey veränderter Luft mit den andern nicht im Einklang stehen.<sup>479</sup>

Auch hier habe ich zwei Interpretationen: erstens tatsächlich die Möglichkeit, die tiefsten Töne durch einen umspinnenen 16' zu verstärken, wobei in der Tiefe einer der beiden 8'-Chöre wegfällt (was in Kombination mit dem 4' im Bass, welchen Adlung auch als Möglichkeit nennt, interessant klingen muss!), zweitens, dass diese tieferen Saiten nur 16-füßig klingen *würden*, wenn sie trotz Umspinnung genau so dick *wären*, was aber vermieden wird/werden sollte. Aufgrund von Adlungs Formulierung, welche 16-füßige Saiten keineswegs zu verurteilen scheint, tendiere ich zum ersten Verständnis.

Leider lässt sich die Existenz solcher 16'-Register nur für die tieferen Töne nicht zweifelsfrei belegen, obgleich diese Quellen solches anzudeuten scheinen. Vermutlich handelte es sich hierbei aber in keinem Fall um ein eigenständiges 16'-Register; diesem hätte man sicherlich einen kompletten 16'-Bezug vorgezogen, da die Verdopplung nach unten im ganzen Clavier ebenfalls

<sup>479</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Band II*, S. 151.

beliebt war Es liegt eher die Vermutung nahe, dass es sich hierbei grundsätzlich um eine Variante des 8'8'4'-Bezugs handelte, bei dem aber nicht alle Saiten des Haupt-8' durch 16'-Saiten ersetzt worden waren, sondern wo nur die tiefsten Saiten in der Unteroktave klangen.

### **–Lautstärke**

Dass größere Clavicymbel mit mehr Chören grundsätzlich dazu tendieren, lauter als kleinere zu sein, scheint mir offensichtlich. Dies wird unter anderem von den mir bekannten Instrumenten weitgehend bestätigt. Daher erstaunt es mich umso mehr, dass immer wieder heutige Cembalobauer und Cembalisten darauf bestehen, dass kleinere Instrumente mit weniger Chören grundsätzlich sogar lauter sein sollen. Daher bin ich der Frage nachgegangen, wie dies im 18. Jahrhundert empfunden wurde.

1726 beschrieb Adlung nur ein- bis dreichörige Clavicymbel.<sup>480</sup> Adlung bevorzugte die dreichörigen, da sie «brav durchschlagen».<sup>481</sup> Auch wurde 1731 ein Instrument angepriesen, welches in Form eines «16-füssigen Clavicymbels» war und «an Gravität und Force [...] den stärksten Clavicymbel» übertraf.<sup>482</sup> Dies belegt nicht zuletzt auch, dass in Deutschland das Clavicymbel überhaupt für Lautstärke stand. Bis mindestens 1802 galt diese Lautstärke des Clavicymbels unter besaiteten Tasteninstrumenten als unübertroffen, selbst durch das Fortepiano.<sup>483</sup> 1788 wurde ein Flügel von Silbermann angeboten, der immerhin zwei Manuale, drei Chöre und fünf ganze Oktaven besaß, aber dennoch «einen für seine nicht übermäßige Größe, ausserordentlich starken» hatte.<sup>484</sup> Daraus ist klar zu entnehmen, dass angenommen wurde, dass die «nicht übermäßige Größe» der Lautstärke hinderlich sein konnte.

Auch wurden besonders große Instrumente gelegentlich als «Orchesterflügel» angeboten.<sup>485</sup> Dass «ein schöner Flügel mit 4 Seyten zu jeder Clave folglich zugleich mit dem Contre-Bass zu einem starken Concert zu gebrauchen»<sup>486</sup> sei, muss ebenfalls so verstanden werden, dass davon ausgegangen wurde, dass die vier Chöre automatisch ein größeres Klangvolumen erzeugten.

---

<sup>480</sup>Siehe auch Kapitel 2.4.1, S. 84.

<sup>481</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, S. 109 § 516.

<sup>482</sup>*Leipziger Postzeitung*, 23.10.1731. Anzeige auf S. 57.

<sup>483</sup> Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon*, S. 586–588.

<sup>484</sup>*Von Hagensche Kupferstich-Sammlung...worunter ein sehr wohlerhaltener Silbermannische Flügel*, Auktionskatalog. (G.A.F.Löper, Leipzig, 1788), 25.02.1788. Anzeige auf S. 143,

<sup>485</sup> Siehe Liste in Kapitel 5.2.1, S. 263.

<sup>486</sup>*Berliner Intelligenzblatt*, 06.01.1755.

### 2.4.3. Manualkoppeln

Es gibt grundsätzlich zwei Arten von Koppeln: die sogenannte französische Schiebekoppel, bei der ein Manual (meist das obere) nach hinten geschoben wird, um die Manuale zu koppeln; sind die Manuale gekoppelt, gehen beim Spiel auf dem Hauptmanual (in allen erhaltenen Fällen das Untermanual), die Tasten vom Nebenmanual mit runter. Das impliziert selbstverständlich, dass bei gekoppelten Manualen die Tasten deutlich schwerer gehen, da nicht nur die Springer des Nebenmanuals, sondern auch dessen Tasten mitbewegt werden.

Anstelle einer Koppel kann man auch getreppte Springer machen (dogleg), welche bei eingeschaltetem Register automatisch von beiden Manualen aus spielbar sind. Dazu gibt es manchmal eine zweite Art Koppel, bei der auf dem Untermanual Klötzchen sind, welche nur bei nach hinten geschobenem Untermanual unter den getreppten Springern stehen, womit die Manuale gekoppelt werden können, aber auch unabhängig spielbar sind; der auf dem oberen Manual eingeschaltete 8' läuft nicht automatisch auf dem unteren Manual mit, weshalb sogenannte «Pièces croisées» (Stücke auf zwei Manualen mit Stimmkreuzungen und Verdopplungen zwischen beiden Händen) ausführbar sind. Die zweite Koppel hat den Vorteil, dass man beim gekoppelten Spiel nur das Gewicht von einem Manual, und nicht von zweien, bewegen muss, da nicht die Tasten, sondern nur die Springer ge- und entkoppelt werden.

Adlung kannte 1726 nur Koppeln, bei denen das Obermanual geschoben wird (wobei es aber offenbar auch eine Koppel gab, bei der das untere Manual auf das Obere gekoppelt wurde, und das Obermanual demnach Hauptmanual war).<sup>487</sup> Eine französische Koppel mit verschiebbarem Obermanual haben beispielsweise die erhalten Clavicymbel von Harrass, also Clavicymbel aus Adlungs Umfeld. Dass Adlung 1726 Koppeln mit verschiebbarem Untermanual, also auch die getreppte Koppel, sowie die Art der französischen Koppel, bei der das Untermanual verschoben wird, nicht erwähnte, ist zwar bemerkenswert, aber im Kontext der erhaltenen Thüringischen Clavicymbel nachvollziehbar.

Das zweimanualige Spinett von Christoph Heinrich Bohr (1713) wurde modifiziert und hat heute keine Koppel mehr. Original hatte es wohl eine Koppel.<sup>488</sup> Dennoch ist die Art der Koppel leider nicht mehr zweifelsfrei feststellbar. In Sachsen ist eine Entwicklung gut an den Instrumenten von Gräbner erkennbar. Die Flügel von 1722 und 1739 haben französische Schiebekoppeln mit verschiebbarem Obermanual. Die beiden Flügel von 1774 und 1782 haben jedoch getreppte

<sup>487</sup>Leonard Schick, *Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, 45–46.

<sup>488</sup>Hubert Henkel, *Kielinstrumente (Katalog - Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig ; Bd. 2)*, (Deutscher Verlag für Musik, VEB, 1979), S 40–43. Heute sind die Springer jedenfalls nicht getreppt.

Springer. Bei jenem von 1782 wurde das Untermanual nachträglich verschiebbar gestaltet um eine getreppte Koppel zu erhalten.<sup>489</sup> Dazu passend hat der Flügel von Hartmann (1765) im *Bachhaus Eisenach* bereits eine getreppte Koppel.<sup>490</sup> Offenbar wurden in Leipzig in den 1770er Jahren getreppte Springer als Neuerung empfunden. Dies lässt sich den folgenden Anzeigen entnehmen:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 15.12.1770.

Bey dem Orgel= und Instrumentmacher, Johann Gottfried Kranerd, im hallischen Pförtchen, in Herrn Magister Bürings Hause, stehet ein neuer von besonderer Bauart verfertigter Contra F Flügel mit zwey Clavieren, ohne Coppel, zu verkaufen. Es ist solcher dergestalt beschaffen, daß mit einem Clavier das ganze Werk, ohne die andere Claviatur zu berühren, gespielt werden kann, durch welches ein sehr leichtes Tractament entsteht. Unten, auf den beyden Seiten befinden sich Fußtritte, durch welche während des Spielen die Register mit den Füßen ab, und angezogen werden können, dahero geübte Spieler forto [sic!], piano und pianissimo, ohne die Hände aus dem Claviere zu bringen, in der Geschwindigkeit vorbringen können.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 25.09.1779.

Ein hildebrandischer 3chöriger Flügel, mit 2 Clavieren, von F bis F, dessen Tractament sehr leichte ist, weil, nach einer Verbesserung [also nach einem Umbau!], das obere Clavier ohne Kuppel mitspielen kann, ist aus der Hand zu verkaufen. Weitere Nachricht giebt das Intell. Comt. [am 02.10.1779 wiederholt]<sup>491</sup>

Die unsignierten Instrumente welche gelegentlich Gottfried Silbermann zugeschrieben werden im *MIM* Berlin und im Schloss Pillnitz haben beide eine getreppte Koppel. Diese Zuschreibung an G. Silbermann erscheint aber im Zusammenhang mit den obigen Befunden unwahrscheinlich. Das Berliner Instrument enthält die Signaturen «Silbermann» und «1776» (es wäre demnach Johann Heinrich Silbermann aus Straßburg), welche aber heute vielfach angezweifelt werden.<sup>492</sup> Dies würde aber, was die zeitliche Einordnung anbelangt, zu den oben genannten Quellen gut passen.

Etwas anders war die Situation in Hamburg. Dort lassen sich getreppte Springer eher nachweisen. Die Clavicymbel von Hass von 1723 und 1734 haben getreppte Springer. Allerdings sind diese Instrumente mit einer französischen Koppel konzipiert, bei der das Obermanual verschoben wird.

---

<sup>489</sup>Siehe John Phillips, «The 1739 Heinrich Gräbner Harpsichord, an Oddity or a *Bach-Flügel?*», S. 129.

<sup>490</sup>Leider ist dies im Museumskatalog nicht eindeutig vermerkt. Ich danke Uwe Fischer für diese Information.

<sup>491</sup>Dass das «Tractament» erst seit der «Verbesserung» so «leichte» ist lässt als einzigen Schluss zu, dass der Flügel ursprünglich mit einer französischen Koppel versehen war, bei der im gekoppelten Zustand der Gewicht des oberen Manuals mitbewegt werden musste.

<sup>492</sup>Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg), *Kielklaviere*, (Berlin, 1991), S. 105.

Es sind jeweils die 4'-Register getrept; beim Koppeln ist neben dem ungekoppelten Zustand eine erste ‚Koppelposition‘ möglich, bei der der 4' auf dem Obermanual nicht mitgespielt wird sowie eine zweite, wo das Obermanual unter die getrepten Springer greift. Das dreimanualige Instrument von H.A. Hass von 1740 hat eine französische Koppel zwischen den beiden unteren Manualen, der 8' vom dritten Manual ist jedoch getrept. Somit ist dies das älteste datierte deutsche Clavicymbel, wo die getrepten Springer gewissermaßen eine Koppel ersetzen. Natürlich ist da die Situation anders als bei einem zweimanualigen Flügel, da man ansonsten beim ‚vollen Werk‘ mit zwei Schiebekoppeln drei Manuale bewegen müsste. Das Clavicymbel von J.A. Hass von 1760 hat ebenfalls einen getrepten 8' zum Obermanual.

#### 2.4.4. Transpositionsvorrichtungen

Transpositionsvorrichtungen spielten in Deutschland eine wichtige Rolle. Das älteste erhaltene deutsche Clavicymbel, gebaut von Hans Müller, 1537, hat zwei Transpositionsblöcke für Ganztöne.<sup>493</sup> Das anonyme Thüringische Clavicymbel im *Bachhaus Eisenach* hat Transpositionsblöcke für drei Halbtöne.<sup>494</sup> Zu diesem Thema haben auch einige Theoretiker etwas zu sagen, so etwa Praetorius (1619):

Es kan aber dasselbige Clavicymbel oder Instrument sieben mal/als nemlich durch das c, cs, des, d, es, ds, biß ins ins e/ und also umb drey volle Tonos fortgerücket werden/ daß einem fast kein ander Instrument kan vorkommen/ so man nicht mit diesem einstimmen köndte: und dergestalt alle drey genera Modulando, als Diatonicum, Chromaticum und Enharmanicum, darauff observiret werden. Und were also dieses billich ein Instrumentum perfectum, si non perfectissimum zu nennen/weil dergleichen Variation durch alle Super-& Semitonia uff andern Instrumenten nicht zu finden.<sup>495</sup>

Adlung:

#### § 515.

Zuweilen trifft man Transponirclavicymbel an, welche Invention gar fein ist, sonderlich für die, welche nicht im Stande sind alle Generalbässe in alle Töne zu transponiren, da doch solches zuweilen nicht wohl zu vermeiden ist. Durch Schiebung des Claviers bey solchen Claveßins

---

<sup>493</sup>Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 16 und Christian Fuchs, «Das älteste deutsche Cembalo von Hans Müller, Leipzig 1537», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2000), S. 112–116.

<sup>494</sup>Inv.-Nr. 177.

<sup>495</sup> Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 65.

kann ich Chorton haben; ist einen halben oder ganzen Ton, oder auch 1 ½ Töne tiefer, welches der rechte Kammerton ist; auch wol ½ Ton über Chorton. In solchem Falle ist nöthig, daß man mehr Chöre Seyten aufzieht, als Palmulen [=Tasten] sind, damit die äusersten, wenn sie fortgerückt werden, auch Seyten haben. Also bleiben ja einige leer stehen, auch so viele Docken. Die Struktur selbst ist diese: Das ganze Clavier wird in einen viereckichten Rahmen eingefäßt, doch so, daß es nicht an die Seiten anstoße. Das setzt man so hinein; folglich kann man das ganze Ding im Claveßin unter den Docken weg hin und her schieben, welche Docken, daß sie nicht im Wege stehen, im dem inneren Siebe eingeschnitten werden, daß sie nicht herunterfallen können [d.h. die höchsten und tiefsten Springer sind getreppt und liegen auf einem Rand auf, um beim Transponieren nicht von den Tasten herunterzufallen]. Zwischen das Manual und die Seiten setzt man Klötzerchen, oben und unten ein, die man alsdann wieder heraus nimmt, wenn man das Clavier rückt. [...] Prätorius gedenkt Tom. II. P. II. Cap. 40. pag. 65. eines Clavicymbels, welches man 7mal transponieren könne, so daß der Clavis c stehe zuweilen unter c, cis, des, d, es, dis, e. Darunter sind etliche Subsemitonia, als wovon er viel hält.<sup>496</sup>

Auch vergaß Adlung 1758 solche Einrichtungen nicht:

Wenn nur 1 Clavier vorhanden ist, so lässet dasselbige sich bisweilen auf= oder abwärts verrücken, um transponieren zu können; in welchem Falle oben und unten einige Chöre Saiten mehr vorhanden seyn müssen, als der Tasten sind; auch geht es hierbey nicht an, daß die Docken durch die im Körper befindliche Scheide durchfallen, und auf den Tasten ruhen, sondern die Helfte jeder Docke ruhet auf solcher Scheide [Docken sind getreppt], und die andere Helfte reicht bis fast auf die Taste, damit die Tastatur könne verrückt werden, ohne die Docken zu berühren, das heißt, die Docken werden abgesetzt.<sup>497</sup>

Sogar noch 1817 wurde solch eine Vorrichtung erwähnt:

[...] gangbare Klaviere, die sich auf= und abwärts schieben lassen, entweder um ein Stück zu transponiren, oder den Klang zu verändern [...].<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band 2, S. 107–108, §. 515.

<sup>497</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 554, §. 246.

<sup>498</sup> Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für jeden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, (Sondershausen, 1817), S. 8.

Dass solche Mechanismen vor allem in Deutschland zu finden waren, hat sicherlich auch mit der Kleinstaaterei und den wenig standardisierten Stimmtönen zu tun. Es besaßen aber viele Hofkapellen und Kirchen ihre eigenen Instrumente, darunter auch Streich- und Blasinstrumente, welche auf einander abgestimmt gewesen sein dürften. Der Hauptgrund für diese Transpositionseinrichtungen lag aber wohl in erster Linie darin, dass es fast überall mindestens zwei Standardstimmtöne gab: den Kammerton und den Chorton. Zu Bachs Zeit lagen diese meist um genau einen Ganzton oder eine Terz auseinander, was solche Vorrichtungen sehr praktisch macht. Es wurde aber immer üblicher, auch in der Kirche im Kammerton zu musizieren, wobei der Organist transponieren musste (die Orgeln waren länger noch meistens im Chorton gestimmt). Daher wurden in wenigen Fällen in den Kirchenorgeln einige Register im Kammerton eingebaut:

§. 127.

Kammerregister werden bisweilen angetroffen. Sie haben nichts besonders, als daß sie (mehrentheils um 1 grosse Secunde) tiefer gestimmt sind, als die übrigen, welche im Chortone stehen. Es geschiehet deswegen, daß man einen Generalbaß könne tiefer spielen, als er geschrieben ist, ohne der Transposition benöthigt zu seyn. Es müssen also der Kammerregister so viel seyn, als dieser Endzweck erfordert. [...] An deren statt macht man auch wohl ein Kammerkoppel, da durch einen Zug die ganze Tastatur verändert und zu solchem Kammertone brauchbar wird (x). Man fängt auch itzo an ganze Orgeln in Kammertone zu erbauen, [...]. In der hiesigen Gegend ist es gewöhnlich denjenigen Ton zu nennen hohen Kammerton, welcher 1 grosse Secunde tiefer ist, als der Chorton; der tiefe Kammerton ist um 1 und einen halben Ton tiefer als der Chorton (y). [...] <sup>499</sup>

Laut Adlung gab es also einen Chorton (nach den erhaltenen Orgeln zu urteilen oft um 465 Hz), einen Kammerton (dementsprechend ca. 415 Hz) und einen tiefen Kammerton (um 392 Hz). Jedoch variierten diese Zahlen beträchtlich. Beispielsweise hatte die Hamburger Oper den relativ hohen Tief-Kammerton von ca. 400–405 Hz und die Orgel der Hamburger Jacobi-Kirche einen Chorton von ca 474 Hz. <sup>500</sup>

Dieser höhere Kammerton von ca. 415 Hz in Kombination mit dem Chorton entspricht beispielsweise der Situation, die Bach in Leipzig vorfand. <sup>501</sup> Andere Kirchen und Musiker setzten aber Instrumente im tiefen Kammerton in Kombination mit der Orgel im Chorton ein. Dies taten

<sup>499</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 386, §. 127.

<sup>500</sup> Ludger Rémy, «Annotationen zum Problem der Stimmtönhöhe – Auswirkung auf die Aufführungs- und Editionspraxis» in: Boje E. Hans Schmuhl und Utr Omongsky (Hrsg.), *Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektiven*, (Wißner-Verlag, Augsburg, 2007), S. 52.

<sup>501</sup> Ebda, S. 53. Siehe u.a. die «große Sekunde à la Bach».

beispielsweise Stölzel in Sondershausen oder Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg.<sup>502</sup>

Thon war 1817 der Meinung, dass es neben dem Kammer- und Chorton im Ganztonabstand noch einen Kapellenton gab, welcher sich genau in der Mitte befand. Dieser soll die beiden alten hohen und tiefen Stimmtöne abgelöst haben.<sup>503</sup> Das ist durchaus bemerkenswert, denn das würde heißen, dass der Stimmtön tendenziell weder langsam gestiegen ist, noch dass es eine Annäherung zwischen einer hohen und tiefen Tendenz gab, sondern dass dies ‚ruckartig‘ geschah; dieser Kapellenton muss sich tendenziell um 440 Hz befunden haben. Welche Rolle dieser Kapellenton im 18. Jahrhundert spielte, ist mir nicht bekannt. Da sicherlich Transponirclavicymbel in erster Linie sowohl den Chorton, als auch den Kammerton brauchten, und sich der Kapellenton in der Mitte befand, wird letzterer sicherlich nicht so selten erreichbar gewesen sein.

Neben Chor- und Kammerton war aber auch der Tiefkammerton begehrenswert. Dieser war beispielsweise in Berlin der gebräuchlichste Kammerton, weshalb die Silbermannischen Fortepianos in Potsdam eine Transpositionsvorrichtung zwischen normalem und tiefem Kammerton haben. Diese Transposition zwischen Kammerton und «Franzton» (=Tiefer Kammerton oder Berliner Kammerton) hatte auch ein in Freiberg stehendes Silbermannisches Fortepiano.<sup>504</sup> Da der Tiefkammerton auch in Norddeutschland der gebräuchlichste für Tasteninstrumente war,<sup>505</sup> wurde in einer Anzeige für einen Silbermannischen Flügel in Ostfriesland darauf hingewiesen, dass dieser im hohen Kammerton stand.<sup>506</sup>

Instrumente mit Transpositionsvorrichtung wurden immer wieder auch zum Verkauf angeboten.

*Hannoversche Anzeigen/ von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung, Band 2, 07.05.1753.*

In Stade stehet ein wohl conditionirter Flügel, so an der Maaße 5. Hamburger Ellen hält, mit 2. Clavier, 4. Registern und lang Octav versehen, und 32. Fuß [!] im Thon hat, auch so aptiret ist, daß man nicht nöthig hat, zu transponiren, sondern ein Stück aus allen ganzen und halben Thönen spielen kan, zum Verkauf bereit. Das hiesige Intell. Comtoir kan den Verkäufer anzeigen.

---

<sup>502</sup>Ebda. S. 51.

<sup>503</sup>Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für jeden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, (Sondershausen, 1817), S. 90–91.

<sup>504</sup>*Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung*, Nr 156, 30.12.1795. Anzeige auf S. 144.

<sup>505</sup>Siehe Lancelot Edwin Whitehead, *The Clavichords of Hieronymus and Johann Hass*, S. 63. Der Stimmtön von den Instrumenten der Werkstatt Hass war demnach ein sehr hoher Tiefkammerton, um etwa 409 Hz, oder etwas tiefer.

<sup>506</sup>Siehe Anzeige auf S. 145.

*Gemeinnützige Hamburgische Anzeigen*, 08.06.1758.

Es ist ein großes Clavicymbel von vier Registern und ein Lauten=Zug, mit zwey Clavieren, nebst der Transposition und Koppelung, und dazu gehörigem Fuß, welches in Concerten sehr guten Dienste thun kann, unter der Hand zu verkaufen, wovon weitere Nachricht im Adreß=Comtoir zu erhalten ist.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 12.8.1766.

Denen resp. Liebhabern, welche Lust haben mitzuspielen, wird hierdurch avertiret, daß erster Tagen ein Concert=Flügel, (mit nußbaumen Holz fourniret, nebst neumodischen Fuß, von Contra F. bis drey gestrichen f. und doppelten Clavidur, nebst dreymahligen Transposition, zehnerley Veränderungen habend, ...) ausgespiehlet werden soll.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 24.06.1766.

Ein schöner großer wohl conditionirter Concert=Flügel mit vier Zügen, doppelten Griff=Brett übereinander, deren jedes aparte, und zwar das oberste in einem Octav höher als das unterste, beym Zusammenziehen der beyden Griff=Bretter aber auch in einem gecoppelten Laut mit einander gespielet werden kann, stehet nebst Fuß, Mangel Platzes, billig zu verkaufen, wobey dieses noch anzufügen, daß durch auf und Abrückung des Grif-Bretts, dasselbe halbe Thonweiß um zwey Thon höher, und auch so viel tieffer gestellt, folglich zu allen Instrumenten gebraucht werden kann, das mehrere ist bey Ausgeber dieses zu erfragen.

*Gülich und bergische wöchentliche Nachrichten*, 13.10.1772.

Denen Liebhabern von musicalischen Instrumenten dienet hiermit zur Nachricht, daß bey denen Gebrüder Fabricius in Sohlingen Herzogthums Berg Clavicordien= und Clavicimblen=Machern ein schön neu spielendes Flügelstück verfertigt, und zu bekommen ist; es bestehet in zweyen Manualen: 4 1/2 Octave mit drey verstärkenden Auszügen zweyen 8 und einer 4füßigen Thons, welche letztere den Laut eines Klockenspiels gibt: alle Auszüge gehen auf das untere= einer aber nur vor Piano zu spielen auf das obere Manual: ist von sehr angenehmen und auch von so penetrantem Thon, daß die Stärke desselben in Concert, ja auch in vollständigen Simphonien nicht überschreitet werden wird; außer diesem befinden sich auch an demselben noch drey andere Variationes, deren eine den Thon einer Harpfe, der andere einer Lauten darstellt, die dritte aber, welche die merkwürdigste, und vielleicht die einzige dieser Art ist, bestehet darinnen: daß vermittels einer leichtfertigen Verschiebung das untere Manuale sich dergestalten promoviret, daß der Spielende auf ein und denselbigen Clavibus aus fünf unterschiedenen Thönen musiciren kan, ohne daß er dadurch im geringsten incommodiret wird, zum Exempel: Man wolle eine Pièce aus C und Cis transportiren [recte: transponiren], so darf man nur obgemeselte Vorschiebung anziehen, und einen halben Thon fortrücken, so

unterziehen der Tangens C der Seite von Cis, und also fährt man immer fort die Piece aus C zu spielen, der Thon ist nunmehr in Cis fortgerückt, und so mit den übrigen und demnach kan dieser Flügel mit allen Instrumenten gespielt werden, ohne denselben erst zu stimmen, weiln gemelte Veränderung Chor Cammer Cornet Thon ist, u.s.w. auslieferet. Die allenfalls dazu Lust haben und Lieb tragen, können es nach Belieben bey obgesagten Gebrüdern Fabricius selbstn in Augenschein nehmen, welche auch sonstn in allerley Gattungen von Clavicimblen, Spinnetten und Clavicordien ihre Dienste offeriren.

Auch hatte der Hof in Gotha ein Clavicymbel im Chorton.<sup>507</sup> Es ist davon auszugehen, dass es speziell für Continuo-Zwecke in der Kirche gebaut wurde. 1765 war es unbrauchbar und sollte ersetzt werden:

Weil das Chor=Clavecín bey Hertzogl. Capelle Alters wegen unbrauchbar geworden, das es keiner Reparatur mehr werth ist, So habe ich durch Anrathen des Herrn Capel Meisters, an deßen Städte ein anderes verfertigt, worzu das alte Corpus von dem geweßenen Pantalon [!] genommen, das Inwendige aber neml. 2 Neüe Claviere von Schwartz Ehben Holz, neüe Scheide, 3 Register, Neüe Tangenten, Wirbel=Stock, Wirbel, Summa alles Inwendige neü verferdigen müßen, (wie nicht weniger auch neü bezogen, auch alßo angelegt, das man durch Rückung derer Claviere, in der Geschwindigkeit aus dem Chor=Ton, in tieff und hoch Cammer=Ton gestellet werden, Welches bey probiren [!] sehr nöthig u. nützlich ist), [...]a 30 Rthlr. [korrigiert in 28]

Carl Christian Hoffmann<sup>508</sup>

---

<sup>507</sup>Christian Ahrens, „The Inventory of the Gotha Court Orchestra of 1750“, S. 39.

<sup>508</sup>Zitiert nach Christian Ahrens «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 240–241.



Abb. 9. Anonymes thüringisches Clavicymbel mit Transpositionsvorrichtung im Bachhaus Eisenach, Inv-Nr. 177. Quelle: Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V.

### 2.4.5. Claviorgana

Zum Claviorganum schreibt Jacob Adlung 1726:

§. 528

Wenn das Clavicymbel oder Spinett, bey einem Positive zu finden; so heißt es Claviorganum.<sup>509</sup>

1758 schreibt er:

§. 250.

Ein *Claviorganum* ist, wenn in einem Positive zugleich ein Spinett angebracht worden, [...]. In meinen jüngeren Jahren waren sie mehr bekannt als jetzo, daher ich nichts mehr davon heretze, [...].<sup>510</sup>

Tatsächlich ist das einzige erhaltene deutsche Clavicymbel, welches mal zu einem Claviorganum gehörte, ein Instrument aus Adlungs jüngeren Jahren. Es handelt sich um ein Clavicymbel von Hermann Willenbrock von 1712.<sup>511</sup> Dennoch wäre es falsch anzunehmen, dass diese im Verlauf von Adlungs (und Bachs) Leben ausgestorben seien. 1764 warb ein thüringischer Bauer für seine Flügel mit Orgelregistern.<sup>512</sup> 1814 erschien sogar noch folgende Anzeige:

*Berlinische Nachrichten*, 18.08.1814.

Ein kleiner Silbermannscher Flügel mit 4 Registern, 2 Klaviaturen und 2 Register=Flöten, gedeckt 8 Fuß, und offen 4 Fuß Ton, (vermöge der Verbindung dieser Züge können auf diesem in jeder Betracht braven Instrument mehr denn 60 Veränderungen hervorgebracht werden) soll wegen Mangel des Raums in der breiten Straße Nr. 8. für einen billigen Preis verkauft werden.

Offenbar fanden im späten 18. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert Fortepianos mit Flötenregistern weitaus größere Verbreitung. Folgende Anzeigen sind nur eine kleine Auswahl (allein aus Leipzig liegen mir um die 40 Anzeigen vor, ein großer Anteil stammt aus dem 19. Jahrhundert):

---

<sup>509</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Band II*, S. 114.

<sup>510</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 674.

<sup>511</sup>*Metropolitan Museum of Art, New York*, Inv.-Nr, 89.4.2741.

<sup>512</sup>Johann und Michael Wagner (Obm. in Schmiedefeld/Thüringen), in *Katalog Breitkopf u. Sohn*, (Leipzig, Breitkopf u. Sohn, zur Neujahrsmesse 1764). Zitat S. 120.

*Leipziger Zeitung*, 22.2.1780, S. 176.

[Verkauf] Es steht im weißen Bär, 3 Treppen hoch im Hofe, bey dem Corrector Harnisch, ein großes Piano & Forte, vom dreygestrichnen f bis contra F, von feinem eichnen Holze, mit Meßing beschlagen, in Form eines Flügels, von einem vortrefflichen Meister nach Silbermannischer Art gebaut, mit einem Flötenwerk von 8 Fußton, zu verkaufen. Dieses Instrument hat nicht allein in Ansehung seines majestätischen Tones, sondern auch durch die dabey angebrachte Flöte vor den übrigen gewöhnlichen clavierartigen Instrumenten einen solchen großen Vorzug, der Kennern und Liebhabern bey dessen Bespielen sogleich ins Gehör fallen muß. Denn wegen seiner Züge dient es statt verschiedener Instrumente, eines Clavecins, eines Positivs, einer Flaute traverse etc. durch welche letztere sowohl Flöten=Solos, als auch durch Beystimmung einer Violine oder Flöte Flöten=Trios gespielt werden können; wie man denn dieses vorzüglich sehr oft mit ungemeinem Beyfalle ausgeübt hat. Durch verschiedene Kuppelungen werden über dieses die angenehmsten Veränderungen hervorgebracht. Die Flöte kann mit allen Zügen, mit Piano & Forte, Harfen=Lauten= und Clavecin=Zuge gekuppelt und wenn letzteres geschehen, die Kraft des Instruments gar sehr verstärkt werden. Da die Flöte einen Umfang vom dreygstrichenen f bis ins große A hat, so kann man alle Sachen mit der größten Bequemlichkeit darauf heraus bringen. Die vorzügliche Güte dieses Instruments empfiehlt sich noch besonders durch sein Alter. Denn ob es schon über 12 Jahre alt ist, so ist es doch noch so schön, gut und neu, als ob es erst aus den Händen des Künstlers gekommen wäre. Man hat also gar nicht nöthig, wegen der ferneren Dauer besorgt zu seyn. Aller seiner äußerlichen Schönheit ungeachtet aber verdient es im musikalischen Verstande mit allem Rechte den Namen eines ausgespielten Instruments. [Wiederholung 6.3.1780, S. 220: Ergänzung: über 12 Jahre alt]

*Leipziger Zeitung*, 6.12.1785, S. 1492.

[Verkauf] Es steht ein stehender Flügel aus freyer Hand mit fünf Veränderungen, als der Harfen= Lauten= Dämpfer= Forte= und Flötenzug, zu verkaufen. [...]

*Leipziger Zeitung*, 10.10.1786, S. 2001.

[Verkauf] Ganz neue wohl conditionirte Claviere und Piano forts von 5 ganzen Octaven, nämlich von Contra F bis dreygetrichen f und g, von gutem Tractament und angenehmem Tone, wie auch Piano forts sehr sauber furnirt, mit 6 Hauptveränderungen, und mit sehr gut gearbeitetem und wohltönendem Flötenwerk mit 4 Fußton, durch die ganze Claviatur, und dann auch vermittelt 2 besondern Koppeln mit und ohne Flöte gespielt werden kann. Nach dem nun die Stücke, die darauf gespielt werden, kann auch der Ton, vermittelt der Züge, welche alle einzeln und bequem zusammengezogen werden können, im Gehör mit dem besten Ausdruck sehr empfindsam gemacht werden. Verspreche auch auswärtigen Kauflustigen, dergleichen

Instrumente wohl verwahrt und unbeschädigt zu überliefern. Verfertiger hoffet von Kennern und Liebhabern guter Instrumente geneigten Zuspruch.

Christian Heinrich Wolff, logirt in der Fleischergasse  
im Durchgange des goldnen Ankers im Quer-  
gebäude 2 Treppen hoch.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 29.12.1787.

Es ist um sehr billigen Preiß zu verkaufen: Ein gutes Steinerisches flügelartiges Pianofort mit einer Hohlflöte von 54 Pfeifen, wo zusammen 7 Züge angebracht sind, die verschiedene Veränderungen, die noch unbekannt, hervorzubringen. [...]

*Leipziger Intelligenzblatt*, 09.04.1788.

Ein gutes Pianoforte von F. bis F. von einem berühmten Meister, mit Harf. Und Lautenzug, auch einem schönen Flötenwerk versehen, steht zu verkaufen. Nähere Nachricht davon giebt Herr Werner in Heinikens Hause, eine Treppe hoch auf dem neuen Heumarkte. [Wiederholung am 26.04]

*Leipziger Zeitung*, 10.10.1788, S. 1188.

[Verkauf] [Instrumentmacher Karch hat Stand auf der Messe und bietet an:] Forte Piano in Flügel= und Clavier=Form, desgleichen mit Flöten, zinnernen und hölzernen Pfeifen, auch Schnarrwerk.

*Leipziger Zeitung*, 9.12.1831, S. 3053.

[Verkauf] Ein in gutem Stande befindliches, mit Orgel= und Flötenwerk versehenes Fortepiano, das sich vorzüglich für einen Landschullehrer eignet, ist zu verkaufen. Neuer Neumarkt Nr. 16.

### 2.4.6. Dreimanualige Clavicymbel



Abb. 10. Clavicymbel von H.A. Hass, 1740, Frankreich, Privatbesitz. Foto: ©Musée Instrumental de Provins.

Gerne wird betont, dass das erhaltene dreimanualige Clavicymbel einzigartig ist. Tatsächlich muss es sich dabei um etwas weniger Alltägliches gehandelt haben; wenige Lexika erwähnen die Möglichkeit eines dritten Manuals. Jacob Adlung schreibt 1726:

Man kann aber die Clavicymbel auch so machen, daß 2 oder 3 Claviere übereinander stehen: da denn am besten ist, wenn aller Claviere Docken auf einerley Seyten schlagen. Was das helfe, und wie es möglich, daß dabey doch ein Clavier stärker klinge, als das andere, hernach bey den Lautenwerken kap 25. vorkommen.<sup>513</sup>

Demnach waren Adlung drei Manuale durchaus bekannt, wurden aber mit Lautenwerken in Verbindung gebracht, welche aber in der Regel nicht besonders viele Chöre, sondern möglichst viele Anrißpunkte am selben Chor hatten, um ein dynamischeres Spiel zu ermöglichen.<sup>514</sup> 1758 waren aus Adlungs Sicht dreimanualige Flügel offenbar nicht mehr erwähnenswert, dafür aber immer noch dreimanualige Lautenwerke.<sup>515</sup>

Folgende Autoren waren der Meinung, dass ein Flügel ein bis zwei Manuale hatte:

<sup>513</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, S. 106. §. 518. Siehe auch Leonard Schick, *Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 44.

<sup>514</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, S. 137. §. 559.

<sup>515</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, AMG, S. 555 §. 246 und S. 555 §. 246, siehe auch Leonard Schick, *Cembalobaufornen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 48

1. Grohmann, 1795.<sup>516</sup>
2. Klein, 1801<sup>517</sup>
3. Busch, 1805.<sup>518</sup>

Folgender Autor war der Meinung, dass Flügel meistens zwei Manuale hatte:

1. Koch, 1802.<sup>519</sup>

Folgende Autoren äußerten sich nicht zu der Anzahl der Manuale:

1. Praetorius, 1619.<sup>520</sup> Aus seinen Abbildungen ist zu schließen, dass er entweder in erster Linie oder ausschließlich mit einmanualigen Instrumenten vertraut war.
2. Barnickel, 1737.<sup>521</sup>

Die Möglichkeit eines dritten Manuals wird von folgendem Autor erwähnt:

1. Arrey von Dommer, 1865<sup>522</sup>

Daraus, dass die Anzahl der Manuale durchaus diskutiert wurde, dreimanualige Exemplare aber nur selten erwähnt wurden, ist zu schließen, dass dreimanualige Flügel eine untergeordnete Rolle spielten.

Allerdings fehlen Lexika aus Hamburg oder Danzig, wo bekanntlich spezielle Traditionen herrschten. Besonders in Hamburg, aber auch in Danzig, spielten dreimanualige Flügel eine gewisse Rolle. Zwischen 1741 und 1755 wurden in Hamburg allein vier dreimanualige Clavicymbel annonciert.<sup>523</sup> Die Beschreibungen belegen, dass das erhaltene Exemplar von Hass nicht darunter

<sup>516</sup>Johann Gottfried Grohmann, *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste: Zweiter Band, Band 2*, 1795

<sup>517</sup>Johann Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, 1801, 144–145.

<sup>518</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», in: *Handbuch der Erfindungen: Den Buchstaben C enthaltend, Band 3, Ausgabe 1* (Eisenach, 1805), S. 149–150.

<sup>519</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586–588.

<sup>520</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 63.

<sup>521</sup>Johann Christoph Barnickel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, 1737.

<sup>522</sup>Arrey von Dommer, «Flügel», in: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. CH. Koch*, (Heidelberg, 1865), S. 311.

<sup>523</sup>Ab S. 167 in dieser Arbeit sind einige Anzeigen für solche Instrumente aus Hamburg zitiert.

war.<sup>524</sup> Unter den 412 in Danzig angezeigten Clavicymbeln waren ebenfalls mindestens vier dreimanualig, 161 zweimanualig und 34 einmanualig.<sup>525</sup> Da aus Danzig deutlich mehr Anzeigen, als aus Hamburg bekannt sind, vermute ich eine größere Verbreitung von dreimanualigen Flügeln in Hamburg. In Madrid lassen sich ebenfalls Hamburgische Clavicymbel belegen; ob die beiden dort angezeigten dreimanualigen Clavicymbel ebenfalls aus Hamburg stammten, ist unbekannt.<sup>526</sup> In Hamburg sind solch Instrumente von H.A. Hass (bis 1744 aktiv) und Fleischer (bis in die 1730er aktiv) nachweisbar. Die meisten angezeigten Exemplare sind aber anonym. Aus Braunschweig sind 60 Anzeigen für Flügel bekannt, darunter 11 ausdrücklich mit 16', aber nur eine mit drei Manualen.<sup>527</sup> Somit ist die Existenz von 10 Clavicymbeln mit drei Manualen in Norddeutschland (Hamburg, Danzig und Braunschweig) belegt; in Madrid könnten zwei weitere dreimanualige Instrumente ebenfalls aus Hamburg stammen.

In Mitteldeutschland stellt sich die Situation etwas anders da. In Leipzig wurden zwar unter 86 Clavicymbeln drei Clavicymbel mit drei Manualen inseriert. Allein jenes von Zacharias Hildebrandt war ein ‚artenreines‘ Clavecin und weder ein Lautenwerk, noch ein Kombinationsinstrument.<sup>528</sup> Ein weiteres Instrument war ein Lautenwerk.<sup>529</sup> 1742 wurde ein dreimanualiges Kombinationsinstrument zwischen vierhörigem Flügel und einem Pantalon angeboten.<sup>530</sup> Vergleichbar mit diesem Kombinationsinstrument waren wohl mindestens zwei süddeutsche Kombinationsinstrumente von Stein; das berühmte erhaltene Vis-à-vis in Verona (1777) sowie ein ebenfalls vierhöriges Vorgängerinstrument.<sup>531</sup> Auch Spath in Regensburg hat dreimanualige Flügel gefertigt. Diese hatten «vortreffliche Veränderungen», darunter eine «Flauto-Traverso und Violoncello»; es handelte sich demnach ebenfalls um Kombinationsinstrumente.<sup>532</sup> Ein spätes Beispiel für einen sächsischen Bauer der dreimanualige Flügel schuf war Christoph Salomon Wagner in Dresden, welcher gegen Ende des 18. Jahrhunderts aktiv war.<sup>533</sup>

<sup>524</sup>Christian Ahrens, »... «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt«, S. 120.

<sup>525</sup>Ebda, S. 123.

<sup>526</sup>Beryl Kenyon de Pascual, «Harpsichords, Clavichords and similar instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century», in *Royal Musical Association Research Chronicle*, No. 18 (1982), S. 66-84.

<sup>527</sup>Siehe *Braunschweigische Anzeigen*. Ich danke Uwe Fischer für diesen Hinweis.

<sup>528</sup>Carl Christian Heinrich Rost, Christoph Gottlob Weigel, *Anzeige einer ansehnlichen Kupferstichsammlung [...]*, Bd. 10, 15.01.1791.

<sup>529</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 09.07.1763.

<sup>530</sup>*Leipziger Postzeitung*, 22.12.1742.

<sup>531</sup>*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen*, 31.01.1769. Komplette Anzeige in dieser Arbeit auf S. 65.

<sup>532</sup>*Leipziger Zeitungen*, 10,09,1765, S. 564. Siehe auch Christian Ahrens, «Von der Schwierigkeit, einen Namen zu finden ... - Die frühesten deutschen Quellen zum Tafelklavier», S. 78.

<sup>533</sup>Johann Gottlieb August Kläbe (hrsg.), *Neuestes gelehrtes Dresden oder Nachrichten von jetzt lebenden Dresdner Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern [...]* (Leipzig, 1796), S. 177. Siehe auch Christian Ahrens, Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 20.

Weitere dreimanualige Flügel lassen sich außerhalb der besprochenen Regionen belegen. Milchmayer in Mainz baute dreimanualige Flügel mit 250 Veränderungen.<sup>534</sup> In Middelburg wurde 1770 ein «grootte Clavecimbel van *A. Croon*, met 3 Clavieren, zeer fraay beschildert» (=sehr schön bemalt) angeboten.<sup>535</sup> *A. Croon* ist sonst nicht weiter bekannt.

Bemerkenswert ist, dass unter den bekannten dreimanualigen Instrumenten mindestens drei den großen Umfang CC-f''' hatten, darunter eines in Leipzig und zwei in Hamburg.<sup>536</sup> Bemerkenswert ist auch, dass mindestens zwei in Danzig ein Pedal hatten.<sup>537</sup> Ebenfalls muss festgestellt werden, dass diese, soweit bekannt, zum Teil von Bauern aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen (*H.A. Hass*, *J.C. Fleischer*, *Z. Hildebrandt*, mit Ausnahme von *Wagner* und *Milchmayer*) und relativ oft sogar noch in dieser frühen Zeit beschrieben wurden. Deren Entstehung ist also sicherlich nicht als Antwort auf das Fortepiano zu verstehen, sondern eher als Ausdruck der farbenfrohen und gravitätischen Ästhetik des Hochbarock.

## **2.5. Regionale Schulen**

### **2.5.1. Grundsätzliche Bemerkungen**

Besprochen werden Bauschulen, die Bach gekannt haben dürfte. Dabei wird zunächst der Thüringische Instrumentenbau besprochen, da dieser zum einen Bach als erster bekannt war, und zum andern, weil dieser in einer früheren Form am genauesten rekonstruiert werden kann. Dann werde ich die sächsische Tradition besprechen, welche in Bachs Leben sicherlich die wichtigste Rolle gespielt hat, und welche offenbar später auch die Thüringische Tradition in Thüringen verdrängt hat. Dann soll die Berliner Schule, die Hamburgische Schule und schließlich die hessische (Bach hat auch in Kassel konzertiert) besprochen werden.

Folgendes Zitat ist in verschiedenster Hinsicht interessant:

In Deutschland werden dermalen in Sachsen, die von *Silbermann*, *Friederici*, *Hildebrandt*, *Gräbner* ꝛc. [=etcetera] verfertigten Flügel, und zu Berlin die *Midick*= [=Mietke] und

<sup>534</sup>Ernst Ludwig Gerber, «Milchmayer» in: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Erster Theil, A-M*, (Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790) S. 942.

<sup>535</sup>Gerhard Verloop (hrsg), *Het Muziekinstrument op de Boekenveiling 1623-1775*, (Uitgave nr. 6 van de Stichting Collectie Verloop te Schagen. 1e oplaa (1-25), september 2002) 10.07.1770, S. 45.

<sup>536</sup>Anzeigen aus Leipzig auf S. 153 und Anzeigen aus Hamburg S. 153 und S. 168.

<sup>537</sup>Christian Ahrens, »... «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt«, S. 120.

Oesterleinschen  $\tau_c$ . vorzüglich geschätzt. Zu Regensburg sind die *Fortepianos* und *pianissimo*, auch *Pantaleon Claveßin* (mit Flöten= und Violoncello=Zügen) von Franz Jacob Spat berühmt.<sup>538</sup>

Es belegt den Vormarsch des Fortepianos in Süddeutschland, aber auch die immer noch vorherrschende Bedeutung und Beliebtheit des Clavicymbels in Mitteldeutschland und Berlin im Jahre 1773. Ebenso belegt es die besondere Beliebtheit der sächsischen Instrumente; die Berliner Instrumente waren wohl vor allem in Berlin verbreitet, und die Hamburger Instrumente wohl nicht einmal eine Erwähnung wert. Die hier als besonders geschätzt bezeichneten Instrumentmacher decken sich größtenteils mit den am häufigsten in Inseraten erwähnten und gelobten Bauern.

### 2.5.2. Thüringen

Eine grundlegende Untersuchung der Thüringischen Tradition habe ich in meiner Arbeit *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung* geführt.<sup>539</sup> Da diese sich vor allem um die zwei Texte Adlungs dreht, werde ich nun etwas chronologischer vorgehen. Da Adlung der wichtigste Zeuge war, wird er auch hier im Mittelpunkt stehen.

Folgende Instrumente sind erhalten geblieben:<sup>540</sup>

1. Johann Heinrich Harrass, (Groß-)Breitenbach, um 1690, 2 Manuale, 8'8'4', FF–f''', *Heimat- und Schlossmuseum Sondershausen*<sup>541</sup>
2. Johann Heinrich Harrass, (Groß-)Breitenbach, vor 1714 (?), 2 Manuale, 16'8'4', vor 1750 jedoch zu 16'8'8'4' umgebaut, FF–f''', *MIM Berlin*<sup>542</sup>
3. Anonym, um 1715, 1 Manual, 8'8', C–c''', 3 Transpositionsblöcke, *Bachhaus Eisenach*<sup>543</sup>

### –Altmodische Tradition in Thüringen

Die Thüringische Tradition wies bis ins 18. Jahrhundert hinein eine bemerkenswerte Nähe zu dem

---

<sup>538</sup>*Nutzbares, galantes und cürieuses Frauenzimmer-Lexicon*, (Leipzig, 1773), S. 749.

<sup>539</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, Hrsg. Schola Cantorum Basiliensis (Masterarbeit) (Basel, 2020).

<sup>540</sup>Vgl. ebda, Kapitel 1.4, S. 20–24. Ein weiteres (signiertes) Clavicymbel aus Thüringen ist im Privatbesitz erhalten.

<sup>541</sup> Inv.-Nr. II 834 Mu 16.

<sup>542</sup> Inv.-Nr. 316.

<sup>543</sup> Inv.-Nr. 177.

Instrument von Hans Müller (Leipzig, 1537)<sup>544</sup> auf, sowie zu den erhaltenen süddeutschen Instrumenten. Nur ein solches altmodisches Instrument aus Thüringen ist erhalten geblieben; es handelt sich um das anonyme Instrument in Eisenach. Diese Nähe zeigt sich in der Anwesenheit eines dünnen Stimmstocks und eines Resonanzbodenbereiches zwischen diesem Stimmstock und dem Registergraben.<sup>545</sup> Auch hatten diese Instrumente keine doppelt gebogene Hohlwand.<sup>546</sup>



Abb. 11. Anonymes Cembalo im *Bachhaus Eisenach*, Inv-Nr. 177. Quelle: Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V.

<sup>544</sup>Christian Fuchs, «Das älteste deutsche Cembalo von Hans Müller, Leipzig 1537», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2000), S. 112–116. Siehe auch: Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 16.

<sup>545</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 35–37.

<sup>546</sup>Die Hohlwand ist die gebogene Wand oder Zarge eines Clavicymbels. An der Spitze stößt diese an die kurze Basswand. Ist die Hohlwand «doppelt gebogen», fehlt die kurze Basswand, dafür stößt die Hohlwand direkt an die lange Basswand.

Vor allem in Thüringen scheinen Transpositionsblöcke eine besondere Rolle gespielt zu haben.<sup>547</sup> Diese wurden 1726 in Adlungs *Musica Mechanica* erwähnt.<sup>548</sup> In der *Anleitung* wurden sie ebenfalls beschrieben, aber mit der zusätzlichen Information, dass sie nur in einmanualigen Instrumenten vorkamen.<sup>549</sup> Diese Transpositionsvorrichtungen konnten in großer Anzahl vorkommen. Sogar bei Thon 1817 wurden sie noch erwähnt.<sup>550</sup>

Grundsätzlich waren diese Instrumente ein- bis dreichörig bezogen, wobei wohl 8', 8'8', 8'8'4' möglich waren. Ob die Disposition 16'8'4' durch den bloßen Ersatz des langen 8'-Chors durch umspinnene 16'-Saiten bei solch altmodischen Instrumenten erreicht wurde, oder eher bei moderneren, größeren Exemplaren praktiziert wurde, ist nicht bekannt.<sup>551</sup> Der Tonumfang betrug in der Regel 4 Oktaven.

Diese Instrumente, auch einmanualige, hatten, wie die süddeutschen Clavicymbel, oft mehrere Dockenreihen an den gleichen Chören. War davon eine besonders nah am geraden Steg, wurde diese ‚Spinett‘ genannt.<sup>552</sup> Solch ein altmodisches einmanualiges Clavicymbel (mit vermutlich maximal 3 Chören) mit vielen Registern stand 1758 noch auf der Empore der Predigerkirche Erfurt, Jacob Adlungs Arbeitsplatz.<sup>553</sup>

Dennoch kamen in dieser altmodischen Schule auch zweimannualige, und vermutlich sogar dreimannualige Clavicymbel vor. Dabei waren die Dispositionen aber offenbar grundlegend anders, als in französischen Clavecins. Adlung zog es 1726 vor, wenn alle Chöre jeweils auf beiden (!) Manualen spielbar waren.<sup>554</sup> 1758 beschrieb er ebenfalls die Möglichkeit, alle drei Chöre auf beiden Manualen spielbar zu haben.<sup>555</sup> Welche Probleme das impliziert, wurde in meiner vorigen Master-

---

<sup>547</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 56–57.

<sup>548</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 107–108, §. 515.

<sup>549</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 554, §. 246. Im Übrigen ist mir zum Thema Transposition ein Fehler in meiner Arbeit passiert: Das «große Clavicymbel» mit 2 Manualen und mit Transpositionsvorrichtung, dessen Anzeige auf Seite 88 unter der Bezeichnung «*Leipziger Zeitungen*, 09.11.1802» auftaucht gehört da nicht hin; es handelt sich um eine Anzeige aus den *Gemeinnützige Hamburgische Anzeigen* vom 08.06.1758, welche ich versehentlich vertauscht habe. Am 09.11.1802 wurde in den *Leipziger Zeitungen* kein Transpositionsclavicymbel, sondern ein Silbermannscher Flügel mit fünf Registern angeboten.

<sup>550</sup>Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für ieden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, S. 8.

<sup>551</sup>Vgl. Kapitel 2.4.1, S. 84

<sup>552</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 555–556, Fußnote 1). Siehe auch Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 49.

<sup>553</sup>Ebda. (sowohl Adlung und Schick).

<sup>554</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 106. §. 518, und Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 44.

<sup>555</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 555 §. 246.

arbeit besprochen.<sup>556</sup> Problematisch ist vor allem, dass es mindestens sechs Dockenreihen geben muss, damit beide Manuale je alle drei Chöre spielen können. Das ist wohl zu viel, um ausreichend kurze 4'-Saiten im Diskant platzieren zu können. Das zweite Problem betrifft die Dämpfung. Wenn jeder Springer Dämpfer hat, dämpfen immer die Dämpfer vom anderen Manual die Saiten auf dem Manual auf dem man gerade spielt. Eine Lösung für dieses zweite Problem könnte eine siebte, getreppte Springerreihe (die mit allen Manualen mitgeht) mit allen drei Dämpfungen gewesen sein. Dadurch würde aber der Registergraben noch breiter, und das erste Problem damit vergrößert.

Diese altmodische Schule wurde von Adlung 1726 als Norm empfunden, obgleich modernere Instrumente auch schon besprochen wurden. Auch 1758 war diese altmodische Schule für Adlung durchaus noch erwähnenswert.

### –Lautenwerke in Thüringen

Die Lautenwerke waren mit den altmodischen thüringischen Clavicymbeln verwandt, daher behandle ich sie an zweiter Stelle. Adlung bespricht sie sehr ausführlich in der *Musica Mechanica*.<sup>557</sup> Diese Instrumente hatten Darmsaiten. Die Eigenheiten der Laute wurden so gut wie möglich imitiert. Vor allem ging es dabei um Saitenlängen.<sup>558</sup> Um bei den Saiten die richtige Länge zu erreichen, wurden verschiedene Stege gebaut, welche die Länge der Lautensaiten sowohl als leere Saiten, als auch als gegriffene Saiten genauestens übernahmen. Laut Adlung waren einige Lautenwerke «fast in Form eines Clavicymbels»,<sup>559</sup> nur nicht so «schmahl und spitzig».<sup>560</sup> Das war auf die Anordnung der Saiten zurückzuführen, welche im Diskant und im Bass bei der Laute gleichlang sind, lediglich die bei der Laute gegriffenen Saiten haben eine kürzere klingende Länge. Da bei der Laute die Saiten keine Metallstifte, sondern nur hölzerne Stege mit Kerben berühren, wurden die Stegstifte durch Kerben ersetzt. Hölzerne Blättlein, welche immer für je zwei Saiten auf den Steg geschraubt waren, drückten die Saiten runter, damit die Gewalt der Federn die Saiten nicht aus den Kerben rausheben konnten.<sup>561</sup>

Weiter hinten liest man noch, dass man, wenn man den «hintern runden Theil der Laute auch mit einbringen [würde] unter den Sangboden über dem untersten Boden», man erfahren würde, dass der

---

<sup>556</sup> Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 44–45.

<sup>557</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 133–139.

<sup>558</sup> Ebda, S. 136.

<sup>559</sup> Ebda, S. 135.

<sup>560</sup> Ebda, S. 136.

<sup>561</sup> Ebda, S. 136.

Klang sich noch besser ausnehme.<sup>562</sup> Adlung kannte nur die Lautenwerke Johann Nicolaus Bachs,<sup>563</sup> diese konnten sowohl die Form einer solchen «Figura Ovali», als auch die Form eines normalen (wohl verkürzten und massiveren) Clavicymbels haben.<sup>564</sup>

Der Unterschied zwischen Lauten- und Theorbenwerken bestand nicht in deren Form, sondern nur darin, dass der Theorbenflügel nach unten «eine fünfte Oktave» hatte.<sup>565</sup> Dass dies auch wirklich der einzige Unterschied war, belegt folgender Satz aus der *Anleitung*:

Die Theorbenflügel gehören auch hierher, welche nur in der Tiefe von jenen unterschieden sind.<sup>566</sup>

Eine wichtige Eigenart der Thüringischen Lautenwerke bestand in deren Disposition. Diese war grundsätzlich einchörig, nur in den tiefen Oktaven zweichörig, da bei der Laute nur die oberste Saite allein einchörig und die tieferen doppelchörig sind.<sup>567</sup>

Wo die Lautenwerke mit der alten Thüringischen Clavicymbeltradition verwandt waren, war beim Gebrauch der verschiedenen Manuale. Diese spielten dieselben Chöre, rissen die Saiten jedoch an verschiedenen Punkten an, wodurch der Klang verändert und Dynamik ermöglicht wurde. So beschreibt es Adlung:

Nur mangelt dieß dabey, daß man auf der Laute das forte und piano haben kann, nachdem die Finger stark oder schwach anschlagen; allein auf dem Claviere kann man es nicht haben: und wo man nur ein Clavier hat, da ist auch der Sache nicht zu helfen. Um diesen Umstand auch auf dem Lautenwerke nachzuahmen; so macht gedachter Herr Bach 2 oder 3 Claviere, eins forte, wie die Laute ordentlich geht (wiewol wenn sie am stärksten geht, ist der Klang noch ziemlich schwach) das andere piano, das dritte piu piano, und dadurch kann man dem Dinge auch etwas abhelfen. Nur fragt man sich: wo die Seyten hinkommen? Antwort: Es schicke sich sehr übel, wenn man wollte doppelte Seyten nehmen, wie auf dem Clavicymbel, oder gar dreyfach: sondern man lässt alle Claviere mit ihren Docken an eine Seyte schlagen. Die Docken stehen neben einander, 3 und 3, wie bey dem Claveßin; sie sind in einer Höhe. Die Federn sind von gleicher Stärke, und doch schlägt eine Reihe stärker an als die andere. Woher

---

<sup>562</sup>Ebda, S. 137–138.

<sup>563</sup>Ebda, S. 135, §. 558.

<sup>564</sup>Ebda, S. 138.

<sup>565</sup>Ebda, S. 138.

<sup>566</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 575.

<sup>567</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 138, §. 562.

kommt das? Antw. die vörderste Reihe schlägt nicht weit vom Stege an, daher der Klang stark ist; die andere Reihe, oder das mittlere Clavier schlägt weiter vom Stege an, und dieß verursacht schon einen schwächeren Klang; die hintere Reihe steht vom vördersten Stege am weitesten an, und schlägt folglich am schwächsten an. Wollte einer von mir die rationem physicam wissen, bey dem würde ich mich der hier nöthigen Kürze entschuldigen. Aber a posteriori kann es einer nur auf seiner Violine probiren, da er finden wird, je näher er nach dem Stege kommt mit dem Bogen, dester stärker klingt die Seyte, denn da ist die Spannung der Seyten am größten und stärksten.<sup>568</sup>

Wie dies, wie auch die mehrmanualigen Clavicymbel dieser Schule, ausgesehen haben kann, habe ich auf Seite 47 meiner anderen Masterarbeit beschrieben.<sup>569</sup>

### –Moderne Tradition in Thüringen

Die moderne Tradition ist in Thüringen bereits im späten 17. Jahrhundert nachweisbar. Diese Instrumente hatten einen tendenziell größeren Tonumfang, offenbar oft mit fünf ganzen Oktaven, vermutlich häufiger mit zwei Manualen und lehnten sich mehr an den französischen Modellen an. Letzteres war vor allem bei den Dispositionen der Fall: 8'4' im Untermanual und ein 8' allein im Obermanual mit Schiebekoppel war scheinbar die Norm, wobei der längere 8'-Chor ohne weitere Veränderung durch einen 16'-Chor ersetzt werden konnte. Letzteres war beispielsweise der Fall bei dem «Breitenbachischen Claveßin», welches Adlung 1726 beschreibt.<sup>570</sup> Dieses könnte aus der Werkstatt Harrass in Großbreitenbach gestammt haben, und dasselbe Modell wie das erhaltene Instrument dieser Werkstatt in Sondershausen sein – oder gar identisch mit diesem.<sup>571</sup>

Der erhaltene ‚Bach-Flügel‘, welcher so heisst, weil er Bach gehört haben soll,<sup>572</sup> wurde original mit 16'8'4' konzipiert, später jedoch zu 16'8'8'4' umgebaut. Als Instrument mit eigenem 16'-Stimmstocksteg war dieses von Anfang an als 16'-Instrument festgelegt. Diese Festlegung scheint zu dieser Zeit in Thüringen ungewöhnlich; Adlung bespricht den 16' 1726 nur als Umbesaitungsmöglichkeit, nicht als abgesonderte Bauart oder Disposition.<sup>573</sup> Die Umdisponierung zum vierchörigen Zustand des ‚Bach-Flügels‘ erfolgte offenbar früh, und in der ursprünglichen Werkstatt; die zusätzlichen Springer wurden durch die selbe Hand nummeriert wie die

---

<sup>568</sup>Ebda, S. 137. §. 559.

<sup>569</sup> Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 47.

<sup>570</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 110.

<sup>571</sup> Inv.-Nr. II 834 Mu 16.

<sup>572</sup>Harrass, *MIM Berlin*, Inv.-Nr. 316.

<sup>573</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 109: «wo man sie spinnt, können sie 16' werden».

ursprünglichen Springer.<sup>574</sup>

Das Instrument aus Sondershausen ist das früheste Tasteninstrument überhaupt mit nachweisbarem kompletten fünf-Oktaven-Umfang. Woraus sich diese neueren Thüringischen Instrumente entwickelt haben, ist schwierig zu beantworten; sie sind komplett anders, als die Instrumente der alten Schule. Andererseits haben die Instrumente der Werkstatt Harrass, vom Manualumfang abgesehen, durchaus Ähnlichkeiten mit der Berlinischen Schule. Es fällt beispielsweise die doppelt gebogene Hohlwand auf. Außerdem haben diese Instrumente hohe schmale Stege, welche dem erhaltenen originalen Steg im Mietke-Clavicymbel in Hudiksval nicht unähnlich sind. Sowohl die Instrumente Mietkes, als auch jene von Harrass, haben eine zu leichte Innenkonstruktion, welche langfristig statische Mängel auftreten läßt.<sup>575</sup> Fernere Gemeinsamkeiten sind die dünnen Zargen, die geschnitzten Dekorationen neben den Klaviaturbacken, welche an italienische ‚False inner outer‘-Cembali erinnern, das fehlen einer Rosette, sowie die Klaviaturen mit (soweit erhalten) durchwegs schwarzen Unter- und weissen Obertasten.

