

# Zum Gebrauch des Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke<sup>1</sup>

Von Peter Schmiedel (Leipzig)

Es ist schon oft die Frage gestellt worden, inwieweit ein Vortrag Bachscher Klaviermusik auf dem heutigen Klavier bzw. Flügel dem Bachschen Werk gerecht wird, und es sind schon mehrfach die verschiedensten Antworten gegeben worden. „Sollen wir Bachs Werk mit den Darstellungsmitteln unserer Zeit neu gestalten? – oder: Sollen wir es im Aufführungs- und Klangstil seiner Zeit wiedererstehen lassen?“ – So formulierte Werner Neumann<sup>2</sup> die Fragestellungen der extremen Meinungen, und er charakterisierte beide weiter: „Die geistige Aussagekraft der Bachschen Musik sei unabhängig von der Klangmaterie“ so die einen, und sie „sei unveräußerlich an die originale Klangmaterie gebunden“ – die anderen.

Man könnte es für unnötig halten, der Fülle des Gesagten noch eine weitere Äußerung hinzuzufügen. Allein, soviel auch bisher an Gründen vorgebracht wurde, bei erneuter Beschäftigung damit ergeben sich doch wieder neue Gesichtspunkte. So sei es gestattet, dieser Fülle einige weitere Gedanken beizusteuern.

## I

Zunächst sollen einige klangliche und spieltechnische Unterschiede beschrieben werden, aus denen dann bestimmte Folgerungen gezogen werden sollen.

Da ist als erstes beim Cembalo der Kontakt des Spielers mit der zu erregenden Saite während der Impulsgebung. Der Druck beim Spannen der Saite durch die Zunge und das Abgleiten der Saite von dieser wird, über Docke und Taste vermittelt, vom Spieler wahrgenommen. Die anreizende Zunge ist durch ihre mittelbare Verbindung mit dem Spieler ein verlängertes Sinnesorgan, mit dem die Druck- und Bewegungsverhältnisse beim Spannen und Abgleiten der Saite ertastet werden. Beim Clavichord ist dieses mittelbare Kontaktverhältnis noch enger und hinsichtlich des ganzen Tones noch umfassender, weil weniger Zwischenglieder vorhanden sind und außerdem noch während des Ausklingens des Tones dieser Kontakt fortbesteht und der Ton durch die weiterhin aufrechterhaltene Verbindung noch während des Klingens beeinflusst werden kann.

Beim Flügel wird durch den Tastenschwung der Hammer an die Saite geschleudert. Der Kontakt mit dem Hammer reißt ab, bevor noch eine Berührung mit der Saite eingetreten ist. Anstelle des Ertastens des Vorganges im Instrument tritt das Von-sich-Schleudern des Hammers.

<sup>1</sup> Bearbeitetes Referat auf der Bach-Konferenz des Instituts für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig 1968.

<sup>2</sup> Werner Neumann, *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft*; in: BJ 1967, S. 102.

Der Ort, an dem der überschüssige Tastenschwung abgefangen wird, liegt, diesen Verhältnissen entsprechend, beim historischen Cembalo hinter der Anreißstelle, nämlich dort, wo die Docke mit ihrem oberen Rand gegen die Dockenleiste schlägt, beim Klavier und beim Flügel unter der Taste. Beim Cembalo wird also das ohnehin weit nach außen reichende Tasten noch weiter hinausgelockt, beim Flügel wird die noch vor ihrem rechten Beginn schon abgerissene Tastverbindung durch den Abfangort unter der Taste noch weiter zurückverlegt, vom Geschehen zurück näher an den Spieler gewiesen. Beim modernen Cembalo wird durch Abfangen des Tastenhubes unter der Taste die Aufmerksamkeit auf das Kontakterlebnis mit der Saite ebenfalls untergraben. Beim Cembalo kann der Spieler die Übertragung der Energie auf die Saite so lange verfolgen, bis sie ganz von der Saite aufgenommen wird, und er entläßt die Saite erst dann zu ihrem eigenen Schwingen. Er kann also die Bewegungsform, die Geste des Spannens und des Freilassens zum Schwingen gestalten und kontrollieren. Beim Klavier wird nur die Energie vom Spieler entlassen in Form von Wucht des Hammers. Erst das letzte Ergebnis dieses Wurfes, der entstehende Klang kann wieder sinnlich erlebt werden – wie beim Cembalo auch. Die Bewegungsform, die Geste des Spannens und Anregens der Saite zum Schwingen entzieht sich der sinnlichen Wahrnehmung. Das letzte Erlebnis des Spielers bei dieser Kontrolle der Bewegung ist das der abgeschleuderten Wucht.

