

Franzpeter Goebels

Das Cembalo

zwischen gestern und heute



Zweimanualiges Cembalo nach Jan Ruckers, 1640 (Meisterwerkstatt für Cembalobau Eckehart Merzdorf, Remchingen-Wi)

„Das Clavicymbal kommt wieder in Mode“ – unter dieser Überschrift besprach die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ 1888 ein Konzert, das den Beginn der Cembalo-Renaissance in unserer Zeit signalisiert. Der Autor fährt fort: „Musikalische Aufführungen mit dem Clavicymbal (Clavecin), dem Vorgänger des Pianoforte, scheinen in Paris jetzt Mode zu werden ... Wahrlich, wenn die Ausführenden, die Herren Diémer, Delsart und Taffanel in Puderperücke und Kniestrümpfen erschienen

wären, die Hörer hätten sich um anderthalb Jahrhunderte zurückversetzt geglaubt. Das zu den Vorträgen benutzte elegante Instrument mit zierlich gedrehten Füßen war von Herrn Tascin geliehen, dessen berühmter Vorfahre des gleichen Namens einst dasselbe gebaut hatte.“

In dieser denkwürdigen Besprechung lassen zwei Passagen aufhorchen und nachdenklich werden: – hätten die Ausführenden die Trachten der damaligen Zeit getragen, man hätte sich zurückver-

setzt gefühlt in frühere Zeiten. Sinngemäß ist das der tragende Gedanke, der zur Wiederentdeckung des Cembalos in unserer Zeit geführt hat und noch lange die Stimulanz sogenannter „historischer“ Konzerte war (der Verfasser hat



Cembalo von I. Ruckers d. J. (Antwerpen 1640)

Zweimanualiges französisches Cembalo, Kopie des Instrumentes von J. H. Hemsch, Paris, 1754, aus den Werkstätten für historische Tasteninstrumente J. C. Neupert (Bamberg – Nürnberg)



in seiner Jugend noch an so manchen „Abenden in der Familie Bach“ in Schlössern bei Kerzenbeleuchtung mitgewirkt): Flucht aus der Gegenwart, romantisches Einträumen in eine vermeintliche „gute alte Zeit“, das Cembalo als Requisit zur Evokation der Illusion. Daneben dann der Hinweis beiläufig und gelassen ausgesprochen, daß das Cembalo der „Vorläufer“ des Klaviers sei. Damit ist ein ebenso irreführender wie gefährlicher Gedanke angesprochen, der für die Musikbetrachtung wie das Instrumentenverständnis im 19. Jahrhundert charakteristisch ist: der Progressismus. Wir alle kennen die joviale Art, mit der Haydn etwa als „Vorläufer“ Beethovens apostrophiert wird. Mit dem Erscheinen von Beethovens Werk ist dann Funktion und Wert des Haydn'schen Opus außer Kraft und Gültigkeit gesetzt. Ebenso: das Pianoforte als Überwindung des Cembalos, als Erfüllung der im Cembalo noch unvollkommen realisierten Klangmöglichkeiten. Noch A. Pirro, der Bach-Biograph, bemängelte den „zirpenden, an die meckernde Stimme eines zitterigen Greises erinnernden Ton“ des Cembalos. Inzwischen hat sich manches gewandelt, wir haben gelernt, die Geschichte der Musik und der Instrumente nicht als eine fortschreitende Verbesserung zu hören und zu sehen, sondern als eine Folge geistiger Wandlungen. Das Bemühen des Musikliebhabers – ob Professionist oder Laie – läßt sich dahingehend zusammenfassen: Das Anderssein des andern zu verstehen. Damit ist die Frage nach dem Wesentlichen des Cembalos schlechthin gestellt.

Der Beitrag gibt die wesentlichen Gedanken eines Vortrages wieder, den der Pianist und Cembalist Franzpeter Goebels zur Eröffnung einer Cembalo-Ausstellung der Stadt Herne gehalten hat. –Red.

Man muß wissen, daß es nie das Cembalo allein gab. Seit seiner Existenz – etwa ab Mitte des 15. Jahrhunderts – hat es stets einen Begleiter gehabt: das Clavichord. Aus der Zusammenschau mit dem Clavichord ist erst ein echtes Verständnis des Cembalos möglich.