Offenbar setzten sich in Thüringen später noch modernere Instrumente durch, welche wohl hauptsächlich aus Sachsen kamen. Um 1737 eröffnete der Silbermann-Schüler Friederici seine Werkstatt in Gera. 1758 beschrieb nun Adlung auch vierchörige Instrumente, erstaunlicherweise nicht nur mit 16'8'8'4'-Saitenbezug, sondern auch mit 8'8'4'4'-Disposition. Dabei waren nach seiner Aussage aber vierchörige Clavicymbel selten.<sup>576</sup> Auch waren nun bei vierchörigen Clavicymbeln sowohl blanke 16'-Chöre, als umspinnene möglich; Adlung kannte sowohl Beispiele mit gemeinsamem Resonanzbodensteg für den 16'- und die 8'-Stege, als auch für Clavicymbel mit einem dritten Steg für den 16'-Chor.<sup>577</sup>

Koch war 1802 der Meinung, dass ein Flügel in der Regel 3 bis 4 Chöre und 2 Manuale, sowie 5 Oktaven hat.<sup>578</sup> Zwar hatten 1805 laut Busch, im Gegensatz zu Koch, Flügel 2 bis 4 Chöre, dafür wird der Einfluss der sächsischen Schule insofern offensichtlich, als dass Buschs Meinung nach die besten Flügel jene von Zacharias Hildebrandt und Friederici seien.<sup>579</sup> Dies ist umso bemerkens-

---

<sup>574</sup>Horst Rase, «Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700», in: *Studia Organologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Hrsg. Friedemann Hellwig (Tutzing, Hans Schneider, 1987), S. 292.

<sup>575</sup>Man betrachte vor allem Fotos vom ‚schwarzen Mietke‘ in Charlottenburg. Im Sondershausener Instrument musste die Saitenspannung reduziert werden, da die Statik diese nicht mehr vertrug.

<sup>576</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553–554 §246.

<sup>577</sup>Ebda.

<sup>578</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon*, S. 587.

<sup>579</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», S. 149–150.

wertes, als dass Hildebrandt bereits 1757, und Friederici 1780 verstorben waren.

Folgendes Inserat zeigt die Produktion einer Thüringischen Werkstatt 1764:

Außer dem itzt beschriebenen Instrumente, verfertigen gemeldete Herren Gebrüder Wagner, auch große Contra=Flügels, mit zwey Clavituren, von 5 Octaven, von eichenen Holze, und ebenfalls mit Pfeifenwerke versehen. Das Manual, oder Unter=Clavier, hat ein Principal von 16 Fuß, eine Octave von 8 Fuß, und ein Octävchen von 4 Fuß Seiten ; das Obere aber, ein Spinnet [hier der normale 8' des Obermanuals, kein Nasal] von 8 Fuß Saiten, mit einem Dämpfer oder Lautenzuge. Das Pfeifwerk besteht aus einer Viola de Gamba von Zinn, von 8 Fuß, von contra C [Sic!] bis fff, und einer Flaute Traverse von festen Holze, von c bis fff. Eine Koppel verbindet eines mit dem andern, und auch alle mit einander. Der Preiß hirvon ist 300 Rthlr. mit der Gambe allein aber 250.

Die Preise anderer Instrumente sind :

- 1) Eines großen Contra-Flügels von 5 Octaven, mit 2 Clavieren, 150 Rthl.
- 2) Eines ordinären Flügels mit 2 Claviren [Sic!], " " 80 Rthl.
- 3) Eines dergleichen " " mit 1 Claviere, " " 50 Rthl.
- 4) Eines französischen Spinets von 8 Fuß, einhörig " 40 Rthl.
- 5) Eines bloßen Piano et Forte, " " " 100 Rthl.
- 6) Ein Clavier von 5 Octaven, " " " 20 Rthl.

Will jemand statt des eichnen Holzes lieber eine Fournirung von Nußbaum haben, so werden sie sich dabey billig finden lassen.<sup>580</sup>

Mit Ausnahme des Claviorganums, welches in dieser Form wohl eine Spezialität dieser Werkstatt war, ähnelt die Auswahl, von den Modellen mitsamt Dispositionen hin bis zu der äußerlichen Aufmachung, dem Angebot in Sachsen. Natürlich soll nicht verschwiegen werden, dass diese Anzeige in Leipzig erschien, und sich nicht zuletzt auch an Leipziger Kunden richtete.

Unter den thüringischen Instrumentmachern scheint die bereits erwähnte Familie Harrass (auch Harras oder Harraß) aus (Groß-)Breitenbach eine besondere Bedeutung gehabt zu haben. Nicht nur beschreibt Adlung ein 16-füßiges Instrument aus Breitenbach,<sup>581</sup> auch wurde in Nürnberg für diese geworben:

---

<sup>580</sup>Johann und Michael Wagner (Obm. in Schmiedefeld/Thüringen), in *Katalog Breitkopf u. Sohn*, (Leipzig, Breitkopf u. Sohn, zur Neujahrsmesse 1764). Ich danke Herrn Uwe Fischer, Eisenach, ganz herzlich für diesen Fund!

<sup>581</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band II, S. 110.

*Nürnbergische wöchentliche Frag- und Anzeige-Nachrichten*, 07.05.1762.

Die Clavicimbelmacher von Breitenbach sind allhier angekommen, und haben 2 Clavicymbel mit doppelten Clavieren, welche viermal verstimmt werden können, auch etliche Clavicordia im goldenen Schlüssel am neuen Thor zu verkaufen.

Laut Krickeberg ist hier unter «verstimmen» mit hoher Wahrscheinlichkeit keine Transpositions-vorrichtung zu verstehen, sondern vier Chöre.<sup>582</sup> Tatsächlich spricht für dieses Argument, dass man durch das Adlung-Zitat sowie durch den ‚Bach-Flügel‘ belegen kann, dass die Breitenbacher große Instrumente mit 16' bauten. Ansonsten wäre mir auch nicht bekannt, dass die Familie Harrass Instrumente mit Transpositionsvorrichtung baute. Dennoch kann ich mich Krickeberg an dieser Stelle nicht anschließen; unter «verstimmen» wurde tatsächlich «umstimmen», also viel eher transponieren verstanden, somit muss Krickebergs Interpretation als unwahrscheinlich gelten.<sup>583</sup> Viel eher hatten diese beiden Instrumente tatsächlich vier Transpositionsvorrichtungen.

Es wurden Flügel mit 16' von Johann Heinrich Harrass wie auch von Hieronymus Albrecht Hass aus Hamburg 1735 und 1736 in Amsterdam zum Verkauf angeboten.<sup>584</sup> Ob der Verkäufer dieser Instrumente, der Instrumentmacher Rutger Pleunis, selbst die Idee hatte, einen Flügel mit einem in der Mitte geteilten 16' zu entwickeln (Disposition: 16'8'8'4'), oder von Harrass oder Hass übernahm, ist nicht bekannt.<sup>585</sup> Auch in Hannover hat die Familie Harrass Instrumente verkauft:

*Hannoversche Anzeigen*, 17.05.1754.

Ein thüringischer Instrumentmacher, Namens Joh. Hinr. Harres [sic!], hat 4. neue Clavecins, wovon drey mit 2. Claviren und einer Verkoppelung, alle aber aus 5. Octaven und 8. Veränderungen bestehen, nebst ein paar Claviere, um billigen Preis zu verkaufen, und logiret in Kummens Hause auf der Schmiedestrasse.<sup>586</sup>

Auch in Frankfurt hat die Familie Harrass Instrumente verkauft:

*Ordentliche wochentliche Franckfurter Frag= und Anzeigungs=Nachrichten*, 14.09.1769.

---

<sup>582</sup>Dieter Krickeberg, «Über die Herkunft des Berliner «Bach-Cembalos»», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, S. 90.

<sup>583</sup>Ich danke Ibo Ortgies für diesen Hinweis.

<sup>584</sup>Arend Jan Gierveld, «The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic» in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1981, Deel 31, No. 2 (1981), S. 123.

<sup>585</sup>Ebda, S. 150.

<sup>586</sup>Ich danke Uwe Fischer für diese Anzeige.

Bey einem Claviermeister von Breitenbach, der bey Johann Philipp Siegel, im rothen Ochsen=Kop auf dem Fischmarkt logiret, sind verschiedene gute Claviere billigen Preises zu haben.<sup>587</sup>

Ganz offensichtlich war das Herumreisen ein Geschäftsmodell für die Breitenbachischen Instrumentmacher. Dennoch hießen nicht alle Instrumentmacher in Breitenbach Harrass:

*Erfurtisches Intelligenz-Blatt, Band 3, 13.07.1771, S. 218.*

Ein neues und sehr sauber gearbeitetes bundfreyes Clavier von FF bis F, die Tastatur von Elfenbein, vortreflich im Klange und Tractament, woran noch ein ungemein distincter Pantalon und wohl ausnehmender Lautenzug ist, stehet bey dem Kantor Weimar zu verkaufen. Der Verfertiger davon ist Hr. Deckert, Instrumentmacher in Breitenbach, von dessen Arbeit man versichert, daß sie sich der renomirten Friedericianischen gleich empfehle, und gegen diese in einem fast zur Hälfte wohlfeileren Preise stehe. [...]

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war ein Instrumentmacher mit dem Namen Lencker in Thüringen berühmt. Eine Anzeige zu einem Instrument von ihm befindet sich auf S. 204. In einer anderen Quelle wurden seine Flügel in einem Atemzug mit jenen von Silbermann und Friederici genannt und gelobt.<sup>588</sup> Er lebte vermutlich in Rudolstadt und starb spätestens 1794.

---

<sup>587</sup>Ich danke Uwe Fischer für diese Anzeige.

<sup>588</sup>Joseph Martin Kraus, *Wahrheiten die Musik betreffend*, (Frankfurt am Main, bey den Eichenbergschen Erben, 1779), S. 32.

### 2.5.3. Sachsen



Abb. 12. Anonymes Clavicymbel, oft Gottfried Silbermann zugeschrieben, Schloss Pillnitz.

Sind die drei erhaltenen Thüringischen Instrumente ein- bis zweimanualig und zwei- bis vierchörig, sind alle erhaltenen sächsischen Clavicymbel dreichörig und mit zwei Manualen versehen. Da aus Sachsen insgesamt mehr zu den einzelnen Instrumentmachern bekannt ist, diese zudem einen hervorragenden Ruf hatten, werde ich diese gesondert aufzählen. Zunächst soll aber ein allgemeiner Überblick geschaffen werden.

Unter den signierten Clavicymbeln aus Sachsen sind vier der Familie Gräbner erhalten sowie eines von Jacob Hartmann. Unter den unsignierten Instrumenten werden eines in Dresden, Schloss Pillnitz, und ein weiteres in Berlin bisweilen Gottfried Silbermann zugeschrieben.<sup>589</sup> Alle haben eine eckige Basswand, eine kunstvolle Rosette und nicht auszuschließen ist, dass alle ursprünglich unbemalt waren.<sup>590</sup> Es fallen die beachtlichen Dimensionen dieser Instrumente auf, dazu seien die

<sup>589</sup>Eine Auflistung der erhaltenen Instrumente aus Sachsen befindet sich in: John Phillips, «The 1739 Heinrich Gräbner Harpsichord, an Oddity or a *Bach-Flügel?*», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2000), S. 137.

<sup>590</sup>John Phillips vermutet, dass die weiße Bemalung des 1722-Gräbners von 1885 stammt. siehe: John Phillips, «The Surviving Harpsichords of the Gräbner Family», *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003) S. 58. Auch könnte die grüne Farbe, welche leicht angedeutet am 1739-Gräbner vor seiner Restaurierung zu erkennen war, ein Ergebnis von Oxidation sein (persönliche Mitteilung von John Phillips).

beiden Instrumente in Pillnitz als Beispiel genannt: jenes, das Silbermann zugeschrieben wird,<sup>591</sup> ist 2,64m lang, jenes von Gräbner (1739)<sup>592</sup> ist 2,71m lang, hat jedoch DD als tiefsten Ton. Ein edleres Äußeres bietet bei dem genannten Instrument von Silbermann das Nussbaumfurnier.

Spätestens 1731 muss zumindest in Leipzig die Form eines «16'-füssigen Clavicymbels» bekannt gewesen sein. In diesem Jahr erschien eine Anzeige für ein Instrument, welches diese Form hatte:

[...] es ist in Form eines 16-füssigen Clavicymbels, und 4 Chörig, mit Draht-Saiten bezogen, an Gravität und Force übertrifft es den stärksten Clavicymbel, [...].<sup>593</sup>

Wie groß diese Form war, kann bei der beträchtlichen Größe der sächsischen Clavicymbel auf 8'-Basis nur vermutet werden. Aufgrund des vorigen Zitats darf jedoch vermutet werden, dass sich die sächsischen Flügel mit 16' markant von den anderen sächsischen Flügeln abhoben.

1737 wurde in Chemnitz folgendes gedruckt:

Clavicymbal, [...]. Es hat oft gedoppelte, dreyfache und vierfache Saiten, wird auch mit 3. Registern und Zügen gefunden.<sup>594</sup>

Diese beiden Textstellen stammen nicht nur aus Sachsen, sondern auch aus der Zeit, als Bach dort lebte. Vierhörige Clavicymbel und 16'-Register waren aber vermutlich schon längere Zeit bekannt. Zumindest hieß es 1723 über Gottfried Silbermanns Clavicymbel:

[...] Clavissein, [...] dergleichen, [...] weder an starcken und lieblichen Klange noch vielen Registern, vor ihm, niemahls eines zum Vorschein gekommen [...]; indem es mehr als zwanzigmahl an verschiedenen Stimmen, deren immer eine schöner als die andere, verändert werden kan, und alle unpartheische Kenner und verständige Musicos in die gröste Verwunderung sezet.<sup>595</sup>

Der starke Klang sowie die vielen Register deuten auf eine große Disposition hin. Die «mehr als

---

Heute ist es grün angemalt.

<sup>591</sup>Inv.-Nr. 37413.

<sup>592</sup>Inv.-Nr 37414.

<sup>593</sup>*Leipziger Postzeitung*, 23.10.1731. Anzeige hier auf S. 57.

<sup>594</sup>Johann Christoph Barnickel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Chemnitz, 1737), S. 90.

<sup>595</sup>Original im STA. Dresden,: Confirm. Privil. ... 1718–1724, Bd. XXXV, Bl. 553, zitiert nach Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 434.

zwanzigmahl» beziehen sich vermutlich auf die Kombinationsmöglichkeiten. Hätte das Instrument drei Chöre und einen Lautenzug, hätte es 11 Kombinationsmöglichkeiten. Hätte es zusätzlich ein ‚Spinett-Register‘, welches als Alternative zu einem 8' hätte benutzt werden können, hätte es (je nachdem, ob der Lautenzug den 8'-Chor mit ‚Spinett‘, oder den anderen betrifft) 17 oder 19 Möglichkeiten. Es hatte also vermutlich vier Chöre (mehr lassen sich in Mitteldeutschland sowieso nicht belegen), und verschiedene Klangfarbenregister (Lautenzüge, Harfenzüge). Nicht ganz auszuschließen ist jedoch, dass das Instrument 27 Veränderungen hatte, wie eines von Friederici welches weiter unten angeboten wurde. Demnach hätte es 3 Chöre, ein ‚Spinett‘ und zwei Lautenzüge gehabt.

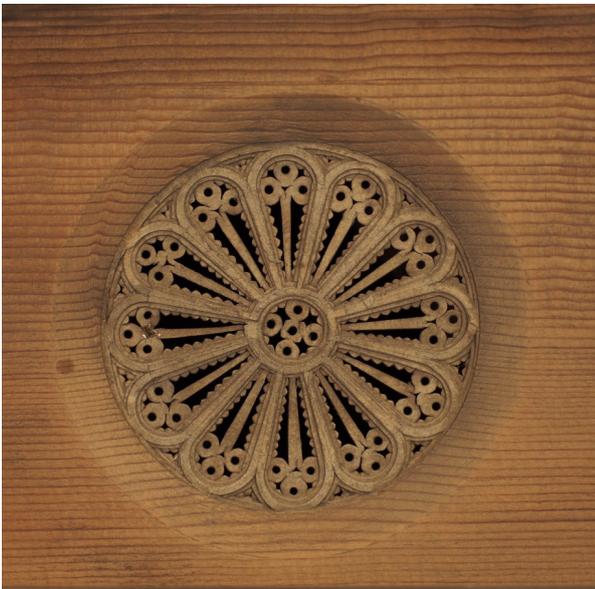


Abb. 13. J.H. Gräbner der Jüngere, 1774. *MIM Leipzig*,  
Inv.-Nr. 91.

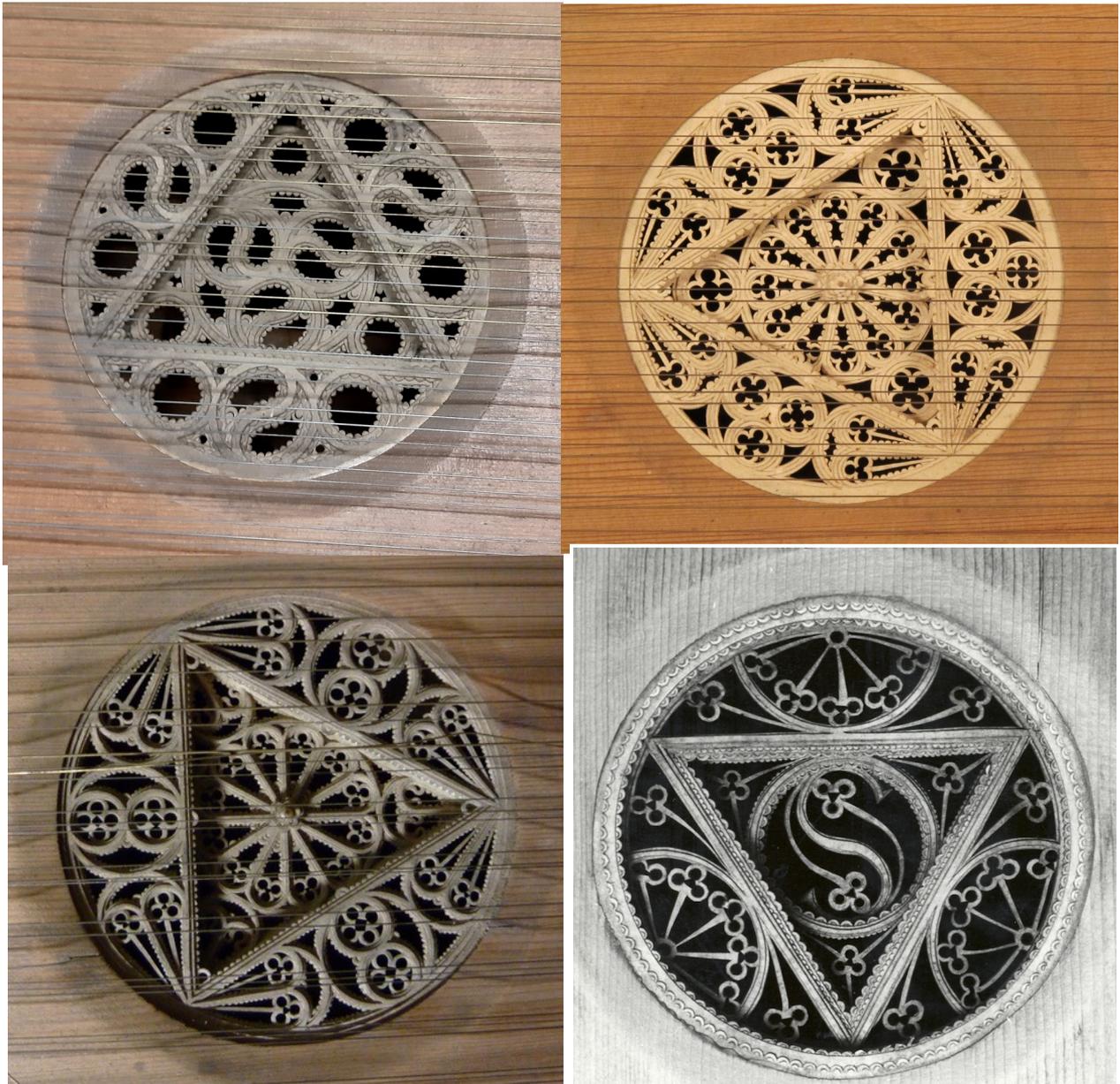


Abb. 14. Rosetten in sächsischen/Straßburger Clavicymbeln. Links oben Jacob Hartmann im *Bachhaus Eisenach*, Rechts Silbermann zugeschrieben (Johann Heinrich?) im *Musée Pyrénées*, Lourdes. Links unten im anonymen Clavicymbel (Silbermann?) im *Schloss Pillnitz*, rechts unten Silbermann zugeschrieben (Johann Heinrich Silbermann?), *MIM Berlin*, Foto: unbekannt, 1958.

### –In Zeitungen inserierte Instrumente

Ich habe die ersten gesamten 30 Jahrgänge des *Leipziger Intelligenzblatts* durchgesehen, von 1763 bis 1793. Diese enthalten unter anderem Anzeigen für 34 Clavicymbel, etwa 16 Fortepianos, etwa 14 Clavichorde, 11 Positive und zwei Spinette. Christian Ahrens hat mir freundlicherweise seine Abschrift der Anzeigen aus den *Leipziger Zeitungen* und *Leipziger Postzeitung* zur Verfügung gestellt; diese enthalten unter anderem etwa 48 weitere Clavicymbel (Einige Anzeigen beschreiben offensichtlich das gleiche Instrument, wie auch Instrumente aus dem *Leipziger Intelligenzblatt*;

diese habe ich nur einmal gezählt) und um die 22 Clavichorde.<sup>596</sup> Es stehen hier also ungefähr 82 Flügel 36 Clavichorden gegenüber. Allzu verlässlich sind diese Zahlen nicht, da manche Instrumente in solchen Konvoluten angeboten wurden:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 03.01.1767.

Auf der Nicolai=Straße in des Herrn Chirurgen Pörners Hause 2 Treppen hoch steht ein Pianoforte, wie auch andere Claviere um billige Preise zum Verkauf fertig.

Es ist nicht ganz klar, welche Art von Clavieren gemeint ist, ob es ausschließlich Clavichorde waren, was bei dieser Formulierung fraglich wirkt; in diesen Fällen bin ich davon ausgegangen, dass mindestens ein Clavichord dabei war. Das *Leipziger Intelligenzblatt* enthält vier solche Clavier-Konvolute, welche ich jeweils als ein Clavichord gezählt habe. Immerhin wurden die meisten Instrumente als gebrauchte Einzelstücke angeboten; was nun auf eine realistische Proportion hinzuweisen scheint. Da mehr Konvolute aus ‚Clavieren‘, als aus anderen Instrumenten, bestanden, dürfte der Anteil an Clavichorden wohl etwas höher gelegen haben, als meine Zahlen wiedergeben. Anzeigen, in denen Bauer offensichtlich ihre neuen Produkte anpriesen, habe ich nicht mitgezählt, da diese mehr über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, als über Bachs Lebzeiten aussagen. Auch dürften einige Sammelanzeigen, wie jene weiter oben, aus neuen Instrumenten bestanden haben, die hier von einem Bauer in Kommission gegeben wurden.

Zu den Instrumenten in der Tabelle habe ich, nach dem mir naheliegendsten Verständnis,<sup>597</sup> die fehlenden Informationen, so wie diese mir am plausibelsten erscheinen, in eckigen Klammern ergänzt. Wie ich dabei vorgegangen bin wird im Anschluß beschrieben.

---

<sup>596</sup>Dafür möchte ich Herrn Ahrens sehr herzlich danken!

<sup>597</sup>Basierend auf dem, was Quellen wie beispielsweise Barnickel, Busch oder Koch/von Dommer schreiben, siehe Kapitel 2.3.2, S. 80 und 2.4.1, S. 84.

Bauer	Besitzer/Ort	Jahr	Manuale	Umfang	Chöre	Register	Disposition
Anonym <sup>598</sup>	?	1742	2+1	?	4	[4]	[16'8'8'4']+ Pantalon
Anonym <sup>599</sup>	?	1743	[1?]	?	[2]	2	[8'8'] Messingsaiten
Anonym <sup>600</sup>	?	1743	[1?]	?	[2]	2	[8'8'] Darmsaiten
Zacharias Hildebrandt <sup>601</sup>	?	1761	?	?	?	?	groß
Anonym <sup>602</sup>	?	1763	2+Ped	?	?	?	?+16' im Ped.
Anonym <sup>603</sup>	?	1763	3	?	?	?	? Lautenwerk (Darmsaiten)
Hildebrandt <sup>604</sup>	?	1763	2	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>605</sup>	Instr.-Macher Granert	1764	[1?]	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>606</sup>	Instr.-Macher Granert	1765	[1?]	?	3	[3]	[8'8'4']
Anonym <sup>607</sup>	?	1765	1	C-?	?	?	?
Anonym <sup>608</sup>	Barbier Pörner	1765	?	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>609</sup>	?	1766	1	?	?	?	?
Anonym <sup>610</sup>	Tischlermeister Becker	1766	?	?	?	?	?
Anonym <sup>611</sup>	Organist Vogler, Weimar	1766	2+Ped	CC-c''''	3 4	3 4	8'8'4' 32'16'8'8'
Anonym <sup>612</sup>	?	1767	?	?	?	?	?
Hildebrandt <sup>613</sup>	Steuereintreiber Weickhar[d]t	1767	2	CC-f''''	4	[4]	[16'8'8'4']

<sup>598</sup>Leipziger Postzeitung, 22.12.1742.

<sup>599</sup>Leipziger Zeitung, 23.4.1743.

<sup>600</sup>Leipziger Zeitung, 23.4.1743. Ein Lautenwerk.

<sup>601</sup>Leipziger Zeitung, 20.7.1761, S. 456.

<sup>602</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 09.07.1763.

<sup>603</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 09.07.1763.

<sup>604</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 05.10.1763.

<sup>605</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 27.10.1764.

<sup>606</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 05.01.1765.

<sup>607</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 16.03.1765.

<sup>608</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 09.11.1765.

<sup>609</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 15.02.1766.

<sup>610</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 22.02.1766.

<sup>611</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 19.04.1766.

<sup>612</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 14.03.1767.

<sup>613</sup>Leipziger Zeitung, 6.4.1767, S. 216, sowie Leipziger Intelligenzblatt, 25.07.1767.

Anonym <sup>614</sup>	?	1767	2	FF-f <sup>'''</sup>	?	?	?
Anonym <sup>615</sup>	Uhrmacher Steinbach	1770	2	FF-f <sup>'''</sup>	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>616</sup>	Cafetier Enoch Richter	1770/ 1775	2 +Ped	FF-f <sup>'''</sup> AA-d'	4+ 4	5+ 5	16'8'8'*4' 1616'8'8'*
Christian Ernst Friederici <sup>617</sup>	?	1770	2	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>618</sup>	?	1770	?	?	?	?	?
Anonym (Bauer aus Merseburg) <sup>619</sup>	?	1770	2	FF-f <sup>'''</sup>	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>620</sup>	?	1770	2	FF-f <sup>'''</sup>	[4?]	4	groß. [16'8'8'4'?)
[Johann Gottfried Kranerd] <sup>621</sup>	Instr.-Macher Kranerd	1770	2	FF-?	[3]	[3]	[8'8'4']
Anonym <sup>622</sup>	3 Rosen/ Petersstraße	1771	2	FF-f <sup>'''</sup>	?	?	einige Züge
Christian Ernst Friederici <sup>623</sup>	?	1771	[2?]	?	?	[2+2?]	?
Johann Christian Immanuel Schweinefleisch h <sup>624</sup>	?	1772	2	C-f <sup>'''</sup>	?	?	?
Anonym <sup>625</sup>	?	1772	2	?	[3]	3	[8'8'4']
Anonym <sup>626</sup>	?	1773	2	?	[3]	3	[8'8'4']
Hildebrandt <sup>627</sup>	?	1775	?	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>628</sup>	?	1775	1	C-f <sup>'''</sup>	2	[2]	[8'8']

<sup>614</sup>Leipziger Zeitung, 17.6.1769, Extract S. 100, sowie 9.6.1769, S. 420.

<sup>615</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 03.03.1770.

<sup>616</sup>Leipziger Zeitungen, 29.05.1770, und Leipziger Intelligenzblatt, 04.10.1775, [Wiederholung am 14.10.1775].

<sup>617</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 21.07.1770.

<sup>618</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 21.07.1770.

<sup>619</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 26.09.1770.

<sup>620</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 06.10.1770.

<sup>621</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 15.12.1770.

<sup>622</sup>Leipziger Zeitung, 24.4.1771, S. 364.

<sup>623</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 11.05.1771.

<sup>624</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 30.05.1772.

<sup>625</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 12.12.1772.

<sup>626</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 05.05.1773.

<sup>627</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 11.03.1775.

<sup>628</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 07.10.1775.

Anonym <sup>629</sup>	?	1775	?	?	?	?	?
Hildebrandt <sup>630</sup>	?	1776	?	?	?	?	?
Anonym <sup>631</sup>	in Lampens Haus	1776	2	?	4	?	[16'8'8'4']
Anonym <sup>632</sup>	?	1776	2	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>633</sup>	<i>Carl Chris- tian Hein- rich Rost</i>	1779	2	CC-f''	[4]	?	16' [16'8'8'4']
Carl Daniel Hildebrandt <sup>634</sup>	<i>Rost</i>	1779	2	FF-f''	[3]	?	8' [wohl 8'8'4']
Johann Christian Immanuel Schweinefleisc h <sup>635</sup>	?	1779	?	FF-f''	3	[3]	[8'8'4']
Zacharias Hildebrandt <sup>636</sup>	?	1779	2	FF-f''	3	[3]	[8'8'4']
Anonym <sup>637</sup>	?	1780	?	?	?	?	?
Anonym <sup>638</sup>	?	1781	?	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>639</sup>	?	1782	?	?	?	?	?
Gottfried Silbermann <sup>640</sup>	?	1782	2	FF-d''	?	4+Lauten- zug	?
Silbermann <sup>641</sup>	?	1782	?	?	?	?	?
Christian Ernst Friederici <sup>642</sup>	?	1783	2	FF-f''	?	4 [2+2]	?
Anonym <sup>643</sup>	?	1783	?	?	?	?	?
Zacharias Hildebrandt <sup>644</sup>	?	1785	[2?]	?	[3 oder 4?] <sup>645</sup>	?	?

<sup>629</sup>Leipziger Zeitungen, 9.10.1775, Beilage.

<sup>630</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 06.06.1776.

<sup>631</sup>Leipziger Zeitung, 5.10.1776, S. 936.

<sup>632</sup>Leipziger Zeitung, 27.4.1776, S. 396.

<sup>633</sup>Bey Carl Christian Heinrich Rost in seiner Handlung in Auerbachs Hofe zu Leipzig (...), Ostermesse 1779.

<sup>634</sup>Bey Carl Christian Heinrich Rost in seiner Handlung in Auerbachs Hofe zu Leipzig (...), Ostermesse 1779.

<sup>635</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 18.09.1779, am 25.09. wiederholt.

<sup>636</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 25.09.1779.

<sup>637</sup>Leipziger Zeitung, Juli 1780.

<sup>638</sup>Leipziger Zeitung, September 1781.

<sup>639</sup>Leipziger Zeitung, 20.8.1782, S. 830.

<sup>640</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 04.05.1782.

<sup>641</sup>Leipziger Zeitung, 4.11.1782, S. 1116.

<sup>642</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 18.01.1783 sowie Leipziger Zeitung, 12.7.1783, S. 732.

<sup>643</sup>Leipziger Zeitung, 8.3.1783, S. 232.

<sup>644</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 29.01.1785, am 23.04.1785 wiederholt, Leipziger Zeitung, 13.4.1785, S. 436.

Hildebrandt <sup>646</sup>	im Goldenen Posthorn	1786	2	FF-f''	?	?	?	
Alter Gräbner (Joh. Heinrich der Jüngere?) <sup>647</sup>	?	1787	1	?	?	?	?	
Gottfried Silbermann <sup>648</sup>	Ein guter Musiker, Hilschersche Buchhandlung	1788	2	FF-f''	3	[3]	8'8'4'	«nicht übermäßige Größe»
Anonym <sup>649</sup>	?	1788	?	?	3	?	?	
Friederici <sup>650</sup>	?	1788	2	?	?	?	?	
Christian Ernst Friederici <sup>651</sup>	?	1788	2	FF-f''	?	?	?	
Christian Ernst Friederici <sup>652</sup>	?	1789	2	FF-f''	[4?]	6	[16'8'8'4']	
Silbermann <sup>653</sup>	?	1789	2	?	3	?+Laute.	[8'8'4']	
Friederici <sup>654</sup>	?	1790	2	FF-f''	?	?	?	
Anonym <sup>655</sup>	?	1790	?	?	?	?	?	
sel. Hildebrandt <sup>656</sup>	?	1790	?	?	?	?	?	
Hildebrandt <sup>657</sup>	?	1790	?	?	?	?	?	
Anonym <sup>658</sup>	?	1790	2	?	?	?	?	
Zacharias Hildebrandt <sup>659</sup>	Universitäts-Proklamator Weigel	1791	3	CC-f''	?	4 (5?)+ Lautenzug	[8'8'*4' 16'8'8'*4'?]	oder
Johann Gottfried Hildebrandt <sup>660</sup>	in Dresden	1791	2	FF-f''	4	?	[16'8'8'4']	

<sup>645</sup>Das Instrument war ein «Concert Flügel», ein Begriff der oft für große Instrumente verwendet wurde.

<sup>646</sup>*Leipziger Zeitung*, 16.5.1786, S. 588.

<sup>647</sup>*Leipziger Zeitung*, 30.4.1787, S. 500.

<sup>648</sup>*Von Hagensche Kupferstich-Sammlung...worunter ein sehr wohlerhaltener Silbermannische Flügel*, Auktionskatalog. (G.A.F.Löper, Leipzig, 1788), 25.02.1788, *Leipziger Zeitung*, 7.4.1788, S. 399, [Wiederholung: 14.4. und 21.4.1788] und *Leipziger Zeitungen*, 07.08.1788.

<sup>649</sup>*Leipziger Zeitung*, 11.7.1788, S. 804.

<sup>650</sup>*Leipziger Zeitung*, 11.10.1788, S. 1190.

<sup>651</sup>*Leipziger Zeitung*, 11.10.1788, S. 1190.

<sup>652</sup>*Leipziger Zeitung*, 9.10.1789, S. 1176.

<sup>653</sup>*Leipziger Zeitung*, 7.11.1789, S. 1311.

<sup>654</sup>*Leipziger Zeitung*, 21.4.1790, S. 455.

<sup>655</sup>*Leipziger Zeitung*, August 1790.

<sup>656</sup>*Leipziger Zeitung*, 20.10.1790, S. 1268.

<sup>657</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 11.12.1790.

<sup>658</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 31.12.1790.

<sup>659</sup>Carl Christian Heinrich Rost, Christoph Gottlob Weigel, *Anzeige einer ansehnlichen Kupferstichsammlung [...]*, Bd. 10, 15.01.1791.

Silbermann <sup>661</sup>	in Dresden	1792	2	CC-f <sup>'''</sup>	?	?	?
Hildebrandt <sup>662</sup>	?	1792	2	?	?	?	?
Friederici <sup>663</sup>	?	1792	2	FF-f <sup>'''</sup>	?	4	?
Silbermann <sup>664</sup>	?	1793	2	?	[4?]	4	groß [16'8'8'4'?)
Anonym <sup>665</sup>	?	1794	?	?	?	?	?
Friederici <sup>666</sup>	Altenburg	1795	2	?	?	4	?
Anonym (guter Meister) <sup>667</sup>	?	1795	?	?	?	?	?
Hildebrandt <sup>668</sup>	?	1795	?	?	?	?	?
Friederici dem älteren <sup>669</sup>	?	1796	?	?	3	?	[8'8'4']
Anonym <sup>670</sup>	in Zerbst	1797	2	FF-f <sup>'''</sup>	?	?	?
Anonym <sup>671</sup>	in Torgau	1798	2	?	?	10 [Sic!]	?
Friederici <sup>672</sup>	?	1798	2	FF-f <sup>'''</sup>	3	?	[8'8'4']
Silbermann <sup>673</sup>	Hotel de Baviere.	1799	2	CC-?	3	[3]	[8'8'4']
Silbermann <sup>674</sup>	Freyburg a.d. Unstrut.	1799	2	?	?	4	?+4'
Silbermann <sup>675</sup>	?	1800	?	?	?	?	?
Hildebrandt <sup>676</sup>	Gottlob Pfeifer	1800	[1]	FF-f <sup>'''</sup>	2	[2]	[8'8']
Friederici <sup>677</sup>	Kantor Barthel, Greiz	1801	2	FF-g <sup>'''</sup>	3	22	[8'8'*4']
Friederici <sup>678</sup>	?	1801	2	?	?	9 bis 10	?
Hildebrandt <sup>679</sup>	?	1802	?	?	?	?	?

<sup>660</sup>Leipziger Zeitungen, 16.03.1791.

<sup>661</sup> Leipziger Zeitungen, 5.5.1792, S. 542.

<sup>662</sup>Leipziger Zeitung, 27.10.1792, S. 1307.

<sup>663</sup>Leipziger Zeitung, 21.11.1792, S. 1412.

<sup>664</sup>Leipziger Intelligenzblatt, 16.02.1793.

<sup>665</sup> Leipziger Zeitung, 5.11.1794, S. 1500.

<sup>666</sup>Leipziger Zeitung, 16.5.1795, S. 683.

<sup>667</sup> Leipziger Zeitung, 1.7.1795, S. 876.

<sup>668</sup>Leipziger Zeitung, 11.5.1796, S. 728.

<sup>669</sup>Leipziger Zeitung, 18.7.1796, S. 1038.

<sup>670</sup>Leipziger Zeitung, 24.4.1797, S. 547.

<sup>671</sup> Leipziger Zeitung, 10.7.1798, S. 1069.

<sup>672</sup>Leipziger Zeitung, 14.7.1798, S. 1079.

<sup>673</sup>Leipziger Zeitungen, 16.04.1799.

<sup>674</sup> Leipziger Zeitungen, 20.5.1799, p. 843

<sup>675</sup>Leipziger Zeitung, 15.5.1800, S. 807.

<sup>676</sup>Reichs-Anzeiger 28.08.1800.

<sup>677</sup> Leipziger Zeitung, 22.6.1801, S. 1107.

<sup>678</sup> Leipziger Zeitung, 24.10.1801, S. 1927.

<sup>679</sup> Leipziger Zeitung, 1.5.1802, S. 715.

Silbermann <sup>680</sup>	Pegau	1802	2	?	[4?]	5 (und 25 Veränder.)	[16'8'8'*4']
Anonym <sup>681</sup>	?	1804	?	FF-	?	?	?
Silbermann <sup>682</sup>	?	1805	?	?	?	?	?
Anonym <sup>683</sup>	?	1805	2	CC-f <sup>??</sup>	?	?	?
Anonym <sup>684</sup>	Muscau/ Oberlausitz	1806	2	?	3	?	[8'8'4']

Die 82 oben erwähnten Instrumente aus den wichtigsten Zeitungen wurden noch durch vier aus weiteren Quellen ergänzt, daher enthält die Tabelle 86 Instrumente. Wenn man die Anzahl der Manuale, Chöre und Klaviaturumfänge sortiert, kommt man auf folgende Zahlen:

<b>Manuale</b>	Klar formuliert	Vermutet wegen Formulierung
Ein Manual	4	4
2 Manuale	46	2
3 Manuale	3: 1 ‚normales‘ +2 weitere nicht ‚normale‘ Clavicymbel <sup>685</sup>	0
Pedal	3	0
Unbekannt	27	/

<b>Chöre (ohne Pedale)</b>	Klar formuliert	Vermutet wegen Formulierung
2 Chöre [wohl 8'8']	2	0
3 [wohl 8'8'4']	12	4
4 [wohl 16'8'8'4']	5	5
Unbekannt	56	/

In der Liste sind mindestens 14 Flügel mit vier oder mehr Registern. Diese waren wohl teilweise mit 16'8'8'4' bezogen. Davon dürfte man zumindest bei denen ausgehen, die klar als vierchörig bezeichnet wurden. Die Flügel, die vier Register hatten, könnten auch die Disposition 8'8'\*4' gehabt haben.

<sup>680</sup>Leipziger Zeitungen, 09.11.1802.

<sup>681</sup>Leipziger Zeitung, 11.6.1804, S. 1135.

<sup>682</sup>Leipziger Zeitung, 1.4.1805, S. 583.

<sup>683</sup>Leipziger Zeitung, 14.9.1805, S. 1718.

<sup>684</sup>Leipziger Zeitung, 21.2.1806, S. 327.

<sup>685</sup>ein Kombinationsinstrumente und ein Lautenwerk.

## Klaviaturumfänge

C-?	1
C-f'''	2
FF-?	2
FF-d'''	1
FF-f'''	20
FF-g'''	1
CC-?	1
CC-f'''	5
CC-c''''	1
Unbekannt	52

Es fällt natürlich sofort der hohe Anteil an zwei- und dreimanualigen Instrumenten sowie Clavicymbeln mit vielen Chören und Registern auf. Aus der Formulierung vieler anderer Anzeigen erhärtet sich der Eindruck, dass deren Anteil in dieser Liste etwas höher war. Auch bemerkenswert sind die sieben Instrumente mit großem Umfang ab CC, von denen eines als achtfüßig beschrieben wurde (wobei die komplette tiefste Oktave der 8'-Register in sechzehnfüßiger Lage erklang!), mindestens ein weiteres wurde als sechzehnfüßig (hier war also der tiefste Ton des 16'-Chors das 32'-C!) bezeichnet, die Dispositionen von weiteren lassen sich aus den Beschreibungen mit einiger Vorsicht ableiten; demnach kam dieser Umfang sowohl bei achtfüßigen als auch bei sechzehnfüßigen Instrumenten vor und war vermutlich zwei- und dreimanualigen Flügeln vorbehalten.

Natürlich tendiert man dazu, die nicht genauer beschriebenen Instrumente als klein und unbedeutend einzustufen. Es sei dennoch auf einige Beiwörter hingewiesen, besonders auf jene, die die Größe beschreiben. In Berlin wurde einst ein Silbermannischer Flügel mit zwei Clavieren und vier Registern beschrieben, welcher mit dem Wort ‚klein‘ betitelt wurde.<sup>686</sup> Auch wurde in Leipzig 1788 ein Silbermannischer Flügel mit zwei Clavieren, FF-f''' und 8'8'4' angezeigt, welcher «für seine nicht übermäßige Größe, einen ausserordentlich starken, und doch sehr feinen silbernen Klang» hatte.<sup>687</sup> Aus diesen Beschreibungen lässt sich entnehmen, welche große Flügel man von sächsischen Bauern gewohnt war. Einige Flügel wurden in Leipzig mit dem Wort ‚groß‘ betitelt; diese waren also dementsprechend wirklich groß. Eine Leipziger Anzeige für einen ‚großen‘ Flügel erschien beispielsweise 1767. Das Instrument hatte fünfzehn Oktaven ab CC und vier Chöre, darunter mit großer Wahrscheinlichkeit einen 16'.<sup>688</sup> 1770 erschien die Anzeige für einen vierchörigen Flügel mit fünf Registern und ausdrücklich mit 16', jedoch mit normalem Umfang ab FF,

<sup>686</sup>*Berlinische Nachrichten*, 18.08.1814, Anzeige in dieser Arbeit auf S. 106.

<sup>687</sup>*Von Hagensche Kupferstich-Sammlung...worunter ein sehr wohlerhaltener Silbermannische Flügel*, Auktionskatalog. (G.A.F.Löper, Leipzig, 1788), 25.02.1788.

<sup>688</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 25.07.1767.

welcher dennoch «einer der ersten Größe» war.<sup>689</sup> Ebenfalls mit «groß» wurde ein zweimanualiger «Orchesterflügel» von Silbermann mit CC-f''' betitelt, allerdings mit unbekannter Disposition.<sup>690</sup> «Ein grosser 16 füssiger ausgespielter [=vergleichsweise neu, aber schon lange im Einsatz und ohne Kinderkrankheiten] Flügel, mit 2 Clavieren vom alten Zacharias Hildebrandt, von Contra C bis F'''» wurde 1779 angeboten.<sup>691</sup>

Da dies alle genau beschriebenen ‚großen‘ Instrumente in Anzeigen sind, lohnt es sich nun, weniger genau beschriebene große Instrumente zu betrachten. Beispielsweise ist folgende Formulierung «ein sehr grosser nußbaumener, von dem berühmten alten Hildebrandt, ungemein sauber verfertigter Flügel» durchaus ernst zu nehmen.<sup>692</sup> Da diese aber keine Information zu der Registeranzahl, noch zu den Manualen enthält, fällt dieser in meinen Auflistungen unter die Instrumente ohne Angaben. Dass ich in den Anzeigen vom *Leipziger Intelligenzblatt*, 06.10.1770 und *Leipziger Intelligenzblatt*, 16.02.1793 wiederum vierhörige Instrumente mit 16'8'8'4'-Disposition vermute, liegt daran, dass beide vier Register hatten und ausdrücklich groß waren. Bei weiteren Instrumenten vermute ich vierhörige Dispositionen, weil diese mehr als vier Register hatten, und deren Dispositionen demnach wohl über 8'8'\*4' hinausgingen.

Ebenfalls von Bedeutung sind die Begriffe «Orchesterflügel» und «Concertflügel», welche in ganz Mitteldeutschland relativ häufig verwendet wurden. Ein «Orchester=Flügel» hatte beispielsweise eine Klaviatur ab CC.<sup>693</sup> 1802 wurde ein weiterer «guter Concertflügel» mit fünf Hauptstimmen angeboten.<sup>694</sup> Ein weiterer Flügel ab CC wurde als für Continuo geeignet angesehen,<sup>695</sup> ein anderer Flügel mit vier Registern ebenfalls.<sup>696</sup> Mit diesem Hintergrund drängt sich die Vermutung auf, dass der «vortreffliche Concert=Flügel von Zacharias Hildebrandt», welcher ohne Beschreibung 1785 inseriert wurde, ebenfalls stattliche Dimensionen aufwies.<sup>697</sup>

Sollten sich diese Vermutungen bewahrheiten, waren nicht nur offenbar zehn vierhörige Instrumente, sowie drei weitere mit Umfang bis CC sehr groß; es scheinen mindestens zwei weitere Instrumente auf unbekannte Weise groß gewesen zu sein. Letztlich sollten weder das dreimanualige

---

<sup>689</sup>*Leipziger Zeitungen*, Nr. 105, 29.5.1770, S. 452.

<sup>690</sup>*Leipziger Zeitung*, 5.5.1792, S. 542.

<sup>691</sup>*Bey Carl Christian Heinrich Rost in seiner Handlung in Auerbachs Hofe zu Leipzig (...)*, Ostermesse 1779.

<sup>692</sup>*Leipziger Zeitung*, 20.7.1761, S. 456.

<sup>693</sup>*Leipziger Zeitung*, 5.5.1792, S. 542.

<sup>694</sup>*Leipziger Zeitung*, 9.11.1802, S. 2043.

<sup>695</sup>*Leipziger Zeitung*, 16.4.1799, S. 611.

<sup>696</sup>*Leipziger Zeitung*, 20.5.1799, S. 843.

<sup>697</sup>*Leipziger Zeitung*, 13.4.1785, S. 436.

Lautenwerk, noch der zweimanualige Flügel «mit 16 füßigen Pedal» vergessen werden, die sicherlich auch stattliche Instrumente waren.<sup>698</sup> Demnach waren mindestens 17 der 86 inserierten Instrumente von durchaus respektabler Einrichtung. Unter den Instrumenten, welche nicht beschrieben wurden, wo sogar der Name des Erbauers fehlt, sind viele, die in den *Leipziger Zeitungen* nur flüchtig in Ankündigungen von Auktionen erwähnt wurden. Ob diese wirklich alle klein und unbedeutend waren, erscheint unter diesen Betrachtungen fraglich. Letztlich soll festgehalten werden, dass über die Hälfte der inserierten Flügel zweimanualig war und mindestens ein Fünftel eine übermäßig teure musikalische Einrichtung besaß.

Folgende Anzeige ist interessant:

*Leipziger Zeitung*, 23.04.1743.

Im Birnbaum auf der Hahn=Strasse bey dem Gastwirth Odermann sind ein Clavicymbel mit meßingenen Saiten und 2. Zügen, und ein Clavier von 2. Zügen, mit Darm=Saiten bezogen, welches die Davids=Harffe und Laute vorstellet, zu haben.

Das zweite war sicherlich ein Lautenwerk. Obgleich dieses Instrument als Clavier bezeichnet wurde, imitierte es zwei Zupfinstrumente und hatte darüber hinaus Darmsaiten, welche mit Clavichordtangenteu sicherlich allzu schnell gerissen wären.

Ein kleines anonymes Clavicymbel war blau,<sup>699</sup> ein größeres von Gottfried Silbermann war in einem «roth mit goldenen Blumen lackierten Gehäuse».<sup>700</sup> Dabei handelt es sich um die einzigen Instrumente in Leipzig, deren Anzeigen eine Bemalung oder Lackierung belegen. Viele Instrumente waren in Nussbaum furniert, oder aus massiver Eiche gebaut, manchmal wurden auch davon abweichende Hölzer beschrieben. Etwas uneinheitlich waren die Claviaturen. Diese konnten weisse Untertasten haben, wohl meistens aus Elfenbein.<sup>701</sup> Die Claviaturen eines Flügels wiederum waren, wie es in Sachsen verbreiteter war, zwar mit schwarzen Ebenholzuntertasten ausgestattet, jedoch waren die Obertasten mit «Rehbeinen» und nicht Elfenbein belegt.<sup>702</sup> Fußgestelle wurde relativ selten beschrieben. Ein Flügel von Hildebrandt war «sauber mit Nussbaum furnirt, nebst Gestelle».<sup>703</sup> Sollten die Füße, wie die Formulierung es nahelegt, ebenfalls furniert gewesen sein,

---

<sup>698</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 09.07.1763.

<sup>699</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 16.03.1765, S. 82.

<sup>700</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.05.1782.

<sup>701</sup>Beispielsweise *Leipziger Intelligenzblatt*, 09.07.1763.

<sup>702</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 26.09.1770.

<sup>703</sup>*Leipziger Zeitung*, Nr. 105, 29.5.1770, S. 452

dann hatte es wohl ein Gestell, welches wie an dem Gottfried Silbermann zugeschriebenen Clavicymbel in Schloss Pillnitz<sup>704</sup> aus viereckigen furnierten Füßen bestand. Ein weiteres Instrument stand auf «Rheefüssen mit schwarzgebeiztem Gestelle».<sup>705</sup>

Ein weiterer Aspekt, der von erstrangiger Bedeutung ist, sind die Anpreisungen, welche die Instrumente in diesen Anzeigen erfuhren. Diese Lobhudeleien in Mitteldeutschen Quellen übertreffen alles mir Bekannte aus Norddeutschland, was sowohl die Superlative, als auch die Menge dieser Anpreisungen betrifft. Gelobt wurden vor allem der laute, volle, gravitatische Klang, manchmal auch die Lieblichkeit des Klanges sowie die vielen Veränderungen. Es seien einige Lobeshymnen als Beispiel genannt:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 27.10.1764.

Bey dem Instrumentmacher Granert in der Fleischergasse, ist ein *extra* schöner halb Flügel vom alten berühmten Hildebrand, [...].

*Leipziger Intelligenzblatt*, 21.07.1770.

Ein Flügel mit 2 Clavieren, vom Hrn. Friederici gefertigt, dessen ausserordentliche Güte der geschickte Herr Hoforganist Krebs, in Altenburg, bezeugen kann, [...].

*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.05.1782.

Es stehet ein ächter Flügel vom älttern Silbermann, [...].<sup>706</sup>

*Leipziger Intelligenzblatt*, 29.01.1785.

Es stehet ein vortrefflicher Concert Flügel [...].

*Leipziger Zeitung*, 9.10.1789, S. 1176.

[Verkauf] Liebhabern ächter und guter Instrumente bietet man einen ganz vortrefflichen Flügel, der seinem Verfertiger, Hrn. Friederici in Absicht des schönen, vollen und sonoren Tones im Grabe noch Ehre macht, zum Verkaufe an. [...]

*Leipziger Zeitung*, 24.10.1801, S. 1927.

[Verkauf] ein Flügel von Friederici, mit 2 Clavieren, 9 bis 10 Veränderungen, von vorzüglich gutem Ton, übrigens wohl conditionirt [...].

---

<sup>704</sup>Inv.-Nr. 37413.

<sup>705</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 26.09.1770.

<sup>706</sup>Komplette Anzeige auf S. 143.

*Frankfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 14. 10 1783.

Ein von dem verstorbenen Herrn Friderici zu Gera verfertigtes groses Clavecin mit 2. Manual zu 5 Octaven und 4. Register tangenten, stehet um Platz zu gewinnen, billigen Preises zu verkauffen. Dieses Instrument ist wegen seiner Lieblichkeit und Stärke des Tons, auch bequemen Traitements, eines der besten, so dieser Meister jemals gemacht hat. Durch die wohl eingerichtete Ordnung der Register, läst es sich wohl 27mal verändern. Ausgeber dieses giebt näheren Bescheid.

*Kaiserlich privilegirter Reichs=Anzeiger*, 16.12.1797.

[...] ein großer Flügel oder Clavecin von dem bekantlich guten Instrumentenmacher Friederici zu Gera [...] und ist von vorzüglich gutem, reinen und heilen Ton, [...].<sup>707</sup>

Bemerkenswert ist, dass mit Ausnahme der Anzeigen für Clavicymbel und Silbermannische Fortepianos, solch überschwängliche Anpreisungen in Verkaufsanzeigen für Musikinstrumente durchaus selten waren.

Ebenfalls wichtig ist, dass über 50 der angezeigten Instrumente aus berühmten Werkstätten stammten. Dabei trugen diese Instrumente überwiegend Namen von Instrumentenmacherfamilien, die schon zu Bachs Lebzeiten aktiv waren und bereits damals geschätzt wurden. Die Instrumente von Gottfried Silbermann, Zacharias Hildebrandt und Christian Ernst Friederici waren besonders beliebt.

Vermutlich ist keines von den in Leipzig angebotenen Instrumenten erhalten geblieben. Einzig einige sehr wenige Flügel mit ungesicherter Zuschreibung an Silbermann können noch Hinweise für diese Tradition geben. Es bleibt aber der Eindruck einer außergewöhnlichen Tradition, die hoch geschätzt wurde und durch ihre überdurchschnittlich großen sowie komplexen Instrumente auffiel; sowohl was die absoluten Dimensionen, als auch die Dispositionen und Manualumfänge betrifft. Nicht übersehbar ist, dass die Namen der Erbauer oft genannt wurden, und es sich immer um Vertreter der sächsischen Schule handelte. Kein Clavicymbel aus Berlin oder Hamburg, auch nicht aus Italien, Frankreich, Antwerpen oder England ließ sich bisher in Leipzig im 18. Jahrhundert nachweisen. Dies ist bemerkenswert, denn wie im Folgenden gezeigt werden wird, sind importierte

---

<sup>707</sup>Komplette Anzeige auf S. 158.

Instrumente beispielsweise in Hamburg, Amsterdam und Madrid nachweisbar. Außerdem war Leipzig als Messestadt kein Provinznest. Ein Reisender bemerkte 1739 beispielsweise in Leipzig viele Ungarn, Armenier, Chinesen, Perser, Mooren, Russen, Holländer und Engländer.<sup>708</sup>

Im Folgenden sollen die genannten Bauer genauer beschrieben werden.

---

<sup>708</sup>Andrew Talle, *Beyond Bach*, S. 173.

## –Gräbner



Abb. 15. Clavicymbel von Johann-Heinrich Gräbner dem Jüngeren, 1739 im Schloss Pillnitz

Die Familie Gräbner war lange in Dresden aktiv. Die vier erhaltenen Instrumente aus deren Werkstatt machen den Großteil der erhaltenen sächsischen Clavicymbel aus.<sup>709</sup> Johann Heinrich Gräbner der ältere wurde bereits 1705 «Kurfürstl. Sächs und Kgl. Poln. Hoforgelmacher». 1711 baute er ein Clavicymbel für den Hof in Gotha.<sup>710</sup> Auch baute er ein «dreifaches Clavicymbel» für die Schlosskapelle Dresden, welches 1738 erwähnt wurde.<sup>711</sup> Es gibt einen Eintrag in Walthers Lexikon (1732) zu Johann Heinrich Gräbner, welcher «Chur-Sächs. Hof=Macher» sei und «gute Clavicymbel und Clavichordia» mache.<sup>712</sup> Sogar in Danzig wurde ein Instrument «Gröbners» zum Verkauf angeboten.<sup>713</sup> In Leipzig wurde ein kleiner Flügel von Gräbner inseriert.<sup>714</sup> Aufgrund fehlender Anzeigen konnte ich auch keinen Hinweis auf Gräbner-Instrumente mit mehr als drei Registern finden. Der Gräbner-Flügel von 1739 hat aber einen Umfang bis DD und dürfte wohl als ‚Orchesterflügel‘ durchgehen.

<sup>709</sup>Vgl: John Phillips, «The Surviving Harpsichords of the Gräbner Family», *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003) S. 53–85.

<sup>710</sup>Christian Ahrens, «The Inventory of the Gotha Court Orchestra of 1750», in: *The Galpin Society Journal*, S.39.

<sup>711</sup>Phillips rätselt ob es drei Chöre oder Manuale hatte. Im damaligen Sprachgebrauch bezog sich jedoch «zweifach» oder «dreifach» nach meinem Kenntnisstand immer auf die Chöre. Auch Adlung spricht davon, dass Flügel «1fach oder 4fach» und «2 oder 3fach» seien, siehe Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553–554 §246.

<sup>712</sup>Johann Gottfried Walther, «Gräbner», in: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, S. 287.

<sup>713</sup> Benjamin Vogel, «Musical instruments of Danzig's citizens at the second half of the 18th century», in: *Organy i Muzyka Organowa* (2006), S. 25.

<sup>714</sup>*Leipziger Zeitung*, 30.4.1787, S. 500.

–Silbermann



Abb. 16. Clavicymbel, Silbermann zugeschrieben (Johann Heinrich in Straßburg?) im Musée Pyrénées, Lourdes. Ich danke Herrn Jean-Claude Battault für dieses Foto.

Gottfried Silbermann (1683–1753) war zugleich der Begründer der sächsischen Silbermann-Tradition und zweifellos der wichtigste Instrumentmacher und Orgelbauer seiner Zeit in Deutschland. Sein Handwerk lernte er jedoch in Straßburg bei seinem Bruder Andreas Silbermann, welcher dort möglicherweise bei Friedrich Ring gelernt hatte.<sup>715</sup> Gottfried Silbermann hat seiner

---

<sup>715</sup>Jörg-Dieter Hummel, *Friderich Ring, Der vergessene Instrumentenbauer aus dem Elsaß und sein Clavicymbal von 1700*, (Augsburg, Verlag J.P. Himmer GMBH&CO.KG, 1976), S. 29–30.

eigenen Aussage nach bereits in Frankreich Clavecins gebaut.<sup>716</sup> Möglicherweise sind seine besaiteten Instrumente maßgeblich von Straßburger Vorbildern geprägt. Viele Instrumente in sächsischen Inseraten waren ausdrücklich von Gottfried Silbermann, was sowohl für eine beträchtliche Produktion, wie auch für seinen Ruhm spricht. Auch die Bezeichnungen «Orgelmacher Silbermann» oder «der alte Silbermann» beziehen sich sicherlich auf ihn. Der Nachname Silbermann könnte vor allem in Mitteldeutschland aber auch für seinen Neffen Johann Daniel stehen, welcher ebenfalls einen guten Ruf genoss,<sup>717</sup> jedoch nach meinem Kenntnisstand in keinem Inserat ausdrücklich mit Vornamen genannt wurde. Nicht undenkbar sind auch Importe aus Straßburg von Andreas Silbermann und seinen Söhnen Johann Andreas und Johann Heinrich Silbermann. Der Name Silbermann taucht in einigen Inseraten in West- sowie Südwestdeutschland auf, was eher auf die Straßburger Werkstätten schließen lässt.

Folgende Anzeigen von Instrumenten Gottfried Silbermanns geben Aufschluss über seinen Ruhm, sowie über seine Modelle. Da die Anzeigen zu Fortepianos und dem Clavichord (ich habe leider nur eines gefunden) ebenfalls interessant sind, habe ich sie miteingeschlossen:

*Catalogus uitgegeven door Pierre Gosse Junior, Daniel Pinet en Nicolas van Daalen, boekverkopers te 's.-Gravenhage, (Den Haag), 24.09.1764.*

Een seer magni[fi]que Clavercimbaal, synde een Staartstuk, van Contra F. tot klyn F., vyf Octaaf, dubbeld Clavier, drie Registers met een Luyten Stem, gemaakt door Silbermann te Dresden, van Nooteboomen Hout en dito Voet, een extra groot en schoon Stuk.<sup>718</sup>

*Leipziger Intelligenzblatt, 13.08.1774.*

Es ist ein, in dem Voigtlande stehendes, von dem berühmten ehemaligen churfürstl. Sächs. Hof= und Landorgelbauer Silbermann gefertigtes Piano et Forte, welches 9 mal durch gewissen Züge verändert werden, und seiner Vortrefflichkeit nach, vor ein ganz ausnehmendes und kostbares Stück angesehen werden kann, aus freyer Hand zu verkaufen. Dieses Instrument bestehet unter andern 1) in einem Panthaleon von ausnehmender Stärke, unter Trompeten und Pauken zu gebrauchen, 2) in einem scharfen Zug, so einem Cornet gleichet, und wodurch das rechte Piano et Forte zu exprimiren, und dann auch 3) einem sehr ähnlichen Lautenzug, mit Dämpfern, welcher mittels eines Abzugs stark und schwach tractireret wird. Wäre nun ein Liebhaber so dieses Instrument, welches von diesem berühmten Meister, als eines der besten

<sup>716</sup>Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 35.

<sup>717</sup>Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 17.

<sup>718</sup>Bibliothèque Nationale, Paris,- Nr. 1632, fiches 2804-2807. Siehe auch: [http://www.mcjbouterse.nl/artikelen-instrumentenbouw-onderzoek/Verloop-instrumenten%20op%20boekenseilingen.pdf?fbclid=IwAR3c4rhekl2oJJ5\\_VGv3k\\_E4oHHWJWDjtv61dKDqQFoVIIP2wII\\_e8CV\\_8Q](http://www.mcjbouterse.nl/artikelen-instrumentenbouw-onderzoek/Verloop-instrumenten%20op%20boekenseilingen.pdf?fbclid=IwAR3c4rhekl2oJJ5_VGv3k_E4oHHWJWDjtv61dKDqQFoVIIP2wII_e8CV_8Q)

gerathen, und nebst einer Stellage von sehr sauberer Arbeit ist, an sich bringen wollte; solcher beliebe sich im Intell. Comt. zu melden, allwo der Ort und Preiß davon zu erfahren ist.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 11.05.1776.

In Greiz im Voigtlande stehet ein silbermanisches Fortepiano mit 8 Veränderungen, bey Friedrich Gottlob Stephan zum Verkauf. Dieses vortreffliche Instrument ist von dem Verfertiger, dem berühmten ehemaligen churfürstl. Sächsischen Hof- und Landorgelbauer, Hrn. Gottfried Silbermann für 100 Stück Louis d'or verkauft worden; es soll aber an Kenner und Liebhaber dieses vortrefflichen Instruments um einen billigen Preiß überlassen werden.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.05.1782.