Daraus ergeben sich auch verschiedene Möglichkeiten für die Beeinflussung des Tones. Beim Cembalo liegt sie auf dem Felde der Klangfarbe, welche ja ein Ausdruck der Schwingungsgeste des schwingenden Körpers ist. Und diese hat der Spieler innerhalb gewisser Grenzen in der Kontrolle. Die Saite kann hart angerissen werden, sie kann aber auch durch langsames Niederdrücken der Taste allmählich von der Zunge herabgleiten und eine etwas weichere Tongebung bilden, wie es von Dräger<sup>3</sup> beschrieben wird. Das Ergebnis ist wohl auch ein, wenn auch geringer, Lautstärkeunterschied, in erster Linie aber ein Unterschied im Timbre, im Klangeinsatz und in der Klangfarbe des Tones selbst. Carl Philipp Emanuel Bach<sup>4</sup> bietet in seinem *Versuch* in § 15 die Möglichkeit des verschiedenen Anschlages „so wunderbar es auch scheint“, und Forkel<sup>5</sup> sagt: „Die sogenannten Flügel [Cembali], obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos . . . Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren . . . und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervor gebracht werden könne.“ Diese Mannigfaltigkeit in den Schattirungen betrifft hauptsächlich die Klangfarbe. Denn weder Cembalo noch Clavichord sind zu einer größeren dynami-

<sup>3</sup> H. H. Dräger, *Anschlagsmöglichkeiten beim Cembalo*; in: AfMf VI, 1941, S. 223.

<sup>4</sup> C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753–1762, 2 Bde., Faksimile, Leipzig 1957.

<sup>5</sup> J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Neuauflage, Kassel, Basel 1950, S. 337.

schen Schattierung in der Lage. Ein Forte drücken sie nicht vornehmlich durch größere Energie, sondern viel mehr durch größere Fülle in der Klangfarbe aus.

Der Ton des heutigen Flügels und Klaviers ist wesentlich lauter als der des Cembalos und des Clavichordes. Er entfaltet mehr Schallenergie. Wird doch durch die Wucht des Hammers und die starke Saitenspannung wesentlich mehr Energie in die Saite geschlagen bzw. geschleudert als beim Zupfen der schwach gespannten Cembalosaite. Einem Saitenzug des Cembalos von unter 6 kg steht ein solcher von 70 bis 85 kg im heutigen Flügel für eine einzelne Saite gegenüber.