Dieses „Kammerinstrument“, das Clavichord, dessen Charakteristika: kleiner Umfang, geringe Lautstärke, Veränderungsmöglichkeit des Einzelton mittels Anschlag (kleine dynamische Spanne) sowie eine haptisch noch fühlbare Verbindung mit der Saite (da eine Tangente am Ende des Tastenhebels die Saite direkt abteilt und zum Schwingen bringt), diese Charakteristika machen das Clavichord zum seelischen Seismographen, zum Intiminstrument („daheim am Clavier“), aber auch zum Prüfstand eines echten Musikers. Man hört seine Empfindungen, spürt, ob der Aus-

führende „singend denken“ kann, es legt die Sensibilität des Spielers offen. Aus diesem Grunde wurde dieses feinnervige Instrument in der Ausbildung des Musikers auch stets dem Cembalo vorgeordnet. Praetorius, Bach und schließlich der Verfechter des Clavichords, C. Phil. E. Bach, betonten nachdrücklich diese Grundschulung, ehe man an das Cembalo geht, das für die „große Musik“ bestimmt ist. Sicherlich ist in diesem Wort „groß“ auch die vermehrte Klanglichkeit, der größere Tonumfang des Clavecin eingeschlossen. Doch meint die Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts mit der „grande musique“ wesentlich etwas anderes. Voltaire gab dem Clavecin das Attribut: „le clavecin majestueux“. Damit ist genau das Zentrum getroffen: die Noblesse und innere Größe seiner Aussage. Das Cembalo ist strukturorientiert und alle Darstellungen von Cembalisten (man denke etwa bei Terborch) lassen den Ausführenden wie ein „geschnittenes Bild“ erscheinen. Das ist keine Gefühlslosigkeit, sondern hier stellt sich das eigentliche Problem



Deckel eines Spinetts, Teilstück: „Konzert im Garten“ – Cembalo und Streicher, von Frederik van Valkenborch (Nürnberg, 1619)

sichtbar dar: die „grandezza“ als Überhöhung der Individuellen, die „Repräsentation“ als innere Disziplin und Konzentration, die ein subjektives Miterleben und Nachempfinden aller im Werk beschlossenen Elemente zur Voraussetzung hat, um sie gefiltert durchschimmern zu lassen. So gesehen versteht man die nachdrückliche Betonung, als Grundlage einer souveränen Cembalo-interpretation die musikalische Erfüllung und Ausdrücklichkeit des Clavichords zu beherrschen. Der grafische, umrißhafte, auf die Struktur bezogene Cembaloklang ist damit auch für den Hörer eine Aktivierung, es setzt „verständige“ mitschaffende Zuhörer voraus, die den kristallinen Ton, die Schwarz-Weiß-Zeichnung zu füllen imstande sind. Die Phantasietüchtigkeit wird durch diese Andeutungstechnik befördert. Zudem: der Mangel an dyna-

mischen Kleinschattierungen – im Großen ist ja Flächendynamik durch Registrierung möglich – läßt eine musikalische Dimension vorrangig werden: die Zeitvariation – in der Fachsprache: Agogik. Die Beobachtung der rhythmischen Verhältnisse, die Konzentration auf die „Zeitmodulation“ beim Cembalo lassen deutlich werden, daß Musik nicht nur eine Klangkunst ist, zu der sie sich im Laufe ihrer Entwicklung immer mehr gewandelt hat, sondern primär eine „Zeitkunst“ (moderne Komponisten haben dieses wieder bewußt in den Vordergrund gerückt). So steht das Cembalo – „le clavecin majestueux“ – für eine beherrschte, in den Mitteln ökonomisch gestaltete Kunstübung, die beim Ausführenden und Hörenden eine mitschaffende Phantasietüchtigkeit voraussetzt. Auf eine kurze Formel gebracht, könnte man sagen: so



Zweimanualiges Cembalo nach Jean Henry Hemsch, 1756

objektiv wie möglich, so subjektiv wie nötig. Die „große Musik“ ist dann nicht Spiegel privater Gefühle, sondern Mitteilung eines „Mikrokosmos“, einer „Welt im Kleinen“, die in der Strukturierung eines Werkes ihren klingenden Niederschlag gefunden hat.