Es stehet ein ächter Flügel vom ältern Silbermann mit 2 Clavieren, 4 Registern und Lautenzug von Contra F bis dreymal gestrichen D gehend, in einen roth mit goldenen Blumen lackierten Gehäuse nebst dergleichen Gestelle mit zwey Schubfächern und Notenpult zu verkaufen. An dem Flügel ist nicht der mindeste Mangel zu finden.

*Von Hagensche Kupferstich-Sammlung...worunter ein sehr wohlerhaltener Silbermannische Flügel*, Auktionskatalog. (G.A.F. Löper, Leipzig, 1788), 25.02.1788.

Ein vortrefflicher Flügel vom alten Silbermann, dreychörich, nemlich zweymal 8, einmal 4, Fuss mit zwey Clavieren, doppelter Dämpfung und Kuppel. Er geht vom Contra G [Sic!] bis drey gestrichnes F. Die Tastatur der ganzen Töne, nebst denen Lagern und der Einfassung ist schwarz ebenholz, die halben Töne und Verzierungen sind Elfenbein; das Corpus ist Ahornholz, Singboden, Register und Bezug ist in vollkommen gutem Stande; auch ist ein Fuss und lederne Decke dabei. Noch ist zu bemerken, dass dieses Instrument die Stimmung vorzüglich lange hält, und seit seiner Erbauung von einem sehr verdienstvollen Spieler, der es vom Künstler mit 500 Rthl. erkaufte, ist behandelt worden, daher es sich auch mit ungewöhnlicher Leichtigkeit spielt, auch die vollkommene Uebereinstimmung zwischen Bass und Discant, so wie einen für seine nicht übermäßige Größe, ausserordentlich starken, und doch sehr feinen silbernen Klang hat. [...]

*Leipziger Zeitungen*, 07.08.1788.

Es stehet hier in Leipzig ein vortrefflicher Flügel vom alten Silbermann zum Verkauf. Er ist dreychörig, nämlich zweymal 8, einmal 4 Fuß, mit zwey Clavieren, doppelter Dämpfung [womöglich 2 Lautenzüge] und Kuppel, und geht von contra F. bis dreygestrichen F. Die Tastatur der ganzen Töne, nebst den Lagern und der Einfassung, ist schwarz Ebenholz, die halben Töne sind Elfenbein; das Corpus ist Ahornholz, Singboden, Register und Bezüge in vollkommen gutem Stande; auch ist ein Fuß und lederne Decke dabey. Er hält die

Stimmung vorzüglich lange, spielt sich mit ungewöhnlicher Leichtigkeit, und hat für seine Größe einen außerordentlich starken, und doch sehr feinen, silbernen Klang. [...] <sup>719</sup>

*Danziger Anzeiger*, 16.08.1794.

[...] 1 dresdner Pianoforte von Silbermanns Arbeit blau gestrichen mit vergoldeten Leisten, [...]

*Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung*, Nr 156, 30.12.1795.

IV. Instrumente so zu verkaufen.

Den Kennern und Freunden der Musik wird hierdurch bekannt gemacht, dass bey des seel. verstorbenen Organist Zimmermanns Witwe zu Freyberg im Sachs. Erzgebirge, nachstehende Instrumente zu verkaufen sind, als: 1) Ein Forte Piano von massiv Nussbaumholz, noch völlig gut conditionirt; ein ächtes Werk des allgemein bekannten und allgemein verehrten ersten Erfinders dieses vortrefflichen Instruments, des berühmten Orgelbauer Silbermanns, das sich nach dem Urtheile der Kenner, so wie die sämtlichen übrigen Instrumente dieses Meisters, vorzüglich durch die Stärke, Gleichheit und Annehmlichkeit der Töne, hauptsächlich aber durch die von keinem andern Künstler noch jemals ganz erreichte unbeschreibliche Gravität auszeichnet, welche in der Harmonie der gesammten Töne untereinander liegt, und die sich selbst dem Ohre des Nichtkenners gewaltsam aufdringt. Da es bekannt ist, dass den Silbermannischen Instrumenten an Dauerhaftigkeit in dem ganzen Mechanismus der Maschine nichts gleich kommt, so darf man auch das beträchtliche Alter des gedachten Forte-Piano mit Recht unter seine Vorzüge rechnen. Es geht dieses Instrument von und mit Contra F bis in das dreygestrichne E und enthält folgende Züge oder Register als:

- a) Den eigentlichen Forte-Piano-Ton.
- b) Den sogenannten Pantalon- oder den Forte-Piano Ton ohne Dämpfer.
- c) Den Lautenzug ohne Sourdine
- d) Ebendenselben mit Sourdine.
- e) Den sogenannten scharfen Zug auf 2 Chören ohne Sourdine zum Accompagnement in voller starkbesetzter Musik.
- f) Ebendenselben mit Sourdine.
- g) Ebendenselben einhörig ohne Dämpfer, und endlich
- h) Den Clavecin-Ton, oder nur gedachten scharfen Zug einhörig mit der Sourdine.

Ausser diesen acht Veränderungen hat man den Vortheil, dass man durch Rückung des Manuals den Kammerton augenblicklich in Franzton transponiren und in diesem wiederum alle vorgedachte Register ziehen kann.

---

<sup>719</sup>Ganz offensichtlich handelt es sich hier –trotz abweichendem Umfang –, um eine Wiederholung der vorigen Anzeige. An diesem Beispiel, wie übrigens an anderen, sieht man, wie leicht Druckereien Fehler passieren können. Weitere Fehler dieser Art sind sehr wahrscheinlich und sicherlich oftmals nicht überprüfbar. In diesem Fall ist wohl eher der Umfang von FF wahrscheinlich, da zweimanualige Instrumente auf GG–Basis offenbar nicht sehr verbreitet waren.

Zum Transport des Instrumentes wird das dazu bereits vorrathige Futteral unentgeltlich mitgegeben.

2) Ein Silbermannisches Clavier, bestehend in 2 Manual- und einem Pedal-Claviere. Die beyden Manuale von Nussbaumholz stecken beyderseits in einem sauber gearbeiteten Nussbaumgehäuse, und gehen die Manuale von C bis in das dreygestrichene D. Es ist dieses Instrument zur Privatübung sehr bequem, und von dem gewöhnlich reizenden Tone der Claviere dieses Künstlers. [...]

Folgende Anzeigen beziehen sich auf Instrumente unbekannter Mitglieder der Familie Silbermann:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 29.09.1764.

Ein Silbermännisches Piano et Forte, von unvergleichlichen Tone, und ausserordentlicher Stärke des Tones, nach Art eines Flügels gebauet, von Contra F bis ins drey gestrichene [unlesbar], das Corpus und Decke [!] fourniret, wie auch mit einem schönen Gestelle, [...].

*Wöchentl. Ostfriesische Anzeigen*, 18.11.1771.

3. Es soll ein ganz neues Clavecin von Silbermannischer Arbeit, welches dreyhörig ist, hoch Cammer=Thon hält, und drey Register mit einem Dämpfer hat, wodurch man 6 verschiedene Stimmen, unter andern die Stimme einer Flöte und einer Laute, hervorgebracht werden können, dessen Clavicatur [sic!] 5 Octave [sic!], von viergestrichen F [recte: dreigestrichen] bis contra F, im Umfang, und welches einen 16füßigen Baß hat, so daß es in den großen Concerten mit dem besten Erfolg zu gebrauchen, auch überdem, da sowohl die Claves theils von schwarz ebenem Holze, theils von Elfenbein, als der vördere Auszug mit Nusbaum und Elfenbein allenthalben eingelegt und der ganze Körper mit einem gelben Lack wie auch der Resonanz=Boden mit einen Firnis überzogen ist und das vortreflichste Ansehen macht, den 20sten November zu Jever in des Herrn Stadt=Musici Renken Hause des Nachmittags um 4 Uhr, das Loos zu einer halben Pistole, ausgespielt werden. Die Liebhaber können sich desfalls bey dem Herrn Renke zu Jever melden, auch das Instrument selbst in Augenschein nehmen, und wer nicht belieben hat, in Person gegenwärtig zu seyn, der kan dem Herrn Renken desfalls die Commission auftragen. Es soll dieses Instrument zu 30 Pistolen ausgespielt werden.

*Leipziger Zeitungen*, 05.05.1792.

Ein großer Silbermannischer Orchester=Flügel, vom Contra C bis dreygestrichene F, mit zwey Clavieren, in sehr gutem Stande, [steht] zu verkaufen in Dresden [Privatadresse].

*Leipziger Intelligenzblatt*, 16.02.1793.

[...] Ebendasselbst ist auch ein großer Silbermannischer gut conditionierter Flügel mit zwey

Clavieren und vier Registerzügen zum Verkauf; beydes um sehr billige Preise.

*Weimarische wöchentliche Anzeigen*, 1794, Nr. 37.

Ein Silbermannisches Clavecin von Nußbaum=Holz, bey nahe ganz neu, bestehend aus zwey Clavieren, und 5 vollständigen Octaven, steht allhier in Weimar zu verkaufen, und kann sowohl wegen der Qualität des Instruments als dess Preise bey dem Herrn Concertmeister Kranz Nachfrage geschehen.

*Leipziger Zeitungen*, 16.04.1799.

[Verkauf: ein gut conditionirter Flügel von Silbermann] Er hat 2 Manuale, geht bis contra C, hat eine Octave [das heisst, ein 4'-Register], kann 3fach verändert werden und der Ton ist prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt. Hotel de Baviere.

*Leipziger Zeitungen*, 20.05.1799.

[Verkauf] [2 Flügel] Der 1ste hat eine Octave, kann 4 fach verändert werden, ist von Silbermann gebauet [...; der Ton ist stark, der Flügel eignet sich daher besonders zum Accompagnement]. Der 2te in Gestalt eines Dreiangel geht bis contra F, und hat ebenfalls einen sehr starken Ton. Freyburg a.d. Unstrut.

*Leipziger Zeitungen*, 09.11.1802.

[Silbermannischer Concertflügel: 2 Manuale, Koppeln, 5 Hauptstimmen und damit erreichbare 25 Veränderungen]<sup>720</sup>

Hier auf S. 106 ist auch die Anzeige zu einem Silbermannischen Claviorganum aufgeführt.

Da möglicherweise auch Instrumente aus Straßburg importiert wurden, seien zu diesen noch einige Anmerkungen gestattet. Vor allem fiel bei der Herstellung von besaiteten Instrumenten Johann Heinrich Silbermann auf. Von diesem sind über ein Dutzend Querspinette erhalten; offenbar sind einige davon auch in Mitteleuropa wiederentdeckt worden. Diese hohe Zahl verleitet Rampe zu der Aussage, J.H. Silbermann habe sich offenbar auf die Herstellung dieser Spinette konzentriert.<sup>721</sup> Jedoch wurde J.H. Silbermann damals wohl nicht als ‚Spinettbauer‘ wahrgenommen. Nach dessen Tod erschien eine Anzeige, in der seine Leistungen gewürdigt wurden.<sup>722</sup> In dieser werden keine Spinette erwähnt, dafür aber ein 16' klingender Flügel, sowie ein Fortepiano und ein Fortepianopedal. Fälschlicherweise behauptet Hubbard (dessen Kapitel zum deutschen Cembalobau

<sup>720</sup>Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 119.

<sup>721</sup>Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 75.

<sup>722</sup>*Strassburger Gelehrte Nachrichten*, erstes Vierteljahr, Jänner, Hornung, März 1783, S. 254–255.

in vielen Punkten freilich als überholt gelten darf), dass in dieser Anzeige ein «aussergewöhnlich großer 16 Fuß Ton klingender Flügel», welches Silbermann laut Anzeige erfunden habe, aufgeführt wäre.<sup>723</sup> Jedoch war im Titel der Anzeige lediglich von Erfindungen *und* Verbesserungen die Rede. Ob es sich bei diesem Instrument um eine Verbesserung oder Erfindung handelt, wurde in dieser Anzeige keineswegs erwähnt. Diese Information über J.H. Silbermann schaffte es jedoch schnell in die Lexika. 1784 wurde der Text in ähnlichem Wortlaut in Leipzig gedruckt. Aus dem «aussergewöhnlich großen Flügel» war bereits ein «grosser Flügel» geworden:

*Aber der Verfertiger des Pantaleons ist der jüngere Bruder dieses Joh. Andreas und heißt Johann Heinrich Silbermann. Dieser ist wegen seiner vortrefflichen Clavier=Instrumente sehr berühmt, als welche er theils selbst erfunden, theils verbessert hat. Zu den vornehmsten gehören: 1) ein grosser 16 Fuß Ton klingender Flügel. 2) ein forte piano en pédales. 2) Ein forte piano manuel*<sup>724</sup>

Das besagte Pedal-Fortepiano erinnert an das erhaltene Pedal-Clavicymbel Swanens, welches ein Fortepiano im Pedal hat. Tatsächlich wurde in einer Quelle ein vergleichbares, vermutlich aus einer der Straßburger Werkstätten stammendes Instrument erwähnt:

Er [Organist Heppe in der neuen Kirche, Straßburg] hat vor sein Instrument einen Silbermannischen bekielten Flügel mit 2 Klavieren und einem Forte piano Pedal; [...]<sup>725</sup>

Sicherlich handelte es sich bei diesen Fortepianos im Pedal um eine Straßburger Spezialität:

Herr Silbermann in Straßburg hat einen Flügel mit zwey Clavieren mit sechszehnfüßiger Abtheilung von Contratönen, und dem viergestrichenen c<sup>'''</sup> nemlich mit 7 c gemacht [=6 volle Oktaven CC–c<sup>'''</sup>] worunter ein prächtiges Pedal von sechszehnfüßigen Contratönen gleichfalls, aber mit Hämmern liegt. Und dieses Instrument darf in seiner Art ein Meisterstück heißen.<sup>726</sup>

Letzteres Instrument hatte mit Swanens erhaltenem Flügel vieles gemein: Darunter wären das 16'-Register im Manual sowie das Fortepiano im Pedal zu nennen. Swanens Instrument hat den ungewöhnlichen Umfang EE–a<sup>'''</sup>; das Silbermannische Instrument, welches hier beschrieben wird,

<sup>723</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, (Harvard University, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1965), S. 175.

<sup>724</sup>Johann Beckmann, *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen*, Bd 2 erstes Stück, (Leipzig, 1784), S. 561

<sup>725</sup>Musikalische Real=Zeitung für das Jahr 1789, Erster Band, von Jenner bis Brachmond, 17.08.1789, S. 262

<sup>726</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste*, Bd. 10, (Frankfurt, 1785) S. 273.

hatte also nach oben sowie nach unten eine Terz mehr.

Von Jacob Hartmann ist bekanntlich ein Instrument erhalten geblieben (Dresden, 1765). Ein Instrument von Hartmann wurde in Frankfurt zum Verkauf angeboten. Die Anzeige enthält eine Überraschung über Silbermann in Straßburg:

*Frankfurter Frag= und Anzeige-Nachrichten*, 22.03.1776.

Samstag den 23ten dieses Nachmittages 2. Uhr, soll in der Fayhischen Wohnung auf dem Barfüsser Plätzgen, ein mit einem nußbaumenen Kasten und Fuß versehener sehr schöner Flügel mit zwey Clavieren von fünf Octaven und vielen Veränderungen [!] versehen, und von dem berühmten Herrn Hartmann so der Lehrmeister des Herrn Silbermanns in Straßburg gewesen, verfertigt worden; öffentlich an den Meistbietenden gegen baare Bezahlung verkauft, bis dahin aber in bemeldter Wohnung täglich in Augenscheingenommen werden.<sup>727</sup>

Jacob Friedrich Stefan Hartmann (1731–1772) könnte höchstens Johann Heinrich ausgebildet haben, da dieser der jüngste unter den berühmten Straßburger Familienmitgliedern der Familie Silbermann war. Allerdings war Hartmann vier Jahre jünger als Joh. Heinrich Silbermann. Nicht auszuschließen ist, dass der Inserent nur etwas durcheinandergebracht hat.

Selbst Texte, die weder Verkaufsanzeigen waren, noch von Musik handelten, konnten Gottfried Silbermann über alle Maßen loben. 1767 wurde in einem Text über «Freyberg, die vornehmste unter allen Chur=Sächsischen Bergstädten» erst der Dom mitsamt Kanzel und Orgel genannt (der Erbauer der Orgel, Gottfried Silbermann, aber nicht genannt), anschließend wurde aber Dom=Organist Erselius erwähnt, welcher «ausnehmende Silbermannische Clavecins und Forte Piano» besaß!<sup>728</sup>

---

<sup>727</sup>Ich danke Uwe Fischer, Eisenach, für diesen Fund.

<sup>728</sup>Gottlob Friedrich Krebel, *Die vornehmsten Residenz= und Handels=Städte in Europa, zweyter Theil*, (Hamburg, 1767), S. 124



Abb. 17. Clavicymbel von Jacob Hartmann im *Bachhaus Eisenach*, Inv-Nr. 178. Original war es wohl unbemalt. Quelle: Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V.



Abb. 18. Clavicymbel vermutlich von Johann Heinrich Silbermann, *MIM Berlin*, Inv.-Nr 5.

Es würde jeden möglichen Rahmen sprengen, wenn ich alle gesammelten Quellen für Silbermannische Flügel, auflisten würde. Klar ist, dass Silbermann der am meisten erwähnte Name in Bezug auf deutsche Clavicymbel ist, und sicherlich trägt zu diesem Befund bei, dass es sich hier um eine große Instrumentmacherfamilie handelt. Andererseits spricht es aber auch für das hohe Ansehen ihrer Instrumente; wurden doch weniger beachtenswerte Instrumente meist anonym verkauft. Ebenso bemerkenswert wie die unzähligen Gebrauchtanzeigen mitsamt ausufernder Lobhudeleien sind die literarischen Erwähnungen von Silbermannischen Clavecins. Silbermanns Clavecins wurden wiederholt zu den besten Clavicymbeln gezählt.<sup>729</sup> Sogar in Romanen war von den schönen Silbermannischen Flügeln die Rede, wie dies in einem Zitat in dieser Arbeit zu sehen ist.<sup>730</sup> Ein weiteres Beispiel ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, auch weil es 1794, und somit

---

<sup>729</sup>Siehe Joseph Martin Kraus, *Wahrheiten die Musik betreffend*, (Frankfurt am Main, bey den Eichenbergschen Erben, 1779), S. 32, siehe auch *Nutzbares, galantes und cürieuses Frauenzimmer-Lexicon*, (Leipzig, 1773), S. 749, Zitat in dieser Arbeit auf S. 112.

<sup>730</sup>Das Beispiel (Johann Heinrich Jung-Stilling, *Die Geschichte Florentins von Fahlendorn, zweyter Theil*, S. 115.) befindet sich in dieser Arbeit auf S. 67.

sehr spät erschien:

Ein Dilettant bewunderte im Konzerte den Ton eines Silbermannischen Flügels. Wie durchdringend! rief er, wie ergreifend! was gäb' ich nicht, dieß Instrument in meinem Hause zu besitzen! – hm, sprach sein Freund, ganz kann ich unmöglich deinen Wunsch billigen. Herrlich ist die Wirkung, die es in diesem Saal unter voller Begleitung macht, aber ganz anders als das Rauschen seiner Saiten erfreut uns im kleinen Zimmer das sanfte Flüstern unsers Klaviers. – [...]<sup>731</sup>

### –Zacharias Hildebrandt

Zacharias Hildebrandt (1688–1757) war neben Friederici einer von Gottfried Silbermanns bedeutendsten Schülern. 1723 wurde die Orgel des gerade fertig ausgebildeten Hildebrandt in Störmthal von Johann Sebastian Bach eingeweiht und in den höchsten Tönen gelobt.<sup>732</sup> Um 1735 zog Hildebrandt nach Leipzig und 1750 nach Dresden, wo er Gottfried Silbermann bei großen Orgelneubauten half, welche er nach dessen Tod selbst fertigstellte. Sein Sohn Johann Gottfried Hildebrandt war ebenfalls Orgelbauer. Johann Gottfried ist nach dem Tod seines Vaters ziemlich bald (1761) nach Hamburg gezogen. Da ich bisher in Leipzig nur sächsische Clavicymbel nachweisen konnte, größtenteils sogar Leipziger Instrumente, liegt die Vermutung nahe, dass weiter gereiste Instrumente dort die Ausnahme bildeten. Immerhin dürfte J.G. Hildebrandt in den vier Jahren nach dem Tod seines Vaters in Dresden besaitete Instrumente geschaffen haben. In den *Leipziger Zeitungen* wurde mindestens ein Instrument von J.G. Hildebrandt angeboten.<sup>733</sup> Belegt zwar Busch, dass Zacharias Hildebrandts Clavicymbel sogar 1805 noch einen guten Ruf in Thüringen hatten,<sup>734</sup> konnte ich bisher nur in Leipzig, und in keiner anderen Stadt, Anzeigen für Hildebrandt-Instrumente finden. Dort war er aber der am meisten namentlich genannte Bauer. Neben Zacharias Hildebrandt wurde auch in einer Anzeige ein Carl Daniel Hildebrandt erwähnt, dessen mögliche Verbindung zu Zacharias nicht bekannt ist.

An dieser Stelle möchte ich nur Anzeigen aufführen, welche über Hildebrandts Schaffen Auskunft geben:

---

<sup>731</sup>*Leipziger Monatsschrift für Damen* (Leipzig, Bey Voß und Compagnie, 1794), S. 71.

<sup>732</sup>Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, S. 30–33.

<sup>733</sup>*Leipziger Zeitungen*, 16.03.1791. Der Vorname wird zwar nicht genannt, es wird aber erwähnt, dass es von dem Erbauer der berühmten Orgel in Hamburg sei.

<sup>734</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», S. 149–150.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 05.01.1765.

Bey dem Orgelbauer Grahert in der Fleischergasse, ist ein sehr schöner dreyhöriger halb=Flügel [=ein einziges Manual?] vom alten berühmten Hildebrand, sowohl als zwey Violinen, eine Viola, ein Violon chello, so ebenfalls sowohl an Ton als Stärke die auserlesensten Stücke sind, sowohl zusammen als einzeln zu verkaufen.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 25.04.1767.

Ein großer Hildebrandischer Flügel oder Clavecin, mit 2 Clavieren von Contra C bis F 4 Chor, mit Fußgestelle und Notenhalter stehet zu verkaufen. Nähere Nachricht erhält man davon in Herrn Weickarts Hause auf dem Thomas-Kirchhofe.

*Leipziger Zeitungen*, 29.05.1770.

Denen Freunden und Kennern musikalischer Instrumente wird hierdurch bekannt gemacht, dass bey Hrn. Enoch Richter im Garten ein Hildebrandischer Contra FFlügel [sic!] mit 2 Clavieren, und ein Flügel-Pedal von Contra A bis D von eben demselben Meister zum Verkauf stehet, und ein ieder zu allen Zeiten diese Instrumente in Augenschein nehmen kann. Beyde Instrumente sind wohl conservirt. Der Flügel, welcher einer der ersten Größe, ist sauber mit Nußbaum furnirt, nebst Gestelle, hat 5 Registerzüge, als Principal 16 Fuß, Octavo 8 Fuß, Octavo 4 Fuß, Spinett 8 Fuß durch das halbe Clavier, Bass und Cornet 8 Fuß. Das Pedal, welches wie man sagt, das einzige ist, welches dieser Meister verfertigt, hat 5 Register, als 2 Principal 16 Fuß, 2 Principal 8 Fuß und Quinta 8 Fuß. Wie dann der bloße Name eines Zacharias Hildebrand, dieses so bekannten Künstlers, die größte Anpreisung beyder Instrumente ohne andere Lobsprüche seyn kann, und haben auswärtige Liebhaber sich an gedachten Hrn. Enoch Richter zu adressiren.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 06.10.1770.

Ein von dem alten Hildebrandt verfertigter großer Flügel stehet zu verkaufen. Er hat zwey Claviere, vier Register, einen vorzüglich starken Ton, und geht von dem contra F. bis ins dreymal gestrichene F. Mehrere Nachricht gibt das Intell. Comt.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.10.1775.

Es stehet ein vierhöricher schön mit Nußbaum furnirter Flügel von Zacharias Hildebrand zum Verkauf. Selbiger hat 2 Claviere von contra F. bis zum dreygestrichen F. Im Unterclaviere ist Principal 16 Fuß und Principal 8 Fuß. Auf dem oberen ist Cornet 8 Fuß und Octava 4 Fuß. Zur Verstärkung der Bässe ist Spinett 8 Fuß in 2 Octaven von Cornet entlehnet. Hierzu sind 5 Register, mit welchen beym Gebrauch der Kuppel sehr viele Veränderungen gemacht werden. Wo, erfähret man im Intell. Comt. [Wiederholung am 14.10.1775]

Da hier alle Details, mit Ausnahme des fehlenden Pedals, mit der Anzeige vom 29.05.1770 übereinstimmen, wird vermutet, dass es sich um dasselbe Instrument handelt, welches vom Pedal getrennt wurde. Die Disposition war wohl 16' und 8' auf dem Untermanual, 8' und 4' sowie Nasal (=«Spinet») in den unteren zwei Oktaven auf dem Obermanual. Dazu kam ein Umfang von fünf Oktaven und eine normale Manualkoppel (das Wort «entlehnet» impliziert sicherlich keine komplexe Konstruktion mit getreppten Springern welche durch Löcher in den Tasten des Obermanuals geführt werden; eine Vermutung, die ich schon gehört habe). Es handelt sich um eine Form der ‚Bach-Disposition‘. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass es sich stattdessen um ein weiteres Instrument handelt, welches lediglich das gleiche Modell ist. Angesichts der Menge der inserierten Instrumente Hildebrandts ist dies keineswegs unwahrscheinlich.

*Leipziger Intelligenzblatt, 07.10.1775.*

Es ist ein hildebrandischer zweychöriger Flügel nebst Gestelle, mit einem Clavier von C. Bis F. Gehend, ingleichen ein hildebrandisches Clavier von Eichenholz nebst Gestelle, ebenfalls von C. Bis F. Gehend, zu verkaufen. Wo? Erfährt man im Intell. Comtoir. [am 14.10.1775 wiederholt]

*Leipziger Intelligenzblatt, 25.09.1779.*

Ein hildebrandischer 3chöriger Flügel, mit 2 Clavieren, von F bis F, dessen Tractament sehr leichte ist, weil, nach einer Verbesserung, das obere Clavier ohne Kuppel mitspielen kann, ist aus der Hand zu verkaufen. Weitere Nachricht giebt das Intell. Comt. [am 02.10.1779 wiederholt]

*Bey Carl Christian Heinrich Rost in seiner Handlung in Auerbachs Hofe zu Leipzig (...), Ostermesse 1779.*

Ein grosser 16 füssiger ausgespielter Flügel, mit 2 Clavieren vom alten Zacharias Hildebrandt, von Contra C bis F<sup>'''</sup>.

Ein 8 füssiger neuer Flügel, mit 2 Clavieren von Carl Daniel Hildebrandt, von Contra F bis F<sup>'''</sup>.

*Leipziger Intelligenzblatt, 29.01.1785.*

Es stehet ein vortrefflicher Concert Flügel von Zacharias Hildebrand, ingleichen ein englisches Forte piano zum Verkauf. Das Int. Comt. giebt nähere Anweisung. [Der «vortreffliche Concertflügel» wurde am 23.04.1785 erneut angeboten]

Carl Christian Heinrich Rost, Christoph Gottlob Weigel, *Anzeige einer ansehnlichen*

*Kupferstich-Sammlung alter, neuer und seltener Blätter berühmter Meister, Bd. 10: [...]: Den 15ten Januar 1791 [...], (Leipzig, 1791).*

Ein vortreflicher [sic!] Flügel von Zacharias Hildebrand, in braun gebeiztem Holz mit 3 Claviaturen, er geht von Contra C. bis drey gestrichenen F. und hat folgende Register, als Lautenzug, Spinet, Cornet, Principal und Octävgen. *Er ist in völlig gutem Stande. Uebrigens sind die Verdienste des Meisters zur Gnüge bekannt.* 12.- [Louis d'or]

Letztere Anzeige belegt sogar, dass Hildebrandt dreimanualige Flügel baute. Ganz klar ist die Disposition aber nicht. Tatsächlich ist sie so missverständlich ausgedrückt, dass ich vermute, dass sie nicht von einem Musikverständigen stammt (es ist mir u.a. das einzige bekannte Beispiel einer Leipziger Anzeige, in der der Lautenzug als Register bezeichnet wird). Bei einem so großen Instrument wird man sicherlich einen 16' vermuten, auch könnte es mehrere Octävchen gegeben haben. Falls dies der Fall war, könnte die Disposition wie folgt gewesen sein: Principal 16', Octävchen 8', Cornet 8' und Spinet von Cornet entlehnt, Octävchen 4'. Die Frage ist, weshalb ein mitteldeutscher Flügel mit vermutlich vier Chören ein drittes Manual braucht. Eine Möglichkeit wäre, dass man damit das Hauptproblem der 16'8'8'4'-Besaitung zu lösen versuchte. Dieses Problem besteht darin, dass man sich entscheiden muss, ob der 4' auf dem Unter- oder Obermanual stehen soll; eine Entscheidung, bei der so oder so interessante Registrierungsmöglichkeiten wegfallen. Lösen kann man dieses Dilemma, indem das Hauptwerk mit den Chören 16'8' das zweite Manual ist, ein Manual mit Schiebekoppel den anderen 8' und den 4' hat und der 8' des Hauptwerks auf das dritte (oder erste) Manual getrept ist. Die wahre Aufteilung, wie überhaupt die exakte Disposition dieses Instruments, ist natürlich unbekannt.

Aus [...] einem Warschauer Schloß soll das vierte Instrument stammen, das ebenfalls genau dem oben beschriebenen Cembalotyp in allen Abmessungen gleicht – aber von Zacharias Hildebrandt signiert ist.

Die Entdeckung dieses Instrumentes begann vor vielen Jahren, als mir das Foto eines Cembalos des dänischen Cembalobauers Knud Kaufmann aus Brüssel in die Hände fiel, das dieser 1977 in Brugge bei einer Cembalomesse vorstellte. Es soll die Kopie eines Originalinstrumentes von Zacharias Hildebrandt sein, das ursprünglich aus dem Warschauer Schloß stammt und sich jetzt in Privatbesitz in Polen befindet. Um die >Retter< des Instrumentes nicht zu gefährden, darf bis heute niemand wissen, wo sich das Original befindet. 1977 hat sich die Fachwelt nicht besonders für dieses Instrument interessiert, denn der Name Hildebrandt war damals bei Cembalobauern unbekannt und für sächsischen Cembalobau interessierte man sich bei der vorherrschenden »Bostoner Schule« nur ganz peripher. Über viele Jahre habe ich erfolglos

versucht, das Originalinstrument oder die Kopie zu entdecken. Wegen seiner mysteriösen Unauffindbarkeit habe ich es schon »Bernsteincembalo« genannt – bis mir zumindest die Kopie durch Zufall doch noch offenbart wurde. Da meine Recherchen noch nicht abgeschlossen sind und noch viele Fragen offen bleiben, kann ich hier nur ein vorläufiges Ergebnis meiner Einschätzung des Instrumentes vorstellen: Ich glaube, es handelt sich bei diesem Instrument tatsächlich um die äußerst akribische Kopie eines Cembalos von Zacharias Hildebrandt das dieser um 1730 für den sächsischen Hof bzw. für die Warschauer Residenz gebaut hat. Das Cembalo steht mit allen Merkmalen in der Tradition der Silbermannschen Werkstatt – zeigt aber, im Gegensatz zu den o.g. Instrumenten, die eher schlicht dekoriert sind und sich nur durch ihre Furnierarbeiten auszeichnen, ein wahrhaft aristokratisches Aussehen, das in allen Details typische Stilmerkmale des sächsischen, augusteischen Spätbarock aufweist. Ein Gesamtkunstwerk mit aufwendigen Marqueteriearbeiten aus Nußbaum und Ebenholz, einen Resonanzboden, der im Stil von Meißner Porzellan mit Streublumen bemalt ist und geschweiften Füßen aus Nußbaum in Form von barocken Konsolentischen. Eine einzigartige Besonderheit stellt die Verzierung des Klaviaturraumes über den Tasten dar. Dort befinden sich originale zeitgenössische Kupferstiche, die allgemein bekannt sind, denn sie entstammen dem »Musikalischen Theatrum« des Johann Christoph Weigel von 1722 und die zu den Stichen gehörenden Reime finden sich als Inschriften im Innendeckel des Instrumentes wieder. Überrascherweise gibt es hier eine Beziehung zu J.S. Bach, denn dieser überließ J.C. Weigel die Ausführung von Stich, Druck und Verkauf des »Zweyten Theils der Clavier Übung«.<sup>735</sup>

Diese Textstelle ist sicherlich sehr interessant, aber leider auch recht spekulativ. Wie aus den weiter oben abgedruckten Anzeigen zu entnehmen, verkaufte ein gewisser Carl Christian Heinrich Rost gebrauchte Hildebrandt-Flügel, darunter am 15.01.1791 zusammen mit dem Kupferstecher Christoph Gottlob Weigel das genannte dreimanualige Instrument. Ob dies nun eine weitere Verbindung zwischen Hildebrandt und Weigel aufzeigt?

Jedoch muss ich Jürgen Ammer widersprechen, wenn er meint, dass das Cembalo «mit allen Merkmalen in der Tradition der Silbermannschen Werkstatt» stehen würde. Gemeinsam hat dieses mit den Silbermann zugeschriebenen Instrumenten, dass es sehr groß und im sächsischen Stil erbaut ist. Jenes in Schloss Pillnitz ist 2,64m lang, das Instrument von Hildebrandt soll 2,75m lang sein.<sup>736</sup> Ein entscheidender Unterschied ist, dass es sich bei Silbermanns Clavicymbeln um sehr massive

---

<sup>735</sup>Jürgen Ammer, «Der Cembalobau in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: *Cembalo, Clavecin, Harpsichord Regionale Traditionen des Cembalobaus*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler 2011), S. 37–38.

<sup>736</sup>Donald Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord, 1440-1840, third edition*, Charles Mould (hrsg), (Clarendon Press, Oxford, 1995), S. 386.

Instrumente mit hohen Zargen handelt, das Instrument von Kauffmann ist flacher, und geht damit eher in die Richtung von jenen von Gräbner, allerdings ist es schlanker und länger als die bekannten Instrumente Gräbners. Es ist ein äußerst ausgeklügeltes Modell, und gleicht keinem bekannten erhaltenen Instrument. Tatsächlich spricht dies alles für Hildebrandt; als sich Hildebrandt von seinem Lehrer Silbermann unabhängig machte hat er sofort seinen ganz eigenen Orgelbaustil entwickelt. Es spricht noch Einiges mehr dafür, dass es eine Kopie eines historischen Instruments ist: Viele heutige Fälschungen sind Mischwesen, die wahllos stilistisch völlig fremde Elemente vereinen. Das ist hier nicht der Fall, sogar die weissen Untertasten und die Rehbeine sind etwas, was man aus dem *Leipziger Intelligenzblatt* kennt. Die Forschung zu diesen Zeitungen hat aber erst 1985 begonnen,<sup>737</sup> außerdem war der Zugang zu Gräbners Instrumenten durch die Innerdeutsche Grenze 1977 erschwert. Kauffmann dürfte also wenig Interesse oder Möglichkeiten gehabt haben, ein Instrument von Zacharias Hildebrandt zu fälschen.

Allerdings spricht auch Manches gegen eine strikte Kopie, oder wirft zumindest Fragen auf. Zum einen wären da die Vorderplättchen der Tasten, die übermäßig lang erscheinen. Zum anderen ist der Tonumfang GG–e''' für sächsische Instrumente eher ungewöhnlich und zum dritten hat dieses Instrument eine getrepte Koppel, welche in Sachsen offenbar sehr spät aufkam. Ersteres könnte einer Freiheit Kauffmanns geschuldet sein, die beiden letzteren Sachen könnten aus Umbauten am Original im späteren 18. Jahrhundert hervorgegangen sein. Schließlich hat der Umfang GG–e''' genauso viele Saiten wie der weitaus typischere Umfang FF–d'''. Das alles kann aber unter diesen Umständen nicht überprüft werden. Dennoch bemerkenswert ist, dass alle meine Zweifel ausschließlich den Tasten gelten.

Obleich Zacharias Hildebrandts Baustil vermutlich von Silbermanns abwich, sei an dieser Stelle bemerkt, dass die technischen Eigenschaften von Hildebrandts Instrumenten in den Anzeigen weitgehend mit den Silbermannischen übereinstimmen: Die Instrumente haben bis zu fünf Register, einen Umfang bis zu CC–f''' sowie häufig Nussbaumfurnier oder einen Korpus aus massiver Eiche.

Angesichts der vielen Anzeigen muss festgestellt werden, dass Hildebrandt sicherlich über einen langen Zeitraum eine große Produktion an besaiteten Tasteninstrumenten hatte. Die Mutmaßung, Hildebrandt habe sich um 1738 bis 1740 besonders intensiv mit besaiteten Instrumenten beschäftigt,<sup>738</sup> ist komplett aus der Luft gegriffen. Auch muss bezweifelt werden, dass es sich dabei

<sup>737</sup>Herbert Heyde, «Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs», in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Hrsg. Hans Schneider (Tutzing, 1985) S. 73–88.

<sup>738</sup>Felix Friedrich, «Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen» in: *Cöthener Bach-Hefte*,

nur um einen Nebenverdienst handelte.<sup>739</sup>

### –Christian Ernst Friederici

Friederici (1709–1780) war zweifellos einer von Silbermanns bedeutendsten Schülern. Er eröffnete seine Werkstatt in Gera im Jahre 1737 welche er bis zu seinem Tode 1780 betrieb. Unzählige Instrumente entstanden dort, wobei die Bedeutung der einzelnen Produkte durchaus eine gesonderte Betrachtung verdient.

Dass erhaltenen Instrumenten oft eine größere Bedeutung als nicht erhaltenen beigemessen wird, lässt sich am Beispiel Friederici gut zeigen. Es sind von Friederici drei aufrecht stehende Fortepianos erhalten, sogenannte Pyramiden, sowie zwei Clavichorde. So schreibt etwa Siegbert Rampe über Mozart, dass sich Leopold Mozart zwar ein Clavicymbel und ein Clavichord Friedericis anschaffte, «sich aber nicht für die Anschaffung von Friedericis wohl renommierten Produkten, einen seit 1745 unter dem Namen Pyramide angebotenen aufrecht stehenden Hammerflügel mit Stoßzungenmechanik und ein *Fortbien genanntes* Tafelclavier entschied.»<sup>740</sup>

Obleich die erhaltenen Pyramiden vor 1755 gebaut wurden, waren diese offenbar in der folgenden Werbung keine Erwähnung wert:

*Leipziger Zeitungen*, 13.04.1755.

Den Liebhabern der Music hat man hiedurch bekannt machen wollen, daß in der Burg=Strasse [...] Flügel oder Clavecins zu haben sind, das Stück zu 150. Thlr. wie auch Claviere, das Stück zu 20. bis 40. und 1 Stück zu 150. Thlr. Der Ton und die Arbeit wird Kennern gefallen. Der Verfertiger davon ist der bekannte Orgelbaumeister Friederici aus Gera. Sollten einige [Instrumente] schon weg seyn, so werden Clavecins mit einem Clavier für 60. bis 100 Thlr. das Stück, mit 2. Clavieren das Stück 100. bis 200. Thlr. im kurzen bis Leipzig franco geliefert. [Wiederholungen: 23.4. sowie 4. und 11.10.1755]<sup>741</sup>

1775 warb Friederici für seine Fortbiens,<sup>742</sup> welche er schon in großen Stückzahlen gebaut habe. Adlung schreibt 1758, dass Friedericis Fortepianos (welche er jedoch nie gesehen habe) einen guten

---

*Heft 8*, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 106. Siehe auch Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, S. 83.

<sup>739</sup>Ebda. Laut Friedrich handelte es sich um ein Zubrot. Im Kapitel 2.6.1, S. 188 werde ich den finanziellen Aspekt behandeln.

<sup>740</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, S. 41–42.

<sup>741</sup>Zitiert nach Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 122.

<sup>742</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 23.06.1775, S. 242–243.

Ruf hätten.<sup>743</sup> 1782 schreibt Forkel, dass Friedericiis «Claviere, Flügel und sogenannten Fortbien überall geschätzt werden.»<sup>744</sup> Wie man aus der Anzeige von 1755 bereits erahnen kann, war Friederici in erster Linie für seine Clavecins bekannt. Gebrauchtanzeigen zu diesen finden sich viele, und nicht nur in Sachsen und Thüringen, sondern beispielsweise auch in Frankfurt.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 21.04.1767.

Das im Journal No.48 bemeldete Clavicembalo oder Concertflügel, von dem berühmten Instrumentenmacher Herrn Friederitzii in Gehra, welches 6. bis 8. Veränderungen hat, von contra F bis dreygestrichen F. gehet, soll nunmehr zu Anfang zweyter Meßwoche ausgespielt werden, [...]

Leipziger Zeitung, 9.10.1789, S. 1176.

[Verkauf] Liebhabern ächter und guter Instrumente bietet man einen ganz vortrefflichen Flügel, der seinem Verfertiger, Hrn. Friederici in Absicht des schönen, vollen und sonoren Tones im Grabe noch Ehre macht, zum Verkauf an. Er gehet von Contra F bis dreygestrichen F, hat 2 Claviere, 6 Register oder Veränderungen, und verbindet mit dem Verdienste, daß die Tastatur, die von schwarz Ebenholz und Elfenbein ist, mit besonderer Sorgfalt gearbeitet ist, noch ein größeres, daß er nicht tief fällt, und sich sehr sicher hält. Der äußerste Preis davon ist 140 Thlr. in Spec. Die hiesige Zeit. Expedition giebt hiervon nähere Nachricht.

*Kaiserlich privilegirter Reichs=Anzeiger*, 16.12.1797.

Göttingen, Bey dem Instrumentenmacher Paul Krämer ist ein großer Flügel oder Clavecin von dem bekantlich guten Instrumentenmacher Friederici zu Gera für 18 Louis d'or zu verkaufen. Er hat 2 Claviere, 6 Haupt- und verschiedene Nebenveränderungen, und ist von vorzüglich gutem, reinen und heilen Ton, so daß er sowohl zum Concertspielen als zur Begleitung stark besetzter Musiken gebraucht werden kann. Das Corpus, so wie Gestell und Pult, sind von saubern Eichenholz. Die Claviaturen von gutem Ebenholz und reinem Elfenbein und alles ist noch ganz unverletzt. Auch sind ein Par messingene Leuchter dabey. Kauflustige werden ersucht, sich mit portofreyen Briefen an die angegebene Adresse zu wenden.

Die Terminologie Haupt- und Nebenveränderungen taucht nur in Bezug auf Clavicymbel auf. Vermutlich handelt es sich bei den Nebenveränderungen also beispielsweise um Lauten- und Harfenzüge, also Züge, die den Klang nicht erzeugen, sondern nur verändern. Demnach hätte ein Fortepiano ausschließlich Nebenveränderungen. Bemerkenswert ist diese Terminologie im Kontext

---

<sup>743</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 563.

<sup>744</sup>Johann Nicolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland*, (Leipzig, 1782), S. 197.

von Flügeln; sie wurde wohl vor allem für Friedericis Instrumente verwendet. Zweifellos interessant ist, dass Friederici offenbar regelmäßig Flügel mit sechs Hauptveränderungen baute, wie die drei obigen Anzeigen belegten. Ich vermute da vier Chöre (16'8'8'4') und sechs Springerreihen, von denen eine möglicherweise nicht bis in den Diskant geführt wurde.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 18.01.1783.

Ein gut conditionirter Flügel von Friederici mit zwey Clavieren; jedes Clavier hat zwey verschiedene Züge, und gehet von Contra F bis ins dreygestrichene F, ist aus freyer Hand, mit Gestelle und doppelten Notenhalter, zu verkaufen. Wo der Preiß zu erfahren ist, wird im Intell.Comtoir angezeigt.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 14.10.1783.

Ein von dem verstorbenen Herrn Friderici zu Gera verfertigtes grosses Clavecin mit 2. Manual zu 5 Octaven und 4. Register tangenten, stehet um Platz zu gewinnen, billigen Preises zu verkauffen. Dieses Instrument ist wegen seiner Lieblichkeit und Stärcke des Tons, auch bequemen Traitements, eines der besten, so dieser Meister jemals gemacht hat. Durch die wohl eingerichtete Ordnung der Register, läst es sich wohl 27mal verändern. Ausgeber dieses giebt näheren Bescheid.

Die «4. Register tangenten» beziehen sich vermutlich auf vier Register mit Tangenten, das heißt, mit Springern. Dieses Instrument hatte mit einiger Sicherheit drei Chöre, ein «Spinett-Register» sowie zwei Lautenzüge (oder einen Lauten- und einen Harfenzug). Nur mit dieser Disposition kommt man auf genau 27 Veränderungsmöglichkeiten.

Besonders ist folgende Anzeige. Hier wird noch der Klang eines alten Flügels in einer sehr späten Anzeige gerühmt:

*Allgemeine Anzeiger Der Deutschen*, Gotha, 1801, S. 1164.

Ein Flügel von Friederici, sehr gut conditionirt, dreyhörig, von F bis F, mit zwey Klavieren, Koppel, zwey und zwanzig Veränderungen, von ganz vorzüglichen Ton und der besonderen Schönheit, daß man bey dem Anschlagen der tiefen Töne meint, sie seyen sechzehnfüßig, stehet um billigen Preis zu verkaufen. Kauflustige wenden sich deshalb in frankiren Briefen an den Kantor Barthel in Greiz, welcher auch Bestellungen auf neue sehr gut gebaute Instrumente und Kirchen-Musikalien annimmt.

Leopold Mozart bestellte 1770 einen Flügel bei Friederici, welcher spätestens 1771 eintraf. Dieser hatte drei Chöre und ein «Spinett», also vier Register (8'8'\*4').<sup>745</sup> 1790 kauften die beiden Hauptkirchen Leipzigs zusammen einen gebrauchten Flügel mit zwei Manualen von Friederici.<sup>746</sup>

Nicht übersehen werden soll, dass die Instrumente Friedericis in den Anzeigen etwas andere Eigenschaften aufweisen, als die Silbermannischen. Sie hatten öfter sechs Register oder Hauptstimmen und konnten noch zusätzliche Nebenstimmen haben. In den mir vorliegenden Anzeigen ist der tiefste Ton in der Regel FF, auch C, jedoch nicht CC. Auch war der höchste Ton in mindestens einem Fall g''', was sicherlich damit zu tun hat, dass diese Instrumente bis in die frühen 1780er gebaut wurden.

#### –Andere Bauer

Der Ruf, den die oben genannten Bauer genossen, dürfte in Deutschland einzigartig gewesen sein. Lokale Größen spielten aber durchaus eine bedeutende Rolle. Beispielsweise wurden vom Leipziger Universitätsorgelbauer Schweinefleisch, Nachfolger von Zacharias Hildebrandt, in Leipzig einige Instrumente zum Verkauf angeboten. In Halle wurde ein gewisser Johann Christoph Weickardt geschätzt, beispielsweise für seine unvergleichliche Bekielung.<sup>747</sup> Ein besonderes Instrument aus seiner Produktion sei an dieser Stelle erwähnt:

*Gesammelte Nachrichten von merkwürdigen Begebenheiten*, (1755–1765, hier: 1765), S. 773.

Halle, in Sachsen, vom 20 Apr. Ein hiesiger Künstler, nämlich Herr Joh. Christ. Weickart, hat für die Frau Gemahlinn des Hernn Erbprinzen zu Anhalt=Bernburg ein musikalisches Instrument verfertigt, welches, wegen seiner vielen mechanischen, sehr accuraten und prächtigen Arbeit, als ein seltenes Meisterstück angesehen werden muß. Es ist dasselbe ein Flügel mit zweyen Clavieren, die im Baß bis zum zwey und dreyssigfüßigen A, oben aber bis ins dreyfach gestrichene G geht. Die Schönheit des Silber= und Flötentons ist ausnehmend. Es ist dasselbe mit ausländischen Holz ausgeleget, und die Claviatur ist von Elfenbein. So groß dieses Instrument auch ist; so kann doch ein Kind von acht Jahren sehr leicht alle Variationen darauf ausführen. Die Registerzüge sind modern gearbeitet; und die Namen der Stimmen sind an zehn meßingenen vergoldeten Knöpfen in die kostbar ausgezierte vergoldeten Schilder eingepresset. Es kann dieses Instrument an die hundert und vierzehn mal verändert werden. [...] Schon vor zwölf Jahren [=1753] hat Herr Weickart Pantalons in Form eines Claviers verfertigt [in form eines Clavichords, nicht wie die früheren flügelförmigen Pantalons], die

<sup>745</sup>Siebert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, S. 41.

<sup>746</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926), S. 113.

<sup>747</sup>Johann Samuel Petri, *Anleitung zur practischen Music*, (Leipzig, 1767) S.130.

mit 122 kleinen Hämmerchen [...].

Der Ruhm Silbermanns und seiner Schüler hielt sich jedoch bis ans Ende der Zeit der Clavicymbel. Es wurde schon im Kapitel über Thüringen erwähnt,<sup>748</sup> dass laut Busch 1805 die besten Flügel von Zacharias Hildebrandt und Friederici seien.<sup>749</sup> Daher kann man auch zu der Vermutung gelangen, dass das Clavicymbel nicht zuletzt auch ausgestorben ist, weil die größten Erbauer dieser Instrumente keine würdigen Nachfolger gefunden haben. Gebaut wurden Flügel jedoch bis weit in die 1790er Jahre.<sup>750</sup> Dass zeitgenössische sächsische Instrumentmacher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts offenbar etwas an Ansehen verloren, sieht man beispielsweise daran, dass in Leipzig bis 1785 offenbar noch ausschließlich sächsische Instrumente verkauft wurden, 1785 jedoch wurde ein «englisches Forte piano» angeboten,<sup>751</sup> 1787 folgte eines von Stein.<sup>752</sup> Später prägten Wiener Fortepianos den Markt.

#### 2.5.4. Berlin

Berlin hatte eine ganz eigene Tradition. Laut Sprengel hatten zweichörige Flügel ein Clavier, dreichörige zwei Claviere.<sup>753</sup> Solch eine Festlegung auf zwei Standardmodelle war für Deutschland vermutlich außergewöhnlich, erinnert jedoch stark an die französische Tradition. Dass 16'-Register zwar vorkamen, aber als selten empfunden wurden, geht auch aus dieser Anzeige eines Flügels von Mietke hervor:

*Berlinische Intelligenz-Zettel*, 22.04.1778.

[...] 16füßiger Flügel mit 2 Clavieren dergleichen von diesem Meister nur zwei existieren.

Dass die Inserentin tatsächlich einen Überblick über Mietkes Produktion, der immerhin Ende der 1720er-Jahre gestorben war, hatte, darf wohl angezweifelt werden.<sup>754</sup> Obgleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass Mietke mehr solche Instrumente baute, etwa für den Export, ist der Eindruck, dass dieses Instrument außergewöhnlich war, nicht zu verleugnen. Dennoch erschien in Berlin auch

---

<sup>748</sup>Siehe S. 119.

<sup>749</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon*, S. 587.

<sup>750</sup>Christian Salomon Wagner baute im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts dreimanualige Flügel in Dresden, siehe Johann Gottlieb August Kläbe (Hrsg), *Neuestes gelehrtes Dresden* (Leipzig 1796), S. 177.

<sup>751</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 29.01.1785.

<sup>752</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 29.12.1787.

<sup>753</sup>Peter Nathanael Sprengel, *Handwerke und Künste*, (Berlin, 1773), S. 267.

<sup>754</sup>Da Michael Mietkes Söhne nach dem Tod ihres Vaters aus Berlin weggezogen sind, halte ich Dieter Krickebergs Vermutung, dass diese Anzeige sich auf einen der Söhne beziehen könnte für unwahrscheinlich. Auch war, anders als bei Silbermann und Hildebrandt, in den mir bekannten Inseraten nie vom «alten Mietke» oder vom «ältern Mietke» die Rede; woraus zu schließen ist, dass gewöhnlich nicht zwischen verschiedenen Familienmitgliedern unterschieden wurde. Siehe auch Dieter Krickeberg, «Mietke», in *MMG*, (Online), abgerufen am 12.02.2021.

eine Anzeige zu einem vierhörigen Instrument:

*Berliner Intelligenzblatt*, 06.01.1755.

Ein schöner Flügel mit 4 Seyten zu jeder Clave folglich zugleich mit dem Contre-Bass zu einem starken Concert zu gebrauchen, ist zu verkaufen.

Auch ist ein vierhöriger Flügel mit 16' von Johann Christoph Oesterlein im Nachlaßverzeichnis des Markgrafen Friedrich Heinrich von Brandenburg-Schwedt nachweisbar.<sup>755</sup>

Auffällig sind die vielen Anzeigen, in denen eine ausdrücklich zweichörige Disposition erwähnt ist. Die doppelt gebogene Hohlwand, welche in Mitteldeutschland nur an zwei Clavicymbeln (die beiden von Harrass) bekannt ist, galt in Berlin als Norm.<sup>756</sup> Alle bekannten Exemplare haben schwarze Untertasten und einen weissen Belag auf den Obertasten. Eine Rosette war in diesen nicht vorgesehen.

Anders als in Mitteldeutschland waren die Clavicymbel in Berlin in der Regel lackiert oder bemalt. Dies geht aus vielen Anzeigen hervor. Folgende sind in diesem Zusammenhang interessant:

*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigennachrichten*, 01.01.1731.

[Zweimanualiges Clavicymbel von Mietke, mit feuervergoldeten Beschlägen. Es ist] von dem berühmten Dagely lackiert.<sup>757</sup>

*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigennachrichten*, 06.10.1760.

Es wird jemand so gut laquiren kann verlangt um einen Flügel zu laquiren [...].<sup>758</sup>

Neben Mietkes Flügeln wurden vor allem Instrumente von Johann Rost angeboten. Hatten einheimische Clavicymbel in Berlin offenbar ein gewisses Monopol, wurden diese auch exportiert. Hier eine Anzeige aus Weimar:

*Weimarische Wöchentliche Anzeigen*, 1770, Nr. 24.

<sup>755</sup>Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau in Preußen* (Tutzing, 1994), S. 44. Siehe auch Christian Ahrens, «Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden», S. 57 und S. 67, Fußnote 5.

<sup>756</sup>Peter Nathanael Sprengel, *Handwerke und Künste*, (Berlin, 1773), S. 258: «[...] als den Kasten des Claviers, [...] außer dass er [der Bauer] den geschweiften Theil a d aus Ahornholz verfertiget, und dieses in Wasser einweicht, auf einer Form mit Klammern ausgespannet, trocken werden läßt, und hiedurch schweifet.»

<sup>757</sup>Dieter Krickeberg, «Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 und 1786», S. 123.

<sup>758</sup>Ebda. Dort lassen sich viele weitere Beispiele von kunstvoll verzierten Instrumente finden.

Zwey Clavecins, wovon das eine von dem berühmten Instrumentmacher Mietken gefertigt, und vorzüglich gut ist; [...].

In Gera ist ein anonymes Instrument aus Berlin erhalten, vermutlich von Michael Mietke.<sup>759</sup> Auch Walthers Lexicon ist eine Thüringische Quelle, die Mietkes Clavicymbel lobt.<sup>760</sup>

Auch in Hamburg kamen offenbar Instrumente aus Berlin vor:

*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 34, 1.3.1717.

Denen Herren Liebhabern der Musicalischen Instrumenten wird hiemit notificiret / daß in der Schiffer=Gesellschaft bevorstehenden Mittwoch / als den 10 Martii 1717 / zwo wohlconditionirte Flügel sollen vorspielet werden / einer ist auff Französische Art mit versilberten Beschlag / der andere auff Berlinsche in grossen Concerten zu gebrauchen; [...].

Im *MIM* Poznan (Posen) ist ein anonymes Clavicymbel erhalten, welches möglicherweise aus Berlin kommt.<sup>761</sup> Darüber hinaus wurden Instrumente aus der Werkstatt Mietke, wie übrigens auch die Instrumente aus Hamburgischen Werkstätten, nach Skandinavien exportiert. Das einzige signierte Clavicymbel von Mietke befindet sich in Schweden.<sup>762</sup>

---

<sup>759</sup> Martin-Christian Schmidt, «Wiederentdeckt: Cembali von Silbermann und Mietke?», in: *Concerto, das Magazin für Alte Musik*, Nr. 135, Juli/August 1998, 15. Jg., S. 34–42. Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 18.

<sup>760</sup> Johann Gottfried Walther, «Mietke», in: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, S. 405. Es heißt, er habe schöne Clavicymbel verfertigt.

<sup>761</sup> Jedoch halte ich hier Danzig als Herstellungsort für besonders wahrscheinlich.

<sup>762</sup> Haalsinglands-Museum, Hudiksvall.

### 2.5.5. Hamburg



Abb. 19. Clavicymbel von J.A. Hass, ca. 1760, Photo credit: Alex Contreras.

Die Hamburgische Instrumentenbautradition ist die deutsche Tradition, aus der die meisten Clavicymbel und Clavichorde erhalten sind. Gemeinsamkeiten mit den Berliner Instrumenten sind die doppelt gebogene Hohlwand sowie die standardmäßig komplexe Bemalung. Auf Instrumenten, deren äußere Bemalung erhalten ist, befinden sich oft entweder Chinoiserien, oder ein

Imitat von Schildpatt. Die Tastaturen können schwarz sein, meist sind diese aber entweder mit Schildpatt oder Elfenbein belegt. Die Instrumente von Fleischer haben einzigartige Rosetten (in Form einer Hochzeitstorte), die erhaltenen Exemplare der anderen Bauer haben jedoch keine Rosette. Ein Überblick über die erhaltenen Instrumente lässt sogar schon einige Bauformen und Tendenzen erahnen:

1. Johann Christoph Fleischer, Hamburg, 1710, 1 Manual, GG–c<sup>763</sup>, 8'4', *MIM Berlin*<sup>763</sup>
2. Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1716, 1 Manual, 8'8'4', C–c<sup>764</sup>, *Museum für Hamburgische Geschichte*<sup>764</sup>
3. Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1716, 1 Manual, 8'8'4', C–c<sup>765</sup>, *Stibbert Museum Florenz*
4. Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1720, 1 Manual, 8'8'4', GG–c<sup>765</sup>, *Museo de la Musica, Barcelona*<sup>765</sup>
5. Hieronymus Albrecht Hass, 1721, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'4', FF–d<sup>766</sup>, *Museum Göteborg*.<sup>766</sup>
6. Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg, 1723, 2 Manuale, 8'8'8'4', FF–c<sup>767</sup>, *Musikhistorisches Museum Kopenhagen*.<sup>767</sup>
7. Hieronymus Albrecht Hass, 1726, Hamburg, 1 Manual, 8'4', FF–d<sup>768</sup>, *Leufsta Bruk Manor*
8. Christian Zell, Hamburg, 1728, 2 Manuale, 8'8'4', FF–d<sup>768</sup>, *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*<sup>768</sup>
9. Hieronymus Albrecht Hass, 1732, 1 Manual, C–d<sup>769</sup>, 8'8'4', *Kunstindustrimuseet Oslo*<sup>769</sup>
10. Hieronymus Albrecht Hass, 1734, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4', GG–d<sup>770</sup>, *MIM Brüssel*.<sup>770</sup>
11. Christian Zell, Hamburg, 1737, 1 Manual, 8'8'4', C–d<sup>771</sup>, *Museu de la música, Barcelona*<sup>771</sup>
12. Hieronymus Albrecht Hass, 1740, Hamburg, 3 Manuale, 16'8'8'4'2', FFGG–f<sup>772</sup>, *privat, Musée instrumental de Provins*.
13. Christian Zell, Hamburg, 1741, 1 Manual, 8'8'4', C–d<sup>772</sup> *Museum Ostfriesische Landschaft*
14. Johann Adolph Hass, 1750/60?, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'2'\*, FF–f<sup>772</sup>, *Yale University*.
15. Johann Adolph Hass, 1764, 1 Manual, 8'8'4', FF–f<sup>772</sup>, *Russel Collection, Edinburgh*<sup>772</sup>

<sup>763</sup>Inv.-Nr 5083.

<sup>764</sup>Inv.-Nr 1979,59.

<sup>765</sup>nv.-Nr. MDMB 420

<sup>766</sup>Inv.-Nr. 1456.

<sup>767</sup>Inv.-Nr A 48.

<sup>768</sup>Inv.-Nr. 1962.115

<sup>769</sup>Inv.-Nr. 10780

<sup>770</sup> Siehe S. 87 für die Inv.-Nr. Siehe Foto S. 88.

<sup>771</sup>Inv.-Nr. MDMB 418

<sup>772</sup>Inv.-Nr. 14.



Abb. 20: Clavicymbel von Carl Conrad Fleischer, *Museum für Hamburgische Geschichte*, „Stiftung Historische Museen Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte“, Foto: Peter Hübbe.

Darüber hinaus ist ein Clavicymbel von Ruckers erhalten, welches ein ‚Ravalement‘ durch Johann Christoph Fleischer erhalten hat.<sup>773</sup> Ebenfalls erhalten geblieben ist ein Hauptdeckel ohne Vorderklappe. Mit seinen 2,150 Metern Länge gehörte es zu einem Hamburger Clavicymbel, welches größer war, als jene, die erhalten geblieben sind.<sup>774</sup>

Dass alle erhaltenen Hamburgischen 16'-Register aus der gleichen Werkstatt stammen, vereinfacht die Argumentation der heutigen Gegner dieses Registers. Dabei wird gerne festgestellt, dass sich alle betroffenen Instrumente unterscheiden, demnach allesamt Ausnahmen bilden, und demnach nicht repräsentativ seien(!). Hubbard schreibt zum Beispiel, dass von den sechs [sic!] erhaltenen Hass-Clavicymbeln, nur eines als normal disponiert bezeichnet werden kann.<sup>775</sup> Offenbar waren Hubbard die beiden Instrumente von 1726 und 1732 nicht bekannt. Normal wäre demnach also das Clavicymbel in Edinburgh. Auch Lance Whitehead schreibt: «It therefore appears that clavichords were to some extent mass-produced, whereas Hass harpsichords were probably built individually to

<sup>773</sup>Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840, third Edition*, Hrsg. Charles Mould (Oxford, Clarendon Press, 1995), S. 585.

<sup>774</sup>MKG Hamburg, Inv.-Nr. 2000.548.

<sup>775</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, (Harvard University, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1965), S. 174.

order». <sup>776</sup> Tatsächlich wurden Anzeigen aus Hamburg vor allem in zwei Artikeln in den Jahren 2000<sup>777</sup> und 2006<sup>778</sup> veröffentlicht, welche das Bild vervollständigen, und mit deren Hilfe diese Aussagen widerlegt werden können. Beide Artikel belegen, dass es durchaus einige zusätzliche Instrumente auf 16'-Basis, sowie einige dreimanualige Clavicymbel in Hamburg gab, auch dass diese einen durchaus bedeutenden Anteil der Gebrauchtinstrumente ausmachten; leider wurde aber bisher noch nicht versucht, die Dispositionen genauer miteinander zu vergleichen.