Klavier und Flügel können daher auch, der heutigen Konzertpraxis entsprechend, große Säle klanglich-energetisch füllen und eine große Hörerschaft erreichen, ein Cembalo wird in einem vollbesetzten Saal in den letzten Reihen nicht alle Feinheiten hören lassen, wenn auch die Tragfähigkeit der wesentlich leiseren Töne des Cembalos, ja selbst die der Clavichordtöne, erstaunlich ist. Vor allem aber besitzen Klavier und Flügel durch ihre größere Schallenergie und deren Beeinflussbarkeit eine vielgerühmte größere dynamische Kontrastbreite als das Cembalo, dessen Lautstärkevariabilität ganz gering, ja nahezu nicht vorhanden ist. Lediglich in der Registrierung und der Stimmenzahl lassen sich terrassenförmig abgestufte p-f-Klangwirkungen erzielen, die aber bei weitem nicht das erreichen können, was der Flügel erreicht, denn eine zweite Klangquelle hebt die Lautstärke durchaus nicht auf den doppelten Wert an, wie aus Akustik und Psychoakustik bekannt. Diese Verstärkung des Tones durch zusätzliche Saitenchöre oder Stimmen wird vornehmlich als eine Klangfarbenänderung, eine zunehmende Fülle und nicht in erster Linie energetisch empfunden. Ähnliche Verhältnisse liegen bei anderen Instrumentengruppen vor. So bemerkt Gurlitt,<sup>6</sup> wie auf der Tonkanzellenlade der Barockorgel mit geringem Winddruck das Plenum durchaus nicht dynamisch lauter ist. Es ist nur voller. Walter Holy<sup>7</sup> berichtet vom „druckschwachen Ansatz“ beim Clarinblasen als eigentlichem Geheimnis des Clarinblasens, wodurch „die echte Clarintrompete mit schlankem Ton dem Holzbläser- und Streicherensemble ein unaufdringlicher, idealer Klangpartner ist“.

Klavier und Flügel dagegen können dank ihrer größeren Abstufungsbreite in der Dynamik gerade auf dynamischem Gebiet starke und differenzierte Unterschiede hören lassen. Das entspricht auch dem vornehmlichen Erlebnis des Spielers, der mehr die abgeschleuderte Energie erlebt und nicht die bei der Tonerzeugung waltende Bewegungsgeste im Tasten wahrnehmen und beeinflussen kann. Die verarmte Klangfarbe des Klaviers und Flügels ist auch kaum in der Lage, größere Farbunterschiede wirksam werden zu lassen, wohl aber dynamische Unterschiede, in deren technischer Ausführung die Möglichkeit eines Crescendo gegeben ist. Es rückt immer das ins Feld der Aufmerksamkeit, was sich verändert. Verändert sich die Lautstärke, so wird sie beson-

<sup>6</sup> W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk Job. Seb. Bachs*; in: BJ 1951/52, S. 28.

<sup>7</sup> Auszug des Diskussionsbeitrages von W. Holy; in: BJ 1967, S. 119.

ders beachtet und dominiert im Sinneserlebnis als Steigerung der Energie (nicht in erster Linie des Timbre). Alles ist auf ein Wirksammachen der Energie und ihrer Abstufung eingerichtet. So auch die heutige Gewichtstechnik des Klavierspiels, die Arm und Schultergelenk, mitunter sogar den ganzen Oberkörper einbezieht. Wie rühmt dagegen Forkel die Hand Bachs, die sich beim Spiel überhaupt nicht bewegt habe. Nur bei den vorderen Fingergliedern sei eine leise Bewegung sichtbar gewesen. Von den Tasten hat sich die Hand überhaupt nicht entfernt. Unsere Klaviermusik ist energetisch. Und selbst die Abstufungen der Spielenergie lassen sich über große Säle hin hörbar machen, was mit den farblichen Schattierungen der Cembali nicht ohne weiteres möglich ist.

Beim Cembalo muß also auf eine Darstellung des Crescendo verzichtet werden, dynamische Akzente, Kontraste und Übergänge müssen anders ausgedrückt werden. Hans Hering<sup>8</sup> möchte ohnehin für die Interpretation Bachscher Werke auch auf dem Klavier keine kontinuierlichen dynamischen Veränderungen zulassen, sondern plädiert für eine Terrassendynamik, und Klaus Speer<sup>9</sup> entwickelt ein System von Artikulationen, die den Mangel der Betonungsmöglichkeit durch Phrasierung ersetzen sollen. Es wird oft die Meinung geäußert, daß dieser Mangel des Cembalos durch geschickte Spielweise ersetzt werden soll.