Es ist bezeichnend für die Weiterentwicklung der Klavierinstrumente, daß das sogenannte „Hammerklavier“, das Fortepiano (zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Italien erfunden), im Grunde der Versuch einer Synthese von Clavichord und Cembalo darstellt. Die Hämmerchen, die statt des anreißenden Federkiels beim Cembalo nun die Saiten des „nouveau venu“, wie Voltaire grimmig das neue Instrument nannte, das er nur „pour les fourgerons“ für Kupferschmiede, brauchbar hielt, anschlagen, sind leicht und mit Ziegenleder bezogen. Der dadurch erzeugte Ton bleibt perlenhaft, vereinzelt, kristallin und erinnert noch sehr an den Cembaloton. Zugleich kann man durch Anschlagsveränderung die Lautstärke variieren zum Stärkeren hin, also kleine crescendi und Akzente ausführen. Mit diesen Nuancen erinnert es wieder an das Clavichord. Im Wort „Fortepiano“ übrigens steht, wie stets in solchen Zusammensetzungen, das Generelle am Ende, das Spezielle am Anfang: Das besagt, daß das Fortepiano generell leise (piano) ist und daneben speziell Tonstärkeveränderungen zum forte gestattet. Doch spiegelt sich im Fortepiano, das Mozart so sehr schätzte und als „sein“ Clavier pries, auch das Bemühen, Emotionen „deutlich“ werden zu lassen. Die musikalische Klassik und ihre bevorzugte Form der Sonate (in all ihren Instrumentierungen: Quartett, Sinfonie) ist eben bewußt auf Mitteilung des Affektes angelegt in den von ihr stets beobachteten Grenzen (Mozart: „Man soll den Affekt nicht bis zum Ekel ausdrücken“). Mit dem Cembalo hat dieser „Mozartflügel“ auch noch ein Register gemeinsam, durch das ein Filzstreifen unter die Anschlagstelle geschoben wurde. Der dadurch erklärende Ton hat etwas Weiches, Ungreifbares an sich. Die Flächengestaltung des Cembalos ist also auch hier noch vorhanden. Schließlich muß noch erwähnt werden, daß dieses frühe Klavier, das – wie bereits angedeutet – die Synthese von Clavichord und Cembalo darstellt, bereits das an unseren heutigen Klavieren übliche Pedal hat zur Klangsammlung, nur mit dem bezeichnenden Unterschied, daß dieses als Kniehebel konstruiert ist. Das mag bei läufig und nebensächlich erscheinen, ist aber bei näherer Betrachtung fundamental: der Fuß in seiner Ruhelage muß gehoben werden, damit das Knie den Hebel hochschieben kann, der Spieler empfindet diese Position als gespannt und ist bestrebt, in die Ruhelage zurückzukehren, wogegen das heutige Pedal eine unnatürliche Grundposition des Fußes – er ist ja stets etwas hochgestellt – voraussetzt; das Niedertreten des Pedals stellt den Übergang in eine Ruhe-

Vertrieb Schweiz:
Egli, Fischer + Co. Ltd.
Gottthardstr. 6
Claridenhof
CH-8002 Zürich