Es lohnt sich, zunächst die Instrumente nach ihren Chören zu sortieren. So fällt auf, dass zwei erhaltene Instrumente zweichörig mit 8'4', acht dreichörig mit 8'8'4', eines vierchörig mit 8'8'8'4', eines mit 16'8'8'4', eines fünfhörig mit 16'8'8'4'4' sowie zwei fünfhörig mit 16'8'8'4'2' bezogen sind. Bei den kleinsten Instrumenten ist schon bemerkenswert, dass es anstelle der sonst in Deutschland üblichen Disposition 8'8' in Hamburg offenbar durchwegs die Disposition 8'4' gab. Einzigartig scheinen, solange man die schriftlichen Quellen nicht beachtet, innerhalb Hamburgs nur 8'8'8'4', 16'8'8'4', und 16'8'8'4'4' gewesen zu sein. Auch bei 16'8'8'4' war Hubbard aber nicht ganz konsequent; wird das besagte Instrument (1734, *MIM* Brüssel) von ihm doch zu den ungewöhnlich disponierten Instrumenten gezählt, obgleich Hubbard durchaus feststellt, dass einige Instrumente deutschlandweit mit diesen vier Chören disponiert waren.<sup>779</sup> 8'8'8'4' ist jedoch sonst nur aus Skandinavien bekannt. Ein Instrument von Broman (1756)<sup>780</sup> mit dieser Disposition ist erhalten geblieben. Es bleibt also nur eine Disposition übrig, welche unter allen erhaltenen Instrumenten einzigartig ist: 16'8'8'4'4'. Der nächste Schritt besteht darin, schriftliche Quellen mit einzubeziehen.

Zu der Disposition 16'8'8'4'2' gibt es folgende Anzeigen:

*Privilegirte Hamburgische Anzeigen*, No. 76, 24.9.1755.

[Verkauf] Es ist ein grosser Flügel von 5 1/2 Octaven, nemlich von contra C. bis dreygestrichen F. mit 3 Clavieren, welche von Schildpatt und Helfenbein sind, und von 5 Registern, wovon das eine ein 16 Fuß, zwey 8, ein 4 und ein 2 Fuß, dessen Deckel inwendig ausserordentlich schön gemahlet, zu verkauffen; wovon im Adreßcomtoir weitere Nachrichteinzuholen.

<sup>776</sup>Lancelot Edwin Whitehead, *The Clavichords of Hieronymus and Johann Hass*, S. 2.

<sup>777</sup>Martin-Christian Schmidt, «Der deutsche Cembalobau und das 16'-Register-Möglichkeiten und Grenzen der Realisierung», S. 53–67.

<sup>778</sup>Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»–Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 111–129.

<sup>779</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, S. 184: Er schreibt, die ‚Bach-Disposition‘, die seines Erachtens unhistorisch war, sei der folgenden unterlegen: „[...] to that disposition usually [!] found on eighteenth century harpsichords which places 1x8' on the upper manual and 1x16', 1x8', 1x4' on the lower manual.“

<sup>780</sup>*Stockholm Musikhistoriska Museet*, Inv-nr. 83118.

*Diario Curioso Erudito Económico y Nacional*, 25.07.1786

[...] un clave de Inglaterra [sic! Bei der Art der Beschreibung eher aus Hamburg] a dos órdenes [=zwei Manuale], con las singularidades siguientes: tiene contrabajo [=16'], quincena [=2'], arpa [=Lautenzug oder Spinett?] y clave regular [=8'8'4']; está dado de un excelente charol, y bien tratado [=wohlkonditioniert]...

Das erste Instrument scheint eine größere Variante vom Modell des erhaltenen dreimanualigen Instruments zu sein. Falls das zutrifft, war es mit 16'2" im Untermanual mit Schiebekoppel zum Mittelmanual, 8'4" im Mittelmanual sowie Dogleg 8" auf dem Mittel/Obermanual, sowie vielleicht noch mit einem Spinett im Obermanual versehen. Der Umfang bis CC dürfte dafür gesorgt haben, dass das Instrument um einiges länger war, als das erhaltene dreimanualige Exemplar. Das zweite dürfte in etwa dem Instrument in Yale ähnlich gewesen sein.

Einige Clavicymbel hatten fünf nicht näher beschriebene Register, wobei ‚Register‘ in Hamburg offenbar gleichbedeutend mit ‚Chor‘ verwendet wurde, der Begriff ‚Chor‘ aber in Hamburger Anzeigen, soweit bekannt, nicht vorkam:

*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 196, 12.12.1741.

[Auktion] als: ein neuer Flügel mit drey Clavir=Schildparten von Contra C. bis drey gestrichene f, mit fünf Register [sic!], [...].

*Hamburger Relations-Courir*, 26.6.1749.

[1 Clavicymbel von Hasse, 2 Manuale, 5 Register]



Abb. 21. Clavicymbel von H.A. Hass, 1740, Frankreich, Privatbesitz. Foto: ©Musée Instrumental de Provins.

Die sechschörige Disposition 16'8'8'4'2'2' scheint es auch gegeben zu haben. Ob dabei tatsächlich zwei 2'-Chöre vorhanden waren, wie die Quellen besagen, oder ob es sich um Formulierungsfehler handelt, bleibe dahingestellt.

*Hamburger Correspondent*, Nr. 28, 17.2.1781 (Witwe Hass).

[...] ist ein Flügel von der größten Sorte mit 2 Clavieren, welche zusammenverbunden werden können, mit 5 Oktaven und 6 Registerzügen, als 1 sechzehn Fuß, 2 acht Fuß, 1 vier Fuß, 2 zwey Fuß Ton. Der sechzehn Fuß hat seinen Klangboden für sich allein. Durch die Register und Lautenzüge können einige dreyßig Veränderungen gemacht werden. Die Claviatur ist von Schildkröte, und die halben Töne sind von Perlmutter. [...] <sup>781</sup>

*The M. Steinert Collection of keyed and stringed instruments*, S. 33–34. <sup>782</sup>

[Harpisichord, with two keyboards, 5 Octaves, built by J.A. Hass, 1710] It contains a long set of strings, producing a sixteen-foot tone, also two shorter sets, each set producing an eight-foot

<sup>781</sup>Komplette Anzeige auf S. 204.

<sup>782</sup>Charles F. Tretbar (Hrgs), *The M. Steinert Collection of keyed and stringed instruments*, (Steinway Hall, New York, 1892), S. 33–34.

tone, and a still shorter one of four-foot tone, and finally two very short sets, each giving a two foot tone. Furthermore, one stop imitating the lute and another one the harp. On account of the extraordinary size of such an instruments, [...], it was deemed expedient to supply this harpsichord with eight strong legs.

Das Clavicymbel in Yale (laut Hubbard 1710 gebaut)<sup>783</sup> soll aus Steinerts Sammlung stammen. Jedoch ist der zweite 2'-Chor nur einer von vielen interessanten Unterschieden zwischen dem Instrument in Yale und dem in Steinerts Katalog. Die 8 Beine am Fußgestell sind sowohl in Steinerts Katalog abgebildet, als auch in seinem Text erwähnt. Sie stehen jedoch den 6 Beinen in Yale gegenüber. Tatsächlich hatte das Instrument im Katalog, genau wie jenes in Yale, keinen Nasal. Der bei Steinert so genannte «stop imitating the lute» war demnach wohl ein Lautenzug, der «stop imitating the harp» ein Harfenzug oder Arpichord. Dieser bestand aus Haken, die bei eingeschaltetem Register gegen die schwingenden Saiten stießen und dabei klirrten.<sup>784</sup> Das Instrument in Yale hat jedoch zwei Lautenzüge. Keines der genannten Instrumente kann übrigens von 1710 stammen, da Johann Adolph Hass erst 1713 geboren wurde und zwischen 1744 und 1746 die Werkstatt seines Vaters übernommen hat.

Möglicherweise einzigartig war ein dreimanualiges Instrument in zwei Corpora von Fleischer:

*Hamburger Relations=Courir*, 8.7.1754.

[Clavicymbel von Johann Christoph Fleischer mit 2 Corpora mit je 2 und 1 Manual, ein Korpus war mindestens 300 cm lang. Vmrtl. mind. ein 16'.]<sup>785</sup>

Ein wohl mit den Hamburgischen Clavicymbeln verwandtes Instrument (vermutlich 16'8'4'2') wurde in Braunschweig angeboten:

*Braunschweigische Anzeigen*, 25.12.1754, 103tes Stück.

1) Es ist ein großer Flügel zu verkaufen; derselbe ist fünfchörig, und hat 3. Clavire, so alle drey können gekoppelt und die Züge auf unterschieden Art unter einander verändert werden, absonderlich sind dabey 2. Lauten und 2. schnarrende Harfenzüge, 16. und 8. füßig; die Claves sind Helfenbein, die Semitonia aber schwarz Ebenholz. Die Liebhaber können bey dem Fürstl. Adreßcomtoir mündlich weitere Nachricht bekommen.<sup>786</sup>

<sup>783</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, S. 178.

<sup>784</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 51–52.

<sup>785</sup>Siehe auch Christian Ahrens, ««der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 120–121.

<sup>786</sup>Für die Anzeigen aus Braunschweig möchte ich Uwe Fischer, Eisenach, ganz herzlich danken!

Es sei einmal der 2' kurz angesprochen. Dieser kann nur, so wie dies auch bei den erhaltenen Instrumenten der Fall ist, in den tiefsten Oktaven vorgekommen sein. Der breite Registergraben macht höhere (und somit kürzere) 2'-Saiten unmöglich. Das Hass-Clavicymbel in Yale hat einen 2'-Umfang von FF–c'' im Untermanual, im Obermanual (gleicher Saitenchor) ist der Umfang FF–h. Das dreimanualige Instrument von Hieronymus Albrecht Hass hat hingegen nur einen 2' im Untermanual mit dem Umfang FFGG–c'. Diese 2'-Register im unteren Teil des Umfangs erinnern an die ebenfalls typisch hamburgischen (jedoch nicht ausschließlich dort gebauten) Clavichorde mit 4'-Register im Bass. Auch erinnern diese an das ebenfalls in Norddeutschland beliebte Pedalregister Cornet 2'. Lässt sich die Existenz des 2' in einigen Fällen belegen, kam dieser bei deutschen Clavicymbeln offenbar ausschließlich in Kombination mit einem 16' vor. Daher ist Hubbards Versuch, anzudeuten, dass der 2' das erste der beiden Register sei, mit denen die Hamburger experimentierten, vollkommen unverständlich.<sup>787</sup> Da Hubbard das Clavicymbel von 1734 kannte, welches zwar einen 16' aber keinen 2' besitzt, hätte er es besser wissen müssen.<sup>788</sup> Scheint der 2' ein norddeutsches Phänomen zu sein, beschränkte dieses sich jedoch nicht auf Hamburg. Von Werner Woge aus Danzig ist mindestens ein Instrument mit 2' nachweisbar.<sup>789</sup> In Braunschweig ist ein Instrument mit 2' und merkwürdiger Disposition beschrieben worden:

*Braunschweigische Anzeigen*, 21.05. 1791.

Ein grün vermahlt und vergoldetes Klavecín mit dem Fuß, welches von contra f bis 3 gestrichen d gehet, und 2 Klaviere hat, das unterste hat einen 16 und 8 füßigen, das obere einen 4 und 2 füßigen Zug, dieses schön konditionirte Instrument ist bei Hrn. Quitten vor dem Petri thore zu verkaufen

Zu der ‚kleineren‘ 16'8'8'4'-Disposition gibt es ebenfalls Anzeigen, wobei einige auch in Braunschweig erschienen:

*Hamburger Relations-Courir*, 14.12.1742.

[2 Flügel mit 2 Clavieren] je «4 Register von 16, 8 und 4 Fuß Thon».

<sup>787</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, S. 183. «The German makers went further and tried both the two-foot and the sixteen-foot. The two-foot sounded well enough but the effect it produced was not sufficiently distinct from that of the four-foot to be worth the additional complexity it entailed.» sowie S. 185. «The Hamburg makers usually reserved the sixteen-foot for those instruments which already had a full complement of stops. For example, the 1710 Hass has 2x8', 1x4', and a two-foot on the upper manual [...] in addition to the sixteen-foot stop.»

<sup>788</sup>Hingegen wurde erst später bekannt, dass das Clavicymbel von 1721 nicht mit 8'8'8'4'4', sondern 16'8'8'4'4' bezogen war. Daher konnte Hubbard nicht wissen, dass sogar zwei Hass-Instrumente mit 16' aber ohne 2' erhalten geblieben sind. Siehe: Martin-Christian Schmidt, «Der deutsche Cembalobau und das 16'-Register-Möglichkeiten und Grenzen der Realisierung», S. 53–67.

<sup>789</sup>Benjamin Vogel, «harpsichord builder of Danzig (Gdańsk)», in: *Muzyka Fortepianowa XII*, (2007), S. 3.

*Braunschweigische Anzeigen*, 22.04.1747.

Bey dem am Catharinen Kirchhof wohnenden Tischler, Reschken, ist ein wohl conditionirtes erst vor 4. Jahren verfertigtes und wenig gebrauchtes grosses Clavecimbel, nebst dem Gestelle zu verkauffen. Es ist dasselbe mit 2. Clavieren von contra F bis drey gestrichen f. und mit 4. Register, als ein 16. und zwey 8. füssige nebst einem so genanten Octävgen versehen.

*Hamburger Relations-Courir*, 15.01.1750.

«1 Clavicymbel, 2 Manuale, 4 Register»

*Braunschweigische Anzeigen*, 20.01.1762.

[In Schöppenstädt] [...] 5) Ein großes und vollständiges Clavecin ist aus der Hand zu verkaufen. Dasselbe gehet oben und unten bis ins F. und ist mit 2. Clavieren, welche gekuppelt werden können, und ausser dem Lautenzuge, noch mit 4. Register, 1. Von 4. Fuß, 2. Von 8. Fuß, und 1. Von 16. Fuß, auch mit commoden Gestell und Beschlag versehen. Wer Belieben hat, dieses Instrument zu kaufen, kann solches bey dem Hrn. Cant. Reinhardt das. Besehen und Handlung pflegen.

*Braunschweigische Anzeigen* 23./27.04.1768.

Ein wohl conditionirter 16 füßiger Flügel mit 4 Zügen, für billigen Preis. Hr. Schmelzter in der Witwe Glinnemannen Hause auf dem Bohlwege gibt weiter Nachricht.

*Braunschweigische Anzeigen*, 29.09./03.10.1787.

Ein großer besonders gut gearbeiteter vierhöriger Flügel, bestehend in 4, zweimal 8, und einem 16 Fuß Ton, von contra F. bis dreigestrichen d. und von vorzüglichen gutem Ton, welcher neu 21 Louis d'or gekostet, ist, weil dem Eigenthümer von diesem Instrument der Raum fehlt, für 70 Thlr. zu verkaufen. Fürstl. Intelligenzkomtoir giebt Nachricht.

*Diario de Madrid*, 05.10.1789.

[...] un clave hecho de Hamburgo, el cual tiene 5 registros, que son dos de clave [=2x8'], uno de espineta [4'], uno de arpa [=Spinett oder Lautenzug?] y uno de contrabajo [=16'], el teclado embutido, y todo él bien tratado con pinturas de charol a la chinesca [...]

*Braunschweigische Anzeigen*, 29.01./02.+05.+09.02.1791.

Ein vierhöriger Flügel mit zwei Klaviaturen, der sehr wohl konditionirt und dessen Ton nach dem Urtheile der Kenner vorzüglich gut ist, ist für einen billigen Preis zu verkaufen. Nachricht giebt der Papierhändler Hr. Fischer in der Neuenstraße.

*Wöchentliche Ostfriesische Anzeigen*, 09.09.1748.

Den 23. Septembr. *b. a.* soll im Schweenischen Hause in Jever bey einer Bücher=Auction ein noch neues in Hamburg gekauftes Clavecymbel, so beynahe 8. Fuß lang, mit 2. Clavieren, welche gekoppelt werden, aus ebben Holz mit elffenbeinern Semitonien, 4 chöricht, einen Lautenschlag habend, dessen Holz und Fuß mit einer anständigen Farbe versehen, wobey auch noch der äussere Kasten zum sichern Transport befindlich, an den meistbietenden verkauft werden: so auch nechstdem ein Clavier.

Beim letzten Instrument spricht die nicht übermäßige Länge jedoch entweder für einen Flügel mit drei 8'-Registern und einem 4', etwa wie beim erhaltenen 1723-Flügel von Hass, oder für einen Flügel mit gemeinsamem Resonanzbodensteg für den 16' und die beiden 8'-Register. Der nächste Flügel könnte eine fehlerhafte Beschreibung haben, und ebenfalls 16'8'8'4' gehabt haben, eine Disposition die mir praktischer erscheint:

*Hamburger Relations-Courir*, 14.9.1742.

Ein Flügel mit zwei Manualen F1 bis f4 [sic! Vielleicht eher f3?] Koppel und 4 Registern und dreyfach Transposition" mit 16'16'8'4'.

Eine Quelle aus Braunschweig beschreibt die Disposition 16'8'8'. Entweder wurde der 4' bei der Auflistung vergessen, oder es handelt sich tatsächlich um das einzige nachweisbare deutsche Clavicymbel mit 16' ohne 4':

*Braunschweigische Anzeigen*, 22.12.1784.

Ein Clavecin von 5 Octaven mit einem 16 füßigen und zwey 8 füßigen Registern, in des Schneider Mstr. Daubert Sen. Hause auf der Wendenstraße.

Folgende Anzeige ist nicht ganz klar:

*Hamburger Relations Courir*, 9.1.1728/18.3.1729.

Grosses Clavicymbel mit dazugehörigen Pedal von 4 Registern mit einer Coppel der zwey obersten Clavieren nebst dem Lautenzug bis Contra F.

Man könnte zwar verstehen, dass dieses Instrument drei Claviere hatte, da nur zwischen den «zwey obersten Clavieren» eine Koppel war. Tatsächlich wurde bisweilen das Pedal als «Pedal-

Clavier» bezeichnet, von daher könnte es zweimanualig gewesen sein.

Folgendes hatte lediglich vier unbekannte Register:

*Gemeinnützige Hamburgische Anzeigen*, Nr. 65, 8.6.1758.

Es ist ein großes Clavicymbel von vier Registern und ein Lauten=Zug, mit zwey Clavieren, nebst der Transposition und Koppelung, und dazu gehörigem Fuß, [...].

Die für deutsche Verhältnisse einmalige Überlieferungssituation lässt auch zu, etwas mehr zu den Lautenzügen und Harfenzügen zu sagen. Die meisten Instrumente, darunter auch die einmanualigen, haben einen Lautenzug. Vier- und mehrhörige Clavicymbel können zwei oder mehr haben. Die Anordnung mehrerer Lautenzüge folgt keinem erkennbaren Prinzip. In den beiden Clavicymbeln von H.A. Hass von 1723 und 1740 befindet sich nur ein Lautenzug, im ersteren auf dem hinteren 8'-Chor (auf dem Untermanual), im zweiten befindet sich der einzige Lautenzug auf dem 16'. Eine schöne 8'-Lautenzugimitation ist auf dem 1740-Hass möglich, indem man Cornet und Spinett einschaltet (selber Chor) und auf dem Mittelmanual spielt; die Dämpfung des Spinetts bleibt dabei auf dem Obermanual liegen und dämpft die gespielten Saiten. Im 1734-Hass befinden sich die beiden Lautenzüge auf dem 16' und dem 8' des Untermanuals, im 1760er jedoch auf dem 16' und dem 8' des Obermanuals. Harfenzüge sind nur literarisch belegt. Deren Anordnung ist mir unbekannt.

Sehr gut mischen sich die 8'-Register der Clavicymbel von Hass, da das Obermanual den längeren 8'-Chor anreißt, das Untermanual den kürzeren, eine Eigenschaft, die sonst vor allem von englischen Instrumenten bekannt ist. Erklären lässt sich dieses Phänomen, wie folgt: Dadurch, dass der kürzere 8' (welcher eigentlich von Natur aus spitzer und weniger voll klingt) weiter in der Mitte gespielt wird, klingt er voller. Der lange 8' hingegen wird näher am Stimmstocksteg gespielt, dadurch wird sein sonst runderer Klang ein wenig dünner.



Abb. 22. Clavicymbel von H.A. Hass, 1734, Hamburg, MIM Brüssel Creative Commons CC BY – KMKG/RMAH/MRAH.

Bei einem Vergleich zwischen den schriftlich überlieferten und erhaltenen Instrumenten fällt auf, dass viele aus heutiger Sicht übermäßig große Instrumente darunter sind, und dass die genauer beschriebenen großen Instrumente keineswegs in allen Details mit den erhaltenen Exemplaren übereinstimmen. Das hat wohl damit zu tun, dass Instrumente zufällig erhalten geblieben sind, und dass wohl nur ein verschwindender Anteil, ebenfalls zufällig, jemals in Zeitungen inseriert wurde. Die Tatsache, dass Clavicymbel aus Hamburg, oftmals mit 16', sowohl in Madrid, als auch in Amsterdam,<sup>790</sup> vermutlich aber auch nach ganz Skandinavien verkauft wurden, spricht nicht zuletzt für enorme Produktionen, an denen einige Mitarbeiter in größeren Manufakturen mitwirkten.

<sup>790</sup>Arend Gierveld, «The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic», S. 123.

Auch Lautenclaviere kamen in Hamburg vor:

*Hamburger Relations=Courir*, Nr 48, 25.3.1718.

Bey Johann Christoph Fleischer ist zu bekommen eine ganz neue Invention von Clavessin=Flügeln oder Stert=Stücken/dergleichen in Europa noch nicht gesehen worden: Von 2 Sorten. Das größte ist von 16 Fuß Thon. Hat 3 Register: Wovon 2 mit Darm=Saiten/das 3te von Metallenen/ so durch alle 4 Oktaven gehen. Wird ein Theorben=Flügel von 16 Fuß Thon genandt. Das Andere ist ein Lauten=Clavessin von 8Fuß/mit 2 equal-Registern von Darm-Saiten. Es ist ganz kein imperfectes Wesen sondern der Maitre hat eine Invention/ daß die Darm=Saiten eben die Temperatur, wie die Metallene/ halten müssen/ und dörfte der beliebige Augenschein und Probe dasjenige effectuiren was sich mancher vor der Hand nicht wohl einbilden kan. [...]

Diese waren offensichtlich weder mit denen Johann Nicolaus Bachs, noch mit dem von Zacharias Hildebrandt vergleichbar.

Bei einer größeren Durchsicht von Quellen fällt auf, dass in Norddeutschland das ‚Hamburgische Clavecin‘ etwa dem entsprach, was in Mittel- und Süddeutschland der ‚Silbermannische Flügel‘ war.<sup>791</sup> Das Ansehen, das diese Instrumente genossen, kann also nicht überschätzt werden. Jedoch fällt auch auf, dass der Name der hamburgischen Bauer in Anzeigen eher selten genannt wurde; das Gütesiegel war also eher die Stadt als eine bestimmte Werkstatt.

Ganz offensichtlich ist, dass in Hamburg vollkommen andere Bauer als in Mitteldeutschland berühmt waren. Mattheson rühmt zunächst Ruckers, Fleischer und einen gewissen von Brocken. Er schreibt, dass ein gewisser Middelburg eher in Clavichorden «reussirt».<sup>792</sup> Hass und Zell waren jedoch 1713 offenbar noch nicht von Bedeutung. Über Hass heisst es später hingegen bei Gerber:

Hasse, Vater und Sohn beydes Orgelmacher zu Hamburg, auch beyde nicht mehr am Leben: machten vortreffliche Flügel und Klaviere, die noch sehr gesucht werden.<sup>793</sup>

Im Übrigen ist nicht bekannt, ob in der Werkstatt Hass auch Orgeln entstanden, obgleich Gerber

<sup>791</sup>Die Anzeige für ein Pedal-Clavicymbel in Teterow, in dieser Arbeit auf S. 181 erwähnt, beinhaltet beispielsweise auch ein «gutes Hamburgisches Chembalo [sic!]».

<sup>792</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 263.

<sup>793</sup>Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2. Band (Leipzig, Breitkopf, 1790), S. 590.

von «Orgelmachern» schreibt.

Dass Mattheson Ruckers rühmt, passt zu der Tatsache, dass ein von Fleischer ‚ravaliertes‘ Clavicymbel von Ruckers erhalten geblieben ist. Tatsächlich scheint sich der Klang der norddeutschen Clavicymbel an der Brillanz von Ruckers zu orientieren. In Mitteldeutschland scheint eher ein dunkler gravitatischer Klang bevorzugt worden zu sein; nicht nur fiel da der 2<sup>er</sup>-Chor weg, auch spielten da Instrumente von Ruckers (mit Ausnahme vom Hof in Gotha, wo sich ein Instrument aus Antwerpen befand<sup>794</sup>), soweit bekannt, keine Rolle. Im Gegensatz zu Mattheson erwähnen Adlung, Barnickel, Halle, Sprengel, Koch, Busch und Thon Ruckers mit keinem Wort.

Mit acht Clavicymbel ist die Werkstatt Hass die deutsche Werkstatt, mit den meisten erhaltenen Clavicymbeln. Mit 25 Clavichorden ist diese auch hier in Spitzenposition. Wenn Hubbard über die ihm bekannten sechs Clavicymbel schreibt, dass davon nur eines als normal disponiert bezeichnet werden kann,<sup>795</sup> könnte man dem auch gegenüber setzen, dass man aus der gesamten Hamburgischen Tradition aus Berliner oder Französischer Sicht einzig das Zell-Clavicymbel von 1728 als normal disponiert bezeichnen kann; schließlich ist es dort das einzige erhaltene dreichörige (8'8'4') Clavicymbel, welches zwei Manuale hat. Diese Bemerkung würde aber für ein mit Hubbard vergleichbar bestürzendes Unverständnis der Hamburgischen Tradition sprechen.

### 2.5.6. Kassel

1732 war Bach in Kassel, um die Orgel der Martinskirche zu überprüfen.<sup>796</sup> Dort könnte er auch Clavicymbel gespielt haben, etwa jenes im Besitz von Johann Christian Ziegler aus Rotenburg an der Fulda, Hofmusiker in Kassel, oder ein vergleichbares.<sup>797</sup> Dieses «Clacimpel»<sup>798</sup> wurde 1724 im Werkstattbuch des Orgelbauers Johannes Creutzburg beschrieben und hatte nur ein Manual und einen Umfang von vier Oktaven, wobei das tiefe Cis ausgelassen wurde; es orientierte sich also am Umfang einer Orgel. Es hatte die Disposition 16'8'4' mit einem eigenen 16'-Steg. Creutzburgs Tagebuch ist eine wertvolle Quelle; sie gibt Bescheid über alle Saitendurchmesser und Materialien von diesem Instrument. Creutzburg kam jedoch aus Thüringen, und dort hat Adlung die Disposition 16'8'4' auch als Norm beschrieben.<sup>799</sup> Adlung beschreibt auch ein «Breitenbachisches» Clavecin,

<sup>794</sup>Christian Ahrens, „The Inventory of the Gotha Court Orchestra of 1750“, in: *Galpin Society Journal* 60 (2007), S. 39.

<sup>795</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, S. 174.

<sup>796</sup>Christoph Wolf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, 2. Aufl. (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2008), S. 57.

<sup>797</sup>Johannes Creutzburg, *Werkstattbuch*, (Duderstädter Propsteiarchiv) S. 156–157 (unpaginiert). Ich möchte Herrn Uwe Fischer, Eisenach, ganz herzlich für die Aufmerksamkeit auf diese Quelle, sowie für seine Transkription danken!

<sup>798</sup>S. 158 nennt er es «Abdheilung eines Clacimpels H Zigelers rodenburg».

<sup>799</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band 2, S. 109, Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 553–554.

welches die gleichen Chöre hatte, jedoch zweimanualig war.<sup>800</sup> In Franken, unweit von Breitenbach (heute Großbreitenbach, Thüringen), wurde ebenfalls ein Clavicymbel mit 16'8'4' erwähnt:

*Coburger wöchentliche Anzeige*, 05.03.1779.

Es ist ein sehr gutes und brauchbares Clavecin mit 3 Zügen; als neml. 16 Fuß Ton, 8 Fuß, und Octävchen 4 Fuß um sehr billigen Preiß zu verkaufen. Das Zeitungscomtoir giebt weitere Nachricht.<sup>801</sup>

Über weitere Instrumente in Kassel geben Zeitungsanzeigen Auskunft.

*Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung*, 06.08.1770.

Es hat der Organist Kellner [=Johann Christoph Kellner!], wohnhaft in der Wildemannsgasse, in des Weinhändlers Fehrs Behausung, ein recht gut und ein wohl conditionirtes Clavicimbel mit 2 Clavieren und 5 Octaven zu verlassen.

*Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung*, 10./24.12.1792.

bey dem Organisten Kellner, Ein recht gutes Clavecin mit 2 Clavieren und 5 Octaven, und auch ein gutes Clavier von 4 ½ Octaven.<sup>802</sup>

### 2.5.7. Zusammenfassung der regionalen Situationen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert

Es sollen hier als vermutlich außergewöhnlich empfundene Instrumente ausgeklammert werden:

Region/Stadt	Manuale	Chöre	Umfänge
Thüringen	1–2 [3?]	Meist 8'8', 8'8'4', 16'8'4', bisweilen 8', später selten auch 8'8'4'4' und 16'8'8'4'	C–c''', FF–d''', FF–f'''
Sachsen	1–2 [3]	8'8', 8'8'4', 16'8'4', 16'8'8'4'	C–f''', FF–d''', FF–f''', CC –f'''
Berlin	1–2	8'8', 8'8'4'	GG–c''', FF–c''', bis GG–g'''[?]
Hamburg	1–3	8'4', 8'8'4', [8'8'8'4'?], 16'8'8'4', 16'8'8'4'2', [16'8'8'4'2'2'?]	C–d''', GG–c''', FF–d''', FF–f''', CC –f'''

Einige Dispositionen sind nur in Einzelfällen nachweisbar:

1. Hieronymus Albrecht Hass, 1721, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'4', FF–d''', *Museum*

<sup>800</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Band 2, S. 110.

<sup>801</sup>Auch für diese Anzeige möchte ich Herrn Uwe Fischer herzlich danken!

<sup>802</sup>Ich bin Herrn Uwe Fischer für diese beiden Anzeigen zu Dank verpflichtet.

Göteborg.<sup>803</sup>

2. Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg, 1723, 2 Manuale, 8'8'8'4', FF–c''', *Musikhistorisches Museum Kopenhagen*.<sup>804</sup>
3. Anonym, 1742, Hamburg, 16'16'8'4' [vermutlich ein Fehler, möglicherweise 16'8'8'4'], FF–f'''' [vermutlich ein Fehler, möglicherweise f'''], dreifache Transposition, *Vermutlich nicht erhalten*.<sup>805</sup>
4. Anonym, Besitz von Schneider Dauber, 1784, Braunschweig, 16'8'8' [Nicht auszuschließen ist, dass der 4' in der Anzeige vergessen wurde], 5 Oktaven (wohl FF–f'''), *Vermutlich nicht erhalten*.<sup>806</sup>
5. Anonym, 1791, 2 Manuale, 16'8'4'2', FF–d''', *Vermutlich nicht erhalten*.<sup>807</sup>

Drei einzelne Dispositionen von Clavicymbelpedalen sind bekannt; die Disposition aus Thüringen ist 32'16'8'8',<sup>808</sup> die aus Sachsen 16'16'8'8'\*<sup>809</sup> und die aus Norddeutschland (zu einem kleinen Clavicymbel) 16'8'4'.<sup>810</sup>

### –Dispositionen

Ein ‚Spinett-Register‘ kann nach meinem aktuellen Wissensstand überall zu jeder Disposition hinzugefügt worden sein. Ein erhaltenes englisches Instrument mit eindeutig sächsischem Einfluss (es hat u.a. eine Rosette, die mit denen von Silbermanns Fortepianos beinahe identisch ist) hat eine Disposition, welche in Großbritannien ungewöhnlich ist: 8'8'\*.<sup>811</sup> Dies steht im Widerspruch zu meiner Vermutung in der vorigen Arbeit, dass das ‚Spinett‘ bei moderneren mitteldeutschen Clavicymbeln eher zweimanualigen Exemplaren vorbehalten war, eine Meinung, die ich revidieren musste.<sup>812</sup> Es sei zum Abschluss noch eine weitere neu entdeckte Quelle hinzugefügt, welche die relative Verbreitung des 16'-Registers in Frankfurt am Main belegt:

**Hauptpfeifen** sollte man im Teutschen das nennen, was wir mit dem Orgelmacher=Kunstworte *Principale*, die Franzosen *le montre* [sic!], die Italiener

<sup>803</sup> Inv.-Nr. 1456. Siehe Kapitel 2.5.5. Hamburg, S. 164.

<sup>804</sup> Inv.-Nr A 48. Siehe Kapitel 2.5.5. Hamburg, S. 164.

<sup>805</sup> *Hamburger Relations-Courir*, 14.9.1742, siehe Kapitel 2.5.5, Hamburg.

<sup>806</sup> *Braunschweigische Anzeigen*, 22.12.1784. Es ist das einzige mir bekannte Instrument in Deutschland mit 16' aber offenbar ohne 4'.

<sup>807</sup> *Braunschweigische Anzeigen*, 21.05.1791.

<sup>808</sup> *Leipziger Intelligenzblatt*, 19.04.1766.

<sup>809</sup> *Leipziger Zeitungen*, 29.05.1770.

<sup>810</sup> *Mecklenburgische Nachrichten/ Fragen und Anzeigen, Band 6*, 04.09.1756.

<sup>811</sup> Ferdinand Weber, 1746, London, 1 Manual, 8'8'\*', FFGG–f''', *Cobbe Collection*.

<sup>812</sup> Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 65, „Spinett'-Register waren offenbar, analog zu den späten englischen Cembali, zweimanualigen Instrumenten vorbehalten und recht verbreitet.“

*fundamentalis* bezeichnen. Die Haupt- oder Principalpfeifen sind diejenigen, die im Gesichte stehen, und die im Tone das ganze Werk unterstützen; so wie auf dem Flügel, der eine Oktave und Superoktave haben kann, die natürlich gestimmte Saite der Principalzug heißt. Dieser ist immer 8 Fußton, die Oktave (*la doublette* bey den Franzosen) 4 Fußton, die Superoktav, die man selten findet, (*la seconde doublette*) 2 Fußton. Manchesmal hat man bey den Flügeln 16 Fußton Principal, dieser ist noch um 8 Töne tiefer, als 8 Fußton, und so giebt es auch Hauptpfeifen, die 16 Fußton sind.<sup>813</sup>

Im Anschluss werden in dieser Quelle noch einige besondere Orgeln, unter anderem in Hamburg erwähnt, welche ein 32füßiges Principal hatten, was an dieser Stelle als etwas Außergewöhnliches behandelt wird. Vielleicht spiegelt dieser Text auch die Situation vor allem in Hamburg wieder; ein 8' ist immer vorhanden, ein 4' braucht auch nicht weiter besprochen zu werden. Ein 2' ist (bei Flügeln!) selten, ein 16' hingegen kommt vor, und ist keine Seltenheit.

#### –Umfänge

Da die erhaltenen Instrumente ein sehr unvollständiges Bild der typischen Manualumfänge bieten, herrschen diesbezüglich viele Fehlvorstellungen vor. Selbstverständlich begründen die vielen weiter oben zitierten Quellen bereits dieses Bild. Dennoch sollte an dieser Stelle noch einiges dazu gesagt werden.

Dass die Tonumfänge tendenziell immer größer wurden, dürfte als gesichert gelten. Bemerkenswert ist jedoch, dass es je nachdem, ob es sich um Orgeln, Clavichorde oder Clavicymbel handelte teilweise instrumentenspezifische Abweichungen gab. Als grundlegende Referenz dürfte selbstverständlich die Orgel gelten, nach der sich schließlich auch die Fußlagen der Register orientieren.

Dass Clavichorde schon früh von der Orgel abweichende Umfänge haben konnten, belegt Praetorius.<sup>814</sup> Nach seiner Aussage war bekannt, dass Clavichorde nicht nur bis c<sup>'''</sup>, sondern bis ins d<sup>'''</sup>, oder sogar f<sup>'''</sup> gehen konnten. Ein sächsisches Clavichord von ca. 1685 im Bachhaus Eisenach hat beispielsweise den Umfang C/E-e<sup>'''</sup>. Vermutlich hat man also Clavichorde zunächst tendenziell nach oben, als nach unten erweitert.

---

<sup>813</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, «Hauptpfeifen» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Band 10*, (Frankfurt, 1789) S. 528.

<sup>814</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 61.

Anders war es offenbar bei Clavicymbeln. Diese wurden zunächst wohl eher nach unten erweitert, wenn nicht gleich in beide Richtungen, vor allem die zweimanualigen Exemplare, wobei aber ein Umfang von fünf vollen Oktaven schon sehr früh festgestellt werden kann: Das Harrass-Clavicymbel im Schlossmuseum Sondershausen wird zwischen 1690 und 1695 datiert, und hat fünf volle Oktaven von FF–f<sup>'''</sup>. Auch das Clavicymbel von Friedrich Ring (FF–d<sup>'''</sup>) von 1700, sowie das Mietke zugeschriebene in Gera (FFGGAA–d<sup>'''</sup>) haben einen Umfang bis FF.<sup>815</sup>

Ein tendenziell kleinerer Umfang lässt sich bei einmanualigen Clavicymbeln feststellen. Diese hatten entweder vier Oktaven, oder sie waren manchmal nach unten bis GG erweitert, oder öfters nach oben, wie bei Clavichorden, bis d<sup>'''</sup>, teilweise sogar bis f<sup>'''</sup>. Offenbar hatten einmanualige Clavicymbel erst relativ spät größere Klaviaturnumfänge. Obgleich sich vor allem einmanualige Clavicymbel an den Umfängen von Clavichorden orientierten, kamen gelegentlich auch zweimanualige Clavicymbel mit erstaunlich kleinen Klaviaturen vor.

#### –C–c<sup>'''</sup>

Erhaltene Instrumente:

1. Hermann Willenbrock, 1712, Hannover, 2 Manuale, 8'8'4', CD–c<sup>'''</sup> (Teil eines verloren gegangenen Claviorganums), *Metropolitan Museum of Art, New York*.<sup>816</sup>
2. Anonym, um 1715, Thüringen, 1 Manual, 8'8', *Bachhaus Eisenach*.
3. Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1716, 1 Manual, 8'8'4', *Museum für Hamburgische Geschichte*.
4. Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1716, 1 Manual, 8'8'4', *Stibbert Museum Florenz*.

Schriftlich überlieferte Instrumente:

5. Johann Christoph Fleischer, Hamburg, 1718, 16'8'[4'], Theorbenflügel.<sup>817</sup>
6. Johann Christoph Fleischer, Hamburg, 1718, 8'8', lauten=Clavessin.<sup>818</sup>
7. Johannes Creutzburg, Duderstadt, 1724, 1 Manual, 16'8'4', CD–c<sup>'''</sup>.
8. Anonym, Teterow, 1756, 2 Manuale, 4 Oktaven, 8'8'4' (16'8'4' im Pedal).<sup>819</sup>

<sup>815</sup>Martin-Christian Schmidt, «Wiederentdeckt: Cembali von Silbermann und Mietke?».

<sup>816</sup>Inv.-Nr, 89.4.2741.

<sup>817</sup>*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 48, 25.3.1718. Es ist die Rede von «allen 4 Oktaven». Es hatte 2 Chöre mit Darmsaiten, und einen mit Metallsaiten.

<sup>818</sup>Ebda. Es war vollkommen mit Darmsaiten bezogen.

<sup>819</sup>*Mecklenburgische Nachrichten/ Fragen und Anzeigen, Band 6*, 04.09.1756.

Demnach lässt sich dieser Umfang vor allem in Norddeutschland und Thüringen belegen, und war primär einmanualigen Instrumenten vorenthalten. Die beiden zweimanualigen Ausnahmen sind die Instrumente aus Teterow und von Willenbrock, die sich beide auf unterschiedliche Weise (eines als Pedalinstrument, das andere als Claviorganum) an der Orgel orientieren. Da kleine Tonumfänge sicherlich kein Verkaufsargument darstellten dürften wir schätzen, dass deren Anteil größer war, als er es unter den schriftlich erwähnten Instrumenten tatsächlich ist.

### –C–d'''

Dieser Umfang war unter anderem bei Clavichorden verbreitet. Wie Lance Whitehead feststellt, sind allein aus der Werkstatt Hass sieben Clavichorde mit diesem Umfang erhalten.<sup>820</sup>

1. Hieronymus Albrecht Hass, 1732, 1 Manual, 8'8'4', *Kunstindustrimuseet Oslo*.
2. Christian Zell, Hamburg, 1737, 1 Manual, 8'8'4', *Museu de la música, Barcelona*.
3. Christian Zell, Hamburg, 1741, 1 Manual, 8'8'4', *Museum Ostfriesische Landschaft*.
4. Philipp Jacob Specken, Stockholm, ca 1740, 1 Manual, 8'8'4', *Norbotten Museum, Lulea*.

Ein Instrument ist schriftlich überliefert:

1. Anonym, Hamburg, 1741, 1 Manual, 3 Register, C–d'''.<sup>821</sup>

### –C–e'''

Schriftlich überliefert:

1. Anonym, Frankfurt, 1770.<sup>822</sup>

### –C–f'''

Schriftlich überliefert:

---

<sup>820</sup>Lancelot Edwin Whitehead, *The Clavichords of Hieronymus and Johann Hass*, Doktorarbeit (University of Edinburgh, 1994), S. 53.

<sup>821</sup>*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 196, 12.12.1741

<sup>822</sup>*Frankfurter Intelligenzblatt*, 23.03.1770

1. Johann Christian Immanuel Schweinefleisch, Leipzig, 1772, 2 Manuale.<sup>823</sup>
2. Zacharias Hildebrandt, Leipzig, 1775, 1 Manual, 2 Chöre.<sup>824</sup>
3. Anonym, Danzig, 1779.<sup>825</sup>
4. Anonym, Frankfurt, 1752, 2 Manuale.<sup>826</sup>
5. Anonym, Frankfurt, 1752, 1 Manual.<sup>827</sup>
6. Anonym, Frankfurt, 1752, 1 Manual.<sup>828</sup>
7. Anonym, Frankfurt, 1752, 1 Manual.<sup>829</sup>

–C–?

Schriftlich überliefert:

1. Johann Rost, 1747, Berlin, «klein».<sup>830</sup>
2. Anonym, Leipzig, 1765, 1 Manual.<sup>831</sup>

Unübersehbar ist die große Zahl an Instrumenten mit einem Umfang bis f<sup>'''</sup>. Sicherlich werden diese ganz Carl Philipp Emanuel Bachs Vorstellung entsprochen haben, wenn er forderte, dass man einen guten Flügel zum Repertoire üben braucht, und dieser einen Umfang mindestens bis e<sup>'''</sup>, bestenfalls bis f<sup>'''</sup> haben sollte.<sup>832</sup>

–Clavicymbel mit einem tiefsten Ton zwischen C und FF.

Davon lassen sich erstaunlich wenig nachweisen. Drei mit AA-Orientierung sind mir bekannt:

1. Werner Woge, Danzig, 1777, AA–f<sup>'''</sup>.<sup>833</sup>
2. Abraham Christian Kliem (aus Brüheim bei Gotha), Amsterdam, 1784, AA–f<sup>'''</sup>, 3 Register, und einem Harfenzug für alle drei Chöre.<sup>834</sup>
3. Anonym, Halle, 1799, 2 Manuale, 3 Chöre, 6 Veränderungen (!), AA–g<sup>'''</sup>.<sup>835</sup>

<sup>823</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 30.05.1772.

<sup>824</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 07.10.1775.

<sup>825</sup>*Wöchentliche Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, Nr.27, 10.7.1779.

<sup>826</sup>*Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt*, No.77, 14. 09. 1752, S. 51.

<sup>827</sup>Ebda.

<sup>828</sup>Ebda.

<sup>829</sup>Ebda.

<sup>830</sup>*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigennachrichten*, 16.01.1747.

<sup>831</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 16.03.1765.

<sup>832</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 9.

<sup>833</sup>*Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, 1777, no. 8 S. 85–86.

<sup>834</sup>Arend Jan Gierveld, «The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic», S. 123.

<sup>835</sup>*Hallisches Patriotisches Wochenblatt*, 1799, S. 80.

Neun mit GG-Orientierung (Zum Vergleich sind es weit über hundert mit FF als tiefsten Ton!):

Kein Instrument mit GG–c<sup>'''</sup>-Umfang ist mir aus den schriftlichen Quellen bekannt, vier sind jedoch erhalten geblieben:

1. Michael Mietke, Berlin, um 1700, Berlin, 1 Manual, GGAA–c<sup>'''</sup>, 8'8', *Schloss Charlottenburg*.
2. Michael Mietke, 1710, Berlin, 1 Manual, GGAA–c<sup>'''</sup>, 8'8', *Haalsinglands-Museum, Hudiksvall*.
3. Johann Christoph Fleischer, Hamburg, 1710, 1 Manual, 8'4'\* , *MIM Berlin*.
4. Carl Conrad Fleischer, Hamburg, 1720, 1 Manual, 8'8'4', *Museo de la Musica, Barcelona*.

Der Umfang GG–d<sup>'''</sup> entspricht einem Großteil von Bachs Repertoire, ist jedoch nur in zwei Instrumenten nachweisbar, darunter einem aus Mitteldeutschland. Eines ist erhalten:

1. Hieronymus Albrecht Hass, 1734, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'\* , *MIM Brüssel*.

Ein weiteres ist schriftlich überliefert:

2. Anonym, Weimar, 2 Manuale, 1785.<sup>836</sup>

Ebenfalls spärlich ist die Quellenlage zu GG–e<sup>'''</sup>. Dazu gibt es folgende erhaltene Instrumente, wobei die Existenz des ersten durchaus nicht gesichert ist:

1. [Zacharias Hildebrandt (?), Leipzig, ca. 1730, 2 Manuale, 8'8'4', *Polen, Privatbesitz*].<sup>837</sup>
2. Christian Vater, 1738, Hannover, 1 Manual, GG/HH–e<sup>'''</sup>, 8'8', *Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*.<sup>838</sup>

Eines mit GG–f<sup>'''</sup> wurde in Kassel inseriert:

---

<sup>836</sup>*Weimarische wöchentliche Anzeigen*, 12.11.1785.

<sup>837</sup>Jürgen Ammer, «Der Cembalobau in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», S. 137–139. Existenz nicht verifizierbar.

<sup>838</sup>Inv.-Nr. MI 449.

1. Instrumentmacher Steinbach, Kassel, 1788, dreichörig.<sup>839</sup>

Tendenziell scheint die GG-Orientierung eher ein Berliner und norddeutsches Phänomen gewesen zu sein, und war wohl auch eher bei einmanualigen Instrumenten verbreitet.

### –FF als tiefster Ton, aber ohne f''' als höchsten

Der Umfang FF–c''' ist mir in vier Fällen bekannt. Erhaltene Instrumente:

1. Michael Mietke (zugeschrieben), Berlin, um 1700, 2 Manual, 8'8'4', vermutlich FFGGAA–c''', *Schloss Charlottenburg*.
2. Hieronymus Albrecht Hass, Hamburg, 1723, 2 Manuale, 8'8'8'4', *Musikhistorisches Museum Kopenhagen*.<sup>840</sup>

Schriftlich überlieferte Instrumente:

1. Anonym, Danzig, 1729, FF, FFis–c''', 16'8'8'4'.<sup>841</sup>
2. [Vorname?] Fleischer, Hamburg, 1754, 3 Manuale.<sup>842</sup>

Der Umfang FF–d''' war offenbar recht verbreitet. Erhaltene Instrumente:

1. Anonym, vormals Michael Mietke zugeschrieben, um 1700, 2 Manuale, vermutlich 8'8'4' oder 16'8'8'4', FFGGAA–d''', *Stadtmuseum Gera*.<sup>843</sup>
2. Friedrich Ring, Straßburg, 1700, 2 Manuale, 8'8'4', *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart*.
3. Hieronymus Albrecht Hass, 1721, Hamburg, 2 Manuale, 16'8'8'4'4', *Museum Göteborg*.<sup>844</sup>
4. Johann Heinrich Gräbner der Ältere, Dresden, 1722, 2 Manuale, 8'8'4', Prag, *Museum Villa Bertramka*.
5. Hieronymus Albrecht Hass, 1726, Hamburg, 1 Manuale, 8'4', *Leufsta Bruk Manor*.

---

<sup>839</sup>*Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung*, 07.01.1788(14.01.1788/21.02.1788).

<sup>840</sup>Inv.-Nr A 48.

<sup>841</sup>Sankt-Peterburgische Anzeigen, 03.06.1729.

<sup>842</sup>*Hamburger Relations-Courir*, 08.07.1754, Das Instrument bestand aus 2 übereinander gelegten reich verzierten Korpora und war ungefähr 3 Meter lang.

<sup>843</sup>Martin-Christian Schmidt, «Wiederentdeckt: Cembali von Silbermann und Mietke?», in: *Concerto, das Magazin für Alte Musik*, Nr. 135, Juli/August 1998, 15. Jg., S. 34–42. Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 18 für die Grundlage dieser Vermutung.

<sup>844</sup>Inv.-Nr. 1456.

6. Christian Zell, Hamburg, 1728, 2 Manuale, 8'8'4', *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*.

Schriftlich überlieferte Instrumente:

7. Werner Woge, Danzig, 1751, 1 Manual, 3 Register.<sup>845</sup>
8. Anonym, Frankfurt, 1760, 16'+[?].<sup>846</sup>
9. Gottfried Silbermann, Leipzig, 1782, 2 Manuale, 4 Register.<sup>847</sup>
10. Anonym, Braunschweig, 1787, 16'8'8'4'.<sup>848</sup>
11. Werner Woge, Danzig, 1802.<sup>849</sup>

Ganz offensichtlich wurde dieser Umfang überall in Deutschland gebaut. Den Umfang FF–f''' möchte ich an dieser Stelle auslassen, da dessen Bedeutung als gesichert gelten darf.

Nur zwei Instrumente von FF–g''' sind mir bekannt, diese sind auch eher spät nachweisbar:

1. Wilhelmi, Kassel, 1788, 2 Manuale.<sup>850</sup>
2. Friederici, Leipzig, 1801, 2 Manuale, 3 Chöre und 22 Veränderungen.<sup>851</sup>

### –Flügel mit einem tiefsten Ton zwischen CC und FF

Der Großteil der Cembalisten, Cembalobauer und Organologen wird davon ausgehen, dass nur sehr wenige Instrumente mit Tönen unter FF gebaut wurden. Tatsächlich lassen sich einige nachweisen. Erhalten sind immerhin zwei: der Swanen-Flügel von EE–a''' welcher im deutschen Stil gebaut wurde, sowie das Clavicymbel von Gräbner mit DD–d'''-Umfang. Sowohl EE als DD lassen sich auch in Gebrauchtanzeigen nachweisen:

1. Abraham Christian Kliem (in Brüheim bei Gotha), A. S. Hempenius in Franeker, Amsterdam, 1783, 2 Manuale, EE–f'''.<sup>852</sup>
2. Anonym, Danzig, 1799, «contra D». <sup>853</sup>

<sup>845</sup>*Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, 1754, no. 24 S. 115.

<sup>846</sup>*Frankfurter Frag- und Anzeigungs – Nachrichten*, 20.05.1760.

<sup>847</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 04.05.1782.

<sup>848</sup>*Braunschweigische Anzeigen*, 29,09./03.10. 1787

<sup>849</sup>*Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, 1802, no. 12 S. 13.

<sup>850</sup>*Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung*, 21.07.1788/28.07.1788.

<sup>851</sup>*Leipziger Zeitung*, 22.6.1801, S. 1107.

<sup>852</sup>Arend Jan Gierveld, «The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic», S. 123.

<sup>853</sup>*Wöchentliche Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, 1799, Nr. 11, 6.2., S. 99.

### –CC–f””

Dieser Umfang von fünfeinhalb Oktaven hat sich in keinem deutschen Clavicymbel erhalten. Zunächst möchte man die Anzeigen, welche diesen Umfang beschreiben, als absolute Ausnahmen oder gar als Schreibfehler betrachten, doch bei umfassenderem Durchsichten häufen diese sich erstaunlich schnell. In Kapitel 2.5.3<sup>854</sup> wurde aufgezeigt, dass allein in Leipzig sieben Instrumente mit CC als tiefster Taste angezeigt wurden, worunter mindestens fünf, aber vermutlich sechs, mit diesem Umfang versehen waren. Auch in Hamburg wurden mindesten zwei solche Instrumente angezeigt, beide fünfhörig mit drei Manualen, darunter das erste schon 1741 gebraucht. Aus Danzig sind sechs Anzeigen für Flügel von Werner Woge mit diesem Umfang bekannt.<sup>855</sup> 13 Instrumente aus Deutschland sind also mit diesem Umfang bekannt und bei einem weiteren besteht ein dringender Verdacht.

### –CC–c”””

Das berühmte monumentale Pedal-Clavicymbel von Johann Caspar Vogler war wohl diesbezüglich nicht einmalig:

1. Anonym, Breslau, vor 1709.<sup>856</sup>
2. Anonym (im Besitz Voglers), 1766, 2 Manuale, CC–c”””, 8'8'4', (+ Pedalinstrument).<sup>857</sup>
3. Silbermann (Straßburg), 1785, 2 Manuale, CC–c”””, 16'+?, (+ Pedalinstrument).<sup>858</sup>

Auch sind Clavichorde mit 6 vollen Oktaven Umfang nachweisbar, interessanterweise beide aus Hamburg:

4. Anonym, Hamburg, 1755, CC–c”””, «bundfrey».<sup>859</sup>
5. Johann Adolph Hass, Hamburg, 1781, 6 Oktaven.<sup>860</sup>

---

<sup>854</sup>Tabelle zu den Umfängen, S. 134.

<sup>855</sup>Benjamin Vogel, *Johann Werner Woge – harpsichord builder of Danzig (Gdańsk)*, in: *Muzyka Fortepianowa XII*, (2007), pp. 541-552, Annex.

<sup>856</sup>Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, S. 409.

<sup>857</sup>*Weimarische Wöchentliche Anzeigen*, 16.07.1766, *Leipziger Intelligenzblatt*, 19.04.1766.

<sup>858</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste*, Bd. 10, (Frankfurt, 1785) S. 273.

<sup>859</sup>*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 196, 12.12.1741

<sup>860</sup>*Hamburger Correspondent*, Nr. 28, 17.2.1781 (Witwe Haß).

Übrigens liegen alle Umfänge von Barthold Fritzens ersten 322 Clavichorden, welche er zwischen 1721 und 1757 baute, vor.<sup>861</sup> Sie hatten alle den Umfang C–c<sup>'''</sup> oder FF–f<sup>'''</sup> wenn sie gebunden waren, FF–f<sup>'''</sup> oder FF–a<sup>'''</sup> wenn sie ungebunden waren. Auch baute er ab 1722 schon fünf volle Oktaven (1721 baute er nur ein einziges Clavichord, welches vier Oktaven hatte). Der Umfang C–c<sup>'''</sup> war allerdings 1757 noch nicht veraltet, und wurde von Fritz immer wieder neu gebaut. Es ist auch keine Tendenz bemerkbar, dass dieser Umfang innerhalb seines Schaffens langsam weniger gebaut wurde, obgleich der Prozentsatz der verschiedenen Modelle merklich variierte.

Präzise Manualumfänge, wie auch die Anzahl der Register, wurden besonders häufig in Inseraten erwähnt. Seltener wurden jedoch die genauen Register, die Anzahl der Chöre, oder die Fußlage der Chöre genannt. Dass unter den größten Modellen mit vielen Konträtönen vierchörige Clavicymbel dennoch verbreiteter, als Clavicymbel bis CC waren, sieht man auch daran, dass in vielen Lexika Tonumfänge von bis zu fünf Oktaven (also wohl FF–f<sup>'''</sup>) erwähnt werden, sowie Dispositionen bis zu vier Chören. Größere Umfänge waren also nur in (relativen) Ausnahmefällen erwähnenswert.

## **2.6. Von den Besitzern der Clavicymbel**

### **2.6.1. Preise und Werte**

Es wird oft und gerne behauptet, dass sich professionelle Musiker keine komplexen Instrumente leisten konnten, woraus meist der Schluss gezogen wird, dass komplexe Instrumente in der professionellen Musik keinen Platz gehabt hätten, und deshalb nur teure Spielereien für Amateure sein konnten, und daher keine vollwertigen Musikinstrumente gewesen seien. Demnach hätte sich beispielsweise die Familie Hass bei dem Bau größerer Clavicymbel eher mit dekorativen Prunkgegenständen,<sup>862</sup> als mit der musikalischen Praxis, beschäftigt. Ist dies lediglich eine Schlussfolgerung, die aus einer atemberaubenden Abfolge von Behauptungen gezogen wird, muss diese dennoch, wegen ihrer häufigen Wiederholung durch heutige Halbwissende, wissenschaftlich untersucht werden. Auch wird oft aus der Feststellung, dass die Erbauer deutscher Clavicymbel auch Orgelbauer waren, der Schluss gezogen, dass es sich beim Bau besaiteter Instrumente meistens um einen Nebenerwerb handelte. Möchte man sich historische Preise anschauen, muss man natürlich bedenken, dass Lebenskosten und Preise möglicherweise regional stark variierten.

Um sich ein Bild zu machen, was die Preise bedeuten, seien einige Beispiele für damalige Preise

---

<sup>861</sup>Andrew Talle, *Beyond Bach*, S. Plate 2 (nach S. 110)

<sup>862</sup>Dass es sich bei großen Clavicymbeln eher um optisch imponierende Instrumente handeln soll, wird schon beim Vergleich zweier Instrumente von H.A. Hass zweifelhaft. Das Clavicymbel von 1732, obgleich es nur einmanualig ist, hat eine qualitativ hochwertigere Dekoration als das dreimanualige Instrument von 1740.

und Gehälter genannt. Die Sängerin Anna Franziska Hattasch in Gotha hatte ein Jahreseinkommen von 230 rthlrn (Reichsthalern), ihr Mann, der Violinist Dismas Hattasch von 220 rthlrn. Obgleich sie ein gutes Einkommen hatten, konnte beide im Jahr 1762 eine Gehaltserhöhung von je 70 rthlrn durchsetzen.<sup>863</sup> Laut Andrew Talle verdienten erfolgreiche Musiker in der Regel 200 bis 300 rthlr im Jahr, Bach am Höhepunkt seiner Laufbahn sogar 700.<sup>864</sup> Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass sich Bachs Einkommen aus vielen Beschäftigungen zusammensetzte und seine Arbeit als Kantor nur einen Teil ausmachte. Bei dem Paar Hattasch hingegen handelt es sich hier nur um ihre höfische Anstellung; zusätzliche Nebentätigkeiten sind nicht bekannt, aber wahrscheinlich. Zum Vergleich verdiente ein Tagelöhner an einem Tag 4 Groschen (24 gr=1 rthlr), und kam somit auf ungefähr 40 bis 52 rthlr im Jahr.<sup>865</sup>

Es soll mit den Neupreisen begonnen werden. Aufschlußreich sind auch Vergleiche mit Clavichorden und Fortepianos, die an dieser Stelle ebenfalls einbezogen werden sollen.

Ein Clavicymbel von Mietke kostete in der Regel 60–80 rthlr.<sup>866</sup> Jenes für den Köthener Hof (allerdings inklusive Transport und Reise- sowie Übernachtungskosten in Berlin für Johann Sebastian Bach) stolze 130 rthlr.<sup>867</sup> In Hildebrandts *Specificatio* sind Clavichorde für 10–15 rthlr, Spinette für 24 rthlr, 2 Clavicymbel für je 100, eines für 120 und 2 weitere für je 185 rthlr angegeben.<sup>868</sup> Friederici bot 1755 Clavicymbel mit einem Manual für 60–100 rthlr, Clavicymbel mit zwei Manualen für 100–200 rthlr an.<sup>869</sup> Friedericis Clavichorde kosteten von 20 bis zu 40 rthlr. Ein einzelnes Clavichord wurde sogar für 150 angeboten; es könnte sich um ein besonders komplexes mit zwei (oder drei?) Manualen und Pedal gehandelt haben (also um vermutlich drei oder vier Instrumente in einem). Wer den Markt des 21. Jahrhunderts kennt, wird sich über den enormen Preisunterschied zwischen Clavichorden und Clavicymbeln aus denselben Werkstätten wundern; heute sind die teuersten Clavichorde meist vergleichbar mit den günstigsten Clavicymbeln desselben Bauers. Diese Diskrepanz zwischen den Preisen war aber offenbar die Norm. In Gottfried Silbermanns Nachlaß (†1753) befand sich ein Brief eines Johann Tobias Peinemann aus Leipzig, «worinn 30 Thaler in Spanischem Golde liegen, so dem Defuncto vor ein Clavier überschicket

<sup>863</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 78–79.

<sup>864</sup>Andrew Talle, *Beyond Bach*, S. 24.

<sup>865</sup>Vgl. Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 106.

<sup>866</sup>Jürgen Ammer, «Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach», S. 103.

<sup>867</sup>Ebda.

<sup>868</sup>Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745).

<sup>869</sup>*Leipziger Zeitungen*, 1.04.1755. Vgl. Christian Ahrens, «Das Cembalo in Deutschland – Daten und Fakten», S. 15.

worden». Da das Instrument nicht geliefert wurde, wurde dem Kunden das Geld zurückgeschickt.<sup>870</sup> Laut Anzeigen, hatte eines von Silbermanns Clavicymbeln neu 300 rthlr gekostet,<sup>871</sup> ein anderes sogar 500.<sup>872</sup> Das zweite hatte nur die Disposition 8'8'4' und fünf Oktaven, entsprach also längst nicht den größten Modellen Silbermanns. Fortepianos von Silbermann kosteten in der Regel ebenfalls 200–300 rthlr, in manchen Fällen sogar einiges mehr.<sup>873</sup> Die beiden erhaltenen Fortepianos von Silbermann, die Friedrich der Große für das Neue Palais erwarb, kosteten 373 und 420 rthlr.<sup>874</sup> Ein Fortepiano Silbermanns soll laut einer Anzeige neu 100 Louis d'or gekostet haben.<sup>875</sup> Das entsprach 500 rthlrn. Zum Vergleich verlangte Silbermann für seine Orgel in Großhartmannsdorf, welche 2 Manuale und 21 Stimmen hat, 600 rthlr.<sup>876</sup> Die ebenfalls zweimanualige Silbermann-Orgel in Rochlitz mit 18 Registern kostete 575 rthlr.<sup>877</sup> Der erstaunlich geringe Preisunterschied zwischen einer ausgewachsenen Kirchenorgel und einem Fortepiano oder Clavicymbel lässt sich nur dadurch erklären, dass Silbermann exorbitant hohe Liebhaberpreise für seine besaiteten Tasteninstrumente verlangen konnte. Es sei auch erwähnt, dass Silbermanns Preise für Orgeln stark variierten, und manchmal bei Orgeln vergleichbarer Größe um einiges höher lagen als bei den beiden hier genannten Orgeln. Die These, deutsche Orgelbauer hätten den Clavierbau als Nebenerwerb angesehen und seien diesem womöglich nur in den Wintermonaten (oder bei schlechter Auftragslage) nachgegangen, ist nach wie vor populär.<sup>878</sup> Sie wurde aber mittlerweile widerlegt.<sup>879</sup>

Handelt es sich bei den bisherigen Quellen zweifellos um die berühmtesten und teuersten Bauer, war der Preis von Clavicymbeln von weniger bekannten oder auch älteren Bauern deutlich tiefer. 1670 wurde ein «großes Clavicymbel» für 21 fl. 3 gr. für die Thomaskirche Leipzig angeschafft.<sup>880</sup> Dies entsprach 18½ rthlrn. Dessen Erbauer, Ludwig Compenius war immerhin als Orgelbauer berühmt. 1692 wurde für den «Durchlauchtigsten Erbprinzen» von Gotha ein «doppelt Clavicordium», also vermutlich zwei miteinander fest verbundene Instrumente, für insgesamt 18

---

<sup>870</sup>Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 47.