Es ist jedoch zu fragen, ob das wirklich ein Mangel des Cembalos ist oder ob es nicht vielmehr der Ausdruck einer ganz anderen Musizierhaltung ist, einer Haltung, die den Rhythmus bzw. das Metrum eben nicht betonen, sondern messen möchte und die auch Steigerungen nicht durch Betonungszuwachs, sondern durch Gestaltzuwachs (Klangvolumen u. ä.) auszudrücken als ihr angemessen empfindet. Man sollte die Möglichkeit mehr in den Kreis der Betrachtung nehmen, daß man die Takte und die dynamischen Veränderungen nicht betonen muß, sondern durch geeignete Artikulierung und Klanggeste in ihrer Gestalt kenntlich machen kann. Wenn man betont, will man den Takt durch den eigenen Willensschlag oder -impuls hervorheben. Wenn man dynamisch in gleicher Ebene bleibt, gestaltet man den Zeitablauf mit einer Artikulierung, mit einer Geste. Die Haltung des den Rhythmus betonenden Spielers ist eine Ich-behauptende. Er schleudert seine eigene Willensenergie in das Geschehen und bestimmt dieses damit. Derjenige Spieler, der die Geste, die Klanggestalt zu formen hat, kann seine Energie nicht einfach von sich werfen. Er muß auf das zu Gestaltende Rücksicht nehmen und sich in dessen Gesetze einordnen. Er handelt unter Hintanstellung seiner bloßen Willensimpulse, indem er sich objektiveren Gesetzen unterstellt und sie zu handhaben unternimmt. Das beim Flügel mögliche Crescendo verstärkt noch den Eindruck des Persönlich-Willenshaften, ja Triebhaften. In Mannheim soll man aufgestanden sein, als das erste Orchester-Crescendo erklang.

<sup>8</sup> H. Hering, *Die Dynamik in Job. Seb. Bachs Klaviermusik*; in: BJ 1949/50, S. 65–80.

<sup>9</sup> K. Speer, *Die Artikulation in den Orgelwerken Job. Seb. Bachs*; in: BJ 1954, S. 66–74.

Sowohl Spieltechnik als auch Klangerlebnis stehen also unter diesem Gegensatz. Im Flügel spricht sich die freie Persönlichkeit, mitunter auch rücksichtslos, aus. Im Cembalo wird die Zeit in Gesten gestaltet, und das Handeln des Rhythmus, damit zugleich das Handeln des Spielers, ordnet sich in ein geformtes oder zu formendes Ganzes ein. Der Gegensatz Bach-Beethoven wird so schon vom Instrument her gesehen ein gravierender Gegensatz in der Beziehung Ich - Umwelt und ein wichtiges Entwicklungsmoment in der Kulturgeschichte der Menschheit.

Diese Gegensätze sind hier extrem ausgesprochen. Es lassen sich viele Gründe finden, sie zu mildern. Aber sie sind prinzipiell vorhanden, und es sollte hier wenigstens die Aufmerksamkeit wieder einmal auf sie gelenkt werden.

## II

Das bisher Gesagte sollte auf prinzipielle Züge im Unterschied der Rhythmik beider Instrumentenarten hinweisen. Der dabei beteiligte Klangfarben-Unterschied wurde zwar erwähnt, soll aber noch deutlicher beschrieben werden. Im Aufsatz von Trendelenburg, Thienhaus und Franz<sup>10</sup> heißt der letzte Satz: „Das Bestreben nach einer wachsenden Schalleistung, d. h. nach einer Erweiterung des Dynamikbereiches, hat zwangsläufig eine Klangfarbenverschiebung in Richtung der tiefen Frequenzen zur Folge gehabt.“ Durch die geringe Spannung und die dadurch mögliche geringe Stärke ist die Saite des Cembalos biegefreudiger als die des Klaviers und läßt wesentlich mehr und höhere Partialtöne entstehen. Die tiefen Partialtöne, für die die Saite in größeren Abschnitten oder im Ganzen zu schwingen hat, treten nicht so stark aus dem ganzen Klang hervor wie beim Klavier. Nachdem der kurze Einschwingvorgang verklungen ist, liegt also eine reich ausgestattete Partialtonreihe in harmonischer Ordnung vor.

Beim Flügel dagegen mit seinem enormen Saitenzug und seinen starken Saiten teilt sich die Saite nicht so leicht in Schwingungsabschnitte ein. Es entstehen hauptsächlich die unteren Partialtöne, während sich in den oberen Gebieten ein Geräuschkpektrum ausbildet, aus dem die harmonischen Partialtöne nicht mehr hervortreten. Diese Bevorzugung der tiefen Partialtöne wird noch dadurch gefördert, daß ein verhältnismäßig breiter Filzhammer anschlägt. Beim Cembalo wird dagegen mit einem harten, schmalen Kiel gezupft, was die Teilschwingungen fördert.

Außerdem besitzt der Flügel keine rein harmonische Partialtonreihe. Die wenigen Partialtöne seiner Reihe haben einen zunehmend größeren Abstand voneinander, je höher sie liegen. Die starken und sehr angespannten Saiten bieten den höheren Partialschwingungen größeren Biege-widerstand als den tieferen. Das hat zur Folge, daß die höheren Teilschwingungen schneller schwingen als nur in einer ganzzahlig vielfachen Frequenz der Grundschwingung bzw.

<sup>10</sup> F. Trendelenburg, E. Thienhaus und E. Franz, *Zur Klangwirkung von Klavicord, Cembalo und Flügel*; in: *Akustische Zeitschrift*, Jg. 5, Heft 6, 1940, S. 323.

schneller als nur in einem reinen Bruchteil der Grundschwingungsdauer. Sie spreizen also die harmonische Reihe etwas auseinander, je höher sie liegen und sind nur noch „verstimmte“ Harmonische. Die Verzerrung des Ohres erzeugt dagegen reine Harmonische, die sich mit diesen verstimmten in Schwebungen begegnen. Die wenigen Partialtöne beim Flügel sind also nicht rein, sondern verstimmt und verstärken den Geräuschanteil des Tones. Eine Verarmung der harmonischen Reihe geht mit einer stärkeren Diffusität des ganzen Klanges Hand in Hand.

Das Cembalo bringt also Töne hervor, die eine reich differenzierte Gestalt haben. Aber diese Gestalt ist durchdrungen und zusammengefaßt von dem harmonischen Gesetz, es ist eine harmonische Reihe, die sich da als Klang auseinanderfächert. Der Flügel liefert Töne, die in ihrer Gestalt verarmt sind. Die Reihe wird auf nur wenige untere Glieder zurückgewiesen. Sie verschließt sich mehr in sich um den Grundton herum. Die Glieder, die weiter hinaus in das Klangfarbenfeld weisen, sind diffuses Geräusch oder höchstens verstimmte, schwebende Teiltöne. Isolation oder gesetzlose Willkür zeichnet die energiereichen Töne des Flügels aus, reich gestaltete, aber vom zusammenfassenden harmonischen Gesetz durchdrungene Differenzierung die energieärmeren des Cembalos. Auch darin erkennt man die bei der Rhythmik entwickelten Gegensätze.

Der Klangeinsatz ist beim Cembalo scharf und geräuschartig, aber zeitlich präzise, gemäß der zeitgestaltenden Art des Cembalotones. Der Anschlag des Klaviers ist dagegen, wenn auch energiereicher, so doch unpräziser und in der Gestalt weicher. Während die Töne des Cembalos dank ihrer großen Partialtonreihe besser miteinander verschmelzen, werden sie doch durch ihren scharfen Klangeinsatz deutlich einzeln hervorgehoben. Selbst in einem vielstimmigen Satz lassen sich die Töne der Mittelstimmen verdeutlichen, wenn auch der ganze Satz eine schöne Verschmelzung aufweisen kann. Das Klavier kann die Töne einer Mehrstimmigkeit mehr dynamisch als klanglich profilieren. Bei ihm verwischen sich daher die einzelnen Stimmen auch leichter zu einem undurchsichtigen Gesamtereignis. Obwohl die einzelnen Töne an sich mehr isoliert voneinander sind und in ihrem Klang nicht so gut harmonisch verschmelzen, entsteht auf dem Klavier eher ein diffuses Ganzes, das seine gestaltete Zusammensetzung aus präzisen Einzelgliedern eher verwischt als zur Geltung bringt.