<sup>871</sup>*Leipziger Zeitungen*, 15.05.1800. Siehe auch: Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», S. 18.

<sup>872</sup>«Von Hagensche Kupferstich-Sammlung...worunter ein sehr wohlhaltener Silbermannische Flügel" *Auktionskatalog*. (G.A.F. Löper, Leipzig, 1788), 25.02.1788.

<sup>873</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 247.

<sup>874</sup>Ebda.

<sup>875</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 11.05.1776.

<sup>876</sup>Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 314.

<sup>877</sup>Ebda, S. 214.

<sup>878</sup>Siehe Felix Friedrich, «Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen».

<sup>879</sup>Christian Ahrens, «Organbuilders and the Making of Stringed Keyboard Instruments: A Wintery Sideline?», in: *Clavichord International*, (Vol. 20,2, Nov. 2016).

<sup>880</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926), S. 111.

rthlr angeschafft.<sup>881</sup> Für denselben Prinzen wurde 1707 ein weiteres Clavichord für nur 3 1/3 rthlr angeschafft, sowie 1709 ein «Clavier» für 40 rthlr. Der hohe Preis des letzteren lässt ein einmanualiges Clavicymbel vermuten.<sup>882</sup> 1708 kaufte die Hofkapelle in Gotha ein «Clavicimbel» für 24 rthlr.<sup>883</sup> 1713 zahlte dieselbe Hofkapelle 50 rthlr für ein «Clavicimpel». 1750 verkaufte ein gewisser Hoffmann an die besagte Kapelle ein «Clavecimbel» mit einem Clavier und fünf Oktaven für 50 rthlr.<sup>884</sup> 1756 sah die Nikolaikirche in Leipzig von dem Neukauf eines Clavicymbels ab, da keines unter 70 rthlr zu haben war.<sup>885</sup> Ein neues Clavicymbel mit 16'8'8'4'-Disposition hat in Braunschweig 21 Louis d'or (107 rthlr) gekostet.<sup>886</sup>

Die dreimanualigen Lautenwerke von Johann Nicolaus Bach sollen um 1726 bis zu 60 rthlr gekostet haben.<sup>887</sup> Laut Agricola, der diesen Text im Druck kommentiert, war dies eine «erschreckliche Summe, nach den heutigen Preisen». Dieser Kommentar von 1768 ist bemerkenswert, denn anscheinend waren die Preise der besaiteten Tasteninstrumente tendenziell am Steigen. Möglicherweise war der Wert von Lautenwerken aber am Sinken, da diese aus der Mode kamen.

Dass aber auch vor Silbermanns Aktivität teure Instrumente gebaut wurden, belegt die Tatsache, dass der Hof in Gotha 1711 ein Clavicymbel von Gräbner kaufte, welches immerhin 100 rthlr kostete.<sup>888</sup>

Der enorme Preisunterschied zwischen Clavichorden und Clavicymbeln aus derselben Werkstatt – bei Friederici war ein komplexes Clavicymbel bis zu 10 Mal so teuer wie ein einfacheres Clavichord, bei Hildebrandt sogar bis zu über 18 Mal – ist schwer nachzuvollziehen.

Nicht zu übersehen ist jedenfalls, dass die Preise tendenziell stiegen. Sicherlich spielte dabei eine Rolle, dass immer größere Instrumente gebraucht wurden. War im späten 17. Jahrhundert vermutlich ein einhöriges Instrument mit vier Oktaven und kurzer Oktave als kleinstmögliches Clavicymbel akzeptabel, kann vermutet werden, dass Friederici in Gera in der zweiten Hälfte des

---

<sup>881</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 132.

<sup>882</sup>Ebda.

<sup>883</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 237, Fußnote 294.

<sup>884</sup>Christian Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle», *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, S. 243–245. Laut Ahrens könnte es sich hier um ein Fortepiano gehandelt haben.

<sup>885</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926), S. 113.

<sup>886</sup>Braunschweigische Anzeigen, 29.09./03.10. 1787.

<sup>887</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 138.

<sup>888</sup>Christian Ahrens, «The Inventory of the Gotha Court Orchestra of 1750», S. 39.

18. Jahrhunderts mindestens zwei Chöre und einen vollkommen chromatischen Umfang von C bis f<sup>'''</sup> voraussetzte. Im Extremfall hatten die größten frühen Instrumente lediglich drei Chöre und vier Oktaven, die späten aber wohl vier Chöre, 5½ Oktaven und 2 bis 3 Manuale, und/oder sechs Register. Auch können spätere Instrumente wegen ihrer Furniere oder Fußgestelle besonders teuer gewesen sein. Vermutlich war aber vor allem das Ansehen der Bauer gestiegen.

Es sei noch einiges zu Hildebrandts *Specificatio* angemerkt. Es wurde bisher vermutet, dass dort die beiden billigsten Instrumente einmanualig waren. Dies ist aber keineswegs vorauszusetzen. Es handelt sich hier schließlich nicht zwangsläufig um einen vollständigen Überblick über Hildebrandts Modelle. Bei insgesamt nur fünf Clavicymbeln innerhalb der Quelle besteht also absolut keine Sicherheit, dass in dieser Quelle ausgerechnet alle Bauformen, welche in Hildebrandts Produktion vorkamen, vorhanden sein müssen. Tatsächlich kann ein Vergleich mit Friedericis Produkten aufschlußreich sein. Kosteten Hildebrandts Claviere 10 bis 15 rthlr, und Friedericis 20 bis 40, kann man wohl zu dem Schluß kommen, dass Hildebrandt grundsätzlich tiefere Preise verlangte. Friedericis Flügel kosteten 60 bis 200 rthlr; das teuerste Modell war also mehr als dreimal so teuer wie das billigste. Die Grenze zwischen einmanualigen und zweimanualigen Modellen lag bei 100 rthlrn. Wurden manchmal Flügel von Friederici mit sechs Registern angeboten, ist es durchaus anzunehmen, dass diese großen Flügel nicht nur zu den komplexesten Flügeln Mitteldeutschlands gehörten, und demnach vierchörig bezogen waren, sondern auch, dass es sich bei diesen um die besagten Modelle für 200 rthlr handelte. Sollte Hildebrandt einigermaßen ähnliche Preisrelationen, wie Friederici gehabt haben, wäre anzunehmen, dass Hildebrandts teuerste Flügel tatsächlich um die 185 rthlr. kosteten und dass seine Grenze zwischen ein- und zweimanualigen Instrumenten deutlich unter 100 rthlrn lag. Demnach wären alle fünf Clavicymbel in der *Specificatio* zweimanualig gewesen. Das würde auch den enormen Preisunterschied zwischen Spinetten und einfachen Flügeln Hildebrandts etwas reduzieren. Ist dies nur eine Vermutung, ist diese meines Erachtens die wahrscheinlichste Möglichkeit.<sup>889</sup> Die zwei Flügel für 185 rthlr gehörten sicherlich zu den komplexesten Flügeln Hildebrandts. Demnach wäre aber auch jener für 120 rthlr sicherlich nicht gerade ein schlichtes zweimanualiges Modell gewesen.<sup>890</sup> Dieser war laut *Specificatio* für «Herrn Richter der Coffe Schencke» in Leipzig vorgesehen. Dennoch wurde bisher vermutet, dass der Preis von 120 rthlrn zu gering gewesen sei, als dass es sich um das Manual- oder Pedalinstrument von Richters monumentalen Pedal-Clavicymbel handeln konnte.<sup>891</sup> Da aber in

<sup>889</sup>Ich vermute, dass Hildebrandts einmanualige Flügel zwischen ca. 50 und 80 rthlrn. kosteten.

<sup>890</sup>Dähnert vermutet hier fälschlicherweise ein einmanualiges Cembalo. Siehe: Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, (Leipzig, 1962), S. 197.

<sup>891</sup>Matteo Messori, «Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt», S. 288 und S. 295, Fußnote.

Braunschweig ein vergleichbar großes Manualinstrument neu 107 rthlr gekostet hat, ist dies an dieser Stelle keineswegs auszuschließen.<sup>892</sup> Eine weitere Quelle gibt im Übrigen eine genaue Preisliste von einem Bauer an: Die Gebrüder Wagner aus Thüringen verlangten 150 rthlr für einen großen «Contra-Flügel» mit 16'8'8'4'-Disposition, für einen «ordinären Flügel» mit zwei Manualen verlangten sie 80 rthlr, für einen mit einem Clavier 50 rthlr, für ein französisches Spinett «von 8 Fuß, einhörig» 40 rthlr, ein Fortepiano 100 rthlr. und ein Clavier 20 rthlr.<sup>893</sup> Der Contra-Flügel und das Clavichord, aber vermutlich auch alle anderen Instrumente aus Wagners Produktion, hatten fünf volle Oktaven. Auch weil Wagners Spinette und Clavichorde signifikant teurer waren als Hildebrandts (ungefähr eineinhalb bis zu zweimal so teuer!) und Wagners teuerstes Modell, ein vierhöriger Flügel, nur 150 rthlr kostete, ist es nicht unwahrscheinlich, dass der Hildebrandt-Flügel in der *Specificatio* für 120 rthlr ebenfalls vierhörig war.

<b>Bauer</b>	<b>Neupreis (in rthlrn)</b>
Gräbner, 1711	100
Mietke	In der Regel 60 bis 80, 1719 jedoch einmal 130.
Hildebrandt, 1745	100, 120, 185. Clavichorde: 10 bis 15. Spinette: 24.
Silbermann (Gottfried?)	300, 500. Clavichord (Gottfried!): 30.
Friederici, 1755	60, 100, 150, 200. Clavichorde: 20 bis 40.
Wagner, 1764	50, 80, 150. Clavichorde: 20. Spinette: 40.

<sup>892</sup>Braunschweigische Anzeigen, 29.09./03.10.1787. Anzeige auf S. 172.

<sup>893</sup>Johann und Michael Wagner (Obm. in Schmiedefeld/Thüringen), in *Katalog Breitkopf u. Sohn*, (Leipzig, Breitkopf u. Sohn, zur Neujahrsmesse 1764).

Preise nach Modell (teilweise in eckigen Klammern rekonstruiert, in rthlrm):

<b>Bauer</b>	<b>Clavichord</b>	<b>Flügel mit 1 Clavier</b>	<b>2 Manuale, ab:</b>	<b>Größer</b>	<b>Teuerstes Modell</b>
Wagner	20	50	80	/	150: 16'8'8'4'.
Friederici	20–40	60–100	100	150 [4 Register? oder gar 4 Chöre?]	200 [6 Hauptregister? z.B. 16'*8'8'*4'?)
Hildebrandt	10–15	[ca 50–80?]	[ca 80?]	120 [16'8'8'4'?)	185 [CC-f''', 16'8'8'4'? 3 Manuale?]
Anonym <sup>894</sup>	/	/	/	107 für 16'8'8'4'	/

Schaut man sich die Preise von gebrauchten Instrumenten an, stellt man fest, dass diese oft sehr tief waren. Der gebrauchte zweimanualige Flügel von Friederici, den die beiden Hauptkirchen Leipzigs 1790 zusammen kauften, kostete 75 rthlr.<sup>895</sup> Vermutlich hat dieser neu 100 rthlr oder weit mehr gekostet. 1787 wurde ein «wohl conditionirtes Positiv», mit immerhin drei Registern, für nur 16 rthlr inseriert.<sup>896</sup> Für 6 Groschen konnte man ein Clavichord haben, welches laut Adlung allerdings nur gut zum Fische kochen war.<sup>897</sup> Dies entsprach 6 Broten mit 6 Portionen Butter, oder 1½ Tage Arbeit eines Tagelöhners. 1751 wurde eine Orgel mit «10 Registern und einem 16 füßigen General-Baß, mit dem Pedal» für 100 rthlr angeboten.<sup>898</sup> Immerhin wurde 1770 ein «Flügel mit 2 Clavieren» von Friederici für 32 Species Ducaten (120 rthlr) inseriert.<sup>899</sup> Ein vierchöriger Flügel in Braunschweig der neu 107 rthlr gekostet hat wurde 1787 für 70 rthlr angeboten.<sup>900</sup> Auch wurde 1794 noch ein zweimanualiger Flügel von einem gewissen Lencker, mit drei Chören und vier Registern für 100 rthlr angeboten.<sup>901</sup> In dem mir bekannten Exemplar der Anzeige für einen dreimanualigen Flügel von Hildebrandt steht handschriftlich der Preis von 12 Louis d'or vermerkt [=60 rthlr].<sup>902</sup> Da der Neupreis bei etwa 185 rthlrm gelegen haben dürfte, kostete er nur noch ein knappes Drittel, wenn nicht sogar weniger. Dass der Flügel Silbermanns der neu 300 rthlr gekostet hatte, welcher oben bereits erwähnt wurde, 1800 nur noch für 50 rthlr angeboten wurde, kann als Indiz dafür

<sup>894</sup>Braunschweigische Anzeigen, 29.09./03.10. 1787.

<sup>895</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, S. 113.

<sup>896</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 05.01.1787.

<sup>897</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Bd 2*, S. 158.

<sup>898</sup>*Wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf die Jahre 1751 und 1752*, 13.08.1751.

<sup>899</sup>*Leipziger Intelligenzblatt*, 21.07.1770.

<sup>900</sup>*Braunschweigische Anzeigen*, 29.09./03.10. 1787. Anzeige auf S. 172.

<sup>901</sup>*Der Reichsanzeiger oder Allgemeines Intelligenz-Blatt zum Behuf der Justiz*, Gotha 03.03.1794.

<sup>902</sup>Carl Christian Heinrich Rost, Christoph Gottlob Weigel, *Anzeige einer ansehnlichen Kupferstichsammlung [...]*, Bd. 10, 15.01.1791.

gelten, dass das Ansehen dieser Instrumente bereits geradezu am abstürzen war.<sup>903</sup> Andererseits wurden auch Fortepianos günstig verkauft, etwa wurde 1795 ein edles Fortepiano angeboten, «welches einen berühmten Meister neu mit 30 Carolin [=ca. 180 rthlr] bezahlt worden, ist wegen Mangel an Platze, und weil der Besitzer mehrere Instrumente hat, um den billigen Preis von Acht Louis d'or [=40 rthlr] zu verkaufen».<sup>904</sup> Andrew Talle berichtet von einigen weiteren erstaunlich tief geschätzten Gebrauchsinstrumenten, welche in Leipziger Auktionen verkauft werden sollten.<sup>905</sup> Daraus ist zu schließen, dass es einen enormen Bedarf gab, und man deshalb auch suboptimalen oder fast unbrauchbaren Instrumenten eine Verkaufschance einräumte.

Folgende Anzeige beinhaltet keinen absoluten Preis, ist aber ein zusätzlicher Beleg für den geringen Verkaufswert von offenbar hochwertigen Gebrauchsinstrumenten:

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, 15.11.1793.

Ein großer doppelchöriger [vermutlich eher doppelmanualiger] Concert=Flügel, von vorzüglich prächtigem Ton und besten Zustande, wird unter der Hälfte seines Ankaufpreises zum Verkauf offerirt.

Aus diesen Betrachtungen kann man schließen, dass der Ruhm der Bauer durchaus so viel zum Preis beitrug, wie die Komplexität der Einrichtung des Instrumentes, und dass die Preise der neuen Instrumente zu Bachs Lebzeiten tendenziell stiegen. Dabei kann man aber auch feststellen, dass gebrauchte Instrumente dazu tendierten, deutlich günstiger zu sein, was sicherlich nicht nur auf deren Zustand zurückzuführen war, sondern nicht zuletzt auch auf ein relativ großes Angebot an neuen Instrumenten. Dies wird bei der Beachtung des *Nekrologs* von Bedeutung sein.

Diese Situation lässt einige Schlüsse zu: Es bestand ein enormer Bedarf an Tasteninstrumenten. Im *Leipziger Intelligenzblatt* wurden nur wenige Anzeigen zwei Mal, keine öfter wiederholt, was diesen Bedarf wohl belegen dürfte. Dies hatte zum einen zur Folge, dass sehr viele Instrumente gebaut wurden, zum anderen, dass die Behörden duldeten, dass nicht anerkannte Instrumentmacher (darunter Organisten, Geigenbauer und Schullehrer, aber auch Müller und Bauern) ihre eigenen (gegen das Zunftrecht verstoßende) Werkstätte betrieben, was beispielsweise Tobias Gottfried Heinrich Trost 1738 beklagte.<sup>906</sup> Dass die Behörden nicht einschritten, hatte unter anderem zur

<sup>903</sup>*Leipziger Zeitungen*, 15.05.1800.

<sup>904</sup>Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 25, 19.6.1795, S. 166.

<sup>905</sup>Andrew Talle, *Beyond Bach*, S. 24.

<sup>906</sup>Andrew Talle, *Beyond Bach*, S. 24.

Folge, dass für solche illegalen Produktionen ganz öffentlich in der Zeitung geworben wurde:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 09.06.1765.

In dem Dorfe Crosse bei Zwickau, verfertigt der dortige Müller Beck, sehr gute Clavire, Clavecins, und Piano Forts. Wer dergleichen zu haben wünschet, der kann sich hierunter an die Herren Oeler und Seifert in Crimmitschau adressiren, welche diesen geschickten Mann, bekannter zu werden wünschen.

Die Folge war ein Konkurrenzkampf, der die Preise von ‚gewöhnlicheren‘ neuen Instrumenten, sowie von Gebrauchtinstrumenten drückte. Offenbar senkte dies sogar die Gewinnmarge eines so berühmten Bauers wie Trost. Von der großen Beliebtheit der besaiteten Tasteninstrumente profitierten also neben den ‚illegalen‘ Werkstätten vor allem ganz große Meister, deren Namen praktisch zu Marken wurden, allen voran Gottfried Silbermann.

## 2.6.2. Die Besitzer der Instrumente

### –Teure Clavicymbel im Besitz von professionellen Musikern

Eine häufig gehörte Vermutung ist, dass professionelle Musiker zum Üben meist nur Spinette oder Clavichorde besaßen, große Clavecins jedoch die Ausnahme bildeten.<sup>907</sup> In Kapitel 1.5. habe ich bereits festgestellt, dass von vielen professionellen Musikern nicht bekannt ist, welche Instrumente diese besaßen, und dass, falls doch die Existenz eines Instruments in deren Besitz belegt ist, dies nur selten auf das komplette musikalische Inventar schließen lässt. Trotz dieser Umstände lässt sich über erstaunlich viele professionelle Tastenspieler sagen, dass diese Clavicymbel mit 16'-Register besaßen, oder in ihrer Wohnung stehen hatten. Von folgenden Musikern ist dies bekannt:

1. Kantor Düve, Braunschweig, 1722, 16', FF, sehr verziert.<sup>908</sup>
2. Hofmusiker Johann Christian Ziegler, Kassel (aus Rotenburg a.d. Fulda), 1724, Johannes Creutzburg, 1 Manual, 16'8'4', CD–c'''.<sup>909</sup>
3. Kantor Theophil Andrea Volckmar, Danzig, 1729, FF, FFis–c''', 16'8'8'4'<sup>910</sup>
4. Kantor Reinhardt, Braunschweig, 1762, anonym, 2 Manuale, 16'8'8'4', FF–f'''.<sup>911</sup>

<sup>907</sup>Vgl: Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 79–80.

<sup>908</sup>Hans Schröder, *Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig*, (Braunschweig, 1928), S. 40.

<sup>909</sup>Johannes Creutzburg, *Werkstattbuch*, (Duderstädter Propsteiarchiv) S. 158.

<sup>910</sup>Sankt-Peterburgische Anzeigen, 03.06.1729.

<sup>911</sup>Braunschweigische Anzeigen, 20.01.1762.

5. Stadtmusiker Renke, Jever (Ostfriesland), 1771, Silbermann, 3 Chöre, 3 Register, 16', FF–f<sup>'''</sup>.<sup>912</sup>
6. Wolfgang Amadeus Mozart, 1781, 16', «mit einer Maschine».<sup>913</sup>
7. Organist Johann Werner Woge (Junior, Sohn vom gleichnamigen Bauer), 1782, 4 Register, 16'.<sup>914</sup>
8. Georg Friedrich Händel, 1788, London, Burkat Shudi, 16'8'8'4'.<sup>915</sup>

Folgende Instrumente hatten zwar keinen durchgehenden 16' im Manual, oder zumindest keinen ausdrücklich beschriebenen, aber waren dennoch außergewöhnlich große Clavicymbel entweder mit Pedal, Umfang bis CC oder mit 16' im Bass, im Besitz von professionellen Musikern:

9. Andreas Rauch (Nachlass) 1656, «ein flüg[el] mit ein pedall, mehr einander instrument»<sup>916</sup>
10. G.H. Stözel, Breslau, um 1709, 2 Manuale und Pedal, CC–c<sup>'''</sup>.<sup>917</sup>
11. Fürstlicher Hofmusiker Schwanberger, Braunschweig, 1761, Christian Zell, 2 Manuale, 3 Register, Lautenzug, 5 volle Oktaven, «Contra-Töne [...], gesponnene Sayte[n], [...] 16. füßig».<sup>918</sup>
12. Organist und Bürgermeister Johann Caspar Vogler, Weimar, 1766, 2 Manuale, 8'8'4', CC–c<sup>'''</sup>, Pedal: 32'16'8'8'.<sup>919</sup>
13. Organist Heppel (Neue Kirche), Straßburg, 1789, Silbermann, «bekielter Flügel»: 2 Manuale, Fortepiano im Pedal.<sup>920</sup>

Auch kaufte Kantor Doles aus Freiberg um 1745 ein Clavicymbel für 185 rthlr bei Zacharias Hildebrandt.<sup>921</sup> Aufgrund des hohen Preises hatte dieses vermutlich nicht nur einen 16', sondern

<sup>912</sup>*Wöchentl. Ostfriesische Anzeigen*, 18.11.1771. Komplette Anzeige S. 145.

<sup>913</sup>Zitiert nach Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, (Kassel, Basel, 1965), S. 135. Siehe Zitat in dieser Arbeit, S. 40.

<sup>914</sup>*Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten*, 1782, no 22 S. 256. Die Verkäuferin war die Witte des Besitzers.

<sup>915</sup>*Morning Herald, Oxford*, 26.06.1788.

<sup>916</sup>zitiert nach Martin-Christian Schmidt, «Das Pedalcembalo—ein fast vergessenes Tasteninstrument» in: *Cöthener Bach-Hefte, Heft 8*, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 103.

<sup>917</sup>Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], (Hamburg 1740), S. 409.

<sup>918</sup>*Braunschweigische Anzeigen*, 30.05.1761.3

<sup>919</sup>*Weimarische Wöchentliche Anzeigen*, 16.07.1766, *Leipziger Intelligenzblatt*, 19.04.1766.

<sup>920</sup>*Musikalische Real=Zeitung für das Jahr 1789, Erster Band, von Jenner bis Brachmond*, 17.08.1789, S. 262. Silbermann in Straßburg (wohl Joh. Heinrich) baute auch einen 16-füßigen Flügel mit CC–c<sup>'''</sup>-Umfang und Fortepiano im Pedal. Es ist möglich, dass es sich hier um Heppes Instrument handelte. Noch wahrscheinlicher ist jedoch, dass Silbermann mehrere solche Instrumente baute, wobei Umfänge und Dispositionen möglicherweise variierten. Siehe Varrentrapp Sohn und Wenner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste, Bd. 10*, (Frankfurt, 1785) S. 273.

<sup>921</sup>Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745). Dass Rampe hier ein einmanualiges Cembalo vermutet, erschließt sich mir nicht. Siehe Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 79–80.

sicherlich auch andere teure Eigenschaften.

Vergleichbar mit solch großen Clavicymbeln war bekanntlich der Preis von Silbermännischen Fortepianos. Auch diese befanden sich im Besitz von professionellen Musikern. Es seien folgende Fortepianos genannt:

1. Kantor Erselius, Freiberg, 1767, «Fortepianos und Clavessins» (!), Gottfried Silbermann.<sup>922</sup>
2. Kantor Doles, Freiberg, 1789, Fortepiano, Gottfried Silbermann.<sup>923</sup>
3. Kantor Zimmermann, Freiberg, 1795, Fortepiano und zweimanualiges Pedalclavichord, Gottfried Silbermann.<sup>924</sup>

Obgleich die meisten Instrumente uns nur dank Verkaufsanzeigen überliefert sind, ist nur von fünf der oben genannten bekannt, dass sich deren Besitzer zu Lebzeiten davon zu trennen gedachten. Dabei handelte es sich um Düves, Volckmars, Reinhardts, Schwanbergers und Renkes Instrumente, wobei Schwanbergers Instrument nur in Kommission gegeben wurde, ihm also nicht gehörte. Auch Reinhardt und Renke könnten die Instrumente nur in Kommission verkauft haben. Volckmars Instrument war aber aus seinem Besitz, wie auch die Orgel und das Clavichord die er mitverkaufte. Auch bei Mozart ist nicht klar, ob es sich wirklich um ein Instrument in seinem Besitz handelte (er äußerte sich aber durchaus positiv über den Flügel). Das Clavicymbel stand in seiner Wohnung im Haus seiner Schwiegermutter, in dem er zeitweise wohnte, könnte also auch ihr gehört haben.<sup>925</sup>

Auch sei angemerkt, dass es sich in dieser Liste durchwegs um Tastenspieler in einer guten, angesehenen Positionen handelte. Wichtig ist auch die Feststellung, dass sowohl Düves,<sup>926</sup> Zieglers,<sup>927</sup> Stoelzels<sup>928</sup> als auch Mozarts<sup>929</sup> Flügel in seltenen Quellenarten, und nicht in Zeitungsanzeigen, überliefert sind. Dass diese Quellen heute bekannt sind, darf also als reiner Zufall gewertet werden. Von diesen vier Instrumenten wurde auch nur Stoelzels Instrument zweifellos

---

<sup>922</sup>Gottlob Friedrich Krebel, *Die vornehmsten Residenz- und Handelsstädte in Europa, zweyter Theil*, (Hamburg, 1767), S. 124.

<sup>923</sup>Allgemeine musikalische Zeitung, IX. Jahrgang, Jan. 1807, S. 259. Siehe auch Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 46.

<sup>924</sup>*Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung*, Nr 156, 30.12.1795.

<sup>925</sup>Vgl: Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, S. 44.

<sup>926</sup>Herr Düve gedachte seinen Flügel in der Lotterie zu verspielen, und fragte nach einer Erlaubnis dazu. Bittschriften, die eigene Instrumente beinhalteten waren nicht sehr häufig.

<sup>927</sup>Glücklicherweise ist Creutzburgs Werkstattbuch erhalten. Historische Werkstattbücher von Orgelbauern sind selten.

<sup>928</sup>Bedauerlicherweise werden Instrumente in Theoretikerschriften selten erwähnt.

<sup>929</sup>Es sind übermäßig viele Briefe Mozarts erhalten. Das muss 2 zwei Ursachen haben, die hier glücklicherweise zusammengekommen sind: Zum einen hat Mozart tatsächlich viele Briefe geschrieben, und zum anderen wurden diese dann zu jeder Zeit als erhaltenswert angesehen.

ausgerechnet *wegen* seiner außergewöhnlichen Einrichtung erwähnt. Übrigens besaß Staelzel laut Mattheson auch ein Pedalclavichord; er war also zum Orgel üben nicht auf sein Pedalclavicymbel angewiesen. Auch steckte nicht Zimmermanns gesamtes Kapital in seinem Fortepiano: er besaß zusätzlich ein Silbermannisches zweimanualiges Pedalclavichord. Daraus ist wohl zu schließen, dass sich gut positionierte professionelle Tastenspieler sehr wohl teure Instrumente anschaffen konnten und dies auch taten. Auch liegt die Vermutung nahe, dass viele extravagante Instrumente im Besitz von professionellen Musikern unerwähnt blieben, oder dass die Quellen dazu noch nicht gefunden wurden.

Dass professionelle Musiker überhaupt so große Clavicymbel besaßen, ist aus verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Es belegt nicht nur, dass diese Instrumente (inkl. die Modelle mit 16'-Register) von professionellen Musikern akzeptiert wurden und dass diese sogar dazu bereit waren, für solche Instrumente viel Geld auszugeben; Es ist vor allem bemerkenswert, da regelmäßige Konzertveranstalter wie Höfe, Opernhäuser, Kirchen und Kaffeehäuser ihre eigenen Instrumente besaßen. Demnach hätten vermutlich auch kleine Instrumente mit Mindestaustattung (einmanualige Flügel und Pedalclavichorde) zum Üben genügen können.

#### –Weitere Clavicymbel im Besitz von Musikern

Leider wurden manche von diesen Instrumenten nicht genau beschrieben. Andere, die ebenfalls aufgeführt werden, waren nicht übermäßig groß:

1. Kammerorganist Christian Petzold, Dresden, 1723, Gottfried Silbermann.<sup>930</sup>
2. Organist Bolle (Oberkiche), Frankfurt/Oder, 1737, Mietke.<sup>931</sup>
3. Organist Gottfried August Homilius (Frauenkirche), Dresden, 1745, Zacharias Hildebrandt, 100 rthlr.<sup>932</sup>
4. Kantor Gerahthen, Berlin, 1747, Johann Rost, klein, «schwarz laquirt», C-???.<sup>933</sup>
5. Cammer-Musico Johann Christian Jacobi, in erster Linie Oboist, 1754, Mietke, 3 Register, «vollständige Tastatur» [=vermutlich fünf volle Oktaven], Feuer vergoldete Beschläge.<sup>934</sup>
6. Leopold Mozart, Salzburg, 1770/71(?), C.E. Friederici, 2 Manuale, 8'8"×4', FF–f<sup>935</sup>.

<sup>930</sup>Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 35–36.

<sup>931</sup>*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigenachrichten*, 02.09.1737. Das "Clavesceng" war 1726 gebaut worden.

<sup>932</sup>Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745).

<sup>933</sup>*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigenachrichten*, 16.01.1747.

<sup>934</sup>*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigenachrichten*, 08.04.1754. Der Flügel sollte verkauft oder vermietet werden, weil Herr Jacobi «nicht ruinirt werden» wollte.

<sup>935</sup>Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, S. 41.

7. Königlicher Opersänger Porporino, Berlin, 1784, Mietke.<sup>936</sup>
8. Kantor Barthel, Greiz, Christian Ernst Friederici, 2 Manuale, 3 Register, kein 16', FF-f<sup>'''</sup>.<sup>937</sup>

Selbstverständlich können einige Instrumente dem Musiker auch «in Commission» gegeben worden sein, d.h., dass diese dem Musiker zu keinem Zeitpunkt gehört haben. Dies wäre aber lediglich eine Vermutung. Bei den meisten der oben genannten Instrumente scheinen die Umstände darauf hinzuweisen bzw. sie beweisen es sogar, dass das Instrument tatsächlich im Besitz und Gebrauch des genannten Musikers war. In der Quelle zu Kantor Gerahen befindet sich der Flügel jedoch in einer so langen Liste an Instrumenten, dass eine Handelstätigkeit naheliegend erscheint. Auch bei Kantor Barthel, welcher laut Anzeige, «auch Bestellungen auf neue sehr gut gebaute Instrumente und Kirchen-Musikalien annimmt» scheint dies der Fall gewesen zu sein. Zusätzlich hat Kellner in Kassel wiederholt Instrumente angeboten, was auch auf eine Handelstätigkeit hinzuweisen scheint.<sup>938</sup> In den Fällen von Petzold, Homilius und Porporino hingegen ist klar, dass es sich um eigene Instrumente handelte.

Unübersehbar ist, dass unter den hier genannten Bauern und Besitzern keine Vermischung zwischen Mitteldeutschland/Süddeutschland und Berlin/Norddeutschland stattfand, obgleich Instrumentmacher durchaus nicht nur ihre eigene Stadt oder Gegend belieferten.

Tatsächlich schafften sich laut Hildebrandts *Specificatio* einige Musiker auch Spinette an. Darunter der bereits erwähnte Doles sowie Bachs Mitarbeiter Johann Carl Gotthelf Gerlach.<sup>939</sup> Daraus zu schließen, dass sich professionelle Musiker oftmals an Stelle von großen mit kleinen Instrumenten begnügten, wäre eine reine Mutmaßung (Doles schaffte sich gleichzeitig(!) noch ein großes Clavicymbel an).<sup>940</sup> Es kann aber wohl als Hinweis dafür verstanden werden, dass selbst bei Anwesenheit eines großen Clavicymbels auch Spinette ihre Existenzberechtigung hatten. Diese kann im Gebrauch bei kleiner besetzten Kammermusiken, oder zum Üben und Spielen in kleineren Räumen bestanden haben. Dies war sicherlich von Bedeutung, da bei angesehenen Organisten oftmals Schüler wohnten, welche wohl parallel zu ihrem Meister üben mussten. Allzu endgültige Schlüsse über die Standardaustattung professioneller Organisten lässt die spärliche sowie heterogene Quellenlage keineswegs zu. Als gesichert darf gelten, dass Organisten sehr unterschiedliche, nicht selten auch extravagante Instrumente besaßen.

<sup>936</sup>*Berlinische Intelligenz-Zettel*, 24.01.1784. Dieses Instrument ist aus Porporinos Nachlaß.

<sup>937</sup>*Allgemeine Anzeiger der Deutschen*, Gotha, 1801, S. 1164.

<sup>938</sup>Siehe Kapitel 2.5.6, S. 177.

<sup>939</sup>Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745).

<sup>940</sup>Vgl. Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», S. 79–80.

## –Instrumente an Höfen

Höfe besaßen oft sehr unterschiedliche Instrumente, wobei Importe eine wichtige Rolle spielten. Es gibt ein Inventar vom Hof in Gotha aus dem Jahre 1750.<sup>941</sup> Demnach hatte die Hofkapelle in diesem Jahr 15 Tasteninstrumente (mögliche private Instrumente, die den Adligen, und nicht der Kapelle zur Verfügung standen, könnten hier fehlen), darunter 9 Clavicymbel, ein Clavichord, ein «Stahl Clavier», ein Pantalon, ein «Lauten Clavier» und ein «Gamben Clavier». Das «Lauten Clavier» und «Gamben Clavier» waren bereits unbrauchbar, andere Instrumente waren nicht im Gebrauch der Kapelle, sondern wurden verschiedenen Personen zur Verfügung gestellt, unter anderem war beispielsweise das große Trost-Clavichord 1750 verliehen. Ein Clavicymbel war aus Antwerpen, eines aus Hamburg und eines aus Dresden. Es gibt keinen Hinweis dafür, dass eines davon einen 16' gehabt hätte. Das Instrument aus Hamburg hatte drei Register, darunter einen 4'.<sup>942</sup> Das Dresdner Instrument hat Ahrens als eines von Gräbner identifiziert, welches laut den Dokumenten 1711 angeschafft wurde. Bei diesem würde mir ein 16' noch am wahrscheinlichsten erscheinen, obgleich es für solch eine Vermutung keine Anhaltspunkte gibt. Allerdings war das «Dresdner» nicht mehr am Hof, sondern stand leihweise bei einem Herrn Rotberg; es wurde also 1750 nicht (mehr?) gebraucht.<sup>943</sup>

Von den Instrumenten aus deutschen Beständen sind übermäßig viele höfische Instrumente erhalten geblieben. Genannt seien die beiden Instrumente in Schloss Pillnitz (eines ist Silbermann zugeschrieben, welches bei der Bodenreform der DDR aus einem anderen Schloss kam, das andere ist das Gräbner von 1739), das Harrass-Clavicymbel im Schloss Sondershausen<sup>944</sup>, das aus dem Schlossinventar zu stammen scheint, die beiden Mietke-Clavicymbel in Berlin im Schloss Charlottenburg, die beiden englischen Shudi-Flügel im neuen Palais, von denen der eine noch dort steht (der andere wurde im zweiten Weltkrieg nach Moskau mitgenommen wo er sich heute noch im Glinka-Museum befindet), sowie die beiden Silbermannischen Fortepianos im neuen Palais und in Sans-Soucis. Die größten darunter sind die englischen Instrumente von Shudi, welche jedoch erst 1766 angeschafft wurden, dreichörig sind, und den Umfang CC–f<sup>'''</sup> haben. Das Clavicymbel von Gräbner in Pillnitz, ebenfalls dreichörig, hat immerhin den Umfang DD–d<sup>'''</sup>. Mit Ausnahme einiger Instrumente von Mietke und Silbermann in Berlin sind diese höfischen Clavicymbel keineswegs besonders dekoriert; man kann wohl annehmen, dass der Dekorationsstandard bei höfischen Instrumenten in Deutschland relativ nah am gehobeneren regionalen Standard war, wobei in Berlin

<sup>941</sup>Christian Ahrens, „The Inventory of the Gotha Court Orchestra of 1750“.

<sup>942</sup>Ebda, S. 39.

<sup>943</sup>Ebda.

<sup>944</sup>Vgl. Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 119.

die Instrumente standardmäßig bemalt oder lackiert waren, dabei nicht selten kunstvoll. Die beiden Instrumente von Harrass und Gräbner sind schlicht, das Clavicymbel, welches Silbermann zugeschrieben wird, immerhin edel mit Nußbaum furniert.

Zwei besonders große Clavessins laßen sich an Höfen nachweisen. Es handelt sich um einen Flügel von Weickart, aus Halle, welcher für die Frau Gemahlin des Herrn Erbprinzen zu Anhalt-Bernburg gebaut wurde.<sup>945</sup> Er ging bis ins zweiunddreißigfüßige A und konnte 114 Mal verändert werden. Da sowohl der «Silber-» als auch der «Flötenklang» gelobt wurden, scheint es sich hierbei um ein Claviorganum gehandelt zu haben. Auch ist ein vierhöriger Flügel mit 16' von Johann Christoph Oesterlein im Nachlaßverzeichnis des Markgrafen Friedrich Heinrich von Brandenburg-Schwedt nachweisbar.<sup>946</sup>

### –Clavicymbel in Kirchen

Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert besaßen Kirchen zunehmend eigene Clavicymbel. Dies wurde immer mehr gefordert. So ist unter anderem ein Schreiben vom Freiburger Kantor Petri erhalten, in dem sich dieser die Anschaffung eines Flügels zum «aparte[n] Accompagnement mit einem Cavecimbel [Sic!]» wünscht.<sup>947</sup> Dies sei «höchst nötig» und «in Leipzig und andern vornehmen Orten gebräuchlich». Der Hof in Gotha besaß sogar ein Clavicymbel, welches, wie eine Orgel, im hohen Chorton gestimmt war.<sup>948</sup>

Vermutlich waren aber im 18. Jahrhundert einige Instrumente in Kirchen übermäßig alt. Zwischen 1670 und 1756 lässt sich beispielsweise keine Neuanschaffung eines Clavicymbels für die Thomaskirche Leipzig nachweisen, wobei nicht auszuschließen ist, dass zwischendurch ein Leipziger Bürger ein Instrument gestiftet haben könnte.<sup>949</sup> Dieses würde in den Rechnungsbüchern naturgemäß nicht erwähnt. Dass die Clavicymbel der Thomaskirche und Nikolaikirche in Leipzig bis 1790 einmanualig waren, darf vermutet werden, da es sich erst bei dem 1790 neu angeschafften Instrument ausdrücklich um ein zweimanualiges Exemplar handelte.<sup>950</sup> Ein ebenfalls altmodisch anmutendes einmanualiges Instrument stand, laut Adlung, in der Predigerkirche Erfurt, wo dieser als Organist tätig war:

---

<sup>945</sup>*Gesammelte Nachrichten von merkwürdigen Begebenheiten*, (1755–1765, hier: 1765), S. 773.

<sup>946</sup>Kapitel 2.5.4, S. 161.

<sup>947</sup>Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»–Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», S. 116–117.

<sup>948</sup>Ebda., S. 113.

<sup>949</sup>Vgl. Thekla Schneider, «Die Orgelbauerfamilie Compenius.», In: *Archiv für Musikforschung. Band 2*, (1937), S. 14 und Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723*, S. 113.

<sup>950</sup>Ebda.

Ob schon die vielen Docken mühsam zu machen sind, so ist doch auch ein anderer Nutzen darbey: nemlich wenn eine Reihe Docken den Anschlag näher nach dem vordersten Stege zu thut, giebt es einen schärferen Klang, als wenn eine andere Reihe eben diese Saiten weiter von dem Stege klingend macht; daher bisweilen zu einerley Saiten mehrere Reihen gemacht werden, da wohl nur ein Clavier ist, wie auf dem Prediger Chore dergleichen Anlage zu sehen. Wenn eine solche Reihe Docken sehr nahe am Stege angebracht wird, klingt es fast wie eine Spitzharfe, und wo ich es gesehen, nennte man diesen Zug ein Spinet.<sup>951</sup>

### –Clavicymbel bei Konzertveranstaltern

Einige Konzertveranstalter besaßen eigene Instrumente. Diese Instrumente sind heute dann nachweisbar, wenn diese zum Verkauf angeboten wurden. Folgende sind bekannt:

1. Enoch Richter (Coffeehaus am Markt), Leipzig, 1745, Zacharias Hildebrandt, 120 rthlr.<sup>952</sup>
2. Enoch Richter, Leipzig, 1770, Zacharias Hildebrandt, 2 Manuale, Pedal, FF–f<sup>'''</sup>, 16'8'8'\*4'/Ped: AA–d', 16'16'8'8'\*.<sup>953</sup>
3. Hotel de Baviere, Leipzig, 1799, [?] Silbermann, 2 Manuale, 3 Register, darunter ein 4', CC–f<sup>'''</sup>.<sup>954</sup>

Nicht auszuschließen ist, dass die beiden ersten Instrumente in der Liste ein und dasselbe waren. Wahrscheinlich ist, dass sich unter den von vielen namentlich genannten wohlhabenden Amateuren inserierten Instrumenten auch solche befanden, welche regelmäßig bei mehr oder weniger privaten Konzerten verwendet wurden. Wegen dieser Möglichkeit darf man nicht automatisch davon ausgehen, dass die Inserenten, oder ihre Familien, diese Instrumente tatsächlich auch spielten.

### –Clavicymbel bei Instrumentmachern

Wie auch im 20. und 21. Jahrhundert üblich, besaßen einige Instrumentmacher selbstgebaute Instrumente, die nicht verkäuflich waren. Drei Anzeigen mit solchen Instrumenten aus Nachlässen von Instrumentmachern sind mir bekannt. Die Formulierung zeigt in zwei Fällen eindeutig, dass die Bauer nicht vorhatten, diese zu Lebzeiten zu verkaufen. Daraus ist auch zu schließen, dass die Bauer sich vor allem mit diesen Modellen identifizierten, diese Instrumente also als deren Idealmodelle zu betrachten sind.

---

<sup>951</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, S. 555–556, Fußnote l).

<sup>952</sup> Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745).

<sup>953</sup> *Leipziger Zeitungen*, 29.05.1770. Das Instrument stand im Richterschen Garten, im ehemaligen Zimmermannischen Garten, welches vormals zum Zimmermannischen Coffeehaus gehörte.

<sup>954</sup> *Leipziger Zeitungen*, 16.04.1799.

*Braunschweigische Anzeigen*, 29.06.1774.

In Wolfenbüttel. Ein vierfüßig Orgelwerk von 10 Register, welches gut aptirt, nebst einen grossen 16 füßigen Flügel mit 3 Registern, braun gebeizt, nebst Gestell dazu, um billigen Preis, bey der Witwe Hüßemann daselbst.

*Hamburger Correspondent*, Nr. 28, 17.02.1781.

Die Wittwe Haße ist gesonnen, zwey vortreffliche Claviere von der Arbeit ihres verstorbenen Ehemannes, des berühmten Künstlers, Johann Adolph Haß, zu einem billigen Preise unter der Hand zu verkaufen. Er hatte diese beyden Stücke für sich selbst, und zu einem bewiese, wie hoch er es in seiner Kunst gebrach[t] hatte, verfertigt, und sowol auf das Werk selbst allen ersinnlichen Fleiß, als auf die äußeren Verzierungen große Kosten gewandt. Das erste Stück ist ein Flügel von der größten Sorte mit 2 Clavieren, welche zusammen verbunden werden können, mit 5 Oktaven und 6 Registerzügen, als 1 sechszehn Fuß, 2 acht Fuß, 1 vier Fuß, 2 zwey Fuß Ton. Der sechszehn Fuß hat seinen Klangboden für sich allein. Durch die Register und Lautenzüge können einige dreyßig Veränderungen gemacht werden. Die Claviatur ist von Schildkröte, und die halben Töne sind von Perlmutter. Das zweyte ist ein Clavichordium von 6 Octaven. Die Claviatur ist von Perlmutter, und die Brüstung mit Schildkröte und Perlenmutter ausgelegt und schön gravirt. Der Deckel ist vortrefflich gemahlt, und auswendig lackirt.

*Der Reichsanzeiger oder Allgemeines Intelligenz-Blatt zum Behuf der Justiz*, Gotha 03.03.1794.

Avertissement. Der hiesige berühmte Instrumentenmacher Lencker hat bey seinem Absterben einen Flügel mit 2 Clavieren von massiv nußbaumnen Holze, mit Messing beschlagen, welcher 4 Veränderungen, als Prinzipal, Cornett, Spinnet und Kuppel hat, deren Ton recht gut gerathen und übrigens auch sehr gut und mit vorzüglichem Fleiße gearbeitet ist, hinterlassen. Ob ihm gleich verschiedenemale 100 rthl. dafür geboten worden, so konnte er sich doch nicht entschließen, dieses ausserordentlich gut ausgefallene Instrument dafür zu überlassen. Nun aber, da seiner einzigen hinterlassenen Tochter der Platz mangelt, solches fernerhin schicklich aufzubewahren, ist sie entschlossen, es für 100 rthl. In hiesigem Courant gegen baare Bezahlung wegzugeben, welches andurch den Liebhabern bekannt gemacht wird, damit selbige sich dieserwegen an mich adressieren können.

Rudolstadt im Schwarzburgischen, den 19. Febr. 1794.

Hottelet, Buchbinder.

Der erste Bauer war Johann Christoph Hüsemann (1702–1774) welcher heute ausschließlich

als Orgelbauer bekannt ist.

Es sei an dieser Stelle erinnert, dass 16'-Register in Thüringen, wo Lencker herkam, offenbar weniger verbreitet waren, als in Sachsen oder Hamburg. Dennoch hatten alle drei Bauer große Instrumente als Vorzeigeobjekte, was die Bedeutung solcher großen Clavicymbel erneut unterstreicht. Selbst beim Clavichord hat sich Hass offensichtlich entschieden, seinen Meister nicht gerade in der Beschränkung zu zeigen.

Neben diesen eindeutigen Vorzeigeeinstrumenten scheinen einige besonders erfolgreiche Instrumentbauer nicht auf Auftrag, sondern praktisch auf Lager zu bauen, wobei die fertigen Instrumente teilweise an Händler in fremde Städte geschickt wurden. Dies lässt sich beispielsweise aus folgender Formulierung «Will jemand statt des eichen Holzes lieber eine Fournirung von Nußbaum haben, so werden sie sich dabey billig finden lassen.» entnehmen.<sup>955</sup> Offenbar konnte man also beim Instrumentmacher Wagner zwischen bereits hergestellten Instrumenten entscheiden. Dies würde auch zu seinen standardisierten Bauformen mit Festpreis passen. Auch Friederici baute «Flügel oder Clavecins», welche bei Zwischenhändlern besehen und gekauft werden konnten. Sollten diese «schon weg seyn, so werden Clavecins [...] im kurzen bis Leipzig franco geliefert».<sup>956</sup> Dies spricht für eine enorme Produktion, sowie für eine, zumindest innerhalb der einzelnen Werkstätten, starke Standardisierung. Andere Bauer scheinen trotz nachweislich großer Produktion nur auf Auftrag gearbeitet zu haben. Gottfried Silbermann war vermutlich solch ein Bauer. Dies geht beispielsweise daraus hervor, dass ihm ein Kunde kurz vor seinem Tod Geld für ein noch nicht gebautes Clavichord gesendet hat.<sup>957</sup> Dass Silbermann dennoch sehr viele besaitete Instrumente gebaut hat, geht unmißverständlich aus den vielen Gebrauchtanzeigen, wie auch aus den 8 (!) Stimmhämmern aus Messing in seinem Nachlass hervor.<sup>958</sup> Diese belegen indirekt auch, dass mehrere seiner Mitarbeiter parallel an Saiteninstrumenten arbeiteten. Dennoch besaß er keinen «Vorzeige-Flügel» der in Silbermanns Nachlass erwähnt worden wäre. Ähnlich dürfte Hildebrandt gearbeitet haben, wie man aus der *Specificatio* schließen möchte.

---

<sup>955</sup>Johann und Michael Wagner (Obm. in Schmiedefeld/Thüringen), in *Katalog Breitkopf u. Sohn*, (Leipzig, Breitkopf u. Sohn, zur Neujahrsmesse 1764).

<sup>956</sup>*Leipziger Zeitungen*, 13.04.1755.

<sup>957</sup>Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, S. 47.

<sup>958</sup>Ebda, S. 51.

### 2.6.3. Exporte

One of Zedler's most interesting remarks is this: "Some harpsichords of his [Gottfried Silbermann's] make have been taken to England and were welcomed with especial applause." This is a reversal of the usual trend in which English harpsichords were received with admiration on the Continent.<sup>959</sup>

Dass Hubbard den deutschen Bauern nicht zutraute, exportwürdige Instrumente zu bauen, ist symptomatisch für seine grandiosen Fehleinschätzungen sowie für seine allgemeine Skepsis deutschen Clavicymbeln gegenüber. Tatsächlich waren deutsche Clavicymbel an vielen Orten Europas beliebt, und wurden deshalb in großen Mengen exportiert. Darunter befanden sich nicht nur ‚internationale‘ Standardmodelle mit 8'8'4'-Disposition, sondern auch deutsche Spezialitäten mit 16'.

Beispielsweise wurden in den Niederlanden Instrumente von Christian Vater (Hannover), Silvermann [sic!], «Zilbermann à Berlin» (eher Silbermann in Dresden?), Abraham Christian Kliem (Brüheim/Gotha), Hieronymus Albrecht Hass (Hamburg), H.H. Hass [sic! vermutlich ein Fehler], und Harrass (Breitenbach) angeboten.<sup>960</sup> Englische Bauer verkauften auch in den Niederlanden, wobei diese offenbar einen weitaus kleineren Anteil darstellten, da sie viel seltener erwähnt wurden.<sup>961</sup> Im Gegensatz dazu lassen sich dort nur ein französisches und zwei italienische Instrumente bezeugen, was die Bedeutung der deutschen Instrumente erneut unterstreichen dürfte.<sup>962</sup> Ein Clavicymbel von Werner Woge aus Danzig wurde nach Großbritannien exportiert.<sup>963</sup>

Wie bereits erwähnt lassen sich Clavicymbel aus Hamburg in Spanien bezeugen. Überhaupt scheint die Spanische Instrumentenbautradition seit jeher eine enge Verbindung zum Norddeutschen gehabt zu haben, wie man aus den erhaltenen Instrumenten schließen möchte. Dies müsste unbedingt untersucht werden.

Wie auch in Spanien war der Skandinavische Instrumentenbau mit dem norddeutschen erstaunlich nah verwandt. Auch ist es sicherlich nicht verwunderlich, dass in Skandinavien (wie auch in Spanien) einige deutsche Clavicymbel erhalten geblieben sind.<sup>964</sup> Selbst die beiden Clavicymbel die

---

<sup>959</sup>Frank Hubbard, *Three Centuries of harpsichord making*, S. 173.

<sup>960</sup>Arend Jan Gierveld, «The harpsichord and Clavichord in the Dutsch Republic», S. 122–123.

<sup>961</sup>Ebda.

<sup>962</sup>Ebda, S. 123–124.

<sup>963</sup>Benjamin Vogel «Musical instruments of Danzig's citizens at the second half of the 18th century», S. 7.

<sup>964</sup>Instrumente befinden sich aufgelistet bei Christian Ahrens, «Das Cembalo in Deutschland–Daten und Fakten», S. 18–22. 3 Drei davon befinden sich heute in Spanien, das 1740-Hass (als viertes Instrument in der Liste) soll in Spanien entdeckt worden sein. 7 befinden sich heute in Skandinavien. Zwar muss der heutige Standort nicht mit Exporten im 18. Jhdt. zusammenhängen, dennoch scheint es hier insofern zu passen, als dass es sich dabei übermäßig oft um norddeutsche Instrumente handelt.

sich heute in Hamburg befinden können Exportinstrumente sein. Jenes von Fleischer (1716)<sup>965</sup> wurde in New York entdeckt und jenes von Zell (1728) befand sich 1900 im Privatbesitz in Frankreich.<sup>966</sup> Das bekräftigt meine Vermutung, dass aus Deutschland vor allem Exportinstrumente und höfische Instrumente erhalten sind.

## **2.7 Gebrauch der unterschiedlichen Clavicymbeltypen**

Wie Christian Ahrens feststellt, wurden große Clavicymbel vor allem als Continuo-Instrumente wahrgenommen und eingesetzt.<sup>967</sup> In diesem Zusammenhang ist es durchaus bemerkenswert, wieviel große Clavicymbel in Anzeigen als ‚Orchesterflügel‘ oder ‚Concertflügel‘ angepriesen wurden. Ebenso bemerkenswert ist, dass (neben vielen Registern) vor allem mit der Gravität und Lautstärke dieser Instrumente geworben wurde. Bei der Menge solcher Inserate würde eine Auflistung solcher ‚Orchesterflügel‘ oder ‚Concertflügel‘ an dieser Stelle ausufern.<sup>968</sup> Stattdessen möchte ich mich mit der Frage beschäftigen, ob ‚Concert‘ und ‚Orchester‘ gleichbedeutend verwendet wurden.

In den meisten Fällen scheint dies der Fall zu sein. In einer Anzeige taucht die Formulierung «zugleich mit dem Contre-Bass zu einem starken Concert zu gebrauchen» auf.<sup>969</sup> Diese setzt zweifellos das Wort ‚Concert‘ mit ‚Orchester‘ oder ‚Ensemble‘ (möglicherweise aus Orchester und Chor bestehend) gleich. In folgender Anzeige ist dies aber offensichtlich anders:

*Kaiserlich privilegirter Reichs=Anzeiger*, 16.12.1797.

[Flügel von Friederici] Er hat 2 Claviere, 6 Haupt- und verschiedene Nebenveränderungen, und ist von vorzüglich gutem, reinen und heilen Ton, so daß er sowohl zum Concertspielen als zur Begleitung stark besetzter Musiken gebraucht werden kann. [...]

Da ‚Concertspielen‘ als Gegensatz zur ‚Begleitung‘ verwendet wird, ist an dieser Stelle ein solistischer Gebrauch zu verstehen. Ob es sich hier eher um Cembalokonzerte mit Orchester, oder um ein rein solistisches Spiel handelt, oder möglicherweise um beide Möglichkeiten, muss an dieser Stelle offen bleiben.

---

<sup>965</sup>Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840, third Edition*, S. 315.

<sup>966</sup>Ebda, S. 685.

<sup>967</sup>Christian Ahrens, ««der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel».

<sup>968</sup>In Kapitel 5.2 sind einige aufgelistet. Siehe Kapitel 5.2. Einige ‚Orchesterflügel‘ und ‚Concertflügel‘, S. 263.

<sup>969</sup>*Berliner Intelligenzblatt*, 06.01.1755. Anzeige auf S. 263.

Dass einige ‚Concertflügel‘ eine Transpositionsvorrichtung hatten (und diese demnach zum ‚Concerte‘ spielen nützlich sein konnte!) lässt sich durch mindestens zwei Quellen belegen.<sup>970</sup> Ein weiteres großes Clavicymbel wurden zwar nicht ausdrücklich als Konzertinstrument verkauft, hatte aber dennoch eine solche Vorrichtung.<sup>971</sup>

Interessant ist zumindest, dass in zwei Anzeigen, in welchen Silbermannische Flügel mit drei Registern und Tonumfang von CC–f<sup>'''</sup> angeboten wurden, vor allem auf deren ‚Orchester‘-, bzw. ‚Accompagnement‘-Fähigkeiten hingewiesen wurde.<sup>972</sup> Das ist gut nachvollziehbar, schließlich kommen im Solorepertoire solche tiefen Töne nicht vor. Um im Generalbaß Oktaven in der linken Hand zu spielen, sind diese Kontratöne aber sehr willkommen. Im übrigen wurde der Vorteil, dass man bei solch einem Umfang bis CC «den Generalbaß auf selbigen auf zweyerley Art, nemlich 8-füßig oder 16-füßig haben kann» in einer weiteren Anzeige genannt.<sup>973</sup> Hier ist ein Vergleich mit der Orgel von Interesse. Der Gemeindegang wurde grundsätzlich auf 16'-Basis im Manual begleitet (Pedal vmtl. 16' oder 32').<sup>974</sup> Daraus ist beispielsweise zu schließen, dass ein Clavecin mit «kräftigen Orgelbass» welches gut zur Begleitung von Chorälen (!) geeignet war, vermutlich ein 16'-Register besaß.<sup>975</sup> Wenn die Orgel jedoch klein war und keine 16'-Register im Manual hatte wurde empfohlen, eine Oktave tiefer zu begleiten.<sup>976</sup> Vergleichbar dazu kann der Generalbass auf solchen Flügeln bis CC tatsächlich komplett eine Oktave tiefer gespielt worden sein. Immerhin könnte man aber auch im Solorepertoire einige Schlussöne nach unten oktavierem, oder die linke Hand ‚generalbassmäßig‘ Oktaven spielen lassen. Der Handlungsspielraum ist dabei jedoch deutlich begrenzter, oftmals allein schon, weil die linke Hand im Solorepertoire oft schwerer gesetzt ist, und nicht selten mehrere Stimmen zu spielen hat.

Auch waren Pedalclavicymbel in erster Linie keineswegs Übeinstrumente für Organisten, sondern teure Konzertinstrumente, in erster Linie wohl für Continuo, wie Christian Ahrens in einer weiteren Publikation feststellt.<sup>977</sup> Dafür sprechen unter anderem die komplexe Einrichtung und Disposition sowie wie die teure Dekoration dieser in den Quellen beschriebenen Instrumente, welche zum Üben keineswegs nötig gewesen wären. Ein großes Pedalclavicymbel stand im Richterschen Garten in

---

<sup>970</sup>*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 24.06.1766, Wiederholung am 12.08.1766. Anzeige auf S. 103 sowie *Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 12.8.1766, Anzeige auf S. 103.

<sup>971</sup>Siehe S. 102.

<sup>972</sup>*Leipziger Zeitungen*, 05.05.1792 und *Leipziger Zeitungen*, 16.04.1799.

<sup>973</sup>*Hannoversche Anzeigen*, 09.09.1765. Anzeige auf S. 65.

<sup>974</sup>Jaarboek voor de Eredienst, *Musik und Gottesdienst*, Heft 6/1977, S. 159–169.

<sup>975</sup>Anzeige auf S. 41.

<sup>976</sup>Johann Samuel Petri, *Anleitung zur practischen Music* (Lauban, 1767), S. 114. Siehe auch Stefan Gehrt, «Bachs Schlusschoräle» in: *Klanggut* (2017, 1.) S. 4–18.

<sup>977</sup>Christian Ahrens, «Ausstattung, Verbreitung und Verwendung von besaiteten Tasteninstrumenten mit Pedal».

Leipzig, dem ehemaligen Zimmermannischen Garten, welcher vormals zum Zimmermannschen Coffeehaus gehörte, wo Bach regelmäßig musizierte. Dass dieses Instrument schon zu Bachs Zeit vorhanden war, darf als wahrscheinlich gelten.<sup>978</sup> Auch besaß beispielsweise ein Notar solch ein Clavicymbel mit unabhängigem Pedal.<sup>979</sup> Diese Instrumente waren also nicht ausschließlich im Besitz von professionellen Musikern, welche sie zum Üben der Pedaltechnik gebraucht hätten.

Besonders klar wird der Gebrauch unterschiedlicher Instrumente durch Carl Philipp Emanuel Bach beschrieben. In seinem Versuch beschreibt er an zwei Stellen, wie ein guter Flügel beschaffen sein muß. In diesen Stellen spricht er aber vollkommen unterschiedliche Eigenschaften an. Diese sind aus ihrem Kontext heraus von besonderer Bedeutung. Am Anfang beschreibt er, weshalb ein Clavier-Schüler sowohl ein Clavichord als auch einen Flügel braucht.<sup>980</sup> Dabei geht es aber vor allem um das abwechselnde Spielen und Üben eines Repertoires auf verschiedenen Instrumenten. Deshalb brauchte ein Clavichord, wie auch ein Flügel, genügend hohe Töne, bis e''' oder f'''.<sup>981</sup> Übrigens besteht er auch darauf, dass der Flügel nicht zu leicht im Anschlag sein soll. Von Registern oder verschiedenen Manualen ist hier – zumindest zum ‚gewöhnlichen‘ Üben von Repertoire – keine Rede. Daraus ist wohl zu schließen, dass dies dazu nicht absolut notwendig war. Auch waren Kontratöne wohl nicht wichtig genug, um an dieser Stelle erwähnt zu werden. Schließlich kann man die wenigen Kontratöne, die im Repertoire vorkommen, meist ohne allzu großen Verlust hoch oktavierem. Ganz anders setzt Carl Philipp Emanuel Bach seine Schwerpunkte, wenn es um den Generalbass geht. Er verlangt sogar, dass man während des Spielens die Registrierung ändert und lobt Fußtritte (=Registerpedale), die ein gewisser Holfeld erfunden habe, die dieses ermöglichen.<sup>982</sup> Im Anschluss bespricht er Möglichkeiten für Dynamik auf dem Flügel, wobei er selbstverständlich auch Manualwechsel mit einbezieht. Wenn man Carl Philipp Emanuel Bachs Anforderungen zusammenfasst, scheint wohl ein einmanualiges Clavicymbel mit Umfang von C–f''' und wenigen Registern für einen Clavierschüler auszureichen, wobei dieses hier als Ergänzung zum Clavichord zu sehen wäre. Ein Clavicymbel für Continuo hingegen braucht mehr Möglichkeiten, vor allem dynamische. Dass er nicht auf Kontratöne und 16'-Register eingeht, kann damit zu tun haben, dass er nicht mehr ein Anhänger der hochbarocken Gravität war, sondern eher spritzige Kontraste bevorzugte.

---

<sup>978</sup>Matteo Messori, «Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt».

<sup>979</sup>Mecklenburgische Nachrichten/ Fragen und Anzeigen, Band 6, 04.09.1756.

<sup>980</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, (Christian Friedrich Henning, Berlin, 1753), S. 10–11.

<sup>981</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 9.

<sup>982</sup>Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band 2, (Christian Friedrich Henning, Berlin, 1762), S. 244–245.

Zwar beschreibt Carl Philipp Emanuel Bach nicht den Gebrauch von Spinetten, aber andere Quellen legen einen Gebrauch nahe, der dem von kleinen Clavicymbeln nicht unähnlich war. In Walthers *Musicalischem Lexicon* heißt es beispielsweise zum «Buonaccordo», dass es sich um ein «kleines besaitetes Schlag=Instrumentgen oder Spinettgen» handle, «worauf kinder, wegen ihrer kurzen Finger, zu lernen pflegen».<sup>983</sup> Auch hat laut Hildebrandts *Specificatio* Johann Carl Gotthelf Gerlach ein Spinett für einen «Purschen» in Leipzig bestellt.<sup>984</sup>

---

<sup>983</sup>Johann Gottfried Walther, «Buonaccordo», in: *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, S. 119.