### III

Die Verarmung der Klangfarbe unseres heutigen Klaviers bleibt auch in einer weiteren Hinsicht nicht nur eine Frage der Klangfarbe selbst. Sie strahlt ebenso wie auf den Rhythmus auch auf die Tongesellschaft oder Tonbeziehung, das Tonsystem aus.

Es ist wahrscheinlich, daß eine direkte Tonverwandtschaft, die im simultanen Klang auch als Konsonanz auftritt, an der Koinzidenz erlebt wird. Das ist das Zusammenfallen von Teiltönen. Zum Beispiel fallen bei der Quinte jeder

zweite Teilton des oberen Quinttones mit jedem dritten des unteren zusammen, bei der Quarte jeder vierte mit jedem dritten des unteren, bei der Terz jeder vierte mit jedem fünften usw. Das Zahlenverhältnis des Intervalls drückt zugleich das Verhältnis der koinzidierenden Teiltöne der beiden Intervalltöne aus. Ein Tonsystem besteht zwar nicht nur aus solchen Konsonanzen oder direkten Tonverwandtschaften, sondern auch aus der abstrakteren Gruppe der indirekten Verwandtschaften. Zum Beispiel sind bei einer pythagoräischen Quintreihe jeweils nur die Quintnachbarn direkt verwandt, die weiteren Verwandtschaften werden durch die Erinnerung an die zwischenliegenden Glieder gebildet. Dennoch treten in jedem Tonsystem in den Konsonanzen, aber auch in den Harmonien, den Dreiklängen usw. ganz bestimmte Koinzidenzstrukturen auf, die mit ihren Koinzidenzpunkten am realen Klang erlebt werden können. Damit ist die Tonverwandtschaft kein abstrakter Akt der willkürlichen Beziehungssetzung oder -vereinbarung, sondern eine Beziehung der Töne, die zwar im Seelischen erlebt wird, aber bis zum realen Klang hinaus ihre realen Wurzeln hat.<sup>11</sup>

Es ist offenkundig, daß Töne mit reicher Partialtonreihe eine größere Zahl von Koinzidenzpunkten besitzen als obertonarme Töne, daß solche obertonreiche Töne also die Tonverwandtschaft deutlicher vors Ohr stellen, die anderen sie eher verbergen. Das Cembalo stellt daher die Zusammengehörigkeit der Töne im System plastisch hin, der Flügel isoliert die Töne auch im Hinblick auf das System. Die wenigen und noch dazu verstimmten und schwebenden Partialtöne des Flügels und der große diffuse Geräuschteil seiner Klänge läßt eine geordnete Reihe von Koinzidenzpunkten gar nicht aufkommen. Die Beziehungen der Töne in der Systemgesellschaft erscheinen auf dem Flügel willkürlich, weil nicht am realen Klang erlebbar. Sie können dann auch in einer beliebigen Weise als zusammengehörig hingestellt oder erlebt werden. Etwa durch Erinnerung an früher in reinen Koinzidenzen erlebte Systeme (historisch „gewachsene“) oder durch Aufstellung neuer Systeme, die auf Koinzidenz bzw. Konsonanz keine Rücksicht mehr nehmen müssen, oder in einer Hinentwicklung auf beziehungslose Töne wie in der punktuellen Musik. Eine Notwendigkeit, aus der Natur des Tones heraus das System zu bilden, besteht für solche klangleiche, isolierte Töne nicht. Und da die Verwandtschaft ein wesentliches Moment des Melodischen ist, wird durch einen Gebrauch solcher Töne das Melodische selbst in Frage gestellt. Es ist die Situation mancher heutigen Musik, die aus der Akustik verlorengegangene Handhabe zum Tonbeziehen durch andere als hörbare Strukturen zu ersetzen und in abstrakter Form willkürlich wieder einzuführen.

Damit hat Bach nichts zu schaffen. In seiner sicheren Harmonik und seiner Linearität und melodischen Entwicklung verlangt er einen Klang, der mit einer plastischen Koinzidenz eine plastische Tonverwandtschaft und Konsonanz hinzustellen in der Lage ist, der aber andererseits die Töne, insofern sie auch linear bezogen sind, durch präzisen und individuellen Toneinsatz vonein-

<sup>11</sup> P. Schmiedel, *Zur Frage der Dur-Moll-Polarität*; in: AfMf, Jg. 13, 1956, S. 142.

ander abheben kann. Ein derart isolierter Ton wie der heutiger Flügel entzieht seiner Musik die klangliche Grundlage für sein Tonsystem, für seine Klänge und für seine melodischen Linien. Man musiziert mit einem Klang, der dieses sein System von Tonbeziehungen als Willkür erscheinen läßt, welches so, aber auch ganz anders aus diesen Tönen hätte zusammengesetzt werden können. Die innere Notwendigkeit, ja die innere Wahrheit im Zusammenhang von Einzelton einerseits und seiner Vergesellschaftung andererseits ist aufgehoben. Beim Cembalo dagegen bildet die Intervallkoinzidenz der Einzeltöne die Grundlage der Musik im akustischen Klanggeschehen und verlangt eine Beachtung ihrer sozialen Fähigkeiten, verlangt eine Formung des Ganzen unter Beachtung ihrer eigenen Sozialgesetze. Eine logische Einheit geht vom Ganzen zum Einzelton und umgekehrt, von der akustischen zur tieferen Geistesgestalt und umgekehrt. Beim Flügel bricht der Einzelton und das Ganze seiner Beziehungen auseinander. Das Ganze muß in willkürlicher Art aus den dazu im Grunde ungeeigneten Einzeltönen zusammengestellt werden, die Gründe für diese Zusammenstellung liegen nicht in den Tönen, sondern werden ihnen von außen auferlegt.

Indem die Toneinsätze des Klaviers die klangliche Präzisierung vermissen lassen, tritt bei Klavierinterpretation zum Verlust der inneren logischen Einheit zwischen Ton und Ganzem der Verlust der äußeren Klarheit und Durchsichtigkeit der Stimmigkeit und somit des Aufbaues.

#### IV

Es ist nicht nur eine Wandlung der Klangfarbe, die zwischen Cembalo und Flügel stattgefunden hat. Es ist eine Veränderung der Grundlagen dessen, was man unter Musik versteht in so starkem Maße, daß man kaum noch von einer bloßen Stilwandlung sprechen kann.

Auf der einen Seite wird der Rhythmus aus einer gemessenen und in Gesten gestalteten, noch mehr dem Modalen zuzurechnenden, im Zeitverlauf eingebetteten Gestalt zu einem durch die Betonung impulsierten Willensvorgang, in dem sich die Persönlichkeit in ihrer Willenskraft und Willkürlichkeit geltend macht, besonders ausgeprägt in den dynamischen Steigerungen. Auf der anderen Seite wird die Tonbeziehung aus ihrem vom Ton bestimmten natürlichen Gefüge gelöst, ihrer Bindung entledigt und der Willkür unterstellt, die so weit gehen kann, daß sie eine Beziehung ganz leugnet und die Melodie in Frage stellt. Dazwischen, im Klang, verarmen die Gestalt und Modulationsfähigkeit, verfälschen die Zusammenklänge und lassen das Fühlen des Klanges nahezu unausgebildet.<sup>12</sup>