<sup>984</sup>Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745).

## 3 Johann Sebastian Bach

### 3.1. Tasteninstrumente und Textur des Repertoires

Es wurde schon viel über Bachs Instrumente spekuliert. Dabei sind die Fragen, ob Bach allgemein ein bestimmtes Instrument bevorzugte, wie auch die Frage, ob ein spezielles Stück für ein bestimmtes Instrument gedacht war, besonders beliebt. Geprägt sind diese Überlegungen oft von äußerst subjektiven Empfindungen, welche diese, zumindest für mich, nicht selten komplett unnachvollziehbar machen.

Einige Stücke sind ausdrücklich für Clavicymbel bestimmt.<sup>985</sup> Darunter Band II und IV der *Clavier-Übung*, sowie die Cembalokonzerte. Wenn man diese Werke zusammennimmt, hat man bereits einen guten allgemeinen Überblick über die von Bach verwendeten Texturen in der Tastenmusik. Die Kadenz im 5. *Brandenburgischen Konzert* beinhaltet beispielsweise einstimmige Passaggi, die Aria aus den *Goldberg-Variationen* langsame Arpeggio-Figuren mit liegenbleibenden Tönen und nicht festgelegter Stimmenanzahl. Zusätzlich kommen in diesen Werken vom zweistimmigen Satz, über den akkordischen Satz (beispielsweise am Anfang des *Italienischen Konzerts*), strengsten Kontrapunkten mit unterschiedlicher Stimmenanzahl (etwa die Kanons in den *Goldberg-Variationen*) alle möglichen Schreibarten vor. Genau die gleichen Schreibarten finden sich auch in Werken, die nicht ausdrücklich für das Clavicymbel bestimmt sind. Man kann daraus schließen, dass das vorgesehene Instrument nicht in erster Linie mit der Textur der Komposition, sondern mit anderen Faktoren zusammenhängt.

Diese Faktoren sind vor allem von instrumentenbaulicher und spieltechnischer Natur. Etwa schreibt Bach im *Italienischen Konzert* und der *Französischen Ouverture (Clavier-Übung II)* die Manualwechsel mit *piano* und *forte* vor. Diese implizieren bei zwei Manualen nicht nur unterschiedliche Lautstärken, sondern durchaus unterschiedliche Klangfarben. Der Notentext läßt sich dennoch mitsamt der vorgeschriebenen Dynamik am Clavichord und Fortepiano darstellen, obgleich diese Klangfarbenunterschiede, welche durch Manualwechsel entstehen, wegfallen. Wie groß dieser Klangfarbenverlust für uns heute ist, ist sicherlich Geschmackssache. Diese Kontraste werden aber durch die fein schattierte Dynamik, welche der Vorteil dieser dynamischen Instrumente ist, und die auf diesen beim Musizieren zweifellos unumgänglich entsteht (es sei denn, man drischt alle *Forte*-Stellen von Anfang bis Ende durch, und hält sich im *piano* so gut es geht zurück, was sicherlich geschmacklos wäre), abgeschwächt. Richtig unumgänglich ist das Spiel auf zwei Manualen in der *Clavier-Übung IV (Goldberg-Variationen)*; dort stehen beim Spiel auf einem

---

<sup>985</sup>Siehe auch Kapitel 1.1.

Manual viele Stimmkreuzungen einer guten Artikulation im Wege. Das Clavicymbel scheint bei diesen Werken vor allem aus diesen spieltechnischen und den wirklich abgesetzten Klangfarben geschuldeten Gründen vorgeschrieben worden zu sein. Bei den Concerti und obligaten Sonaten steht jedoch als Bezeichnung das etwas vielseitige Wort *Cembalo*,<sup>986</sup> wobei bei dem leiseren Fortepiano und noch leiseren Clavichord vor allem deren Lautstärke dem Gebrauch im Wege standen.

Auch spielten Bearbeitungen für unterschiedliche Besetzungen in Bachs Schaffen eine bedeutende Rolle. So waren viele Cembalokonzerte original Violinkonzerte oder vermutlich verschollene Werke für Violine oder ein anderes Instrument. Vieles über Bachs Bezug zu den Instrumenten läßt sich in diesen Bearbeitungen untersuchen. Beispielsweise sei das Cembalokonzert in d-Moll BWV 1052 erwähnt. Dabei handelt es sich vermutlich um die Bearbeitung eines verschollenen Violinkonzerts. Es existiert noch zwei weitere Fassungen; BWV 1052.1 und BWV 1052.2. Die beiden ersten Sätze befinden sich auch in der Kantate *Wir müssen durch viel Trübsal* BWV 146. BWV 1052.1 ist vermutlich am nächsten an der ursprünglichen Vorlage; der Cembalopart ist weitgehend zweistimmig, die rechte Hand bewegt sich strikt im Tonumfang einer Violine, die linke Hand ist dem Continuoart sehr ähnlich und hat praktisch keine eigenen Sechzehntel-Figuren.<sup>987</sup> In der Kantate übernimmt die Orgel den Cembalopart, wobei die rechte Hand, also die mutmaßliche Solovioline, oft runter oktaviert wird. Bei BWV 1052.2 wird vor allem die linke Hand relativ unabhängig vom Continuo und dabei ziemlich aktiv geführt, gelegentlich werden an wenigen Stellen im Cembalo zu den zwei Hauptstimmen noch Füllstimmen hinzugefügt. Diese Unterschiede scheinen zu belegen, dass Bach nicht mit einem grundsätzlich anderen Klangideal an die unterschiedlichen Instrumente ging; die Artikulation wurde nur in Details verändert, ein ‚Style luthé‘ wie in Frankreich wurde beispielsweise nicht in den Cembalopart eingefügt. Bach bezog lediglich die unterschiedlichen Möglichkeiten ein, beim Cembalo zum Beispiel den größeren Tonumfang und die Möglichkeit, die Anzahl der Stimmen problemlos zu variieren. Bei der Orgel wiederum war die Oberstimme dank verschiedenster Register wohl laut genug, auch wenn man sie teilweise nach unten oktavierte; dabei blieben aber beispielsweise die originalen (violinistischen) ‚Bariolage‘-Figuren der Violinfassung in allen Versionen erkennbar.

Es gibt viele vergleichbare Bearbeitungen von Bach selbst, vor allem von Violinwerken die zu Tastenwerken wurden. Dabei hat er sowohl eigene, als auch andere Werke, zum Beispiel von Vivaldi, verwendet. Im Übrigen hat er Streicher-typische Artikulationen auf andere Instrumente, darunter auch Tasteninstrumente, übertragen, dies auch in Werken, welche nicht ursprünglich für

---

<sup>986</sup>Siehe Kapitel 1.1.

<sup>987</sup>Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach St 350. Siehe auch: [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00002550](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002550)

Streichinstrumente geschrieben waren. Beispielsweise kommen manchmal Tonwiederholungen, meist Achtel oder Viertel, mit einem Legatobogen, vor (u.a. zu beobachten in der sechsten Triosonate für Orgel BWV 530, erster Satz, ab Takt 14). Das ist sogenanntes Bogenvibrato, wobei alle Töne auf demselben Bogenstrich gespielt werden, und dabei nur einen leichten Akzent bekommen. Dies auf Tasteninstrumenten zu imitieren ist zwar weder leicht, noch idiomatisch, wurde aber dennoch gefordert.

Es wurde auf Tasteninstrumenten jedoch nicht nur das Spiel auf Streichinstrumenten imitiert. Eine bekannte Ausnahme ist das Arpeggio, welches im Übrigen eher auf besaiteten Tasteninstrumenten Anwendung fand, wie Adlung bezeugt:

§. 522.

Das Spielen auf solchen beseyteten Instrumenten ist anders, als auf der Orgel. Man muß sich mehr der Brechungen und dergleichen befließigen, als daß man man die Claves zusammen oder allzulangsam anschlägt; denn die Seyten hören bald auf zu klingen.<sup>988</sup>

Obgleich dies im Kapitel über Clavicymbel steht, ist dies sicherlich auch auf Clavichorde zu übertragen, wie im Übrigen auch die Formulierung «auf solchen beseyteten Instrumenten» nahelegt. Selbstverständlich kommen auch in Bachs Werken für besaitete Tasteninstrumente Arpeggiozeichen vor, dies jedoch weniger in kontrapunktischen Werken.

Fasst man diese Beobachtungen zusammen, scheint es weder einen ‚clavichordischen‘, noch einen ‚clavicinistischen‘ Bachstil gegeben zu haben. Die Werke *vors Clavycimbal* zeichnen sich nur durch ihre Verwendung der beiden Manuale aus. Außerdem ist Bachs Vorliebe für Bearbeitungen nicht zu vergessen. Daraus ist wohl zu schließen, dass einerseits Anpassungen der Clavicymbelwerke für das Clavichord, vor allem für mehrmanualige Clavichorde (welche im Prinzip nur zwei übereinander liegende Clavichorde sind), oder für mehrmanualige Kombinationsinstrumente durchaus legitim sind. Da in diesen Werken die gleichen Schreibarten vorherrschen, wie in den Werken, welche *nicht* ausdrücklich für Clavicymbel bestimmt sind, und die daher vermutlich teilweise eher für Clavichord gedacht waren, ist also das Spiel aller Werke auch am Clavicymbel legitim. Dabei kann der in Quellen immer wieder bemängelte Mangel an Dynamik keine unüberwindbare Blockade gewesen sein. Auch sind weder das Fortepiano, noch das Lautenwerk zu vergessen, welche auf jeden Fall eine weitere Alternative darstellten. Sicherlich stellt das bewusste abwechselnde Spiel dieser Werke auf unterschiedlichen Instrumenten die ‚informierteste‘ Lösung dar.

---

<sup>988</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, S. 112.

Aus diesen Beobachtungen jedoch zu schließen, dass das Instrument gleichgültig, und beliebig austauschbar war, ist sicherlich nicht richtig. Aus den Orgelgutachten, und anderen Quellen (welche später noch betrachtet werden sollen), ist wohl zu schließen, dass auch Bach, wie sein Umfeld, nicht nur Wert auf gute Instrumente legte, sondern präzise Anforderungen an deren Klang und Möglichkeiten stellte. Sicherlich wurde also auch von Clavicymbeln ein ganz bestimmtes Bachisches Klangideal gefordert.

Dennoch dürfte dieses Ideal so vielseitig wie die instrumentale Situation in Deutschland gewesen sein. Bei mitteldeutschen Clavicymbeln wird vor allem eine Mischung aus einem kräftigen Ton, Gravität, auch etwas Lieblichkeit (vermutlich vor allem im Diskant) und vielen Registern von Bedeutung gewesen sein. Die Brillanz norddeutscher Clavicymbel wurde dort vermutlich weniger gesucht. Selbstverständlich lässt diese Beschreibung viel Interpretationsfreiraum, welcher auch von den damaligen Bauern auf unterschiedliche Weise genutzt wurde.

## 3.2. Bachs Geschmack

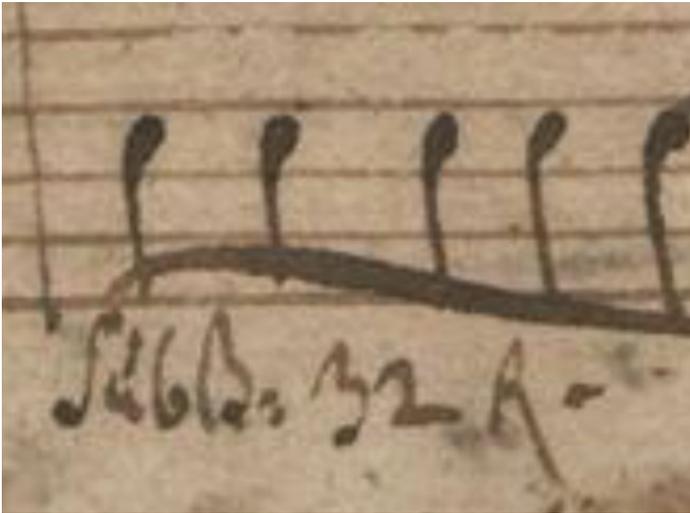


Abb. 23. Registrierungsanweisung im *Concerto a 2 Clav: & Pedale*, BWV 596 in der Handschrift Johann Sebastian Bachs. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 330.

### 3.2.1. Gravität und Orgelklang

Obleich es sich bei der Gravität um ein grundlegendes Ideal aus Bachs Zeit handelt, ist dieser ganz offensichtlich weiter gegangen als einige seiner Zeitgenossen. Ersichtlich ist dies beispielsweise bei Bachs Orgelgutachten zu Mühlhausen, 1708. Die Orgel sollte umgebaut werden, und Bach lieferte dazu eine Liste von Verbesserungsvorschlägen.<sup>989</sup> So schreibt er beispielsweise:

3. Die *alten Bass* Windladen, müßen alle ausgenommen, und von neuen mit einer solchen Windführung versehen werden, damit man eine einzige Stimme alleine, und denn alle Stimmen zugleich ohne Veränderung des Windes könne gebrauchen, welches vormahln noch nie auff diese Arth hat geschehen können, und doch höchstnötig ist.

Dass die Forderung danach, alle Pedalregister zugleich zu verwenden, recht neu war, geht aus diesem Zitat unmissverständlich hervor. Dabei begnügte er sich jedoch nicht mit den bereits vorhandenen Registern:

4. Folget der 32 Fuß *SubBass* oder so genandter Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Werke die beste *gravität* giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben.

<sup>989</sup>*Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D. Blasii*, siehe: Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, hrsg Bacharchiv Leipzig (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2. Auflage, 2008), S. 144–145.

Auch war wohl einer der vorhandenen 16-Füße im Pedal ausbaufähig:

5. Muß der *Posaunen Bass* mit neuen und größern *corpibus* versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel beßere *gravität* von sich geben kan.

Sogar eine 8-füßige Zunge aus dem Manual musste einem 16' weichen:

Was anlanget das *Obermanual*, so wird in selbiges anstatt der *Trompette* (so da heraus genommen wirdt) ein

7. *Fagotto* 16 Fußthon eingebracht, welcher zu allerhandt neuen *inventionibus* dienlich, und in die *Music* sehr *delicat* klinget.

Unter einer *Music* wurde in der Regel eine Kantaten- oder Passionsaufführung verstanden. Ein 16-füßiges Fagott für Kantatenaufführungen erinnert an die erhaltene *Bassono Grosso*-Einzelstimme der Johannespassion.<sup>990</sup> Es ist aber auch ein Beleg für den Gebrauch von 16'-Zungenregister zur Verstärkung der Basslinie im Generalbass.<sup>991</sup>

Im dritten Band von Friedrich Wilhelm Marpurgs Periodikum *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin 1758, *Sechstes Stück*, S. 486–518) ist ein Text Johann Friedrich Agricolas über Orgeln abgedruckt, welcher auch einen Abschnitt über Orgelregistrierungen enthält.<sup>992</sup> Agricola ist nicht nur von etwa 1738 bis 1741 Schüler bei Bach gewesen,<sup>993</sup> er war ein großer Verehrer Bachs, und versah beispielsweise Adlungs *Musica Mechanica Organoedi* im Druck 1768 mit vielen Hinweisen auf Bach. In Agricolas Text steht etwa Folgendes zu der Plenum-Registrierung:

---

<sup>990</sup>Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach St 111, Faszikel 1.

<sup>991</sup>Weitere Belege für den Gebrauchs von 16'-Registern im Generalbass findet man hier: Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 77–79. Auf S. 78 ist ein Beleg für den Gebrauch des 16' eines Clavicymbels zur Verdopplung aller Stimmen im vollgriffigen Generalbass. Siehe auch: Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General=Baß, Erster Theil*, (im Verlag des Autoris, 1745, Lobenstein), S. 63–64.

<sup>992</sup>Siehe auch Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln Faculty Publications: School of Music, (University of Nebraska - Lincoln, 1995), S. 7.

<sup>993</sup>Ebda, S. 8.

Wenn man recht stark spielen will; so zieht man das volle Werk, zu welchem alle [!] oben beschriebenen Principalstimmen gehören. Diesen kann man noch die Trompeten von 16. 8 und 4 Fuß, wenn sie rein gestimmt sind, beyfugen; man koppelt auch wohl ein anders Clavier, auf welchem gleichfals das volle Werk gezogen ist, dazu. Hierauf kann man nicht nur langsam, sondern auch, wenn die Orgel gut anspricht, und die Finger es erlauben wollen, geschwinde Sachen spielen. Doch muß die Vollstimmigkeit hierbey vorzüglich herrschen. Die französischen Organisten ziehen die Rohrwerke [=Zungenregister] nicht mit zum vollen Werke, weil sie, wenn man in der Tiefe mit vollen Griffen spielt, gar zu widrig klingen. Man muß sich ja aber überhaupt aller solcher Griffe, auf der Orgel, wenn 16 oder 8füßige [!] Stimmen gezogen sind, enthalten. Das Flötenwerk wird bey dem vollen Werke nicht mit gezogen. Außer wenn das Principal nur achtfüßig ist; so kann und muß [!] ein 16füßig Gedackt, Bordun Quintadena oder Rohrflöte dazu gezogen werden. Ein 16füßiger Bordun erhebt die Gravität auch eines 16füßigen Principals sehr. Ein gleiches ist zu beobachten, wenn das Principal nur 4füßig ist: da denn nothwendig ein 8füßiges Flötenwerk, als die Fundamentalstimme, dazu gezogen werden muß.<sup>994</sup>

Laut dieser Beschreibung war der 16'-Klang im Manual im Pleno durchaus präsent, und nicht nur als eine subtile Verstärkung, etwa in Form einer Quintadena, vorhanden. Vor allem wenn mehrere 16'-Register oder sogar eine 16-füßige Zunge involviert war, dürfte der 16' deutlich hervorgetreten sein. Zum Pedal schreibt Agricola weiter unten lediglich:

Das Pedal muß sich nach der Stärke des Manuals richten.

Quentin Faulkner bemerkt dazu:

Die thüringischen Orgeln des 18. Jahrhunderts verfügten in der Tat über eine Reihe von 16'-Registern, wie sie in solcher klanglichen Klarheit und Schärfe in modernen Orgeln normalerweise nicht zu finden sind. Doch Unterschiede in Mensur und Stimmqualität erklären die ausgeprägte Vorliebe des 18. Jahrhunderts für den 16'-Klang nur zum Teil; in erster Linie dürfte dafür ein anderes Klangideal verantwortlich sein. Adlung (§231) stimmt in der Empfehlung, stets mehr als einen 16' zu verwenden, mit Agricola überein, und auch Gronau folgt dieser Richtlinie.<sup>995</sup>

---

<sup>994</sup>Zitiert nach Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, S. 14.

<sup>995</sup>Ebda, S. 18.

Alto Modo. Choral in Pedal. Fagott 16 F. Quinta dena 8 F. Spitz flöte 2 F. oder wir man belieben möcht.  
 à 3 Allegro.

Ped. Violon 16 F. Trompeta 8 F. Nacht horn 4 F. Cornettin 2 F.

6 Herr ich habe miß gehandelt: Princip: 16 F. Octava 8 F. oder Rohrflöte 16 F. Princip: 8 F.  
 à 3 Adagio.

12. Alto Modo, Hypomixolydio. Oberwerck. Vox humana et Salicional 8 F.  
 à 2. andante.

Orgel-Manual. Fagott et Quinta dena 16 F. Hems-horn 8 F. ü. Kleinged. 4 F.

Von Himel hoch da kom ich her. à 2 Clav. et Ped. Rück-Posit. Fagott 16 F. Quintad. 8 F. ü Spitz flöte 2 F.  
 3. Vivace.

Oberwerck. Clarino et Principal 4 F.  
 Pedal. Sub Bass 16 F. Octaven-Bass 8 F.

20. Kom Heiliger Geist Herre Gott! Oberwerck. Vox hum. et Salicional 8 F. Spillpf. 4 F.  
 Pedal. Violon 16 F. Trompet 8 F. Nacht horn 4 F. Cornet 2 F.  
 à 4.  
 Allegro.

Alto modo. à 2. Clav. Fagott 16 F. Quinta dena 8 F. Spitz flöte 2 F. 41.  
 Presto.  
 Quintadena 16 F. Princip. et Hems horn 8 F.

Abb. 24. Registrierungen bei Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust*, 1733, S. 4, 6, 12, 13, 20, 41, die komplettesten erhaltenen Registrierungsanweisungen aus Deutschland. Verschiedene 16'-Register konnten in beiden Händen, sowie im Pedal verwendet werden. Das stärkere Fagott 16' wurde dabei offenbar gerne für Oberstimmen (!) verwendet und schwächeren 16'-Labialstimmen im Bass entgegengesetzt. Es sind die verschiedensten Kombinationen feststellbar, dabei ist wohl die einzige Regel, dass bei Anwesenheit von 16'-Registern mindestens eines die Bassstimme betrifft. Durchaus bemerkenswert ist, dass diese Noten in Leipzig gedruckt wurden als Bach dort lebte.

Bachs Vorliebe für tiefe Register ist auch in Bezug auf die Orgel in der Katharinenkirche Hamburg bezeugt. Agricola schreibt in der *Musica Mechanica Organoedi*:

Der seel. Hr. Kapellmeister Bach in Leipzig, versicherte eine ähnliche gute und durchaus vernehmliche Ansprache bis ins tiefste C, von dem 32füßigen Principale, und der Posaune im Pedale der Catharinenorgel in Hamburg: er sagte aber auch, dies Principal wäre das einzige so groß von dieser guten Beschaffenheit, das er gehöret hätte.<sup>996</sup>

Erst 1757, sieben Jahre nach Bachs Tod, wurde unter dem Bach-Schüler und Thomaskantor Doles das Pedal in der Leipziger Thomaskirche um fünf Register, darunter einem 32' erweitert, womit wahrscheinlich ein alter Wunsch Bachs in Erfüllung ging.<sup>997</sup> Johann Friedrich Doles hat zweifellos einige Ansichten seines Lehrers übernommen.<sup>998</sup> Er hat eine interessante Registrieranweisung hinterlassen, welche nicht nur ganz dem Ideal der Gravität entspricht; sie enthält auch erstaunliche Parallelen zu der 1733 in Leipzig gedruckten *Harmonischen Seelenlust* von Kauffmann. Doles beschreibt hier Registrierungen für Choralvorspiele mit 1 bis 3 Manuale und Pedal sowie Registrierungen zur Begleitung des Gemeindegesangs. Eine Beschreibung des Plenums fehlt. Charakteristisch für Doles ist beispielsweise, dass im Pedal vor allem tiefe Stimmen verwendet werden, welche nicht, wie bei einigen Zeitgenossen, durch viele hohe Register verstärkt wurden. Kräftiger wird das Pedal bei Doles vor allem durch die Verwendung mehrerer 16'-Register. Die ausdrücklich genannten Pedalregister sind bei Doles alle in 16'- und 8'-Lage, dabei ist in seinen Beispielen die 16'-Lage immer vorhanden, die 8'-Lage aber nur meistens. Damit stimmt Doles nicht mit Kauffmann überein, welcher sehr gerne auch hohe Register im Pedal hinzufügte. Passend zu Doles' Geschmack empfahl der Leipziger Orgelbauer und Hildebrandt-Schüler Schweinefleisch, das Pedal im Meißner Dom um folgende Stimmen zu erweitern: Subbass 16', Violonbass 16' und Violonbass 8'.<sup>999</sup> Der Dresdner Orgelbauer Schwartze (welcher sicherlich weniger von Bach beeinflusst war) hingegen hatte den Zusatz folgender Pedalregister empfohlen: Bordun Bass 16', Oktav Bass 8', Super Octav Bass 4' und Mixtur. Für den Begleitsatz in der linken Hand empfiehlt Doles durchgehend Registrierungen in 8'-Lage, für den Cantus Firmus in der rechten Hand empfiehlt er einige Varianten sowohl auf 8'- wie auch auf 16'-Basis. Bei der Vorliebe für Registrierungen mit rechter Hand und Pedal in 16'-Lage und linker Hand in 8'-Lage stimmen Doles und Kauffmann

---

<sup>996</sup>Johann Friedrich Agricola in: Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Band I*, S. 288.

<sup>997</sup>Siehe auch Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 143.

<sup>998</sup>Christian Ahrens, «Eine Registrieranweisung des Bachschülers Johann Friedrich Doles (ca. 1769)» in: *Ars Organi*, 48. Jahrgang, Heft 2, Juni 2000, S. 76–79.

<sup>999</sup>Ebda, S. 78.

überein.<sup>1000</sup> Doles hat 1744 oder 1745 bei Hildebrandt ein Clavicymbel für 185 rthlr. gekauft, welches aufgrund seines hohen Preises mit größter Wahrscheinlichkeit einen 16' besaß.<sup>1001</sup> Mit Sicherheit handelte es sich aber nicht um das imposanteste Clavicymbel, welches sich je im Besitz eines Bach-Schüler befand. Johann Caspar Vogler (1696–1763), welcher in Weimar bei Bach Unterricht nahm, besaß bis zu seinem Tod folgendes Instrument:

Was Allen Musicis und Liebhabern der Musik wird hiermit geziemend zu wissen gethan, daß des seel. Burgermeister und Hoforganisten allhier, Herrn Joh. Casp. Voglers, selbst angegebene überaus schönes Clavecin, mit untergesetztem Clavicymbelpedal, bey dessen hinterlassnen Frau Wittwe in Weimar, um einen billigen Preiß zu verkaufen stehet. Das Clavecin ist bezogen zweymal 8füßig und einmal vierfüßig, und bestehet aus 6 Octaven CC bis c 4 gestrichen, hat auch einen Lautenzug. Das oberste Clavier regiert einmal 8 Fuß, das untere die übrigen, und wenn das obere hintergeschoben wird, daß man unten spielt; so sind die Tastaturen gekoppelt und doch sehr leicht zu spielen. Die Fasen der Züge sind auf der Decke, diese ist aber gelbrötlich lacquiret. Die Docken sind sehr zart und leicht, die Federn gehen aufwärts daher sie nicht stocken können. Das Deckenholz ist sehr dicke, dass manche denken solten, es könne nicht klingen, und gleichwohl hat es den angenehmsten und schönsten Klang, und eine ungemeyne Force. Die innerliche Verwahrung des Körpers ist durch viele Eisen verstärkt, sonderlich sind an dem Pedalkörper eiserne Schrauben, zumal nach der Spitze zu, wo die Saiten die mehrere Gewalt spüren lassen. Dieses Pedal ist zweymal 8 Fuß ungesponnen, einmal 16 Fuß gesponnen, und einmal 32 Fuß gleichfalls gesponnen, hat auch 2 Lautenzüge, und kann stark und schwach gespielet werden, nachdem man es verlangt. Oben im Deckel ist eine Thür, um es wegen der Stärke öffnen zu können. Beyde Körper sind sauber furnirt, ganz Nußbaum mit vielen schönen Beschlägen versehen. Das Clavecin ist 5 1/2 Elle und das Pedal ist 6 1/2 Elle lang. Cf. Adelungs Einleitung zur musicalischen Gelahrtheit p. 556 seq., der dieses schöne Werk, nachdem er es in Augenschein genommen, richtig und unpartheyisch als Muster beschrieben, ausgenommen, daß vielleicht durch einen Druckfehler ausgelassen, daß das Pedal einmal 32 Fuß gesponnen ist. Die Herren Liebhaber werden ersucht, ihre Briefe an die verwittwete Frau Burgermeisterin franco einzusenden. Ingleichen ist vorgemeldten Herrn Hoforganistens sämtlicher Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und anderen berühmten Musici, um einen billigen Preis zu verkaufen, und kann den Herren Liebhabern auf Verlangen mit dem darüber gefertigten Catalogo gedient werden. Weimar den

---

<sup>1000</sup>Vergleich: Pedalinstrument im Besitz von Enoch Richter, vermutlich aus dem *Zimmermannischen Coffeehaus*, nur mit 16'- und 8'-Registern im Pedal. komplette Anzeige auf S. 152, siehe auch S. 203. Weitere Überlegungen befinden sich in Kapitel 3.3.2, S. 237, sowie in Kapitel 3.3.2 auf S. 237 und in Kapitel 3.3.3 auf S. 237. Die Anzeigen sind hier auf S. 152 abgedruckt.

<sup>1001</sup>Siehe auch S. 42 und S. 197.

15den Jul. 1766.<sup>1002</sup>

Dass Bachs Schüler dieses Ideal pflegten, ist natürlich nicht verwunderlich, dürften diese nicht nur mit Bachs Stil, sondern auch mit den satztechnischen Implikationen des 16'-Registers schon im Unterricht häufig konfrontiert worden sein.<sup>1003</sup> Dass bei Chormusik ein (instrumentaler) 16' zur Verstärkung der Basslinie vorausgesetzt wurde, belegt Carl Philipp Emanuel Bach in einem Zitat über seinen Vater. Es geht hier um Choräle, welche eigentlich auf vier Systemen (für Sänger, Generalbass und möglicherweise instrumentale Verdopplung aller Stimmen) notiert waren, und nun auf zwei Systemen für Clavier gedruckt wurden:

Der seelige Verfaßer hat wegen des letzteren Umstandes [dass der Bass manchmal den Tenor überschreitet] auf ein sechzehnfüßiges baßirendes Instrument, welches die Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen.<sup>1004</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach empfiehlt im Übrigen, an den Stellen wo der Bass den Tenor überschreitet, bei Aufführung auf einem Clavier ohne Pedal, den Bass nach unten zu oktavierem.

Lange ist Bach als Sinnbild der Gravität und des ernsten, basslastigen Barocks in Erinnerung geblieben, eine Vorstellung, die offensichtlich nicht so falsch ist. Passend zu diesem Bild wird Bach vor allem als Organist wahrgenommen. Wenn Mozart schreibt, dass er einen Flügel «der durchgehendes mit der tiefen octav gestimmt ist, [...], folglich wie eine orgel; auf diesem [Mozart] Capricit und fugen gespielt»<sup>1005</sup> habe, dann ist dies sicherlich aufschlussreich dafür, womit Mozart das 16'-Register (und möglicherweise auch das etwas altmodische Soloinstrument Clavicymbel) assoziierte; mit Orgeln und Kontrapunkten. Dabei waren Mozarts Referenzen für Kontrapunkt und Kirchenstil bekanntlich Bach und Händel. Vergleichbar mit dem Mozart-Zitat ist folgende Textstelle von 1860:

Und während man die Bach'schen Claviersachen unabänderlich im 8 Fusstone in dem Umfange von 5 Oktaven wiederzugeben pflegt, rechnete er auf die in verständiger Weise wechselnde Mitwirkung von 16 und 4 Fusston und auf einen Tonbereich von 7 vollen Oktaven.

---

<sup>1002</sup>*Weimarische Wöchentliche Anzeigen*, 16.07.1766, sowie *Leipziger Intelligenzblatt*, 19.04.1766.

<sup>1003</sup>Günther Wagner, «Die Besonderheit des 16-Fuss-Registers am Beispiel des Berliner «Bach-Cembalos»», S. 122–123.

<sup>1004</sup>Zitiert nach: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Bach-Dokumente Bd. 3 (Kassel, Basel, 1972), S. 179. Siehe Günther Wagner, «Die Besonderheit des 16-Fuss-Registers am Beispiel des Berliner «Bach-Cembalos»», S. 123.

<sup>1005</sup>Siehe Kapitel 1.4.8, S. 40.

Eine gewisse, durch Stabilität des geringen Tonumfanges erzeugte Monotonie, abgeschwächte Klangfülle und zu jung klingende Bässe sind daher Resultate, welche Bach unseren Clavieren verdankt.<sup>1006</sup>

Der Begriff «jung» wurde als Gegensatz zur Gravität verwendet, im Sinne eines Jungen, dessen Stimme noch keine Klangfülle hat.<sup>1007</sup> Anders als die unverständige Artikulation in Czernys und Busonis Bach-Ausgaben und Bearbeitungen, sind die vielen dazukomponierten Oktaven in der linken Hand in Klavierausgaben des 19. Jahrhunderts wohl nicht mangelnder Kenntnis geschuldet.<sup>1008</sup> Wie auch schon Heinichen und Mattheson das Hinzufügen von Oktaven in der linken Hand im Generalbass besprachen und einige Umfänge von Clavicymbeln (bis CC) sich aus dem Solorepertoire (meist bis C, gelegentlich bis GG) nicht erklären lassen (sondern offensichtlich für solche Oktavverdopplungen ausgelegt sind), waren die Autoren des 19. Jahrhunderts bemüht, dieses alte Ideal der Gravität in Bachs Musik weiterhin zu pflegen. Allerdings waren große Missverständnisse vorprogrammiert: Es wurde nicht der Klang der Clavicymbel und Clavichorde mit allen ihren Facetten vermisst; der ganze Fokus wurde nun zunehmend auf die Register in unterschiedlichen Oktavlagen gelegt. Dabei wurde beispielsweise zunehmend verkannt, dass Gravität nicht automatisch mit 16' gleichzusetzen ist. Von dort an war der Weg nicht mehr weit zu behaupten, dass der 16' für Bachs Werke ohne Pedal absolut notwendig war. Dies musste dazu führen, dass der alte Flügel auf seine Registrierungsmöglichkeiten reduziert wurde. Diese Situation wurde später mit Wanda Landowska erreicht, wobei die neuen Flügel aufgrund der Rastenbauweise sehr schwach klangen, und vor allem schwache Bässe hatten, welche man offenbar durch den 16' auszugleichen versuchte. Von Gravität kann hier wohl keine Rede mehr sein.

Von 1860 bis zu Wanda Landowska war jedoch noch ein weiter Weg. Ein gewisser H. Beller mann besprach 1872 in einer Rezension zu Bearbeitungen von Chorwerken Bachs den Gebrauch des Generalbasses, wobei Folgendes einen Großteil seiner Ästhetik und Vorstellung widerspiegelt:

Eben so wenig darf man bei Anwendung der wirklichen Orgel diese als Orgel selbst hören; sie muss gleichsam in den Vocalstimmen aufgehen. Es genügt daher beim Accompagnement (selbst eines starkbesetzten Chores) für die oberen Stimmen einige [!] 8-füssige und daneben vielleicht ein 4-füssiges Register zu ziehen und für den Bass einige ein wenig stärkere 8-

---

<sup>1006</sup>J. S. Bachs Werke, Bd 8, a.a. O., S. XIV.

<sup>1007</sup>Günther Wagner, «Die Besonderheit des 16-Fuss-Registers am Beispiel des Berliner «Bach-Cembalos»», S. 120–121.

<sup>1008</sup>Siehe auch Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960), S. 56.

füssige und 16-füssige. Hierbei hat man sich natürlich aller übermässigen und kreischenden Zuthat von Mixturen zu enthalten, sowie auch der 4'-Ton in den Oberstimmen gänzlich gegen den 8'-Ton (der die eigentliche Tonhöhe in jedem Musikstück repräsentirt) verschwinden muss. [...] –Was nun das Clavier betrifft, so hat Deppe dasselbe selbstverständlich als Clavier (Pianoforte oder Flügel) bestehen lassen, nur die Stimme, die sonst der Accompagnist nach dem Generalbasse spielt, hat er in Noten ausgesetzt. Meiner Meinung nach ist das schon zu viel, da sich ein solches Accompagnement nicht gut fixiren lässt und der Begleitende nach Bedürfniss einmal die Accorde in etwas tieferer, ein andermal in etwas höherer Lage, einmal vollgriffiger, ein andermal etwas dünner greifen wird [...].

In den Franz'schen Partituren muss zunächst einem Jeden auffallen, dass in ihnen das Clavier, der Mittelpunkt des alten Orchesters, gänzlich gestrichen ist; dagegen enthalten dieselben eine auf drei Sytemen ausgeschriebene Orgelstimme [also inklusive Pedal!] [...].<sup>1009</sup>

Diese Auffassung zum Generalbass ist in vielen Punkten noch erstaunlich nah an den Texten aus dem 18. Jahrhundert.<sup>1010</sup> Weiter im Text heisst es:

Ferner hätte er [Robert Franz, der Bearbeiter] aus der Anwendung der Orgel und des Cembalo vorher ein Studium machen sollen: da hätte er z. B. in Chrysander's Aufsatz über Händel's Saul (Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Bd. I S. 408–428) viel, sehr viel Belehrendes finden können. Statt dessen experimentirt er munter darauf los und spricht sich dann S. 6 und 7 seines offenen Briefes folgendermaassen [sic] über die Ergebnisse seiner Versuche aus, wobei er mit einer seltenen Offenheit und einer wirklich reizenden Naivität seine Unwissenheit in diesen und anderen musikalischen Dingen eingesteht, nur um einen scheinbaren Grund für seine willkürlichen Bearbeitungen zu haben.

»Zu Bach's und Händel's Zeit hatte man sich des Cembalo und der Orgel bedient; zuweilen sollen sogar zwei Cembali und zwei Orgeln in Thätigkeit gewesen sein. Abgesehen davon, dass gegenwärtig Niemand die sehr wichtige Vorfrage, wann jenes Instrument und wann dieses mitzuwirken habe, bestimmt zu entscheiden vermag, mahnen noch andere Gründe von einer zu ausgedehnten Anwendung beider ab. Das Cembalo ist im Strome der Zeit untergegangen und mit ihm eine Menge contrastirender Klangfarben, die, aus der Mischung des 4-, 8- und 16-Fusstones entspringend, ohne Zweifel überraschende Wirkung hervorgebracht haben mögen. So sehr dieser Verlust zu bedauern ist, wird man sich ihm doch fügen müssen: schwerlich ist der heutige Flügel ein passendes Aequivalent für das alte Cembalo. [...]«

Zunächst Folgendes über das Cembalo: [...]. Bei dieser Mechanik war es nicht möglich durch den stärkeren Anschlag einen Unterschied in der Tonstärke hervorzubringen, wesshalb man auf

<sup>1009</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, No 32, 07.08.1872, S. 506.

<sup>1010</sup> Siehe: Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 77–79.

jenen Flügeln wie auf den Orgeln zwei Manuale hatte, das eine für das *forte* bestimmte Manual hatte neben dem achtfüssigen noch einen vierfüßigen Saitenchor. Von einer besonderen Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe kann hier also nicht die Rede sein; im Gegentheil, eine solche ist auf unseren heutigen Flügeln in weit grösserem Maasse vorhanden, [...]. Auf solche Klangfarben und noch dazu »contrastirende«, wie sich Herr Franz auszudrücken beliebt, gaben aber die Alten überhaupt äusserst wenig, da ihnen die Schönheit der menschlichen Stimme und daneben eine richtige saubere, wirklich reine, den Gesang hebende und unterstützende Begleitung viel höher stand. Der alte Flügel klang gegen den nicht selten fast zu gewaltigen Ton der neueren spitz (beinahe dünn); er hatte aber vielleicht durch seinen bestimmten und harfenähnlichen Klang einen Vorzug. Doch ist dies im Ganzen unwesentlich. Wesentlich ist dagegen, dass er den Mittelpunkt des ganzen Orchesters bildete.<sup>1011</sup>

Diese Uneinigkeit auf die Rolle des Clavicymbels, sowie auf die Dispositionen ist selbstverständlich darauf zurückzuführen, dass es sich beim Generalbass um eine bereits länger schon ausgestorbene Praxis handelte. Es ist zweifellos bemerkenswert, dass bereits damals Unklarheit darüber herrschte, ob der 16' zum barocken Cembalo gehörte.

Das Orgelideal war auch bei Spittas Bach-Beurteilung wichtig:

Das Idealinstrument, das Bach für seine Inventionen und Sinfonien, Suiten und Clavierfugen vorschwebte, war nicht ganz das Clavichord: zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreiches herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Baue desselben. Aber die Orgel war es auch nicht. Aus ihrem Gebiete emanirte eben das Bedürfnis nach reichem Gefühlswechsel, das in der Kammermusik Befriedigung suchte, [...]. Das Cembalo konnte die Ausgleichung nicht herstellen; erst ein Instrument, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Clavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war im Stande, dem Erscheinungen zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Clavier componirte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht jeder. Nichts kann verkehrter sein, als zur Ausführung Bachscher Clavierstücke sich das Clavichord zurückzuwünschen, oder gar das Cembalo, das für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt hat; dies mag für Kuhnau, für Couperin und Marchand passen, Bachs Gestalten verlangen ein wallendes Tongewand, seelenvollen Blick und sprechende Mienen.<sup>1012</sup>

---

<sup>1011</sup>*Allgemeine musikalische Zeitung*, No 32, 07.08.1872, S. 508–509.

<sup>1012</sup>Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach, Band 1*, (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1871), S. 655.

Dieses Zitat sagt wohl mehr über Spitta aus als über Bach. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Einiges entdeckt und erforscht, verschiedene Instrumente kamen in Sammlungen und wurden katalogisiert. Das Gräbner-Cembalo von 1774 tauchte auf.<sup>1013</sup> Der Berliner ‚Bach-Flügel‘ kam in das Berliner Instrumentenmuseum, und dessen Disposition wurde Bach zugeschrieben.<sup>1014</sup> Das Hartmann-Cembalo wurde ebenfalls entdeckt, jedoch Silbermann zugeschrieben.<sup>1015</sup> Diese Instrumente hatten zu diesem Zeitpunkt alle einen 16'.<sup>1016</sup>

Die Wahrnehmung änderte sich bezüglich der Gravität in der Zeit der Orgelbewegung. Damals wurden die vielen «tiefen» 8'-Register der romantischen Orgel als einseitig betrachtet und hohe Mixturen und Aliquoten als farbig und ‚barock‘ geschätzt. Offensichtlich änderte sich dabei auch die Wahrnehmung von Bachs Musik. Albert Schweitzer etwa besprach nicht mehr die Gravität in Bachs Klavierstücken, wohl aber die Frage nach Bachs Klavier.<sup>1017</sup> Schweitzer war bezüglich Aufführungen von Bachs Werken am Cembalo oder Klavier einer nuancierten Meinung, wobei aber anstelle der Gravität nun die Klarheit der Stimmen im polyphonen Spiel im Fokus stand.<sup>1018</sup> Laut Schweitzer hatten sowohl das Clavichord, als auch das Cembalo diese Klarheit, welche dem dumpfen Klang des Klaviers gegenüberstand.<sup>1019</sup> Sicherlich hatte im Barock der gravitatische Klang auch etwas mit dessen Lautstärke zu tun; jedenfalls waren Schweitzer wohl hauptsächlich die Cembali Pleyels bekannt.<sup>1020</sup> Dies erklärt wiederum, dass Schweitzer schreibt, dass selbst der «Cembalo-Fanatiker» einsehen müsse, dass das Cembalo sogar für den kleinen Konzertsaal zu leise wäre, und dieses sich daher eher zur Hausmusik eigne. Obgleich bei Schweitzer offenbar das Ideal der Gravität dem der Transparenz gewichen war, war dieser dennoch der Meinung, dass Bach mehr «Organist», «als Klavierist» sei, denn Bachs Musik sei eher «architektonisch als sentimental».<sup>1021</sup> Etwas von dem Johann Sebastian Bach aus der Sicht der Generation seiner Söhne war also noch geblieben; Bachs Musik wurde in erster Linie nicht als expressiv empfunden.

Wurde Bachs Klaviermusik bei Schweitzer noch ohne Bewertung als ‚organistisch‘ angesehen, hieß es bereits bei Hubbard über deutschen Cembalobau:

---

<sup>1013</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 19. Siehe auch: Hubert Henkel, *Musikinstrumenten-Museum Leipzig*, Katalog, Band 2, Kielinstrumente (Leipzig, Graphischer Großbetrieb, 1979), S. 99–121.

<sup>1014</sup>Oskar Fleischer, «Das Bach'sche Clavicymbel und seine Neukonstruktion», in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 1 (1899/1900), S.62.

<sup>1015</sup>*Zeitschrift für Instrumentenbau, Officielles Organ*, Hrsg. Paul de Wit (Leipzig, 21.12.1901).

<sup>1016</sup>Siehe auch Kapitel 2.4.2, S. 87.

<sup>1017</sup>Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, 4. u. 5. Auflage (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1922), S. 326–329.

<sup>1018</sup>Ebda, S. 326.

<sup>1019</sup>Ebda.

<sup>1020</sup>Ebda, S. 327.

<sup>1021</sup>Ebda, S. 329.

The commanding position of German composers in the history of Baroque music forces us to take German harpsichords seriously. If it were not for this fact we should dismiss them as well made but not well thought out. Those of Saxon school seem to be inferior imitations of the Flemish as altered by the French, and their peculiar characteristics, such as the decor and scaling, are not admirable. The Hass instruments, superb technical achievements, strike us as the grotesque result of the barbarous imposition of tonal concepts appropriate to the organ on the unresting but equally unresponding harpsichord.<sup>1022</sup>

Dies zeigt auf eindrückliche Weise, dass die Wiederentdeckung der historischen Bauweise im Cembalobau zur Folge hatte, dass zunächst flämische und französische Cembali vermehrt nachgebaut wurden. Dabei wurde vor allem ein Ideal gepflegt, welches nicht mehr viel mit Bach zu tun hatte. Der Cembalobau, welcher wohl in erster Linie zur Bach-Pflege wiedereingeführt wurde, war dieser nun zugunsten der französischen Clavecinisten und englischen Virginalisten entglitten. Welchen Schaden Hubbard mit seiner subjektiven Wahrnehmung am deutschen Cembalobau anrichtete stellt man fest, wenn man folgenden Text, der 1960, also 5 Jahre vor Hubbards Buch geschrieben wurde, liest. Dort kann man sich vorstellen, welche Entwicklung sowohl die Forschung, als auch der Nachbau solcher Instrumente ohne Hubbard hätten nehmen können:

Great variety can be found in the types of harpsichords. [...]

The finest type of harpsichord was probably the so-called "Bach harpsichord" of the Berlin State Collection of Early Instruments. This wonderful instrument, which was originally, but erroneously, believed to have belonged to Johann Sebastian Bach himself, has the following disposition: upper keyboard—8", 4", and lute; lower keyboard—8', 16', with coupler.<sup>1023</sup>

Der Autor Bodky widmet sich in seinem Buch recht systematisch dem Thema des Gebrauchs des Clavichords und Clavicymbels in Bachs Solomusik. Obgleich er einige sehr interessante Beobachtungen macht, muss es heute in vieler Hinsicht als veraltet betrachtet werden; schließlich war der Großteil der Forschung zum deutschen Cembalobau noch nicht erfolgt. Dennoch gebührt Bodky der Verdienst, die Spielmöglichkeiten des Clavichords und Clavicymbels in Bezug auf Bach genauestens untersucht zu haben, wobei er leider, dem Geiste seiner Zeit geschuldet, von häufigen Registrierungswechseln ausging. Als Anhänger der industriellen Instrumente kann er jedoch nicht

---

<sup>1022</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, S. 191.

<sup>1023</sup>Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960), S. 7.

betrachtet werden; er kritisiert Registerpedale<sup>1024</sup> und an einigen Stellen den Klang der Instrumente seiner Zeit.<sup>1025</sup> Auch stellte Bodky fest, dass der 16' in Deutschland zwar selten, aber nicht außergewöhnlich war und dass die Disposition 8'8'4' verbreiteter war, als Dispositionen mit 16'.<sup>1026</sup> In seinen Überlegungen räumt er dem 16' eine wichtige Rolle ein. Auch beleuchtet Bodky die Strömungen seiner Zeit kritisch.<sup>1027</sup> Sein Buch weist also in einiger Hinsicht in die richtige Richtung.

Ulrich Dähnert ist ebenfalls einer der wenigen Autoren, die in den 1960er-Jahren der Gravität im Barock noch eine zentrale Rolle beimaßen.<sup>1028</sup> Er hätte sogar herausfinden können, dass Zacharias Hildebrandt 16-füßige Clavicymbel baute. Leider ist er an dieser Erkenntnis haarscharf vorbeigeschrammt. In seinem Standardwerk über Hildebrandt nennt er eine Verkaufsanzeige zu einem Hildebrandt-Halbflügel sowie zu einem Hildebrandt-Spinett, beide aus dem *Leipziger Intelligenzblatt*.<sup>1029</sup> Da sich Dähnert die unbeschreibliche Mühe gemacht hat, Rechnungsbücher einiger Kirchen, sowie viele andere Quellen, welche Hinweise auf Hildebrandt geben, systematisch zu durchsuchen, ist es rätselhaft, dass er nicht auch das *Leipziger Intelligenzblatt* weiter durchsucht hat. Daher schätzt er wohl irrtümlicherweise, dass in der *Specificatio* drei einmanualige Clavicymbel und zwei, «die kostbarsten Cembali zu je 185 Thalern zweimanualig und mit drei Saitenbezügen versehen, von denen zwei, in der Achtfuß- und in der Vierfuß-Tonlage, in der üblichen Weise zur unteren Klaviatur, sowie ein achtfüßiger zur oberen gehörten» aufgelistet seien.<sup>1030</sup> Da er dies 1962 verpasst hat, musste die Fachwelt nun 23 Jahre lang warten, bis diese Vermutung 1985 widerlegt werden konnte.<sup>1031</sup> In dieser Zeit dürfte sich Hubbard mit seiner Aussage über sächsische Bauer durchgesetzt haben «None of their instruments known to me shows original sixteen-foot stops.»<sup>1032</sup> Dass die Forschung zum Thema 16' bereits weiter ist, ist bedauerlicherweise in der Praxis nahezu unbekannt.

### 3.2.2. Hervorheben von Stimmen und Transparenz

Transparenz sowie das Hervorheben wichtiger Stimmen sind Forderungen für Bachs kontrapunktische Musik, die mir relativ neu erscheinen. Albert Schweitzer fand 1922, dass die

---

<sup>1024</sup>Ebda, S. 23, Fußnote 35.

<sup>1025</sup>Auf Seite 38 lobt er beispielsweise historische 4'-Register.

<sup>1026</sup>Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, S. 9–10.

<sup>1027</sup>Beispielsweise kritisiert er auf S. 20 Wanda Landowska dafür, dass sie das Clavichord nicht ernst nimmt.

<sup>1028</sup>Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, S. 11.

<sup>1029</sup>Ebda, S. 227.

<sup>1030</sup>Ebda, S. 107. Vgl Kapitel 2.6 in dieser Arbeit auf S. 188.

<sup>1031</sup>Herbert Heyde, «Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs», in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Hrsg. Hans Schneider (Tutzing, 1985).

<sup>1032</sup>Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, S. 174.

Klarheit ein Aspekt wäre, welcher für das Clavichord und Cembalo sprechen würden.<sup>1033</sup> Bodky war 1960 überrascht, dass ausgerechnet die kontrapunktischsten *Goldberg-Variationen* ausdrücklich für ein einziges Manual gedacht waren:

All canons in the *Goldberg Variations* (with the exception of the canon in the ninth, Variation 27) are meant for one keyboard only. This causes some surprise because it stands in contradiction to our expectations. Would not one think that a composer would do his best to have us hear the canonic voices with greatest clarity?<sup>1034</sup>

Auch wurde später in den Publikationen zu den Mietke-Clavicymbeln die Klarheit von Mietkes Instrumenten gelobt, welche für Bachs Kontrapunkte vorteilhaft sei.<sup>1035</sup>

Wolfgang Schults beschäftigt sich in seinem Artikel «Komponierte Bach seine Musik im Gedanken an Zuhörer» auch weitgehend mit der Frage der Transparenz:

Ähnlich wie in der Interpretationsgeschichte der Orgelwerke, die es mit sich brachte, daß auf einer Orgel mit lauter 8'-Registern komplizierte Spielanweisungen erst ermöglichten, einzelne Stimmen deutlich heraus zu hören, gaben die Klavierausgaben der Cembalowerke (und als Klavierausgaben, nicht Cembaloausgaben, müssen wir sie wohl allesamt betrachten) dynamische Angaben, Fingersätze und Handverteilungshinweise, die nur das eigentliche Ziel vor Augen hatten, daß dem *Hörer von heute* alles, aber auch alles hörbar gemacht wurde, was die Komposition an Auffälligkeiten bot – wenn der Hörer denn willig war, sich darauf einzulassen. (Unsere Generation hat noch im Orgelunterricht gelernt, das Fugenthema im dichten Satz mit zwei Daumen auf einem anderen Manual zu greifen.)<sup>1036</sup>

Aus Bachs Zeit hingegen scheint am ehesten noch der Titel zu den Inventionen auf eine vermeintliche Klarheit hinzuweisen: Dort wird eine «cantabile Art» genannt, welche mit den Inventionen erlernt werden soll.<sup>1037</sup> Allerdings sagt dies nichts über die Instrumente aus; es bedeutet nur, dass jede Stimme wie natürlich ‚gesungen‘ gespielt werden soll.

---

<sup>1033</sup>Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, S. 326.

<sup>1034</sup>Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, S. 44.

<sup>1035</sup>Carlo Bianchi, *Bach al cembalo Mietke. Documenti e ipotesi*, <https://www.williamhorn.de/download/mietke.pdf> (2019), S. 30. Hier wird die "alta percezione polifonica" gelobt.

<sup>1036</sup>Wolfgang Schult, *Komponierte Bach seine Musik im Gedanken an Zuhörer*, in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschler, 2000), S. 95.

<sup>1037</sup>Siehe Kapitel 1.4.4, S. 36.

Es ist wohl anzunehmen, dass man vollklingende, gravitatische, basslastige Instrumente allzu klaren, durchsichtigen Instrumenten vorzog. Mir ist beispielsweise keine Anzeige oder Beschreibung eines Instruments bekannt, in der die Vorzüge der Klarheit eines Instruments im Kontrapunkt gelobt wurden. Auch scheinen die Quellen grundsätzlich auf einen satten, vollen Klang zu verweisen. Das Clavichord wurde zwar für seine ‚cantable Art‘, jedoch nach meinem Wissen nicht für seine Klarheit im Kontrapunkt gelobt. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass sowohl auf einer guten mitteldeutschen Orgel im Pleno, als auf guten Clavicymbel mit 16'8'8'4'-Registrierung Kontrapunkte verständlich gespielt werden können.<sup>1038</sup> Auch wenn Carl Philipp Emanuel Bach durchaus despektierlich über Kontrapunkte schreibt, dass es bei diesen nur «aufs bloße Treffen der Töne ankommt», scheinen ihm nicht gerade die Schwierigkeiten einer durchsichtigen Spielart (etwa durch dynamisches Hervorheben einer Stimme am Clavichord) oder durch Registrierungen (mit verschiedenen Manualen) in den Sinn zu kommen.<sup>1039</sup> Man kann diese ‚Fugen-Klanglichkeit‘ auf Tasteninstrumenten durchaus mit den Fugen der Ouverturen aus Bachs Orchestersuiten vergleichen. Sind Oboen dabei, verdoppelt jede eine andere Stimme aus dem Streichersatz. Ist keine dritte Oboe vorhanden, bleibt der Viola-Part unverstärkt, wie dies in der Ouverture in C-Dur (BWV 1066) und einer in D-Dur (BWV 1068) der Fall ist. In der anderen D-Dur Ouverture (BWV 1069) werden alle Streicherstimmen der Fuge durch Oboen bzw. Fagott verstärkt. Es geht also nicht um das besondere Hervorheben unterschiedlicher Stimmen, sondern um einen vollen ausgewogenen Klang (nur das Continuo war sicherlich durchschnittlich etwas stärker besetzt). Ähnlich verhält es sich wohl auch mit Chor-Fugen. Dies steht beispielsweise im Gegensatz zu der französischen Gattung der ‚Fugue à 5‘ für Orgel, wo die beiden Mittelstimmen dadurch hervorgehoben werden, dass sie auf einem separaten Manual gespielt werden. Solche ‚Fugues à 5‘ von Nicolas de Grigny waren Bach bekannt, hat er aber bezeichnenderweise nicht als Vorlage für eigene Fugen verwendet.

Selbstverständlich gibt es auch ein Bachisches Ideal mit hervorgehobenen Stimmen in unterschiedlichen Klangfarben. Dieses findet vor allem in konzertanten Stücken, wie den Brandenburgischen Konzerten und einigen Anfangschören von Kantaten Ausdruck, oder auch in diversen kammermusikalischen oder kammermusikalisch inspirierten Werken. Dazu kann man wohl auch die choralgebundenen Orgelwerke auf zwei Manualen rechnen sowie die Triosonaten.

Dass das dynamische Hervorheben einzelner Stimmen nicht das Ziel einer Fuge oder von Bachs

---

<sup>1038</sup>Siehe auch Mozart, der gerne auf dem 16'-Flügel Fugen und Capricci spielte, Kapitel 1.4.8.

<sup>1039</sup>Siehe Peter Wollny, Anmerkungen Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im „Strengen Stil“, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1997, S. 71.

Musik gewesen sein kann, erkannte auch Wolfgang Schult (Bemerkenswert ist, wie sehr bei Schult, wie übrigens auch bei Carl Philipp Emanuel Bach, die Fuge für Johann Sebastian Bach steht!).<sup>1040</sup> Daraus schließt er jedoch, dass diese Musik nicht in erster Linie für Zuhörer gedacht war. Sicherlich ist es richtig, dass die Tastenmusik eher für Schüler sowie Kenner und Liebhaber vorgesehen war, also zum selbst Spielen. Jedoch ist die kontrapunktische Tastenmusik nicht wirklich anders konzipiert, als Bachs Chor- und Orchesterwerke; wie Schult selbst feststellt, ist dieses «Herausmeißeln der Stimmen» heute auch in größeren Ensembles ein Thema.<sup>1041</sup> Diese letzteren Werke waren jedoch ganz klar für öffentliche Anlässe vorgesehen. Es ist daher wohl anzunehmen, dass es wohl eher dem Spieler, als Bach anzulasten ist, wenn man das Publikum mit einer analytischen Spielart langweilt.

### 3.2.3. Ausgewogenheit und Präzision

Es gibt Textstellen, in denen Bach die fehlende Gleichheit oder Ausgewogenheit durch die ganze Klaviatur bemängelt. Dies konnte sich sowohl auf einen ungleichen Klang, als auch auf einen ungleichen Anschlag beziehen. Die fehlende «*egalite*, so wohl in der *Intonation*, als *Clavatur*, und *Registeratur*» wurde bei der Hildebrandt-Orgel in Naumburg bemängelt.<sup>1042</sup> Eine klangliche Unausgewogenheit kritisierte Bach bei dem frühesten Silbermann-Fortepiano welches er spielte; es «lautete» in der Höhe «zu schwach».<sup>1043</sup> Auch wurden in Anzeigen Instrumente wegen ihrer Ausgewogenheit angepriesen.<sup>1044</sup> Daraus kann man schließen, dass man nicht aus einer falsch verstandenen Gravität ein allzu großes Ungleichgewicht entstehen lassen darf. Auch war es wichtig, dass die tiefen Pedalregister auch bis ganz unten klar, und nicht «blatternd» klangen, wie Bach und Kuhnau 1716 mit Orgelmacher Rolle in einem Gutachten bemängelten:

Hingegen ist ihm [Orgelmacher Christoph Contius] zu *imputiren*, wenn der Klang der großen Pfeiffen sich nicht deutlich vernehmen lässt, wenn es an der gehörigen *Intonation* mangelt: wie denn dergleichen *Defect* sich auch allhier an unterschiedenen solchen *Corpibus*, unter andern im *Sub-* und *Posaunen Bass* von 32 Fuß, wie auch in übrigen Rohrwercken [...].<sup>1045</sup>

<sup>1040</sup>Wolfgang Schult, *Komponierte Bach seine Musik im Gedanken an Zuhörer*, S. 94–100. S. 98: «Tun wir also den anderen Konzertbesuchern kein Unrecht, in dem wir, auf welchem Instrument auch immer, formale Gegebenheiten so herausmeißeln, daß auch der Unerfahrenste sie wahrnehmen kann. Wir entstellen dabei vermutlich die Musik zum Fratzenhaften.»

<sup>1041</sup>Ebda, S. 97.

<sup>1042</sup>Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 151.

<sup>1043</sup>Johann Friedrich Agricola, in: Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. 2, S. 116.

<sup>1044</sup>Beispielsweise: *Von Hagensche Kupferstich-Sammlung...worunter ein sehr wohlerhaltener Silbermannische Flügel*, Auktionskatalog. (G.A.F. Löper, Leipzig, 1788), 25.02.1788. Der Flügel vom "alten Silbermann" wurde wegen seiner "vollkommene[n] Uebereinstimmung zwischen Bass und Discant" gelobt.

<sup>1045</sup>Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 147.

Zu der Präzision gehörte auch, dass alle Register gleichzeitig ansprechen sollen, wie ein anonymes Dokument, welches auf Silbermann zurückgehen soll, besagt:

Die Schnarrwerke, als Regal, Voxhoman und Posaunen-Baß, müssen nicht so grausam sondern fein lieblich ansprechen, sonderlich der Posaunen-Baß, daß derselbige mit seinem Anspruch gleich da ist, und nicht etwa einige Zeit hernach kommt, welches was recht ärgerliches ist.<sup>1046</sup>

### 3.2.4. Besondere Klangfarben

Schaut man sich die deutsche Orgellandschaft im 17. und 18. Jahrhundert an, stellt man fest, dass in Norddeutschland besonders bunte Dispositionen mit vielen Mixturen und Aliquoten sowie Zungenregister vorkamen. In Mitteldeutschland waren hingegen viele fein schattierte 8'-Register beliebt. Dabei war die mitteldeutsche Situation im Detail überhaupt nicht einheitlich; manche Bauer, darunter Gottfried Silbermann, verbauten beispielsweise wenig Zungenregister, andere hingegen, darunter Hildebrandt und Trost, etwas mehr. Adlung begegnete Zungenregistern mit einiger Skepsis. Daher reagierte Agricola mit folgenden Worten:

(\*\*) In vielen alten Orgeln Deutschlands, z. Ex. in der **St. Catharinenkirchen Orgel in Hamburg**, und in andern mehr; und noch in vielen neuen herrlichen Orgeln **Frankreichs**, sind der Rohrwerke eine ziemlich große Anzahl. Der größte Orgelkenner, und Orgelspieler Deutschlands, und vielleicht Europas, der seel. Kapellmeister **Bach**, war ein großer Freund davon: der mußte doch wohl wissen, das und wie darauf gespielt werden könne. Ist die Commodity mancher Organisten und mancher Orgelbauer wol Ursach genug, so schöne Stimmen zu verachten, zu schimpfen, und auszumärzen?<sup>1047</sup>

Darüber hinaus war Bach wohl ein Liebhaber von vielfältigen 8'-Labialregistern. Bach wünschte beispielsweise in Mühlhausen anstelle des wohl ‚normaleren‘ Gemshorns 8' eine ViodiGamba 8', welche mit dem Salicional 4' im Rückpositiv «admirabel concordiren wirdt».<sup>1048</sup> Am bemerkenswertesten ist diesbezüglich wohl folgendes Zitat Agricolas:

---

<sup>1046</sup> *Eine richtige und gründliche Anweisung wie ein rechtschaffener Examinatore eine neue Orgel aus dem Fundamente examiniren soll damit er vor Gott und der Welt bestehen möge, so aus des seel. Herrn Gottfried Silbermann's gewesenen Königl. Hof-Organbauers zu Freyberg Munde, nachgeschrieben, zitiert nach Christoph Wolff, Markus Zepf, Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch, S. 155*

<sup>1047</sup> Johann Friedrich Agricola, in: Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Bd. 1, S. 66.*

<sup>1048</sup> *Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D. Blasii*, siehe: Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, hrsg Bacharchiv Leipzig (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2. Auflage, 2008), S. 144–145.