Bachs Tongefüge wird in diesem heutigen Klang zu einer intellektuellen Abstraktion einerseits degradiert, wenn man das System ins Auge faßt, zu einem

<sup>12</sup> P. Schmiedel, *Die Begriffe Melodie, Harmonie und Rhythmus und ihre Beziehung zum menschlichen Erleben sowie zur akustischen Schwingung*; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966, Kassel, Leipzig 1970, S. 469.



subjektiven Willensakt andererseits, wenn man Rhythmus und Dynamik ins Auge faßt. Daß außerdem auf die wirklich schöne und interessante Klangfarbe verzichtet werden muß, entzieht dem Gefühl und der Klarheit das, was Bach selbst in ihr zu erleben voraussetzte.

Das „Gewand“ des Tones, seine Farbe, ist zugleich Funktion und Einordnung des Einzelgliedes in den ganzen Zusammenhang. Nimmt man es heraus, dann müssen alle anderen Funktionen willkürlich zusammengestellt werden. Es entfällt die innere Notwendigkeit in allen Zügen der Gesamtheit.

Das ist die innere Bedeutung der Frage, ob Cembalo oder Klavier. Die praktische Frage, welche Instrumentenform man wirklich nehmen soll, ist damit noch nicht entschieden. Aber sie kann von dem gewonnenen Ergebnis her beurteilt werden.

Das Klavier spricht die Sprache unserer Zeit. Soll man also Bach in die uns verständliche Sprache übersetzen? Es wird entweder ein totes akustisches Geschehen daraus, weil das Klangereignis nicht in der Lage ist, den alten Geistgehalt, der sich, vom Sinnesereignis angefangen bis zum inneren seelischen Gestalterlebnis erstreckt, entstehen zu lassen. Man muß von vornherein auf die geschilderte, alles durchdringende innere Einheit verzichten. Vielleicht kann man zwar die innere Gestalt ahnen lassen, aber sie wird von der akustischen Struktur nicht aufgebaut, bleibt von ihr isoliert im Gebiet der reinen „Bedeutung“, somit abstrakt und tot. Oder es wird aus heutiger Spielpraxis heraus ein neuer Inhalt in den alten abstrakten und leeren Bau gegossen, der mit diesem nie beabsichtigt war und dem das alte Formgewand an allen Ecken und Enden zu eng ist.

Oder soll man das alte Klanggewand anziehen und die alte Sprache sprechen? Kann man das wirklich und versteht sie heute überhaupt jemand? Man wird ohnehin nicht über alle Hürden der Kompromisse hinwegsetzen können. Kompromisse, die sich beim Cembalgebrauch notwendig machen und die die alte Einheit mit ihrem Leben doch nicht so recht erstehen lassen. Sie stellen sich ein bei der Konstruktion des neuen Cembalos (z. B. siehe oben S. 96), die nicht nur in dem obenerwähnten Punkt sich der modernen Musizierhaltung anzupassen versucht, bei der Spieltechnik des heutigen Spielers selbst, die nur schwerlich aus der inneren Haltung des damaligen Spielers (wer kann Rhythmik „gestalten“ ohne zu schlagen?) erfolgen kann, bei der Akustik des Saales, die sich meist nach heutigen Erfordernissen richtet, oder bei der Wand der Hörgewohnheiten des heutigen Hörers, der durch sein Unverständnis der alten Musizierhaltung gegenüber als letztes Glied der Interpretationskette ebenfalls versagen kann. Er ist auf die innere Haltung, die sich in der Klaviermusik ausspricht, eingestellt.

So scheint es fast, als sei die Zeit nicht mehr da, das Bachsche Werk in seiner ganzen umfassenden Wahrheit erklingen zu lassen. Und doch könnte ein Eingehen auf seine wirklichen Lebensbedingungen die Hoffnung auf ein wirkliches Erlebnis seines wahren Wesens wecken.