Ich habe in einer gewissen Orgel das liebliche Gedackt, die Vugara, die Quintadena und die Hohlflöte alle von 8 Fuß, ohne irgend eine andere Stimme, zusammen gehöret, welches eine schöne und fremde Wirkung that.<sup>1049</sup>

Wie Faulkner feststellt, kommen diese 8'-Register selten im gleichen Manual einer Orgel vor, daher handelt es sich mit einiger Sicherheit um die Altenburger Trost-Orgel, welche von Bach 1739, also während Agricolas Studienaufenthalt in Leipzig, getestet wurde.<sup>1050</sup> Demnach hat Agricola Bach vermutlich dort gehört.

Auch lässt sich bei Bach eine Vorliebe für Terzregister (Sesquialtera, Cornett, usw.) bezeugen.<sup>1051</sup> Zuletzt sei noch folgendes aus Bachs Nekrolog zitiert:

Er verstund [...] die Art die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen [...] in der größten Vollkommenheit (Dok 111, Nr. 666, S. 88).<sup>1052</sup>

Ganz klar zum Ausdruck kommt jedenfalls, dass sich Bach ausgesprochen für Dispositionen und Register interessierte und dabei besondere Klangfarben liebte. Unter den besaiteten Instrumenten scheint das Clavicymbel für ähnliche Möglichkeiten am ehesten prädestiniert zu sein; somit kann es wohl als wahrscheinlich gelten, dass Bach Clavicymbel mit vielen bunt, klingenden Registern bevorzugte.

### 3.2.5. Dynamik

Hier lag wohl ein großer Vorteil des Clavichords vor, der zweifellos auch für Bach von großer Bedeutung war.<sup>1053</sup> So schreibt Forkel:

Am liebsten spielte er [=Sebastian Bach] auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, [...]. Er fand es [=das Clavichord] zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.<sup>1054</sup>

---

<sup>1049</sup>Zitiert nach Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, S. 27.

<sup>1050</sup>Ebda.

<sup>1051</sup>Ebda, S. 24–25.

<sup>1052</sup>Ebda, S. 27.

<sup>1053</sup>Siehe Kapitel 1.4.2, S. 32.

<sup>1054</sup>Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, (Leipzig, 1802), S. 17.

Ist diese Aussage in Bezug auf diese beiden bereits altmodischen Instrumente erstaunlich rücksichtsvoll formuliert,<sup>1055</sup> wurde sie dennoch durch Karl Friedrich Zelter in dessen Handexemplar mit einem bemerkenswerten Kommentar versehen:

Wie ist das beschaffen? am liebsten? und doch ist das Clavichord ein Ton-armes Instrument?

Auch sind bekielte Flügel keines wegen Seelelos. Der Hamburger Bach [Carl Philipp Emanuel Bach] und [Carl Friedrich Christian] Fasch spielten diesen Flügel so trefflich und Seelenvoll daß es herrlich anzuhören war. Die Orgel ausgenommen, ist mir kein Klavierinstrument bekannt, worauf man sich so brillant vernehmen lassen könnte als ein solcher Flügel.<sup>1056</sup>

Der Begriff «seelenlos» zielt auf die dynamischen Fähigkeiten des Flügels ab. Ob dieser Begriff bereits von Bach in diesem Sinne verwendet wurde darf bezweifelt werden; den Gebrauch von «beseelt» im Sinne von musikalischem Ausdruck (etwa «beseelter Vortrag») konnte ich erst in Texten des 19. Jahrhunderts finden. Vermutlich hatte Forkel diese Information von Carl Philipp Emanuel Bach, dessen Verhältnis zu der Musik seines Vaters alles andere als einfach war (Carl Philipp Emanuel empfand die Musik seines Vaters gewissermaßen als seelenlos!).<sup>1057</sup> War diese Aussage wahrscheinlich etwas drastisch formuliert, enthält sie sicher einen wahren Kern; nämlich das Bach eine besondere Beziehung zum Clavichord hatte.

Sowohl die Orgel, als auch das Clavicymbel, sind undynamisch. Dennoch hat Bach einige Werke ausdrücklich für diese Instrumente komponiert. Bodky schreibt etwas, was man in diesem Zusammenhang nicht vergessen darf:

Although there exist many documents from the eighteenth century that complain of the mechanical deficiencies of harpsichord and clavichord – blaming the harpsichord especially for its lack of tone shading and the clavichord for the smallness of its tone – Bach, Handel, and all the other composers would never have written so many important works for these instruments had they not believed them to be at least tolerably well suited to expressing their musical ideas. The true reason for the defeat of the old instruments was, of course, the gigantic change in style and taste that shocked the musical world at the time of Bach's death. Had the new style left any elements in the musical language for which harpsichord and clavichord could have been appropriate media, the piano would not have become victorious so easily, and both old

<sup>1055</sup>Immerhin attestiert Forkel dem Flügel einen «gar verschiedenen Vortrag», welches vermutlich auch auf dessen Register zurückzuführen ist.

<sup>1056</sup>Bach-Archiv, Leipzig (Hrsg), *Bach-Dokumente, Band VII*, (Kassel, Basel, London, New York, Praha, 2008) S. 154.

<sup>1057</sup>Siehe Peter Wollny, «Anmerkungen Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im „Strengen Stil“».

instruments might perhaps have survived in use, even to our time.<sup>1058</sup>

Bodky geht jedoch davon aus, dass für das Clavicymbel nur Werke mit Manualwechsel- und Umregistrierungsmöglichkeiten in Betracht kommen,<sup>1059</sup> dies wohl, weil er den einfarbigen Ton des Clavicymbels für ermüdend hält. Dass aber Werke ohne Möglichkeit von variierenden Registrierungen auf dem Clavicymbel ausgeschlossen sein sollen, ergibt sich mir jedenfalls aus den vorliegenden Quellen nicht; es handelt sich also um eine subjektive Meinung Bodkys. Vermutlich war es vorgesehen, dass man große Praeludien und Fugen für Orgel durchgehend im Pleno spielte, hier also der einfarbige gleichbleibende Ton der Orgel unverändert verwendet wurde.<sup>1060</sup>

### 3.2.6. Continuo

Bach war als Continuo-Spieler und Ensembleleiter berühmt. So schrieb der ehemalige Direktor Gessner der Thomasschule:

Dies alles [die legendären Harfenspieler des Altertums] würdest Du, Fabius, völlig unerheblich nenne, wenn Du [...] Bach sehen könntest – um nur ihn anzuführen, denn er war vor nicht allzu langer Zeit mein Kollege an der Leipziger Thomasschule; wie er mit beiden Händen und allen Fingern etwa unser Clavier spielt, das allein schon viele Harfen fast, oder jenes Grund-Instrument [die Orgel], dessen zahllose Pfeifen von Bälgen angeblasen werden, wie er hier mit beiden Händen, dort mit schnellen Füßen über die Tasten eilt und allein gleichsam Heere von ganz verschiedenen aber doch zueinander passenden Tönen hervorbringt;

wenn Du ihn sähest, sag ich, wie er bei einer Leistung, die mehrere Eurer Harfen- und zahllose Flötenspieler nicht erreichten, nicht etwa nur eine Melodie singt wie der Harfenspieler und seinen eigenen Part hält, sondern auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch ein Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem andern in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt; wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt;

wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohre prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt.

Sonst ein begeisterter Verehrer des Altertums, glaub' ich doch, das [sic] Freund Bach allein, und wer sonst ihm vielleicht ähnlich ist, den Orpheus mehrmals und den Arion zwanzigmal

<sup>1058</sup>Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, S. 13–14.

<sup>1059</sup>Ebda, S. 60–63 kommt er zu dem Schluss, dass man im ersten Praeludium im *Wohltemperierten Clavier* nicht registrieren kann, und es deswegen nicht für das Clavicymbel sein kann.

<sup>1060</sup>Siehe Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, S. 19–20. Faulkner schreibt, dass die Quellen durchaus besagen, dass die freien Orgelwerke im Pleno gespielt werden. Ob es sich dabei immer um das gleiche Pleno handelt, und ob überhaupt innerhalb der Sätze registriert wird, sei nicht bekannt.

übertrifft.<sup>1061</sup>

Bachs Schüler Kittel berichtete 1808:

Wenn Seb. Bach eine Kirchenmusik aufführte, so musste allemal einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagniren; man kann wohl vermuten, dass man sich mit einer mageren Generalbassbegleitung nohnehin nicht vorwagen durfte. Dem ohngeachtet musste man sich darauf gefasst halten, dass sich plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und ohne diesen weiter zu genieren das Accompagnement mit Massen von Harmonien ausstaffirten, die noch mehr imponirten, als die unvermuthete nahe Gegenwart des strengen Lehrers.<sup>1062</sup>

Beide Texte beschreiben eine Situation mit dem Flügel als zentrales Instrument: Sitzt Bach im ersten Text persönlich am Flügel, steht dieser beim zweiten unmittelbar hinter demselben, und mischt sich nur gelegentlich ein. Im Übrigen geht Bachs vollstimmiger Generalbassstil nicht nur aus diesen beiden Texten hervor. So bespricht Daube beispielsweise drei Arten, Generalbass zu spielen, wobei die dritte die kunstvollste ist:

Der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grad. Durch ihn mußte die Oberstimme brilliren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder lincken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Ueberhaupt sein Accompagnement war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodenn auch dem Basse ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret.<sup>1063</sup>

Dass Bach in Kantatenaufführungen zumindest manchmal am Clavicymbel saß ist im Übrigen belegt:

§. 25. Wie nun, bis alle ihren Sitz eingenommen, mit der Orgel praeambuliret, und die von Herrn M. Johann Christoph Gottscheden, Collegii Mariani Collegiatio, gefertigte Trauer=Ode unter die Anwesenden durch die Pedelle ausgetheilet war; also ließ sich auch darauf die

---

<sup>1061</sup>Marcus Fabius Quintilianus, *De institutione oratoria*, Hrsg. Johann Matthias Gessner (Göttingen, 1738), S. 61.

<sup>1062</sup>Johann Christian Kittel, *Der angehende practische Organist*, (Erfurt, 1808), S. 33.

<sup>1063</sup>Johann Friedrich Daube, *General-Bass in drey Accorden*, (Leipzig, 1756), S. 204.

Trauer=Music, so dießmahl der Herr Capellmeister, Johann Sebastian Bach, nach Italiänischer Art componiret hatte, mit Clave di Cembalo, welches Herr Bach selbst spielete, Orgel, Violes di Gamba, Lauten, Violinen, Fleutes douces und Fluetes traverses &c. und zwar die Hellfte davon vor= die andere Hellfte aber nach der Lob= und Trauer=Rede hören.<sup>1064</sup>

Bemerkenswert ist unter anderem die große Continuo-Gruppe, die neben Clavicymbel, Orgel und Gamben auch Lauten enthielt.

Lorenz Mizler beschreibt 1739, dass Bach «einen jeden General-Baß zu einem Solo so accompagnirt, das man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden.»<sup>1065</sup> So zieht sich der Bachsche vollstimmige Generalbass durch die damaligen Quellen; er muss also gehörigen Eindruck gemacht haben. Nicht zuletzt deshalb dürften vortreffliche laute Clavicymbel für Bach eine zentrale Rolle gespielt haben.

### **3.3. Bachs Instrumente**

#### **3.3.1. Dispositionen**

Die einzige Quelle, die mit Sicherheit eine Disposition betrifft, die Bach selbst in Auftrag geben hat, also sicherlich seinem Wunsch entsprach, betrifft ein dreichöriges Lautenclavicymbel von Zacharias Hildebrandt. Leider ist diese Quelle ungenauer, als sie auf den ersten Blick scheint.<sup>1066</sup>

Was ‚gewöhnliche‘, also mit Metallsaiten bezogene Clavicymbel betrifft, könnte Bach sehr wohl die sogenannte ‚Bach-Disposition‘ erfunden haben.<sup>1067</sup> Diese Annahme wurde erstmals um 1900 veröffentlicht.<sup>1068</sup> Die ‚Bach-Disposition‘ besteht nicht nur darin, dass das Instrument mit den Chören 16'8'8'4' bezogen war; eine wichtige Eigenschaft ist, dass das Untermanual mit 16'8' und das Obermanual mit 8'4' ausgestattet ist. Der Berliner ‚Bach-Flügel‘, welcher der Überlieferung nach Bach gehört haben soll, ist das einzige erhaltene historische Instrument mit dieser Disposition.<sup>1069</sup> Da dieser wohl um 1700 in Breitenbach (heute Großbreitenbach, Thüringen) gebaut wurde, und vor 1714 (Tod des Erbauers Johann Heinrich Harrass) in der Ursprungswerkstatt zur ‚Bach-Disposition‘ umgebaut wurde, ist dies zumindest ganz sicher ein Instrument aus Bachs geographischem Umfeld; schließlich hat Bach zu dieser Zeit seine erste Frau Maria Barbara geheiratet, welche aus der

<sup>1064</sup>Christoph Ernst Siculn (hrsg), *Das thränende Leipzig, oder; Solennia Lipsiensia, womit Ihro Königl. Majest [...]*, (Leipzig, 1727), S. 22–23.

<sup>1065</sup>Lorenz Mizler, *Neue eröffnete musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern, Bd 1, Teil 4*, (Leipzig, 1739), S. 48.

<sup>1066</sup>Siehe S. 239.

<sup>1067</sup>Siehe auch Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 32–33, sowie S. 66–67.

<sup>1068</sup>Oskar Fleischer, «Das Bach'sche Clavicymbel und seine Neukonstruktion», in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 1 (1899/1900), S.62.

<sup>1069</sup>MIM Berlin, Inv.–Nr. 316.

Nachbarstadt Gehren kam. Auch Zacharias Hildebrandt, welcher zeitgleich mit Bach in Leipzig lebte, baute Clavicymbel mit der ‚Bach-Disposition‘.<sup>1070</sup> Diese Disposition, welche sonst offenbar noch einmal etwas unklar in Frankfurt beschrieben wurde,<sup>1071</sup> muss also zumindest als Eigenart aus Bachs Umfeld betrachtet werden. Es sei angemerkt, dass sechzehnfüßige Instrumente, die nicht in Bachs Umfeld entstanden, offenbar meistens nach wie vor den 4' auf dem Untermanual hatten. Das trifft für Wagners angebotene Contra-Flügel mit und ohne Flötenregistern, dem Hass-Flügel von 1734 und das Stein-Vis-à-vis von 1777 (wobei der 4' auch ein halber 8' ist), sowie für das Instruments Swanens von 1786, zu. Auch das 1760er-Hass hat 16'8'4'2' auf dem Untermanual, und 8'2' auf dem Obermanual, und kann somit nicht als erweiterte ‚Bach-Disposition‘ gelten.

### 3.3.2. Unvollständige Register im Bass

In der Blasiuskirche Mühlhausen forderte Bach den Einbau eines sechzehnfüßigen Fagotts im Manual, welches vor allem zum Continuo spielen gebraucht wurde.<sup>1072</sup> Eine spätere Beschreibung der Orgel zeigt ein wichtiges Detail zur Umsetzung dieses Umbaus: Der Umfang dieses Fagotts betrug nur zwei Oktaven (C–c').<sup>1073</sup> Solch ein Kuriosum ist mir sonst nur zu dem Hildebrandt-Clavicymbel bekannt, welches im Richterschen Coffeehaus stand, und aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem *Zimmermannischen Coffeehaus* stammte.<sup>1074</sup> Hier war im Obermanual das (achtfüßige) Spinett-Register unvollständig; laut Anzeige war «zur Verstärkung der Bässe [...] Spinett 8 Fuß in 2 Octaven von Cornet entlehnet». Sollte sich dieses Instrument tatsächlich im *Zimmermannischen Coffeehaus* befunden haben, würde es sich auch an dieser Stelle um ein Instrument aus Bachs unmittelbarem Umfeld handeln. Wahrscheinlich ist, dass Bach sich das Register wünschte, welches die Gemeinsamkeit mit der Mühlhauser Orgel erklären würde. Vermutlich war auch dieses Register vor allem für den Generalbass vorgesehen.

### 3.3.3. Pedalclavicymbel

Offenbar spielten Pedalclavicymbel in Bachs Leben eine besondere Rolle, obgleich sich ein solches

---

<sup>1070</sup>Siehe *Leipziger Zeitungen*, 29.05.1770, und *Leipziger Intelligenzblatt*, 04.10.1775.

<sup>1071</sup>Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S 33.

<sup>1072</sup>Siehe Zitat S. 216.

<sup>1073</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Bd I*, S. 261. Siehe auch, Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 87–88. Im Übrigen war die originale Trompete (welche auf Bachs Anregung hin ersetzt wurde) aller Wahrscheinlichkeit nach achtfüßig und nicht sechzehnfüßig, wie bei Wolff wohl fälschlicherweise steht. Bach schreibt keine Tonlage zu der Trompete, jedoch handelte es sich um die einzige Zunge in diesem Manual, dass diese also sechzehnfüßig war, dürfte als unwahrscheinlich gelten. Auch wäre der Ersatz einer langbechrigen Zunge durch eine kurzbechrige in selber Tonlage sicher keine Verbesserung. Leider erwähnt Wolff auch nicht den Umfang des Fagotts welcher durchaus bemerkenswert ist.

<sup>1074</sup>*Leipziger Zeitungen*, 29.05.1770, und *Leipziger Intelligenzblatt*, 04.10.1775. Siehe auch: Matteo Messori, «Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt», in: *Bach-Jahrbuch 2010 (Bd. 96)*, Hrsg. Peter Wollny (Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt Leipzig, 2010), S. 288–295.

Instrument in seinem Besitz nicht nachweisen lässt. Möglicherweise hat er aber wiederholt seine verschiedenen Arbeitgeber dazu angeregt, welche anzuschaffen. 1722, also leider kurz vor Bachs Weggang aus Köthen, kaufte der Köthener Hof ein *Pedalclavecin*, wobei es sich wohl bei dem niedrigen Preis von 52 rthln. vermutlich nur um ein Pedalinstrument ohne Manuale handelte, welches wohl unter ein bereits vorhandenes Clavicymbel gelegt wurde. Es wurde von Ratsorgelbauer und Instrumentmacher Christian Joachim aus Halle a. d. Saale verfertigt.<sup>1075</sup>

Das bereits häufig erwähnte Clavicymbel von Hildebrandt, welches vermutlich im *Zimmermannischen Coffeehaus* stand, hatte ebenfalls ein Pedal.<sup>1076</sup> Dieses Pedal war vierchörig (16'16'8'8'\*) und hatte den Umfang AA–d'. Es handelt sich dabei um den einzigen bekannten Umfang eines deutschen Clavicymbel-Pedals.

Auch besaß der Bach-Schüler Vogler, der in Bachs Weimarer Zeit Unterricht bei diesem nahm, ein Clavicymbel mit zweiunddreißigfüßigem Pedal.<sup>1077</sup> Letzteres könnte wohl unter Einfluß eines Pedalinstruments, welches Bach in Weimar entweder für den Hof, oder einen anderen Veranstalter, anschaffen ließ, entstanden sein.

Vermutlich wurden diese Pedalinstrumente in erster Linie zum Generalbaß spielen verwendet. Dabei wurden die Baßtöne der linken Hand im Pedal verdoppelt. Allerdings ist auch ein solistischer Gebrauch denkbar: etwa zum Improvisieren, oder zum Spielen der heute als ‚Orgelrepertoire‘ bekannten Werke. Schließlich war Bach sowohl für sein Generalbaßspiel, als auch für sein Pedalspiel bekannt. Letzteres dürfte vor allem auch optisch besser zur Geltung gekommen sein, als auf einer Orgelepore. Durchaus bemerkenswert ist, dass sich drei Pedalclavicymbel sowie ein Pedalclavichord, also Instrumente mit einem ‚orgelmäßigen‘ Pedal, in Bachs direktem Umfeld nachweisen lassen. Bachs Nähe zur Orgel hätte zusätzlich zu Pedalinstrumenten auch das eine oder andere Claviorganum hervorbringen können; leider lässt sich sowas aber nicht nachweisen.

Wichtig ist noch Forkels Hinweis, dass Bach «ferner aus einer ihm vorgelegten, oft schlecht bezifferten einzelnen Baßstimme augenblicklich ein Trio oder Quartett abspielen [konnte]; [...]. Zu solchen Künsten bediente er sich zweyer Claviere und des Pedals, oder eines mit einem Pedal versehenen Doppelflügels.»<sup>1078</sup>

---

<sup>1075</sup>Jürgen Ammer, «Der Cembalobau in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: *Cembalo, Clavecin, Harpsichord Regionale Traditionen des Cembalobaus*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschler 2011), S. 134. Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», S. 46.

<sup>1076</sup>Siehe auch Matteo Messori, «Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt».

<sup>1077</sup>*Weimarerische Wöchentliche Anzeigen*, 16.07.1766, *Leipziger Intelligenzblatt*, 19.04.1766. Anzeige hier auf S. 220.

<sup>1078</sup>Nicolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, S. 16–17.

### 3.3.4. Lautenclavicymbel

Graf Ernst August von Sachsen Weimar besaß ein Lautenwerk von Johann Nikolaus Bach, welches 1715 angeschafft wurde.<sup>1079</sup> Wie Wolff schreibt, wäre es verwunderlich, wenn Bach nicht als Vermittler des Instruments seines Veters maßgeblich beteiligt gewesen wäre. 1718 wurde die angebliche Erfindung des Lautenclavecins durch Fleischer in Hamburg bekannt gemacht.<sup>1080</sup>

Ein unbekannteres Dokument, welches offenbar im frühen 20. Jahrhundert noch vorlag, soll belegen, dass Bach bei einem Tischler in Köthen ein Lautenclavicymbel für 60 rthlr. bestellte.<sup>1081</sup>

Laut diesem Text soll Bach selbst das Lautenclavicymbel erfunden haben. Offenbar war der Kunde nicht Bach, sondern der Hof, denn die Rechnung soll der Autor noch im Hofarchiv gesehen und das Instrument im Inventar aufgelistet gefunden haben. Würde es sich um ein Lautenclavicymbel handeln, welches Bach selbst bestellt hat, dürfte er es hingegen nach Leipzig mitgenommen haben. Der Preis von 60 thlrn. stimmt auch mit dem von J.N. Bachs Lautenclavicymbeln überein.

1740 präsentierte Bach ein Lautenclavicymbel, welches er selbst entworfen hat:

Der Verfaßer dieser \*\* Anmerkungen erinnert sich, ungefähr im Jahre 1740. In **Leipzig** ein von hrn. **Johann Sebastian Bach** angegebenes, und von hrn. **Zacharias Hildebrand** ausgearbeitetes **Lautenclavicymbel** gesehen und gehöret zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beschaffen war. Es hatte zwey Chöre Darmseyten, und ein sogenanntes Octävchen von meßingenen Seyten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen Einrichtung klang es, (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war,) mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich. Aber wenn der bey den Clavicymbeln sogenannte, und auch hier §. 561. angeführte **Lautenzug**, (der eben so wie auf den Clavicymbeln war,) mit dem **Cornetzuge** gezogen wurde, so konnte man auch bey nahe Lautenisten von Profeßion damit betrügen. Herr **Friderici** hat auch dergleichen gemacht, doch mit einiger Veränderung.<sup>1082</sup>

Unbekannt ist, was der Autor an dieser Stelle mit Cornetzug meint. Nach dem Sprachgebrauch aus Bachs Umfeld wäre es wohl der normale 8' vom Obermanual. Aus Agricolas Umfeld in Berlin, wo dieser Text gedruckt wurde, wäre dies ein Nasalregister. Etwas unwahrscheinlicher ist, dass der Cornetzug der 4' war. Dagegen spricht, dass dieser in diesem Text expliziert Octävchen genannt wurde. Zumindest wurde der Prinzipalklang weit vom Steg nicht als lautenhaft empfunden.<sup>1083</sup> Die

<sup>1079</sup>Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, (New York, London, Norton, 2000), deutsche Fassung, S. 194.

<sup>1080</sup>*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 48, 25.3.1718.

<sup>1081</sup>Rudolf Bunge, "Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen", in: *Bach-Jahrbuch 1905*, Hrsg Neue Bachgesellschaft (Breitkopf und Härtel, Leipzig, Brüssel, London, New York), S.29.

<sup>1082</sup>Johann Friedrich Agricola in; Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. 2, S. 138, (\*\*).

<sup>1083</sup>Ein weiterer Beleg für eine Spielart nah am Steg auf der Laute. Siehe auch die Tabelle auf S, 82 für Registernamen.

Anzahl der Manuale ist unbekannt. Es sei aber bemerkt, dass dieses Instrument anders als jene von Nikolaus Bach disponiert war. Es hatte also offenbar die Disposition 8'8'4' oder 8'8'\*4', und somit mehr Chöre als jene aus Thüringen, vermutlich ein bis zwei Manuale und den Lautenzug am kürzeren 8'-Chor («Lautenzug [...] mit dem Cornetzuge»). Unklar ist ebenfalls, was der Lautenzug dämpfte. Laut Dähnert dämpfte der Lautenzug den 4'.<sup>1084</sup> Dies geht zwar aus Agricolas Zitat nicht hervor und wäre bei Clavicymbeln auch eher ungewöhnlich, im Falle eines Lautenwerks wäre dies hingegen nachvollziehbar, da die beiden Chöre aus Darmsaiten sowieso schon wie eine Laute klingen. Unwahrscheinlich wird diese Vermutung jedoch dadurch, dass der Lautenzug offenbar den Cornetzug dämpfte. Die zwei Chöre Darmsaiten müssen aber keine zwei 8'-Chöre gewesen sein; wie auch Fleischer in Hamburg, kann Hildebrandt einen 16' und einen 8' gemacht haben.

Ganz bemerkenswert sind die Messingsaiten im 4'. Diese könnten auf Bachs Geschmack zurückzuführen sein. Unter heutigen Cembalobauern wird diskutiert, ob die Instrumente Mietkes komplett in Messing-, oder im Diskant auch mit Eisensaiten bezogen waren. Falls diese mit Messing bezogen waren, könnte Mietke die Inspirationsquelle für Bachs Bevorzugung von Messing gewesen sein.

Dass in Bachs Nachlaß zwei Lautenwerke aufgelistet sind, ist bekannt. Es liegt die Vermutung nahe, dass dies zwei sehr unterschiedliche Modelle waren, und aus verschiedenen Lebensphasen Bachs stammten. Da Bachs Stücke für Laute nicht in Lautentabulatur notiert sind, sondern wie Tastenmusik auf zwei Systemen stehen, und darüber hinaus für Laute sehr schwer zu spielen sind, könnten diese für Lautenclavier bestimmt sein. Das häufig vorkommende GG spricht dafür, dass mindestens ein Lautenclavier einige Kontratöne besaß.

Es sei bemerkt, dass Agricolas Geschmack nicht automatisch mit jenem von Bach gleichgesetzt werden darf. Quentin Faulkner meint zwar, dass Agricolas «Feststellungen [...] nicht aufgrund der Tatsache verworfen werden [können], daß ihr Autor nicht der Generation Bachs, sondern der Folgegeneration angehörte»,<sup>1085</sup> jedoch schreibt Agricola selbst, dass er nicht mit Adlung übereinstimmt, dass das Lautenwerk das schönste aller Claviere nach der Orgel sei.<sup>1086</sup> Vielleicht wäre Bach in seinem Enthusiasmus für das Lautenclavier auch nicht so weit wie Adlung gegangen. Dennoch ist eine gewisse Begeisterung seinerseits für dieses Instrument nicht zu verleugnen, obgleich Agricola diesbezüglich eher zurückhaltend war.

<sup>1084</sup>Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, S. 84.

<sup>1085</sup>Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, S. 28.

<sup>1086</sup>Johann Friedrich Agricola in: Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. II, S. 133, §. 555.

### 3.3.5. Fortepiano

Herr **Gottfr. Silbermann** hatte dieser Instrumente im Anfange zwey verfertigt. Eins davon hatte der sel. Kapelm. Hr. **Joh. Sebastian Bach** gesehen und bespielt. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, daß es in der Höhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. **Silbermann**, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. **Bach**. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, daß Hr. **Bach** nicht Unrecht hatte. Er hielt also, und das sey zu seinem großen Ruhme gesagt, für das beste nichts weiter von diesen Instrumenten auszugeben; dagegen er desto fleißiger auf Verbesserung der vom Hrn. J.S. **Bach** bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und daß dies die wahre Ursache des Verzugs sey, zweifelte ich um so viel weniger: da ich sie selbst vom Hrn. **Silbermann** aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Hr. **Silbermann** wirklich viele Verbesserung, sonderlich in Ansehung des Tractaments gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den **Fürstlichen Hof zu Rudolstadt**. [...] Kurz darauf liessen des **Königs von Preussen Maj.** eines dieser Instrumente, und als dies Dero allerhöchsten Beyfall fand, noch verschiedene mehr, vom Hrn. Silbermann verschreiben. An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, so wie auch ich, eines der beyden Alten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleißig Hr. Silbermann an deren Verbesserung gearbeitet haben mußte. Hr. Silbermann hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente, seiner neuern Arbeit, dem **seel. Hrn. Kapellmeister Bach** zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen; und dagegen von ihm völlige Guttheissung erlangt.<sup>1087</sup>

In Kapitel 1.6.4. findet man Überlegungen dazu, wann sich dies ereignet haben könnte. Bodky spricht hier bemerkenswerterweise nur von einem «hesitant approval», also einer zögerlichen Zustimmung des neuen Instruments «seines Freundes» Gottfried Silbermann.<sup>1088</sup>

Sollte Agricola die Begebenheiten treffend beschrieben haben (was nicht gesichert ist), tritt Bach hier erstaunlich passiv auf. Hatte dieser bei Orgeln Dispositionsänderungen angeregt, und mindestens ein ganzes Lautenwerk «angegeben» (entworfen), beurteilte Bach hier lediglich nur, was man ihm vorsetzte. Daraus könnte man etwas vorschnell schließen wollen, dass Bach an einer Verbesserung des Instruments nicht interessiert war. Man müsste aber einwenden, dass Silbermann wohl nicht kritikfähig war, und Bach deshalb vermutlich eine Zusammenarbeit mit diesem mied. Auch war Silbermann wohl bewusst, dass Bach einen anderen Geschmack hatte, als er; schließlich

<sup>1087</sup>Johann Friedrich Agricola in: Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. 2, S. 116.

<sup>1088</sup>Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, S. 13.

scheint Silbermann aktiv vermieden zu haben, dass Bach, trotz seines Rufs als Gutachter, Silbermanns Orgeln beurteilte. Dass Silbermann Bach anstelle einer Orgel zwei Fortepianos vorsetzte, war sicherlich wohl überlegt. Es musste sich um einen besonderen Ehrgeiz Silbermanns handeln, da Bachs Zustimmung sicherlich nicht so leicht zu erlangen war. Im Übrigen lässt sich ein freundschaftliches Verhältnis zwischen beiden Herren nicht nachweisen; es scheint auch eher unwahrscheinlich. Bei der einzigen Orgelabnahme, in der beide Meister zusammen eine Orgel beurteilten (jene zu der Hildebrandt-Orgel in Naumburg) wird im von beiden Gutachtern unterschriebenen Dokument alles vermieden, was einen persönlichen Geschmack ausdrücken könnte.<sup>1089</sup>

Silbermann baute seine ersten Fortepianos vor 1733, Bachs Kritik folgte vermutlich kurz später.<sup>1090</sup> Es ist in diesem Zusammenhang sicherlich von Bedeutung, dass eines von Fickers Hämmerpantolonen 1731 nach Leipzig kam, Bach also wohl früh mit der Hammermechanik bekannt war. Einerseits hätte Bach bei großem Bedarf Kontakt zu anderen erstklassigen Bauern gehabt, die ihm ein Instrument mit Hämmern nach seinen Vorstellungen hätten entwickeln können, dies auch billiger als Silbermann. Andererseits hielt ihn das Wissen über diese Mechanik auch nicht davon ab, 1740 ein bekieltes Lautenclavicymbel neu zu entwerfen. Es würde also doch sehr viel Wunschdenken dazu gehören, um zum Schluß zu kommen, dass Bach gewollt hätte, dass die Fortepianos die anderen Tasteninstrumente seiner Zeit verdrängten.

Obleich Bach letztlich von Silbermanns Arbeit überzeugt war, ist nicht bekannt, welche Rolle Bach idealerweise dem Fortepiano zugestanden hätte. Der Einsatzbereich eines Fortepianos war aber noch in der nächsten Generation, etwa bei CPE Bach, durchaus begrenzt, es galt bis ins 19. Jh. als leiser als das Clavicymbel, und deshalb nur für Continuo in kleineren Gruppen einsetzbar. Solistisch war es nicht für alle Bach-Werke geeignet, da einige Werke zwei Manuale erforderten, und außerdem könnte Bach solistisch öffentlich durchaus das lautere, brillantere und gravitätischere Clavecin bevorzugt haben. Immerhin besorgte Bach einem Kunden 1749 ein Silbermannisches Fortepiano für (für Silbermannische Verhältnisse) moderate 115 rthlr.;<sup>1091</sup> wieviel er von dieser Summe behalten konnte, ist nicht bekannt.

Auch Spitta meint, dass Bach «wahrscheinlich» kein Fortepiano besaß, obgleich es Bachs «uneingeschränktes Lob» erlangte. Sein Grund für diese Aussage erscheint allerdings etwas

<sup>1089</sup>Siehe Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 151.

<sup>1090</sup>Siehe Kapitel 1.6.4.

<sup>1091</sup>*Bach-Dokumente*, Bd 3, S. 633.

rätselhaft: die «Hammermechanik fügte sich nicht willig genug allen Künsten der Bachschen Fingersatzung».<sup>1092</sup> Wie Forkel und Wolff feststellen, spielte für Bach, ganz im Gegensatz zu den nächsten Generationen, die Orgel noch eine zentrale Rolle.<sup>1093</sup> Das traditionelle Ausbildungsinstrument dafür war bekanntlich das dynamische Clavichord. Die Bedeutung des Generalbasses sowie der Gravität erklären die Beliebtheit des Clavicymbels; gut möglich, dass in diesem Kontext für das Fortepiano noch nicht allzu viel Platz war.

### 3.3.6. Bauer

Es ist nur von vier Bauern belegt, dass Bach deren bekielte Instrumente gekannt hat. Es handelt sich um Johann Nicolaus Bach (ein Lautenwerk), Michael Mietke (ein Clavicymbel, möglicherweise mit 16'), Christian Joachim (ein Clavicymbel-Pedal) und Zacharias Hildebrandt (ein Lautenwerk). Darüber hinaus kannte Bach nachweislich Silbermanns Fortepianos und Contius' sowie Hildebrandts Clavichorde.<sup>1094</sup>

Weitere Instrumentmacher und Instrumente haben nur eine ungesicherte Verbindung zu Bach. Der Berliner ‚Bach-Flügel‘ stammt aus der Werkstatt Harrass, Großbreitenbach. Das Instrument der Thomaskirche, welches Ludwig Compenius 1670 geliefert hat, war zu Bachs Amtszeit möglicherweise noch im Gebrauch. Johann Heinrich Gräbner der Jüngere war Schüler in der Thomasschule Leipzig zu Bachs Amtszeit.<sup>1095</sup> Wie Phillips feststellt, ist es unwahrscheinlich, dass Bach die Instrumente der Familie Gräbner nicht kannte. Darüber hinaus dürften viele Orgelbauer, von denen eine Zusammenarbeit mit Bach nur in Bezug auf Orgeln bekannt ist, Bach auch als Instrumentmacher bekannt gewesen sein.

Einige Instrumente dürfte Bach auf Konzertreisen kennengelernt haben. Mindestens zwei Mal konzertierte Bach in Gotha.<sup>1096</sup> Der Hof in Gotha besaß zwei Clavicymbel von einem gewissen Severin, davon eines im hohen Chorton. Vermutlich handelte es sich dabei um Severin Holbeck

---

<sup>1092</sup>Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach, Band I*, (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1873), S. 657.

<sup>1093</sup>Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, (New York, London, Norton, 2000), deutsche Fassung, S. 155.

<sup>1094</sup>Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», S. 45.

<sup>1095</sup>John Phillips, «The 1739 Heinrich Gräbner Harpsichord, an Oddity or a *Bach-Flügel?*», S. 124.

<sup>1096</sup>1711 wurden dem «Organist Bachen von Weymar zur abfertigung» 12 rthlr. gezahlt. Siehe: Christian Ahrens, "*Zu Gotha ist eine gute Kapelle...*", S. 163.

1717 hat Bach in Gotha eine Passionsmusik aufgeführt (es ist anzunehmen, dass er sie selbst komponierte), und bekam wieder 12 rthlr. dafür. (Ebda).

1724 wurden dem «dem Director und Studiosis von Leipzig welche Music an Unserer Gdsten. Hertzogin hohen Geburthstag in Altenb[urg]. aufgeföhret» 142 rthlr. 2 gr. gezahlt. (Christian Ahrens, "*Zu Gotha ist eine gute Kapelle...*", S. 164.) Ahrens vermutet hier zwar Bach, weist aber darauf hin, dass Johann Gottlieb Görner Director Musices der Leipziger Universität war. Da aber im Zitat nur vom «Director» die Rede ist, Bach aber Director Musices von Leipzig (jedoch nicht der Universität) war, und Bach zu den Aufführungen in den Hauptkirchen durchaus häufig Studenten heranzog, wäre diese Bezeichnung für Bach durchaus richtig. Zudem ist Bach hier viel wahrscheinlicher als Görner, da Bach viel bekannter war, und vor allem in Gotha bereits einen Namen als Organist, Komponist und Dirigent hatte.

(1647–1700).<sup>1097</sup> Ein weiteres war von Gräbner, 1711, vermutlich zweimanualig, und möglicherweise war das Clavicymbel aus Antwerpen, welches sich 1750 am Hof befand, auch zur Zeit von Bachs Besuchen schon vorhanden.<sup>1098</sup> Weitere Instrumente befanden sich 1750 am Hof, darunter könnte auch das Lautenclavier schon vor 1720 angeschafft worden sein.

### 3.3.7. Instrumente im Nachlass

Folgende Instrumente befanden sich in Bachs Nachlass:<sup>1099</sup>

	rthl.	gr.	pf
1. <i>fournirt Claveçin</i> , welches bey der <i>Familie</i> , so viel möglich bleiben soll	80	–	–
1. <i>Clavesin</i>	50	–	–
1. <i>dito</i>	50	–	–
1. <i>dito</i>	50	–	–
1. <i>dito</i> kleiner	20	–	–
1. Lauten Werck	30	–	–
1. <i>dito</i>	30	–	–
1. Stainereische <i>Violine</i>	8	–	–
1. schlechtere <i>Violine</i>	2	–	–
1. <i>dito Piccolo</i>	1	8	–
1. <i>Braccie</i>	5	–	–
1. <i>dito</i>	5	–	–
1. <i>dito</i>	–	16	–
1. <i>Bassettgen</i>	6	–	–
1. <i>Violoncello</i>	6	–	–
1. <i>dito</i>	–	16	–
1. <i>Viola da Gamba</i>	3	–	–
1. Laute	21	–	–
1. Spinettgen	3	–	–

Bachs Nachlass, inklusive Instrumente, mit Ausnahme der Noten und Bücher, wird auf 1160 rthlr geschätzt. Dabei dürfte der Gebrauchtwert vieler angeführter Gegenstände unter dem Anschaffungswert gelegen haben.<sup>1100</sup>

Bach besaß auch Clavichorde, welche nur in einem anderen Dokument genannt wurden:

Und weiln der jüngste Herr Sohn, Herr Johann Christian Bach 3. *Clavire* nebst *Pedal* von dem *Defuncto* seelig bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat, solches auch um deßwillen nicht in die *Specification* erhalten zu haben angeführet, und dieserwegen unterschiedene Zeügen angegeben, der Frau Wittbe auch sowohl als Herrn Altnickoln und Herr Hesemann solches

<sup>1097</sup>Christian Ahrens, *The Inventory of the Gotha Court Orchestra in 1750*, S. 37–38.

<sup>1098</sup>Ebda, S. 39.

<sup>1099</sup>Spezifikation der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Herbst 1750, *Bach-Dokumente II*, no. 627, S. 492–493.

<sup>1100</sup>Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 202 und S. 497.

weißend ist, der Vormund auch daher diesen seinen Mündel etwas darinne zu vergeben billig Bedenken gefunden, gleichwohl die Kinder ersterer Ehe, Herr Wilhelm Friedemann Bach, Herr Carl Philipp Emanuel Bach und Jgfr. Catharina Dorotea Bachin solche Schenkung gedachten ihren jüngsten Bruder zur Zeit nicht so gleich zustehen wollen; so haben letzere ihre Rechte dießfalls wieder denselben auszuführen sich vorbehalten, da hingegen die Frau Wittbe, der Vormund Herr Görner wegen seiner übrigen 3. Mündel, die Frau Altnickolin und Herr Hesemann, als *Curator* Herr Gottfried Heinrich Bachs demselben die Schenkung zugestanden, und der Ansprüche dießfallß an selbigen sich begeben.<sup>1101</sup>

Noten wurden im Nachlass nicht erwähnt. Diese mussten bereits vor dessen Herstellung verteilt worden sein. Daher vermutet Wolff, dass Bach sie selbst noch zu Lebzeiten unter seinen Erben verteilt haben könnte. Das bringt Potvlieghe wiederum zu der Vermutung, dass Bach auch diese Claviere nebst Pedal verschenkte, weil diese seine geliebtesten Instrumente gewesen seien.<sup>1102</sup> Rampe vermutet sogar, dass Bach noch weitere Instrumente innerhalb der Familie verteilte.<sup>1103</sup> Dies ist unwahrscheinlich: Schließlich löste die Bevorzugung eines Sohnes nachweislich Diskussionen aus. Tatsächlich scheint es kein schriftliches Testament gegeben zu haben, sonst wäre es zum Disput bezüglich der Instrumente nicht gekommen.<sup>1104</sup> Wahrscheinlich ist, dass Bach einen sehr praktischen Grund hatte, diese Instrumente seinem jüngsten Sohn zu geben: Dieser war als einziger noch nicht fertig ausgebildeter Organist, und brauchte ein zweimanualiges Pedalclavichord, um seinen Beruf zu erlernen. Den ausdrücklichen Wunsch, dass ein Instrument in der Familie bleiben sollte, äußerte Bach jedoch bei dem *fournirt Claveçin*. Es wurde aber niemandem speziell zugesprochen. Die Versuchung, sich vorzustellen, welche Instrumente sich hinter diesen knappen Begriffen versteckten, ist groß. Selbstverständlich ist hier alles sehr unsicher. Zum einen waren bekanntlich Gebrauchtinstrumente meistens deutlich günstiger, als neue.<sup>1105</sup> Dass ein Instrument für die Hälfte seines Neuwertes verkauft wurde war keine Seltenheit, oftmals betrug der Preis weniger als ein Drittel. Von einem richtig defekten Zustand muss man also nur bei sehr tief geschätzten Preisen ausgehen. Beispielsweise wurde ein kleines «verdorbene» Clavicymbel in Leipzig bei einer Auktion auf zwei gr. geschätzt.<sup>1106</sup> Obgleich es 1/12 Thaler wert war, war es offenbar die Mühe wert, unter den Hammer zu kommen! Zum Vergleich bekam man in einem Leipziger Coffeehaus «Butterbrödt mit kaltem Braten oder Savelat-Wurst» für vier gr. und «Die Portion Chocolate in

---

<sup>1101</sup> *Bach-Dokumente II*, no. 628, S. 504.

<sup>1102</sup> Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», S. 51.

<sup>1103</sup> Siegbert Rampe, *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere*, S. 79.

<sup>1104</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 498.

<sup>1105</sup> Für Preise von Instrumenten, siehe Kapitel 2.6.1, S. 188..

<sup>1106</sup> Andrew Talle, *Beyond Bach*, S. 24.

Wasser gekocht» für sechs gr.<sup>1107</sup> Bei einem Instrument, welches gut gebaut und gut erhalten, aber schon einige Jahre alt war, dürfte hingegen der halbe Neupreis ein guter Wert gewesen sein.

Es sei erinnert, dass J.N. Bach dreimanualige Lautenwerke für 60 rthlr. baute<sup>1108</sup> und dass Bach für den Hof in Köthen wohl eines bei einem Tischler ebenfalls für 60 rthlr. kaufte.<sup>1109</sup> Sollten sich Bachs eigene Lautenwerke in derselben Preiskategorie befunden haben, haben diese sich wohl gut gehalten, wenn sie noch 30 rthlr. wert waren.

Das *fournirt Claveçin* kann neu durchaus an die 160 bis zu 240 rthlr. gekostet haben. Falls es in schlechtem Zustand oder bereits älter war, ist damit zu rechnen, dass Bach dafür neu sogar noch mehr bezahlt hatte. Es dürfte somit sehr groß und umfangreich disponiert gewesen sein. Zacharias Hildebrandt fällt einem natürlich als möglicher Erbauer ein. Ein weiterer wäre aber Heinrich Andreas Cuntius (auch Contius); schließlich hat Bach Cuntius Johann Gottlieb Graun, dem Geigenlehrer von Friedemann 1726–1727 als Clavichordbauer als «noch habilern als den Hildebrandt redommandirt».<sup>1110</sup> Auch hat Bach 1748 Cuntius für ein Orgelbauprojekt in Frankfurt an der Oder empfohlen.<sup>1111</sup> Cuntius hatte keinen mit Hildebrandt vergleichbaren Ruf; somit dürfte es als wahrscheinlich gelten, dass Cuntius für seine besaiteten Instrumente weniger verlangen konnte als Hildebrandt. Der hohe Wert des *fournirt Claveçin* kann ein unabhängiges Pedal beinhaltet haben. Auch ist es möglich, dass dieses die ‚Bach-Disposition‘ oder eine gar komplexere Disposition (welche ebenfalls von Bach entwickelt worden sein kann) hatte.

Die Instrumente für 50 rthlr. dürften ebenfalls große, respektable Instrumente gewesen sein. Äußerlich waren diese jedoch vermutlich eher schlicht, da Bachs wertvollstes Instrument durch sein Furnier auffiel. Der hohe Wert spricht aber für bekannte Bauer und komplexe Dispositionen. So wie Bach sich in den sonstigen Quellen präsentiert, war er an sehr unterschiedlichen Instrumenten interessiert, somit ist es am wahrscheinlichsten, dass diese keineswegs alle gleich disponiert waren, oder vom selben Bauer stammten. Sollte der berühmte ‚Bach-Flügel‘ darunter gewesen sein, scheint mir der Wert von 50 rthlrn. bei einem guten Erhaltungszustand durchaus plausibel. Einerseits war das Instrument alt und optisch nicht mehr auf der Höhe der Zeit, andererseits waren die üppige Disposition und der große Tonumfang noch durchaus brauchbar, vor allem, wenn man bedenkt, dass die hohen Töne über d''' um 1750 im Solorepertoire immer häufiger vorkamen und selbst jüngere, modernere, besser klingende Instrumente diese hohen Töne nicht immer hatten. Es könnte aber auch das eine oder andere modernere Instrument eines berühmten Bauers darunter gewesen sein, das zwar bescheidener in der Aufmachung war, dessen Wert aber dafür nicht so sehr gesunken war.

<sup>1107</sup>Ebda, S. 264.

<sup>1108</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Zweyter Band, S. 138.

<sup>1109</sup>Rudolf Bunge, «Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen», in: *Bach-Jahrbuch 1905*, S.29, siehe Kapitel 3.3.4.

<sup>1110</sup>Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», S. 45.

<sup>1111</sup>Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 158.

Gegen allzu bekannte Namen (die für Leipziger ein Begriff waren) spricht, dass offenbar nur der Name des Erbauers der Stainer-Geige als erwähnenswert betrachtet wurde.<sup>1112</sup> Dennoch sollte hier nichts ausgeschlossen werden.

Das Clavicymbel für 20 rthlr. war vermutlich einmanualig. Sicherlich war es aber noch einigermaßen brauchbar (40 bis 70 rthlr. neu wären durchaus vertretbar), denn dagegen fiel das «Spinettgen» geradezu dramatisch ab. Möglicherweise wurde letzteres sogar bei der Auflistung der Instrumente vorerst vergessen, denn es taucht nicht bei den anderen Tasteninstrumenten, sondern ganz zum Schluß der Liste, nach der Laute, auf. Dieses könnte tatsächlich ‚verdorben‘ gewesen sein.

1763 erschien diese bemerkenswerte Anzeige:

*Leipziger Intelligenzblatt*, 09.07.1763.

Es ist ein sehr schönes *Clavecin* zu verkauffen, nebst dazu gehörigen 16 füßigen Pedal, mit 2 Clavieren, die Claves von Elfenbein und äußerlich schönourniret.

Ingleichen ein Lauden=*Clavecin* welches der Laude in allem vollkommen ähnlich ist, mit 3 Clavieren so von Elfenbein, und sehr schön gearbeitet sind. Das Intelligenz-Comptoir giebt weitem Bescheid.

Diese Anzeige muss in diesem Zusammenhang erstaunlich ‚bachisch‘ erscheinen. Nicht nur, dass ein Pedalinstrument, sowie ein Lautenwerk vorhanden waren, nein, das Lautenwerk ähnelt auch noch den thüringischen Modellen Johann Nicolaus Bachs mit ihren charakteristischen drei Manualen (J.N. Bachs Lautenwerke hatten aber nur Buchsbaum-Untertasten mit Ebenholz-Obertasten).<sup>1113</sup> Auch war beim *Clavecin* der Name des Erbauers offenbar nicht erwähnenswert; dafür aber wird das schöne Furnier hervorgehoben.<sup>1114</sup> Dennoch scheint es ein «sehr schönes» Instrument gewesen zu sein. Nicht auszuschließen ist, dass das Pedal an das *Clavecin* angehängt war, wenn es einen 16' im Untermanual hatte. Besonders ist diese Anzeige auch, weil sie eines der beiden Lautenwerke im gesamten *Leipziger Intelligenzblatt* beinhaltet. Es muss sich also um ein sehr seltenes Instrument gehandelt haben, was diesen Verdacht zusätzlich erhärten lässt.

---

<sup>1112</sup>Ähnlich ist das Inventar von 1750 aus Gotha insofern, als dass nur die einheimischen Bauer Hoffmann, Severin und Trost genannt werden. Die anderen Clavicymbel werden als das Hamburger und das Antwerper bezeichnet. Selbst jedes von Gräbner wird nur als das "Dreßdner" bezeichnet. Siehe Christian Ahrens, *The Inventory of the Gotha Court Orchestra in 1750*, S. 39–40. Stainer-Geigen kamen da ebenfalls vor.

<sup>1113</sup>Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. 2, S. 138.

<sup>1114</sup>Rückwirkend könnte man auch beim Nachlass vermuten, dass bei einem einzigen Instrument das Furnier erwähnt wurde, weil dieses Furnier hier besonders kunstvoll gestaltet war, und nicht nur, weil es überhaupt furniert war.

Sollte Bach tatsächlich bis zum Schluss den ‚Bach-Flügel‘ von Harrass sowie ein Lautenwerk von Johann Nicolaus Bach besessen haben, scheint die Frage berechtigt, wie ‚thüringisch‘ sein Klangideal in seiner Zeit in Sachsen geblieben ist, und auch, ob es sich überhaupt im Verlauf seines Lebens grundlegend geändert hat. Schließlich ist auch die durch und durch thüringische Trost-Orgel in Altenburg (1739) die einzige große Orgel, von der man heute weiss, dass sie Bach begeistert hat.<sup>1115</sup>

### **3.4. Bach am Flügel: Lebenslauf**

Da vermutlich alle Orgelbauer auch Instrumentmacher waren, ist auch deren Zusammenarbeit mit Bach an dieser Stelle zumindest teilweise vermerkt.

1685–1695: Kindheit in Eisenach. Sein Onkel Johann Christoph Bach war Stadtorganist und Hof-Cembalist in Eisenach.<sup>1116</sup> Der Orgelbauer Georg Christoph Stertzing musste um 1690 oft die sehr alte Orgel in der Georgenkirche Eisenach reparieren.<sup>1117</sup> Ab 1697 arbeitete er an einem Orgelneubau, welcher diese alte Orgel ersetzen würde. Der kleine Sebastian könnte die vielen Reparaturen miterlebt und sich somit schon früh für Orgelbau interessiert haben. Sicherlich hat er in diesem Zusammenhang auch Clavicymbel gesehen, welche wohl ganz in der älteren Thüringischen Tradition standen. Ähnlich dürfte die Situation mit besaiteten Instrumenten in Bachs folgenden Lebensjahren (1695–1700) in Ohrdruf gewesen sein.

1700–1703: Lüneburg. In dieser Zeit wird Bach bereits die norddeutschen Instrumente, darunter auch Clavicymbel, kennengelernt haben, welche laut Mattheson 3 oder 4 Register hatten.<sup>1118</sup>

1703–1707: Im Jahre 1703 erfolgte Bachs erste Orgelabnahme, woraufhin er in der betreffenden Kirche gleich als Organist angestellt wurde. Die neue Orgel in Arnstadt wurde von Johann Friedrich Wender gebaut.<sup>1119</sup> 1707 heiratete Bach Maria Barbara, die Tochter von Michael Bach, der wiederum ein Cousin von Ambrosius Bach, dem Vater von Johann Sebastian, war.<sup>1120</sup> Michael Bach, der verstorbene Organist und Stadtschreiber von Gehren, hatte wenige Kilometer von Breitenbach (heute Großbreitenbach) entfernt gelebt. Aus diesem Grund ist die Annahme entstanden, dass Bach

---

<sup>1115</sup>Siehe auch Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, S. 29.

<sup>1116</sup>Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, (New York, London, Norton, 2000), deutsche Fassung, S. 30.

<sup>1117</sup>Ebda, S. 32–33.

<sup>1118</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264.

<sup>1119</sup>Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 90, Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 28–31.

<sup>1120</sup>Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, S. 99.

bei Familienbesuchen nach Gehren kam, und bei dieser Gelegenheit auch die Werkstatt Harrass kennengelernt haben könnte, wo Bach den ‚Bach-Flügel‘ erwarb, und mehr oder weniger nach norddeutschem Vorbild zum vierhörigen Instrument umbauen ließ.<sup>1121</sup>

1707–1708: Mühlhausen. Bach regte einen Orgelumbau an, wobei er grundsätzlich mehr Klangfarben und vollere, gravitatische Bässe wünschte.

1708–1717: Weimar. Anschaffung eines Lautenwerks von Johann Nicolaus Bach durch den Hof.

1717: Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden.

1717–1723: Köthen. 1719: Anschaffung eines Clavicymbels von Michael Mietke. 1722: Anschaffung eines Pedals von Christian Joachim aus Halle. Auch da soll Bach ein Lautenwerk angeschafft haben. *Brandenburgisches Konzert Nr 5*. Sonaten für Violine und obligates Cembalo.

1723–1750: Leipzig. 1724: Abnahme der Hildebrandt-Orgel in Störmthal.<sup>1122</sup> Die viel gepriesenen Clavicymbel von Silbermann (1720er) und Hildebrandt (spätestens ab den 1730ern) werden bekannt. 1738 macht sich auch Friederici selbstständig. Drucke von Bachs Werken für Clavicymbel mit zwei Manualen (1735 und 1741), zahlreiche Cembalo-Konzerte. Bach lernt das Fortepiano vermutlich Anfang der 1730er-Jahre kennen. Lautenwerk von Zacharias Hildebrandt um 1740. Zahlreiche Bach-Schüler bestellen ebenfalls bei Hildebrandt, wie in dessen *Specificatio* 1745 vermerkt.

---

<sup>1121</sup>Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 32 sowie S. 67.

<sup>1122</sup>Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, S. 100–102.

## 4 Schlussfolgerungen und Hypothesen

### 4.1. Allgemeine Schlussfolgerungen

Natürlich darf man ‚allgemeine‘ Aussagen aus Quellen nicht zu wörtlich nehmen. Dass Bach beispielsweise das Clavichord wegen seiner dynamischen Möglichkeiten bevorzugte, bedeutet keineswegs, dass er die undynamische Orgel oder das undynamische Clavicymbel als suboptimal empfand. Im Gegenteil scheint Bach in die beiden letzteren Instrumente (inkl. der Variante mit Darmsaiten, dem Lautenwerk) sogar mehr Erfindungsreichtum gesteckt zu haben. Folgende grundsätzliche Schlüsse über Bach und sein Umfeld sind zu ziehen:

- Das Clavichord war als Lern- und Soloinstrument unumgänglich.
- Dennoch wurden in Zeitungsanzeigen und Inventaren tendenziell öfter Clavicymbel erwähnt.
- Clavicymbel waren nicht unbeliebt, und existierten in Form von sehr billigen bis zu sehr teuren Exemplaren.
- Überhaupt wurde sehr viel zwischen den Instrumenten gewechselt; Musiker waren mit allen Arten von Tasteninstrumenten vertraut.
- Kuriose Tasteninstrumente fanden eine erstaunliche Verbreitung. Dass Höfe oft kuriose Instrumente anschafften, ist von besonderer Bedeutung, da dies vermutlich meistens nach Rücksprache mit dem Kapellmeister (wenn nicht sogar auf dessen Wunsch hin), der häufig professioneller Tastenspieler war, geschah.
- Clavicymbel wurden vor allem mit Continuo in Verbindung gebracht.<sup>1123</sup> Continuo war sehr wichtig, musste gut hörbar (=laut!) sein und wurde auf einem sehr hohen Niveau gepflegt.
- Einheimische Instrumente wurden bevorzugt.
- Der Ruhm der Clavicymbel Silbermanns, Hildebrandts und Friedericis glänzte weit über Sachsen hinaus.
- Die heute viel nachgebauten Instrumente Mietkes waren in Thüringen zwar einigermaßen bekannt, jedoch offenbar nicht in Sachsen. Hamburgische Instrumente waren in ganz Norddeutschland und Skandinavien bekannt und beliebt. Deren Bedeutung in Mitteldeutschland war aber sogar noch begrenzter, als die Bedeutung Mietkes. Der heutige Fokus auf Mietke und Zell ist also für Bachs Musik, vor allem nach 1723, historisch nicht zu begründen.
- Gravität und Lautstärke waren besonders wichtig. Lieblichkeit war damit keineswegs

---

<sup>1123</sup>Siehe u.a. den Text zum Silbermannischen Flügel S. 151.

ausgeschlossen und wurde ebenfalls gerühmt. Ein ausgeglichener Klang war ebenfalls eine Tugend.

–Ebenso waren besonders viele Veränderungen beliebt. Zwei Manuale waren keine Seltenheit. Eine besondere, heute verbreitete ‚Keuschheit‘, welche bunte Registrierungen betrifft, ist historisch nicht zu begründen.

–Der 16' war vor allem in Sachsen, Hamburg und Braunschweig verbreitet. Dispositionen waren regional relativ standardisiert.

–Anstelle eines 16'-Registers oder zusätzlich zu einem solchen konnten Orchesterflügel einen nach unten erweiterten Manualumfang haben. Es war also bei Konzertinstrumenten keineswegs mit einem 16'-Register zu rechnen, obgleich dieses besonders in repräsentativen Instrumenten beliebt war.

–Pedale kamen vor allem bei repräsentativen Clavicymbeln vor. Zu Übungszwecken schaffte man sich eher Pedalclavichorde an.

–Es fehlt der Beweis für eine Verbindung zwischen der ‚Bach-Disposition‘ und Bach. Dennoch kam sie nachweislich in seinem unmittelbaren Umfeld in Thüringen und später in Leipzig vor. Eine Verbindung zu Bach würde diesen Zufall am plausibelsten erklären.

## **4.2. Konsequenzen für die heutige Praxis**

### **4.2.1. Probleme**

Unter heutigen Cembalistinnen und Cembalisten ist Bach der am meisten gespielte Komponist. Dass dies bei der Wahl des Instruments, etwa bei Neubestellungen durch Cembalistinnen und Cembalisten oder Musikschulen wenig Berücksichtigung findet, ist rational nicht zu begründen, und müsste dringend geändert werden. Das beginnt bereits beim Wissen über die Quellen, welches in der Praxis kaum vorhanden ist. Dennoch stellen sich einer ‚bewussteren‘ Herangehensweise viele Schwierigkeiten in den Weg:

–Clavicymbel von Bachs Lieblingsbauern sind kaum erhalten. Die repräsentativen Instrumente aus seinem unmittelbaren Umfeld fehlen nahezu vollständig (mit Ausnahme des Gräbner-Flügels von 1739, vermutlich ein richtiger Concertflügel).

–Instrumente, die letzteren zumindest nahekommen, sind heute nicht sonderlich bekannt, und werden nur in Ausnahmefällen nachgebaut. Daher ist eine musikalische Erkundungstour beinahe unmöglich. Falls solche Originalinstrumente oder Kopien zugänglich sind, befindet sich meist nur eines an einem Ort. Die mitteldeutschen Instrumente waren aber sehr vielfältig, daher wären

sehr viele Kopien und Rekonstruktionen für einen Überblick nötig.

–Eine informierte Herangehensweise muss das Clavichord und die Orgel mit einbeziehen. Mitteldeutsche Barockorgeln und Clavichorde sind sowohl im Original, als im Nachbau, ebenfalls selten, und weit verstreut. Möchte man eine informierte Herangehensweise entwickeln, was viel Zeit beansprucht, müsste man zum Kennenlernen dieser Instrumente viel reisen.

–Fraglich ist, ob alle bisher besprochenen Aspekte ausreichen würden. Schließlich war der Unterricht letztlich auf Improvisation, Generalbass und Komposition ausgerichtet. Ob ein moderner ‚Interpretationsunterricht‘ unter Einbeziehung der richtigen Instrumente die richtige Lösung, um Bach zu verstehen, wäre, ist also fraglich.

–Man spielt nicht nur Bach, sondern alles Mögliche, unter anderem Komponisten von mindestens Frescobaldi bis Scarlatti und Rameau. Eine ebenso umfassende Herangehensweise für alle barocken Komponisten ist begrifflicherweise unmöglich.

#### **4.2.2. Heutige allgemeine Situation**

Heutige Cembali, mit Ausnahme einiger meist kleinerer Exemplare, müssen ‚Allrounder‘ sein. Sicherlich ist dies nicht grundsätzlich vermeidbar, schließlich sollten Konzerte, die darin bestehen, dass eine Musikerin oder ein Musiker auf einem und demselben Instrument ein heterogenes Solorepertoire-Programm spielt, in Zukunft nicht abgeschafft werden. Bei der Wahl eines Instruments, beispielsweise bei Bestellungen, kommen oft folgende Gedanken ins Spiel, welche teilweise nachvollziehbar sind, teilweise aber auch einer näheren Betrachtung nicht Stand halten:

–Couperin und Rameau fordern einen ganz speziellen Instrumententyp. Dieser wird aber heute oftmals auch auf frühere französische Musik, etwa d'Anglebert, oder Louis Couperin, übertragen.

–Bach und Scarlatti sind angeblich an keine besonderen Instrumente gebunden.

–Es wird oft entweder die Ansicht vertreten, dass kein Instrument für Bach ideal ist oder, im Gegenteil, dass Bach auf allen Instrumenten (gleich-)gut klingt.

–Alle Töne die im Solorepertoire vorkommen, müssen auf der Klaviatur vorhanden sein. Das ganze Repertoire muss ausführbar sein.

–Besondere Register sind nicht von Bedeutung. Sie gelten als störungsanfällig und haben teilweise den Ruf, den Gesamtklang negativ zu beeinflussen. Darüber hinaus ist ihr Gebrauch in den Noten nicht vorgeschrieben. Schließlich möchte man sich nicht nur vom modernen Flügel, sondern

auch von der Orgel abgrenzen, weshalb ‚übermäßig‘ viele Register als ‚suspekt‘, oder bestenfalls nur als ‚nice to have‘ betrachtet werden.

Wegen dieser Ansichten haben sich heute vor allem zwei Instrumentenmodelle durchgesetzt: ein französisches aus dem späten 18. Jahrhundert und ein flämisches mit sogenanntem ‚Grand Ravalement‘. Ersteres gilt als weicher und wird deshalb meist leichter intoniert, zweiteres wird oft als kräftiger und kontrapunktisch klarer empfunden und härter intoniert. Deutsche Instrumente sind heute meistens Mietke oder Zell, manchmal auch Hass nachempfunden.

Leider sind aber die meisten dieser Instrumente stark mit Kompromissen behaftet. Französische Instrumente sind im Original auf einen leisen subtilen Klang ausgelegt; um aber auch in Konzerten verwendet zu werden, sind sie heute meistens zu stark bekieilt. Damit verlieren diese Instrumente ihre Subtilität, werden aber etwas lauter, wobei der neue Klang weniger voll und rund, sondern eher etwas ‚überfordert‘ wirkt. Die flämischen Instrumente mit ‚Grand Ravalement‘ stellen nichts anderes dar, als Instrumente, welche an den französischen Geschmack angepasst wurden. Der Stimmtton, der heute grundsätzlich höher ist, als in Frankreich im 18. Jahrhundert, erfordert bei all diesen Instrumenten weitere Anpassungen, die den Klang ebenfalls härter, oder bestenfalls brillanter werden lassen.

Die Mietke-Kopien sind in der Regel auch stark kompromissbehaftet. Der originale Stimmtton, wie in Frankreich zu jener Zeit, um 392 Hz wird heute durch den üblicheren Stimmtton 415 Hz ersetzt, was den Klang sicherlich verändert. Die kleineren Klaviaturumfänge der erhaltenen Originale werden heute fast immer durch 5 Oktaven ersetzt. Die Innenkonstruktion, welche im Original große statische Mängel aufweist, und sich deshalb leicht verzieht, wird in heutigen Nachbauten meist stark abgeändert. Auch verbirgt die Verbindung zu Bach weitere weniger offensichtliche Fragen. Hatte das Instrument, welches der Köthener Hof bestellte, ein 16'-Register? War es sonst noch an besondere Wünsche angepasst? War die Wahl Mietkes als Bauer Bachs Idee, oder jene von Fürst Anhalt-Köthen? Welches Mitspracherecht hatte Bach überhaupt? Hatte Mietke mittlerweile die statischen Mängel seiner früheren Instrumente erkannt, und seinen Baustil dementsprechend verändert? Schließlich könnte Mietke 1719 mehr Erfahrung als 1710 gehabt haben. Dieses Instrument kann also moderner gewesen sein, als die erhaltenen Exemplare.

Die Zell-Kopien werden heute auch hauptsächlich für Bachs Musik verwendet. Eine Verbindung zwischen Zell und Bach ist aber unwahrscheinlich.

Hass-Kopien mit 16' kommen heute zwar relativ selten vor, stellen aber, im Gegensatz zu den mitteldeutschen Modellen, keine wirklichen Ausnahmen dar. Dabei ist das am meisten nachgebaute Exemplar jenes von 1734, mit 16'8'8'\*4'-Disposition. Auch jenes in Yale und jenes mit 3 Manualen werden gelegentlich nachgebaut. Auch hier ist aber der Klang unverkennbar norddeutsch. Heute spielen Zell-Kopien eine größere Rolle, als Hass-Kopien, was aber weder mit der Anzahl der erhaltenen Instrumente, noch mit der Bedeutung der Bauer in den Quellen, sondern einzig mit dem heutigen Geschmack zu tun haben dürfte.

Selten sind Nachbauten von mitteldeutschen Instrumenten und beinahe inexistent sind Rekonstruktionen nach Beschreibungen. Öfter als ernsthafte Rekonstruktionen sind moderne Phantasie-Instrumente. Zu den letzteren muss man auch die heutigen mir bekannten Lautenclaviere zählen, welche in vielen Varianten existieren, aber einem Vergleich mit historischen Beschreibungen nicht standhalten.

Problematisch ist, dass die erhaltenen mitteldeutschen Instrumente kein vollständiges Bild liefern. Die einzigen signierten Instrumente, jene von Gräbner und Hartmann, haben keine nachweisbare Verbindung zu Bach und sind alle gleich disponiert; wodurch weitere Varianten lediglich rekonstruiert werden müssten.

#### **4.2.3. Möglichkeiten**

Einige wenige Bauer, die heute aktiv sind, haben bereits mitteldeutsche Instrumente nachgebaut. Beispielsweise baut John Phillips Clavicymbel, welche auf den Instrumenten Gräbners von 1722 und 1739 basieren. Amerigo Olivier Fadini baut Clavicymbel nach dem (Johann Heinrich?) Silbermann zugeschriebenen Flügel in Lourdes. Huw Saunders hat Nachbauten des in Sondershausen erhaltenen Clavicymbels von Harrass im Programm. Jan Becicka und Stanislav Huttl bieten zusammen vierhörige Nachbauten des Berliner ‚Bach-Flügels‘ mit ‚Bach-Disposition‘ an.

Ernsthafte Rekonstruktionen nach schriftlichen Quellen wären aber auch empfehlenswert. Ich habe bei Andrea Restelli eine Rekonstruktion eines vierhörigen Hildebrandt-Clavicymbels bestellt. Da möglicherweise kein vierhöriges Instrument von Hildebrandt (bzw. überhaupt kein Clavicymbel von Hildebrandt) erhalten ist, wird das Silbermann zugeschriebene Instrument in Pillnitz als Grundlage genommen. Wie in den Clavicymbeln von Swanen, Stein und Creutzburg wird der 16' über seine eigenen Stege laufen. Die Gesamtgröße wird dementsprechend angepasst. Vermisst werden neben vielen vierhörigen Flügeln auch Rekonstruktionen von Instrumenten mit CC-f''''-Umfang, verschiedenste Clavicymbel wie sie bei Adlung aufgelistet sind (beispielsweise welche mit 8'8'4'4'-Disposition, Instrumente mit Harfenzug, zwei Manualen und vielen Dockenreihen)<sup>1124</sup>, wie auch weniger frei interpretierte Rekonstruktionen von Lautenclavicymbeln.

### **4.3. Repertoire und Registrierungen; Hypothesen**

Einiges zu den Registrierungen wurde schon an anderer Stelle gesagt.<sup>1125</sup> Hier sollen lediglich weitere Gedanken und Spekulationen zu Registrierungen in Bachs Werken genannt werden.

Dem Gebrauch des 16'-Registers stehen im ersten Satz der *französischen Overture* sowie in den Ecksätzen des *Italienischen Konzerts* die Tatsache im Weg, dass die rechte Hand stellenweise auf dem Untermanual (,forte') spielt, und die linke auf dem oberen (,piano'). Dies hätte mit einem 16' unschöne, satztechnisch falsche, in der Komposition nicht vorgesehene Stimmkreuzungen zur Folge.<sup>1126</sup> Ebenfalls unpraktisch ist es, wenn der 4' auf dem Obermanual ist, denn dies schließt die Möglichkeit des 4' als Verstärkung für die Forte-Registrierungen aus. Daher ist hier wohl ein dreichöriges Instrument, oder zumindest eines mit 4' auf dem Untermanual, am passendsten. Zu dieser Erkenntnis, zu der bereits Erwin Bodky gelangt ist, möchte ich hinzufügen, dass es noch eine weitere Möglichkeit gibt, welche vor allem die *französische Overture* betrifft; da dreimanualige Flügel nicht nur in Hamburg, sondern auch in Leipzig vorkamen, ist es nicht undenkbar, nur die Eckteile der Overture im Pleno auf dem Hauptwerk zu spielen. Ein weiteres Manual hätte demnach eine Forte-Registrierung ohne 16'. Daraus lässt sich eine weitere Möglichkeit ableiten, die das *Italienische Konzert* betrifft; dort lässt sich auf einem dreimanualigen Flügel das Problem der Stimmkreuzungen lösen, indem man nur die Ritornelle auf dem Hauptmanual mit 16' spielt, und alle anderen ,piano'- und ,forte'-Angaben durch Abwechslung auf den beiden weiteren Manualen ausführt. Diese Möglichkeiten sind nicht nur auf 16'-Instrumenten denkbar, auch auf dreimanualigen Lautenwerken nach J.N. Bach könnte man so verfahren.

<sup>1124</sup>Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 47.

<sup>1125</sup>Siehe Ebda, S. 76–79.

<sup>1126</sup>Vgl. Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, vor allem S. 35, S. 33–43.

In den *Goldberg-Variationen* gibt es Variationen, in denen zwei Manuale vorgesehen sind, und weitere, die nach nur einem Manual verlangen. Ebenfalls gibt es einige, in denen dies offengelassen wird. Die meisten Variationen für zwei Manuale beinhalten viele Stimmkreuzungen. Ein 16' ist dabei sicherlich eher störend, da dieser unter anderem die Stimmkreuzungen ‚zerstören‘ würde. Anders sieht es bei den Variationen 13 und 25 aus; diese sind zwar für zwei Manuale, aber in Form von Arien; die rechte Hand spielt eine verzierte Oberstimme, die linke Hand tiefere Begleitstimmen. Dies könnte man durchaus mit 16' und 8' in der linken Hand darstellen, allerdings müsste man dieser etwas Kräftiges entgegensetzen, daher braucht man hier den 4' auf dem Obermanual. Falls einem dies zu stark und zwischen rechts und links klanglich zu ähnlich ist, ist es gut, wenn man einen Lautenzug für den unteren 8' und den 16' hat. Die Variationen für ein Manual kann man hingegen je nach Charakter mit einem 8' allein bis zu 16'8'8'4' registrieren.

Weitere Werke sind zwar nicht ausdrücklich für Clavicymbel bestimmt. Hier würde ich am Clavicymbel dennoch ähnlich vorgehen. Dabei ist es sicherlich nicht falsch, sich an der Orgel zu orientieren, und beispielsweise für ‚orgelmäßige‘ Fugen eine Art Pleno zu benutzen. Stücke, welche mehr als zwei Stimmen haben, kann man auf einem Manual spielen, und je nach Charakter registrieren. Stücke mit zwei Stimmen, kann man auf zwei Manualen spielen, wobei die ‚Bach-Disposition‘ sicherlich Vorteile bringt; nämlich indem man genügend Register auf dem Obermanual hat (8' und 4') um gegen die linke Hand mit 16' und 8' anzukommen.

Was den Gebrauch des Lautenzugs betrifft, kann man sich zunächst an der Sonate von Carl Philipp Emanuel Bach orientieren.<sup>1127</sup> Hierin führt er vor, dass es sich durchaus lohnt, den Lautenzug zu verwenden, um beide Hände möglichst unterschiedlich auf zwei Manualen hören zu lassen. Zusätzlich gibt es aber weitere Inspirationsquellen, etwa in Form von Lautenclavieren. Baute Fleischer Lautenwerke mit 16'- und 8'-füßigen Darmsaiten mitsamt metallischem 4', hat der erhaltene Hass-Flügel von 1734 allein am Untermanual die Disposition 16' mit Lautenzug, 8' mit Lautenzug und einen 4'. Auch Hildebrandts Lautenwerk von 1740 hatte einen 4' aus Messing. Sicherlich war die Kombination aus einem gedämpften 8' mit ungedämpften 4', beliebt, und eine bekannte Klangfarbe; dies geht im Übrigen auch aus Carl Philipp Emanuel Bachs Registrierungen hervor.

---

<sup>1127</sup>Siehe Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, S. 76.

# 5 Anhang

## 5.1. Textstellen, welche Clavicymbel beschreiben

–Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, 1619:

Clavicymbalum oder Gravicymbalum ist ein lenglicht Instrument, wird von etlichen ein Flügel/ weil es fast also formiret ist/ genennet: Von etlichen sed malè, ein Schweinskopff/ weil es so spitzig/ wie ein wilder Schweinskopff forn an zugehet& und ist von starckem hellen/ fast lieblichem Resonanz und Laut/ mehr als die andern/ wegen der doppelten/ dreyfachen/ ja wol vierfächtigen Saitten: wie ich dann eins gesehen/ welches 2. a Equal, eine Quinte, und ein Octavlin von eittel Saitten gehabt hat: Und gar wohl lieblich und prächtig in einander gesungen.<sup>1128</sup>

–Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, 1713:

Will einer eine delicate Faust und reine Mannier hören/ der führe seinen Candidaten zu einem saubern Clavicordio; denn auff grossen/mit 3. à 4. Zügen versehenen Clavicymbeln, werden dem Gehör viele Brouillieren echappiren, und schwerlich wird man die Manieren mit distinction vernehmen können.<sup>1129</sup>

–Johann Christoph Barnickel: *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon*, 1737

Clavicymbal, ist ein Chörmäßiges längliches Instrument, dergleichen auch einige die Spinetten, Instrumenten, oder Virginalheissen, die mit Docken= und Raben=Kielen gespielet werden, welche die meßingen und stählernen Saiten klingend machen. Es wird wegen seiner Figur auch ein Flügel genannt, weil es spitzig zugeht. Es hat oft gedoppelte, dreyfache und vierfache Saiten, wird auch mit 3. Registern und Zügen gefunden.<sup>1130</sup>

---

<sup>1128</sup>Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, S. 63.

<sup>1129</sup>Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), S. 264.

<sup>1130</sup>Johann Christoph Barnickel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (S. 90).

–Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, 1758:

Sie sind selten 1fach oder 4fach, mehrentheils 2 oder 3fach. Die 2fachen sind dem Tone nach 8füßig, die 3fachen mehrentheils 2mal 8 und 1mal 4füßig, bisweilen ist für einmal 8 Fuß eine gesponnene Saite von 16 F. Ton darauf befindlich. Die 4fachen sind entweder mit zwo 8füßigen und zwo 4füßigen Saiten bezogen, oder von den letzteren bleibt die eine weg, und man nimmt ein 16füßige gesponnene oder ungesponnene darzu. Man begreift leicht, dass sie nicht alle auf einem Stege liegen können, sondern bisweilen sind deren zweene, bisweilen hat die 16füßige Saite auch einen dritten Steg.<sup>1131</sup>

–Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, 1768 gedruckt/1726 geschrieben:

Etlliche Clavicymbel sind einhörich, andere haben 2 Seyten auf jedem Clave; noch andere 3. Die Struktur der einfachen ist die vorhin beschriebene. Wenn sie 2hörich sind; so werden 2 Reihen Docken neben einander gesetzt, daß also ein Clavis deren 2 in die Höhe hebt, und deren eine die Seyten auf der einen Seite, die andere aber die Seyte auf der anderen Seite anschlägt. [...] Wo 3. Chöre Seyten sind, da stehen 3 Docken auf jedem Clave. Allein die 3. Seyte ist ordentlich eine 4füßige Octave, die nicht über den vördersten Steg weggeht, sondern durch denselben, daß also die Docken etwas tiefer anschlagen müssen, als die andern 2 Docken.<sup>1132</sup> [...]

Prätorius sagt, (wie es denn wohl möglich ist) er habe vierhörichte gesehen, und unter denen eins, so zwo äqual Seyten gehabt (das heißt bey ihm 8 Fuß Ton) und eine Oktave, auch eine Quinte. Die 3te und 4te Seyte dürfen die Länge nicht bekommen, wie die 8füßigen; also müssen sie gegen die Seiten einen nähern Steg bekommen. Die zwo 8 füßigen stehen ordentlich, und ihre Seyten liegen auf beyden Stegen; (wo man sie spinnt, können sie 16' werden) aber die Oktave und Quinte gehen unten durch den vordersten Steg, und da also der niedrig anschlagenden Docken auch 2 seyn müssen, so schlägt eine gegen die rechte [...].<sup>1133</sup>

–Varrentrapp Sohn und Wenner, 1789:

---

<sup>1131</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, hrsg. Johann David Jungnicol (Erfurt, 1758), S. 553–554 §246.

<sup>1132</sup> Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, Hrsg. Johann Lorenz Albrecht (Berlin, 1768, Friedrich Wilhelm Birnstiel, königl. privileg. Buchdrucker), S. 105 § 511.

<sup>1133</sup> Ebd., S. 109 § 516.

**Hauptpfeifen** sollte man im Teutschen das nennen, was wir mit dem Orgelmacher=Kunstworte *Principale*, die Franzosen *le montre* [sic!], die Italiener *fundamentalis* bezeichnen. Die Haupt= oder Principalpfeifen sind diejenigen, die im Gesichte stehen, und die im Tone das ganze Werk unterstützen; so wie auf dem Flügel, der eine Oktave und Superoktave haben kann, die natürlich gestimmte Saite der Principalzug heißt. Dieser ist immer 8 Fußton, die Oktave (*la doublette* bey den Franzosen) 4 Fußton, die Superoktav, die man selten findet, *la seconde doublette*) 2 Fußton. Manchesmal hat man bey den Flügeln 16 Fußton Principal, dieser ist noch um 8 Töne tiefer, als 8 Fußton, und so giebt es auch Hauptpfeifen, die 16 Fußton sind.<sup>1134</sup>

–Johann Gottfried Grohmann, *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste: Zweiter Band, Band 2*, 1795:

*Clavicembalo, Cembalo, Clavecin.* Dieses Instrument, welches für eine ausführliche Beschreibung zu bekannt ist, kommt sowohl mit einfacher als doppelter Tastatur, zwei- drei auch vierchörig vor. Seit der Erschaffung der flügelförmigen Pianofortes hat es sehr viel von dem Ansehn verloren, das es so lange her und mit so vielem Rechte bei grossen Musiken behauptete.<sup>1135</sup>

–Johann Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, 1801:

§. 356.

Das Clavizimbel ist unter den Saiten=Klavierinstrumenten das stärkste und prächtigste im Klange, weil die Saiten gerissen werden. (§. 354.) Daher solches in großen Sälen bey Concerts, Opern x. pflegt gebraucht zu werden, in kleinen Zimmern aber seine Wirkung nicht thut.

[...]

§. 258.

Das Clavizimbel ist gewöhnlich mit 2 und 3 und zuweilen mit 4 Chören Stahlsaiten bezogen, und muß wenigstens zu jedem Chor Saiten seine eigene Reihe Docken haben. Ist es dreychörig, so ist gemeinlich das dritte Chor eine Octave höher gestimmt und hat, da die Saiten kürzer seyn müssen, hinten einen besonderen Steg. Dahingegen, wenn bey einem vierchörigten Flügel etwa ein Chor Saiten um eine Octave tiefer und also 16 Fußton stehen soll, das ganze besagte Instrument um ein beträchtliches länger als sonst gebauet seyn muß.

<sup>1134</sup>Varrentrapp Sohn und Wenner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste ..., Band 14*, (Frankfurt, 1789) S. 528.

<sup>1135</sup>Johann Gottfried Grohmann, *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste: Zweiter Band*, (bei Voss und Compagnie, Leipzig, 1795), S. 426.

§. 359.

Wenn ein Clavicymbel drey= oder vierhörig ist, so sind gemeinlich zwey Claviere über einander daran angebracht, in welchem Fall für das unterste Klavier, das stärkste im Klange, die zwey ersten Reihen Docken bestimmt sind; das oberste hat die dritte Reihe, und oft bringt man noch eine Reihe Docken an, welche ein Chor Saiten in mehrerer Entfernung vom Stege berühren, wodurch ein sanfter und weicher Ton entsteht. Die vorderste Reihe Docken, welche eben dieses Chor Saiten näher dem Stege anschlägt, heißt das Prinzipal; und hat man eine Reihe Docken, welche ein Chor Saiten ganz nahe am Stege anschlägt, so klingt es wie eine Spitzharfe und wird das Spinett genannt. Auch kann man beyde Klaviere zusammenkoppeln und dadurch das Instrument in seiner vollen Stärke hören lassen.<sup>1136</sup>

–Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802:

Flügel, Clavicimbel, ital. Cembalo, franz. Clavecin. Ein sehr bekanntes Claviatur=Instrument von langer und spitzig zulaufender Form, [...]. Die übrigen Gattungen dieser Clavierart, nemlich das Spinet und das Clavicytherium, sind gänzlich außer Gebrauch gekommen; des Flügels aber bedient man sich noch in den mehresten großen Orchestern theils zur Unterstützung des Sängers bey dem Recitative, theils und hauptsächlich aber auch zur Ausfüllung der Harmonie mittelst des Generalbasses. Die neuesten Flügel haben gewöhnlich einen Umfang von fünf vollen Oktaven, nemlich vom Contra=F bis zum dreygestrichenen f; dabey enthalten sie mehrentheils drey bis vier Chöre Saiten, von welchen das eine vierfüßig, oder ein so genanntes Oktävchen ist. Diese Chöre können mittelst verschiedener Züge sowohl einzeln, als auch zusammen vereinigt, gespielt werden. Ueberdies hat das Instrument gemeinlich zwey Claviere, die gekoppelt werden können.

Weil unter allen Arten der Claviatur=Instrumente auf dem Flügel der Ton am wenigsten unterhalten werden kann, so ist er auch zum Vortrage cantabler Sätze, so wie überhaupt zu Feinheiten des Geschmackes, nicht geeignet. Sein starker durchschlagender Ton macht ihn aber bey vollstimmiger Musik zur Ausfüllung des Ganzen sehr geschickt; daher wird er auch wahrscheinlich in großen Opernhäusern und bey zahlreicher Besetzung der Stimmen den Rang eines sehr brauchbaren Orchester=Instrumentes so lange behaupten, bis ein anderes Instrument von gleicher Stärke, aber von mehr Mildheit oder Biegsamkeit des Tones erfunden wird, welches zum Vortrage des Generalbasses eben so geschickt ist. In einem Concertsaale, und bey minder starker Besetzung der Stimmen ist der durchschlagende Ton dieses Instruments,

---

<sup>1136</sup>Johann Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, (Leipzig und Gera), 1801, S. 144–145.

besonders bey Stellen, die mit einem schwachen Tone und mit Feinheit des Ausdruckes vorgetragen werden müssen, zu grob, und klingt zu gehackt, weil theils der Spieler mit der rechten Hand die Akkorde anzuschlagen hat, theils weil das Instrument keiner andern Modificationen der Stärke und Schwäche des Tones fähig ist, als die durch die Abwechslung des Vortrages auf den beyden Clavieren hervorgebracht werden können. Durch diesen Übelstand veranlaßt, der in Tonstücken nach dem Geschmacke der Zeit, besonders bey schwachen Besetzung der Stimmen, allerdings merklicher ist, als in ältern Tonstücken, hat man seit geraumer Zeit angefangen, den Flügel durch den zwar schwächern, aber sanftern, Fortepiano zu vertauschen. In den neuern Zeiten haben sich viele Mechaniker bemühet den Flügel zu vervollkommen; so hat z. B. Friederici in Gera demselben eine Bebung angebracht, und Palcal [sic!] Taskin in Paris hat sich anstatt der Rabenfedern kleiner Stückchen von dazu besonders zubereiteten Ochsenleder bedient.<sup>1137</sup>

–Gabriel Christoph Benjamin Busch, *Handbuch der Erfindungen*, 1805:

Clavecin, Clavicembalo, Flügel, ein musikalisches Schlaginstrument, dessen Form hinlänglich bekannt ist; es ist mit Dratsaiten und Tangenten versehen, deren Federkiele die Saiten berühren und klangbar machen. Es giebt Clavessins oder Flügel sowohl mit einfachen als doppelten Tastaturen. Sie sind zwey= drey= oder vierhörig, das heißt, wo jeder Clavis zwey, drey oder vier Saiten anschlägt, die also zur Verstärkung des Tons dienen. So sehr auch gegenwärtig das Ansehn der Clavecin's gesunken zu seyn scheint, wozu freylich das Mißliche in Ansehung einer guten Bekielung, und der etwas ungleiche und schwere Anschlag das ihrige beygetragen haben, so gewiß es ist, daß sie zu dem guten ausdrucksvollen Vortrage eines einzelnen Tonstücks keineswegs passen, wozu das Clavier wegen seines sanften einschmeichelnden Tons doch immer noch das schicklichste Instrument bleibt; so kann man ihnen doch bey Ausführungen großer Musiken, besonders in Singstücken, wo der Flügel vorzüglich auch bey Recitativen durch Anschlagen den Accorde dem Sänger sehr zu statten kommt, ihre Wirkung schlechterdings nicht absprechen. In neuern Zeiten hat man auch auf Verbesserung dieses Instruments sehr viele Mühe verwendet; so hat z. B. Friederici in Gera eine Bebung angebracht, Pascal Taskin in Paris anstatt der Rabenkiele eine Art Federn aus Ochsenhaut zubereitet, und Hopkinson eine ganz neue Art, den Flügel zu bekielen, ausfindig gemacht. Die besten Flügel, die man gegenwärtig hat, sind die von Friederici, Zacharias Hildebrand, u. s. w. [...]<sup>1138</sup>

---

<sup>1137</sup>Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586–588.

<sup>1138</sup>Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», in: *Handbuch der Erfindungen: Den Buchstaben C enthaltend, Band 3, Ausgabe 1* (Eisenach, 1805), S. 149–150.

–Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente*, 1817.<sup>1139</sup>

Eine Anweisung, wodurch ein ieder Liebhaber ein Instrument – es sey Klavier, Fortepiano oder Flügel – auswählen, richtig behandeln und zu stimmen erlernen kann, [...] <sup>1140</sup>

4) Das Clavecin, sonst gewöhnlich Flügel genannt, hat zwar die Form, aber bei weitem nicht die übrigen guten Eigenschaften des Flügel=fortepiano. Der Ton wird durch kein Hammerwerk, sondern durch Docken oder Tangenten erzeugt, deren Zungen mit Rabenkielen bekielet werden und die Saiten in Vibration setzen, wenn sie durch den Druck gehoben an letztere schnellen. Dieses Instrument wurde bald drei= bald vierfach bezogen und nicht selten findet man zweigangbare Klaviere, die sich auf= und abwärts schieben lassen, entweder um ein Stück zu transponiren, oder den Klang zu verändern [also eine Koppel]. Dieser ist gegen den Klang des Flügelfortepianos mehr singend und stahlartig, als voll und kräftig und aus diesem Grund, sowohl zum Alleingebrauch, als auch zur Begleitung mehrerer Instrumente weniger brauchbar, als dieses. Jedoch ist dieser Unterschied der geringste Mangel; bei weitem mehr Unvollkommenheit liegt in der ganzen Mechanik, die den Ton erzeugt. Denn da derselbe durch das Anschellen der eingezogenen Rabenkielen an die Saite entsteht, und diese niemals gleichförmig elastisch sind, noch weniger bleiben: so kann das fortlaufende Verhältniß der Töne, so wenig als der anzuwendende Druck der Finger, genaue Gleichheit behalten [...]. Aus diesem und andern Gründen werden diese Art Metallsaiteninstrumente ietzt wenig oder gar nicht mehr gebaut und das Flügelfortepiano ist mit Recht an dessen Stelle getreten und hat selbst den Namen Flügel ausschliessweise angenommen. <sup>1141</sup>

–Neuaufgabe von Koch, 1865

Flügel, Clavicymbel, *Clavicymbalum*, *Cembalo*, *Clavecin*. Bekanntes Claviatur-Saiteninstrument von langgestreckter, vorne breiter und nach dem hinteren Ende sich verjüngende Form, welche sich ergab, als man die tieferen Saiten auf die für einen kräftigen Klang erforderliche Länge brachte, und deren Aehnlichkeit mit dem Flügel eines Vogels den Namen Flügel \*) veranlasst hat. Unser moderner, zu den Arten des Hammerclavieres oder Pianoforte gehörender Flügel ist im Art.Pianoforte beschrieben; hier handelt es sich nur um die ältere jetzt ganz ausser Gebrauch gekommene Gattung, deren Saiten auf eine andere, sowohl vom Hammerclaviere als

<sup>1139</sup>Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für jeden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, Sondershausen, 1817.

<sup>1140</sup>Ebda., Vorrede, Seite IV. Es handelt sich dabei tatsächlich noch um das Clavichord, Fortepiano und Cembalo!

<sup>1141</sup>Ebda., S. 8–9.

Tangentenclavichorde abweichende Art intonirt wurden. Auf dem hinteren Ende der Tastenhebel nämlich befanden sich aufrecht stehende Hölzer, die Docken oder Springer, welche durch den Resonanzboden hindurch zwischen die Saiten reichten; in die Springer waren die sogenannten Zungen eingesetzt, die mittels eingeschobener Rabenkiele beim Niederschlagen der Tasten die Saite durch Reissen und Schnellen zum Klingen brachten. Von den Rabenkielen nannte man den Flügel auch Kiel- oder bekielten Flügel (*instrumentum pennatum*), das Geschäft des Einsetzens der Kiele in die Zungen der Springer, Bekielen. In neuerer Zeit hatte der Flügel gewöhnlich einen Umfang von fünf Octaven, von F1 bis f3 und war zwei-, drei bis vierchörig (das nur einchörige, hinsichts der Klangerregungsart wennach nicht hinsichts der Form mit dem Flügel übereinkommende Spinett ausgenommen), mit Messing- und Stahlsaiten bezogen. Der zweichörige war dem Tone nach achtfüssig, der dreichörige gewöhnlich zweimal acht- und einmal vierfüssig, nämlich eines der Saitenchöre stand im 4-Fusston, war ein sogenanntes Octävchen oder Spinett; der vierchörige hatte einen Chor im 16-Fusston; Prätorius beschreibt ein vierchöriges Clavicymbel (*Syntagma* II, 63), welches neben zwei achtfüssigen und einem vierfüssigen Chore eine Quint enthielt. Mittels verschiedener Züge konnten diese Chöre sowohl vereinigt als auch einzeln gespielt werden. Mitunter liess sich die Claviatur, zum Zwecke der Transposition, nach rechts und links verschieben, in welchem Falle dann oben und unten einige Chöre Saiten mehr sein mussten. Viele Flügel hatten zwei, manche sogar drei Claviere über einander, die auch gekoppelt werden konnten; war der Saitenbezug zweimal acht- und einmal vierfüssig, so enthielt das eine Clavier den einen achtfüssigen Chor, das andere den zweiten und die vierfüssige Octav. [...].<sup>1142</sup>

## **5.2. Besondere Anzeigen**

### **5.2.1. Einige ‚Orchesterflügel‘ und ‚Concertflügel‘**

*Berliner Intelligenzblatt*, 06.01.1755

Ein schöner Flügel mit 4 Seyten zu jeder Clave folglich zugleich mit dem Contre-Bass zu einem starken Concert zu gebrauchen, ist zu verkaufen.

*Gemeinnützige Hamburgische Anzeigen*, 08.06.1758

Es ist ein großes Clavicymbel von vier Registern und ein Lauten=Zug, mit zwey Clavieren, nebst der Transposition und Koppelung, und dazu gehörigem Fuß, welches in Concerten sehr guten Dienste thun kann, unter der Hand zu verkaufen, wovon weitere Nachricht im Adreß=Comtoir zu erhalten ist.

---

<sup>1142</sup>Arrey von Dommer, «Flügel», in: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. CH. Koch*, (Heidelberg, 1865), S. 310–311.

*Wöchentliche Berlinische Frag- und Anzeigenachrichten, 21.01.1765*

Es sind 2 neue Flügel, nemlich ein dreychöricher bleumeranter [=blauer] Concert-Flügel, auch ein schwarz laquirter Flügel, beyde mit Kupferstichen ausgelegt und verguldet; [...]

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten, 24.06.1766*

Ein schöner großer wohl conditionirter Concert=Flügel mit vier Zügen, doppelten Griff=Brett übereinander, deren jedes aparte, und zwar das oberste in einem Octav höher als das unterste, beym Zusammenziehen der beyden Griff=Bretter aber auch in einem gecoppelten Laut mit einander gespielt werden kann, stehet nebst Fuß, Mangel Platzes, billig zu verkaufen, wobey noch dieses noch anzufügen, daß durch auf und Abrückung des Grif-Bretts, dasselbe halbe Thonweiß um zwey Thon höher, und auch so viel tieffer gestellt, folglich zu allen Instrumenten gebraucht werden kann, das mehrere ist bey Ausgeber dieses zu erfragen.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten, 12.8.1766*

Denen resp. Liebhabern, welche Lust haben mitzuspielen, wird hierdurch avertiret, daß erster Tagen ein Concert=Flügel, (mit nußbaumen Holz furniret, nebst neumodischen Fuß, von Contra F. bis drey gestrichen f. und doppelten Clavidur, nebst dreymahligen Transposition, zehnerley Veränderungen habend, ...) ausgespiehlet werden soll.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten, 21.04.1767*

Das im Journal No.48 bemeldete Clavicembalo oder Concertflügel, von dem berühmten Instrumentenmacher Herrn Friederitzii in Gehra, welches 6. bis 8. Veränderungen hat, von contra F bis dreygestrichen F. gehet, soll nunmehr zu Anfang zweyter Meßwoche ausgespielt werden, [...]

*Wöchentl. Ostfriesische Anzeigen, 18.11.1771.*

3. Es soll ein ganz neues Clavecin von Silbermannischer Arbeit, welches dreychörig ist, hoch Cammer=Thon hält, und drey Register mit einem Dämpfer hat, wodurch man 6 verschiedene Stimmen, unter andern die Stimme einer Flöte und einer Laute, hervorgebracht werden können, dessen Clavicatur [sic!] 5 Octave [sic!], von viergestrichen F [recte: dreigestrichen] bis contra F, im Umfang, und welches einen 16füßigen Baß hat, so daß es in den großen Concerten mit dem

besten Erfolg zu gebrauchen, auch überdem, da sowohl die Claves theils von schwarz ebenem Holze, theils von Elfenbein, als der vördere Auszug mit Nusbaum und Elfenbein allenthalben eingelegt und der ganze Körper mit einem gelben Lack wie auch der Resonanz=Boden mit einem Firnis überzogen ist und das vortreflichste Ansehen macht, den 20sten November zu Jever in des Herrn Stadt=Musici Renken Hause des Nachmittags um 4 Uhr, das Loos zu einer halben Pistole, ausgespielt werden. Die Liebhaber können sich desfalls bey dem Herrn Renke zu Jever melden, auch das Instrument selbst in Augenschein nehmen, und wer nicht belieben hat, in Person gegenwärtig zu seyn, der kan dem Herrn Renken desfalls die Commission auftragen. Es soll dieses Instrument zu 30 Pistolen ausgespielt werden.

*Francfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten*, 26. 03. 1784.

Ein vom berühmten Claviermacher Heuß gefertigter Concertmäßiger Flügel, mit Gestell, stehet um Platz zu gewinnen, zu verkaufen, [...].

*Leipziger Intelligenzblatt*, 29.01.1785.

Es stehet ein vortrefflicher Concert Flügel von Zacharias Hildebrand, ingleichen ein englisches Forte piano zum Verkauf. Das Int. Comt. Giebt nähere Anweisung. [Der «vortreffliche Concertflügel» wurde am 23.04.1785 erneut angeboten]

*Morning Herald, Oxford*, 26.06.1788.

[Zum Verkauf:] Handel's Harpsichord, at Mr. Cross's opposite the Town Hall, Oxford. On Thues[day]. the 26th june 1788, at two o'clock in the afternoon. A capital double Key'd HARPSICHORD by BUREAT [sic!] SCHUDI, made for the immortal Handel and used by him till his death, at the different Concerts in London. It consists of four stops, which are as follow: two unisons, an upper and lower octave, has a powerful tone and is well calculated for Concerts.

*Leipziger Zeitungen*, 05.05.1792.

Ein großer Silbermannischer Orchester=Flügel, von Contra C bis ins dreigestrichene F, mit zwey Clavieren, in sehr gutem Stande, zu verkaufen in Dresden.

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, 15.11.1793.

Ein großer doppelchöriger [vermutlich eher doppelter oder doppelmanualiger?] Concert=Flügel, von vorzüglich prächtigem Ton und besten Zustande, wird unter der Hälfte seines Ankaufpreises zum Verkauf offerirt.

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, 13.05.1796.

Ein von Friederici verfertigter großer noch fast neuer Flügel mit Kiehlen, und 2 kleinen [Sic! gemeint sind Manuale], dessen Tones Umfang von Contra F. bis ins 3gestrichene F. sich erstreckt, dessen Kasten ganz von eichen Holz, sehr dauerhaft und gut gearbeitet ist, und wegen seines Klanges bey einem ganz großen Orchester sehr wohl zu gebrauchen werden kann, ist zu verkaufen.

*Kaiserlich privilegirter Reichs=Anzeiger*, 16.12.1797.

Göttingen, Bey dem Instrumentenmacher Paul Krämer ist ein großer Flügel oder Clavecin von dem bekantlich guten Instrumentenmacher Friederici zu Gera für 18 Louis d'or zu verkaufen. Er hat 2 Claviere, 6 Haupt- und verschiedene Nebenveränderungen, und ist von vorzüglich gutem, reinen und heilen Ton, so daß er sowohl zum Concertspielen als zur Begleitung stark besetzter Musiken gebraucht werden kann. Das Corpus, so wie Gestell und Pult, sind von saubern Eichenholz. Die Claviaturen von gutem Ebenholz und reinem Elfenbein und alles ist noch ganz unverletzt. Auch sind ein Par messingene Leuchter dabey. Kauflustige werden ersucht, sich mit portofreyen Briefen an die angegebene Adresse zu wenden.

*Leipziger Zeitungen*, 16.04.1799.

[Verkauf: ein gut conditionirter Flügel von Silbermann] Er hat 2 Manuale, geht bis contra C, hat eine Octave [das heisst, ein 4'-Register], kann 3fach verändert werden und der Ton ist prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt. Hotel de Baviere.

*Leipziger Zeitung*, 20.5.1799, S. 843.

[Verkauf] [2 Flügel] Der 1ste hat eine Octave, kann 4 fach verändert werden, ist von Silbermann gebauet [...; der Ton ist stark, der Flügel eignet sich daher besonders zum Accompagnement]. Der 2te in Gestalt eines Dreiangel geht bis contra F, und hat ebenfalls einen sehr starken Ton. Freyburg a.d. Unstrut.

*Leipziger Zeitungen*, 09.11.1802.

[Silbermannischer Concertflügel: 2 Manuale, Koppeln, 5 Hauptstimmen und damit erreichbare 25 Veränderungen]

### **5.2.2 Continuo-Orgeln**

*Sankt-Peterburgische Anzeigen*, 03.06.1729 (sowohl auf Russisch als auf Deutsch gedruckt).

Denen curieusen Liebhabern der Chor- und Cammer-Musique, wird hiemit kuno (sic!) gethan, daß in Dantzig zum Verkauf fertig stehen: 1) Eine kleine Orgel, Chor- und Cammer-Thon zugebrauchen mit 7. klingenden Stimmen, und einem Tremulanten, à 200 Rubel. 2) Ein vollkommenes schönes Claveßin von Contra-F Fis biß zum c mit vier Zügen, deren einer 4 füßig, zwey 8 füßig, und der vierdte 16 füßig, à 100. Rub. 3) Ein extra schönes und vollkommenes Clavichordium mit 3 Chören, fürtrefflichen Resonnance, und sehr sauber gearbeitet, à 30 Rubel. Alle drey durchgehends sind von so incomparabler Resonance und sauberer Arbeit, daß am Klange derselben nichts zu verbessern, an der Arbeit auch nichts auszusetzen sich befindet.

Wäre es, daß diese extra-schöne Wercke, ihren raisonnablen Liebhaber bald fänden, wird sich selbiger binnen 6 à 8 Wochen Frist bey Besitzern derselben Theophilo Andrea Volckmar, Organisten der Alt-Städtischen Pfarr-Kirchen zu St. Catharinen in Datzig nach Belieben zu melden haben. Am Preise aber wird nichts zu remittiren seyn, auch werden Herren Liebhaber solche gegen Zahlung nicht anders denn in Loco zu empfangen haben.

*Wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf die Jahre 1751 und 1752*, 13.08.1751.

[Verkauf] Eine Orgel mit 10 Registern und einem 16 füßigen General-Baß, mit dem Pedal, stehet a 100 Thlr. [...] allhier zum Verkauf vorrätzig.

*Leipziger Intelligenzblatt*, 05.05.1794.

Da dem geehrten Publico von mir endesbenanntem vor wenig Jahren in den Leipziger Zeitungen angezeigt worden, wie ich gesonnen, auf Verlangen eine Orgel im Cammer= und Chortone, so durch einen einzigen Registerzug verändert werden könne, zu verfertigen, und ich ein

dergleichen Werk auf meine eigenen Kosten gebauet, mit vier Fuß Principal, zusammen aus 8 Stimmen mit Pedal, welches man sowohl im Cammer= als Chortone spielen kann; so habe ich davon den Musikkennern, und denen welche diese Orgel um billigen Preiß zu kaufen gefällig ist, hiervon schuldigst Nachricht geben, und daß solche allhier in meiner Behausung zum Ersehen und Probiren parat stehe, hierdurch melden wollen; wie ich denn auch dergleichen Veränderung in bereits verfertigten Orgeln anzubringen offerieren.

Johann Christian Pfützner,

Orgelbaumeister in Meißen

# Quellen- und Literaturverzeichnis

Aus methodischen und praktischen Gründen sind die Quellen und die Literatur chronologisch angegeben.

## Musikalische Quellen

Benedict Schultheiß, *Muth- und Geist-ermuntrenden Clavier-Lust, erster Theil*, (Nürnberg, 1679) sowie *Anderer Theil*, (Nürnberg, 1680).

Johann Kuhnau, *Neue Clavir-Übung Erster Theil*, (Leipzig, 1689), Nachdruck 1695.

Johann Kuhnau, *Neue Clavir-Übung Andrer Theil*, (Leipzig, 1692).

Johann Speth, *Ars Magna consoni et dissoni* (Augsburg, 1692).

Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Pièces de clavessin*, (Schlackenwerth, 1696).

Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Musicalisches Blumenbüschlein*, [Nachdruck von den *Pièces* von 1696] (Augsburg, 1698).

Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Musicalischer Parnassus*, (Johann Christian Leopold, Augsburg).

Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung, Erster Theil*, (Benjamin Schiller, Hamburg, 1700).

Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, (Leipzig, 1700).

Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Ariadne Musica*, (1702).

Daniel Vetter, *Musicalische Kirch- und HaußErgetzlichkeiten*, (Leipzig, 1709).

Christoph Graupner, *Partien auf das Clavier*, (Darmstadt, 1718).

Christoph Graupner, *Monatliche Clavir-Früchte*, (Darmstadt, 1722–1726).

Johann Sebastian Bach, *Clavir Übung*, (Leipzig, 1731).

Johann Sebastian Bach, *Zweyter Theil der Clavier Übung*, (Christoph Weigel Junior, Leipzig, 1735).

Johann Sebastian Bach, *Clavier Übung*, [«Goldberg Variationen»] (Balthasar Schmidt, Nürnberg, 1741).

Carl Philipp Emanuel Bach, *Sei sonate per cembalo* [«preussische Sonaten»], (Balthasar Schmidt, Nürnberg, 1742).

Carl Philipp Emanuel Bach, *Sei sonate per cembalo* [«Württembergische Sonaten»], (Nürnberg, 1744).

Johann Ludwig Krebs, *Erste Lieferung der Clavier Übung*, (Balthasar Schmidt, Nürnberg).

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch in figurirten Chorälen*, (Berlin, 1790).

### **Literarische Quellen**

Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, Elias Holwein (Kupferstich) (Wolfenbüttel, 1619).

Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...]*, (Benjamin Schiller, Hamburg, 1711).

Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713).

Theodor Jablonski, *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, (Leipzig, 1721).

*Breslauerische gedruckte Sammlungen von Natur-, Medicin-, Kunst- und Literaturgeschichten*, Juli 1721.

Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum* (Nürnberg, ca 1722).

«Fernere Nachricht von dem neu=erfundenen Cembal d'Amour Herrn Silbermanns, nebst Abbildung desselben» in: *Sammlung von Natur= und Medicin= [...] Geschichten [...]*, Winter=Quartal, (1723, Leipzig und Budißin [Baudissin] 1724), S. 697–700.

Johannes Creutzburg, *Werkstattbuch*, (Duderstädter Propsteiarchiv, 1724).

Johann Heinrich Zedler (Hrsg), *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste* (Halle und Leipzig, 1731–1754).

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, (Wolfgang Deer, Leipzig, 1732).

Johann Christoph Barnickel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Chemnitz, Johann Christoph und Johann David Stöbel, 1737). (Der Verfasser ist auf dem Titelblatt nicht angeführt. Nur die Verleger werden genannt)

Zacharias Hildebrandt, *Specificatio*, Stadtarchiv Naumburg, (Leipzig, 1745).

Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General=Baß, Erster Theil*, (im Verlag des Autoris, Lobenstein, 1745).

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree, erster Band*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1750).

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, (Christian Friedrich Henning, Berlin, 1753)

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen: der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß der schönern Ausübung entworfen*, (A. Haude und J.C. Spener, Berlin, 1755).

Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, hrsg. Johann David Jungnicol (Erfurt, 1758).

Samuel Halle, *Werkstätten der heutigen Künste, die neue Kunstgeschichte*, (Brandenburg und Leipzig, 1764).

Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, (Leipzig, 1767).

Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi, Zweyter Band*, Hrsg. Johann Lorenz Albrecht (Berlin, Friedrich Wilhelm Birnstiel, königl. privileg. Buchdrucker, 1768).

Peter Nathanael Sprengel, *Handwerke und Künste*, 11. Sammlung, (Berlin, 1773).

Johann Friedrich von Pfeiffer, *Lehrbegriff sämtlicher oeconomischer und Cameralwissenschaften, Des dritten Bandes zweiter Theil · Band 3*, bey C.F. Schwan, kurfürstl. Hofbuchhändler, (Mannheim, 1778).

Varrentrapp Sohn und Wenner, «Clavier oder Flügel=Macher» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Band 5*, (Frankfurt, 1781), S 690–691.

Johann Samuel Petri, *Anleitung zur Praktischen Musik*, (Nachdruck) (Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, 1782).

Varrentrapp Sohn und Wenner, «Flügel» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Band 10*, (Frankfurt, 1785), S 173.

Christian Friedrich Daniel Schubart, *Musicalische Rhapsodien, drittes Heft*, (Stuttgart, 1786).

Varrentrapp Sohn und Wenner, «Hauptpfeifen» in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Band 10*, (Frankfurt, 1789) S. 528.

Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, (Leipzig und Halle, 1789).

Samuel Halle, *Die Kunst des Orgelbaues*, (Brandenburg, 1789).

Varrentrapp Sohn und Wenner, *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste ...*, Band 14, (Frankfurt, 1789) S. 528.

Johann Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, (Leipzig und Gera), 1801.

Heinrich Christoph Koch, «Flügel», in: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt a. M. 1802), S. 586–588.

Gabriel Christoph Benjamin Busch, «Clavecin, Clavicembalo, Flügel», in: *Handbuch der Erfindungen: Den Buchstaben C enthaltend, Band 3, Ausgabe 1* (Eisenach, 1805), S. 149–150.

Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, für ieden Besitzer dieser Art Metall=Saiteninstrumente*, (Sondershausen, 1817).

### **Sekundärliteratur**

Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik* (Stuttgart und Tübingen, 1826).

August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexicon, Enzyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft* [...] (Leipzig, Hamburg und Itzehoe, 1835).

Arrey von Dommer, «Flügel», in: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons von H. CH. Koch*, (Heidelberg, 1865), S. 311.

Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach, Band 1*, (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1873),

Oskar Fleischer, «Das Bach'sche Clavicymbel und seine Neukonstruktion», in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 1 (1899/1900), S.62.

Paul de Wit (Hrsg.), «Der Flügel Joh. Seb. Bach's», in *Zeitschrift für Instrumentenbau, Officielles Organ* (Leipzig, 21.12.1901), S. 429–432.

Rudolf Bunge, «Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen», in: *Bach-Jahrbuch 1905*.

Günther Lutze, *Aus Sondershausener Vergangenheit* (Sondershausen, 1909), Bd. 2, S. 132.

Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, 4. u. 5. Auflage (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1922).

- Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs, Zweiter Band: von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926).
- Thekla Schneider, «Die Orgelbauerfamilie Compenius», In: *Archiv für Musikforschung. Band 2*, (1937).
- Erwin Bodky, *The Interpretation of BACH's Keyboard Works*, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960).
- Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, (Leipzig, 1962).
- Zitiert nach *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, (Kassel, Basel, 1965), S. 135.
- Sarah E. Hanks: «Pantaleon's Pantalon: An 18th-Century Musical Fashion» In: *The Musical Quarterly*, 1969, Vol. 55, No. 2 (Oxford University Press, Oxford, 1969), S. 215–227.
- Bach-Archiv Leipzig (Hrsg), *Bach-Dokumente*, Band II (Kassel; Basel; London; New York; Prag; Bärenreiter, 1969).
- Jörg-Dieter Hummel, *Friderich Ring, Der vergessene Instrumentenbauer aus dem Elsaß und sein Clavicymbal von 1700*, (Augsburg, Verlag J.P.Himmer GMBH&CO.KG, 1976), S. 29–30.
- Hubert Henkel, *Musikinstrumenten-Museum Leipzig*, Katalog, Band 2, Kielinstrumente (Leipzig, Graphischer Großbetrieb, 1979), S. 99–121.
- Hubert Henkel, *Beiträge zum historischen Cembalobau*, Hrsg. Zentralinstitut für Musikforschung im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Band 11 (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1979), S. 22–38.
- Arend Jan Gierveld, «The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic» in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1981, Deel 31, No. 2 (1981), S. 117-166.
- Beryl Kenyon de Pascual, «Harpsichords, Clavichords and similar instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century», in *Royal Musical Association Research Chronicle*, No. 18 (1982).
- Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Hrsg. Von Heinrich Hüschen (Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982).
- Werner Müller, *Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk*, (Verlag Das Musikinstrument, Frankfurt am Main, 1982).

Herbert Heyde, «Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs», in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Hrsg. Hans Schneider (Tutzing, 1985) S. 73–88.

Hans Schneider (Hrsg), *300 Jahre Johann Sebastian Bach, Eine Ausstellung der Internationalen Bachakademie in der Staatsgalerie Stuttgart, 1985*, (Tutzing, Hans Schneider, 1985), S. 368–370.

Dieter Krickeberg, *Einige Nachrichten über Musikinstrumente und Instrumentenbauer aus den Berliner Intelligenzblättern der Jahre 1729 bis 1786*, in: «Festschrift Arno Forchert», Hrsg. Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg (Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, 1986), S. 123–126.

Horst Rase, «Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700», in: *Studia Organologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag*, Hrsg. Friedemann Hellwig (Tutzing, Hans Schneider, 1987), S. 285–293.

John Henry van der Meer, «Ein Überblick über den deutschen Cembalobau», in: *Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau*, Hrsg. von Hermann Moeck (Celle, 1987), S. 235–256.

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg), *Kielklaviere*, (Berlin, 1991).

Hubert Henkel, «Bemerkungen zur Verwendung des 16'-Registers im historischen Cembalobau» in *Glareana Heft 1*, 40. Jahrgang, Basel, 1991, S. 3–13.

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Kielklaviere* (Berlin, 1991).

Hubert Henkel, *Besaitete Tasteninstrumente*, (Frankfurt am Main, Erwin Bolchinsky, 1994) S. 98–102.

Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840, third Edition*, Hrsg. Charles Mould (Oxford, Clarendon Press, 1995).

Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik: Klangwelt und Aufführungspraxis*, (Kassel; Basel; London; New York; Prag; Bärenreiter, 1995).

Quentin Faulkner, *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*, DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln Faculty Publications: School of Music, (University of Nebraska - Lincoln, 1995).

Dieter Krickeberg, «Über die Herkunft des Berliner «Bach-Cembalos»», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Hrsg. Günther Wagner (Stuttgart-Weimar: J.B Metzler, 1996), S. 86–91.

Konstantin Restle, «Versuch einer historischen Einordnung des «Bach-Cembalos»», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Hrsg. Günther Wagner (Stuttgart-Weimar: J.B Metzler, 1996), S. 102–112.

Günther Wagner, «Die Besonderheit des 16-Fuss-Registers am Beispiel des Berliner «Bach-Cembalos»», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Hrsg. Günther Wagner (Stuttgart-Weimar: J.B Metzler, 1996), S. 113–124.

Martin-Christian Schmidt, «Wiederentdeckt: Cembali von Silbermann und Mietke?» in: *Concerto, das Magazin für Alte Musik*, Nr. 135, Juli/August 1998, 15. Jg., S. 34–42.

Christian Ahrens, «Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden» in: *Cöthener Bach-Hefte*, Heft 8, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 57–71.

Martin-Christian Schmidt, «Das Pedalcembalo—ein fast vergessenes Tasteninstrument» in: *Cöthener Bach-Hefte*, Heft 8, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 83–103.

Siegbert Rampe, «Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken» in: *Cöthener Bach-Hefte*, Heft 8, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 143–185.

Felix Friedrich, «Orgel- oder Klavierbauer? Historische und soziologische Annotationen» in: *Cöthener Bach-Hefte*, Heft 8, Hrsg. Günther Hoppe (Köthen, 1998), S. 105–110.

Hans-Werner Boersch, «Adlung», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 1 Aa-Bae*, Hrsg. Ludwig Finscher (Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, 1999), S. 160–163.

Christian Ahrens, «Das Cembalo in Deutschland – Daten und Fakten», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 9–24.

Sabine K. Klaus, «Einige Neuigkeiten zum Cembalobau im süddeutschen Sprachraum» in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 23–43.

Konstantin Restle, «Einflüsse des Orgelbaus auf den deutschen Cembalobau», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 44–52.

Martin-Christian Schmidt, «Der deutsche Cembalobau und das 16'-Register-Möglichkeiten und Grenzen der Realisierung», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 53–67.

Jürgen Ammer, «Zwei Cembali aus Thüringen vom Anfang des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Johann Sebastian Bach», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 101–111.

Christian Fuchs, «Das älteste deutsche Cembalo von Hans Müller, Leipzig 1537», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 112–116.

Dieter Krickeberg, «Das «Bach-Cembalo» –Bestandteil einer thüringischen «Schule» des Cembalobaus», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 115–122.

John Phillips, «The 1739 Heinrich Gräbner Harpsichord, an Oddity or a *Bach-Flügel?*», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 121–139.

Martin Pühringer, «Süddeutsch oder österreichisch? Ein Cembalo von Johann Elias Seitz, Lindau 1774», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 141–166.

Siegbert Rampe, «Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere zwischen 1600 und 1750», in: *Das deutsche Cembalo, Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzwichler, 2000), S. 68–93.

Eva Badura-Skoda, «Did J. S. Bach Compose “Pianoforte Concertos”? », in: *Bach*, Hrsg. Riemen-schneider Bach Institute, Vol 31, n 1 (2000), S. 1–16.

Michael Latcham, "Stein, Johann Andreas", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* Hrsg. Stanley Sadie (London, 2001), Band 24, S. 332–333.

Christian Ahrens, «Musikalische Nutzung und Einsatzbereiche von Cembali in Deutschland», in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 15–28.

John Phillips, «The Surviving Harpsichords of the Gräbner Family», *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003) S. 53–85.

Wolfgang Wenke, «Zwei Cembali aus Thüringen», in: *Das mitteldeutsche Cembalo, Referate im Rahmen des Cembalo-Marathons «Johann Sebastian Bach und das mitteldeutsche Cembalo» Michaelstein, 08. Bis 10. Oktober 1999*, Hrsg. Monika Lustig (Michaelstein, 2003), S. 87–99.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, (New York, London, Norton, 2000), deutsche Fassung.

Christian Ahrens, «Eine Registrieranweisung des Bachschülers Johann Friedrich Doles (ca. 1769)» in: *Ars Organi*, 48. Jahrgang, Heft 2, Juni 2000, S. 76–79.

Christian Ahrens, «der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt»– Zur Existenz spezieller Cembali für das Generalbaßspiel», in: *-con cembalo e l'organo- : das Cembalo als Generalbassinstrument : Symposium im Rahmen der 29. Tage Alter Musik in Herne*, Hrsg. Christian Ahrens und Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzbichler, 2004), S. 111–129.

Andrea Restelli, «Gottfried Silbermann e il suo allievo Philipp Jacob Specken», in: *Instruments à claviers –expressivité et flexibilité sonore Actes et Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne 2002, Hrsg. Thomas Steiner (Bern-Berlin, Peter Lang, 2004), S. 43–54.

Michael Latcham, «Harpsichord-pianos in the eighteenth century», in: *Instruments à claviers –expressivité et flexibilité sonore Actes et Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne 2002, Hrsg. Thomas Steiner (Bern-Berlin, Peter Lang, 2004), S. 146–147.

«Музыкальные инструменты в газетях "Санктпетербургские ведомости" и "Санкт-Петербургские Анонсы", 1728–1780», in *Энциклопедический словарь, Книга 7*, Музыкальный Петербург, S. 13.

Christian Ahrens, «Von der Schwierigkeit, einen Namen zu finden ... - Die frühesten deutschen Quellen zum Tafelklavier» in: Boje E. Hans Schmuhl und Monika Lustig, *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers* (Michaelsteiner Konferenzberichte, 2006), S. 67–79.

Ludger Rémy, «Annotationen zum Problem der Stimmtonhöhe – Auswirkung auf die Aufführungs- und Editionspraxis» in: Boje E. Hans Schmuhl und Utr Omongsky (Hrsg.), *Historische Aufführungspraxis und ihre Perspektiven*, (Wißner-Verlag, Augsburg, 2007), S. 50–54.

Christoph Wolff, Markus Zepf, *Die Orgeln J. S. Bachs, ein Handbuch*, hrsg. Bacharchiv Leipzig (Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2. Auflage, 2008)

Matteo Messori, «Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt», in: *Bach-Jahrbuch 2010 (Bd. 96)*, Hrsg. Peter Wollny (Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt Leipzig, 2010), S. 288–295.

Jürgen Ammer, «Der Cembalobau in Mitteleuropa in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: *Cembalo, Clavecin, Harpsichord Regionale Traditionen des Cembalobaus*, Hrsg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschneider 2011), S. 126–142.

Christian Ahrens, «Ausstattung, Verbreitung und Verwendung von besaiteten Tasteninstrumenten mit Pedal», in: *Muzikoloski Zbornik. Musicological Annual XLVII/2*, (2011) S. 27–48.

Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part I», in: *Clavichord International*, 2016, n. 2., volume 20, hrsg. Von Gregory Crowell (2016)

Joris Potvlieghe, «The Clavichord in the Life of Johann Sebastian Bach: Part II», in: *Clavichord International*, 2017, volume 21, n. 2, hrsg. Von Gregory Crowell (2017)

Carlo Bianchi, *Bach al cembalo Mietke. Documenti e ipotesi*, <https://www.williamhorn.de/download/mietke.pdf> (2019).

Leonard Schick, *Cembalobauformen und -dispositionen bei Jacob Adlung*, Schola Cantorum Basiliensis (Masterarbeit) (Basel, 2020).

### **Historische Zeitungen mit Gebrauchsanzeigen**

*Allgemeine Anzeige der Deutschen*, Gotha.

*Berliner Intelligenzblatt*.

*Berlinische Intelligenz-Zettel.*

*Braunschweigische Anzeigen.*

*Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung.*

*Danziger Anzeigen und dienliche Nachrichten.*

*Der Reichsanzeiger oder Allgemeines Intelligenz-Blatt zum Behuf der Justiz, Gotha.*

*Diario Curioso Erudito Económico y Nacional.*

*Diario de Madrid.*

*Frankfurter Frag- und Anzeigennachrichten.*

*Gnädigst privilegiertes Leipziger Intelligenzblatt: in Frag- und Anzeigen, für Stadt- und Land-Wirthe, zum Besten des Nahrungsstandes. (Leipzig, Intelligenz-Comtoir, 1763-1824).*

*Hamburger Correspondent.*

*Hamburger Relations=Courir.*

*Kaiserlich privilegirter Reichs=Anzeiger.*

*Leipziger Postzeitung.*

*Leipziger Zeitungen.*

*Meißner gemeinnütziges Wochenblatt.*

*Morning Herald, Oxford.*

*Musikalische Real=Zeitung.*

*Staats=Relation derer neuesten Europäischen Nachrichten und Begebenheiten auf das Jahr.*

*Sankt-Peterburgische Anzeigen.*

*Strassburger Gelehrte Nachrichten.*

*Privilegirte Hamburgische Anzeigen.*

*Weimarische Wöchentliche Anzeigen.*

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten.*

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Pedalclavichord von Johann David Gerstenberg, Geringswalde, 1760, S. 39.

Abb. 2. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia* (Wolfenbüttel 1619), Anhang S. VI, S. 45.

Abb. 3. Clavichord von J.J. Donat, 1700, Leipzig, *MIM Leipzig*, S. 48.

Abb. 4. Clavicymbel von J.H. Gräbner dem Jüngeren, 1774, *MIM Leipzig*, S. 61.

Abb. 5. Clavicymbel von H.A. Hass, 1734, Hamburg, S. 88.

Abb. 6. Rekonstruktion des historischen vierhörigen Zustands des Harrass-Flügels ('Bachflügel') durch Horst Rase, *MIM Berlin*, S. 90.

Abb. 7. Die drei 16'-Bauformen, S. 92.

Abb. 8. Blick auf die Wirbel der Rekonstruktion des 'Bachflügels' nach dessen Umbau zum vierhörigen Instrument, S. 93.

Abb. 9. Anonymes thüringisches Clavicymbel im *Bachhaus Eisenach*, Inv-Nr. 177. Quelle: Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V., S. 105.

Abb. 10. Clavicymbel von H.A. Hass, 1740, Frankreich, Privatbesitz, S. 109.

Abb. 11. Anonymes Clavicymbel im *Bachhaus Eisenach*, Inv-Nr. 177. Quelle: Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V., S. 114.

Abb. 12. Anonymes Clavicymbel, oft Gottfried Silbermann zugeschrieben, Schloss Pillnitz, S. 123.

Abb. 13. Rosette im Clavicymbel von J.H. Gräbner dem Jüngeren, 1774. *MIM Leipzig*, Inv.-Nr. 91, S. 125.

Abb. 14. Rosetten in sächsischen Clavicymbeln, S. 126.

Abb. 15. Clavicymbel von Johann-Heinrich Gräbner dem Jüngeren, 1739 im Schloss Pillnitz, S. 140.

Abb. 16. Clavicymbel, Silbermann zugeschrieben (Johann Heinrich in Straßburg?) im Musée Pyrénées, Lourdes, S. 141.

Abb. 17. Clavicymbel von Jacob Hartmann im *Bachhaus Eisenach*, Inv-Nr. 178. Original war es wohl unbemalt. Quelle: Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V., S. 149.

Abb. 18. Clavicymbel, vermutlich von Johann Heinrich Silbermann, *MIM Berlin*, Inv.-Nr. 5, S. 150.

Abb. 19. Clavicymbel von J.A. Hass, ca. 1760, S. 164.

Abb. 20: Clavicymbel von Carl Conrad Fleischer, *Museum für Hamburgische Geschichte*, S. 166.

Abb. 21. Clavicymbel von H.A. Hass, 1740, Frankreich, Privatbesitz, S. 169.

Abb. 22. Clavicymbel von H.A. Hass, 1734, *MIM Brüssel*, S. 175.

Abb. 23. Registrierungsanweisung im *Concerto a 2 Clav: & Pedale*, BWV 596 in der Handschrift Johann Sebastian Bachs. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 330, S. 215,

Abb. 24. Registrierungen bei Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust*, 1733, S. 218.

**DECLARATION OF CONSENT  
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE  
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis in 2022, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Lausanne, on 19.01.2023

Leonard Schick

---