Vertrieb Österreich:
Hifi-Stereo Kain
Rainer Str. 24
A-5020 Salzburg

Vertrieb Holland:
Transtec N.V.
Schiedamssevest 67
NL-Rotterdam 3002

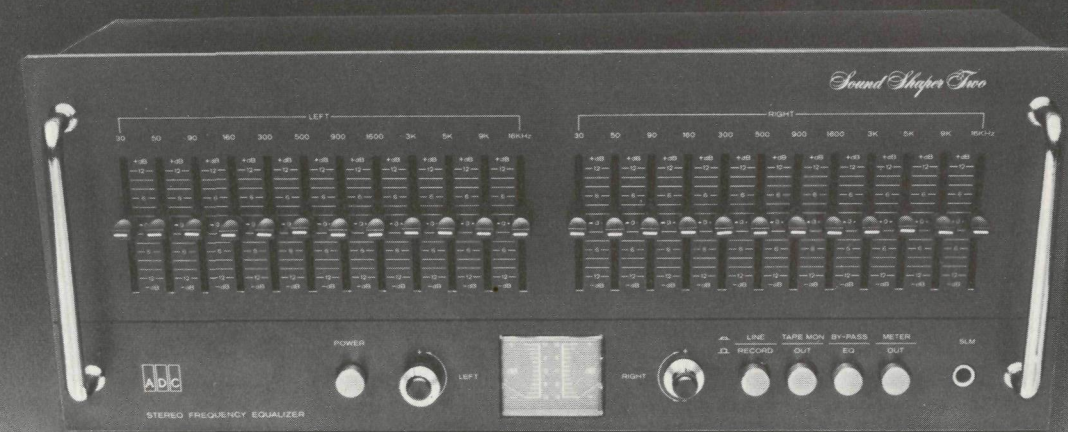
Fordern Sie mit dem Info-Gutschein ausführliche Information an.

BSR (Germany) GmbH
Am Boksberg 4
3203 Sarstedt/Hann.

ADC

Info-Gutschein
Ich möchte mehr wissen als Sie in Ihrer Anzeige sagen können über:
☐ ADC-Tonabnehmer-Systeme
☐ ADC-Frequenz-Equalizer SS-1/SS-2
Name, Straße, PLZ/Ort

**Erst der Ton macht die Musik.
Wir sorgen für den guten Ton.
Bestens. ADC.**



**ADC-Tontechnologie,
damit Sie die Musik endlich so hören,
wie sie aufgenommen wurde.**

Daß wir für beste Tonqualität sorgen, haben wir bewiesen. Mindestens zweimal. Einmal mit unseren Tonsystemen, und dann mit unseren mehrkanaligen Frequenz-Equalizern.

ADC-Tonabnehmer-Systeme

Das „Induced Magnet“-System, das Präzisionslager, der optimal balancierte Nadelträger, die bis an die Grenzen minimierte Auflagekraft und die extreme Reduzierung des Effektiv-Gewichtes, sowie die aliptische (nicht zu verwechseln mit elliptische) Form und die neu entwickelte

Schleifmethode der Diamantspitzen garantieren durch unübertroffene Abtastrfähigkeit maximalperfektierte Stereowiedergabe. Die Plattenabnutzung ist fast Null.

ADC-Frequenz-Equalizer

Nur noch vergleichbar mit kommerzieller Studiotontechnik sind die mehrkanaligen Frequenz-Equalizer von ADC, die schon mittelklassige Stereo-Anlagen um ein Vielfaches aufwerten. ADC-Frequenz-Equalizer gibt es in zwei Versionen: Modell SS-1 und SS-2. Hier sind drei von

vielen Verwendungszwecken, die beweisen, was für eine wichtige Ergänzung ein Equalizer für jede Stereo oder HiFi-Anlage ist.

1. Verzichten Sie auf verzerrten Klang in Ihrem Wohnraum.
2. Erwecken Sie Ihre 78er und Ihre anderen alten Schallplatten zu neuem Leben.
3. Beseitigen Sie Rumpel-, Zisch- und Oberflächengeräusche.

position dar. Damit sollte angedeutet werden, daß das Pedal (sprich: die Dämpfung) beim Mozartflügel nur ein gelegentliches Mittel war im Gegensatz zum heutigen Gebrauch bei dem modernen Flügel oder Klavier, die ganz auf die Klanganreicherung durch Pedal angelegt sind. Überblickt man die Grundlagen solcher Wandlungen, so darf man sagen, daß das Zeichnerische des Cembalos durch eine erhöhte Farblichkeit, einen größeren Sensualismus abgelöst wurde, was offenbar einer verbreiteten Musikübung entsprach. Die Teilnahme einer immer größeren Öffentlichkeit von Liebhabern am aktiven und passiven Musikleben zog natürlich auch eine deutlichere Darstellungsmöglichkeit nach sich. „Kenner und Liebhaber“ als Synthese spalten sich in zwei Gruppen.



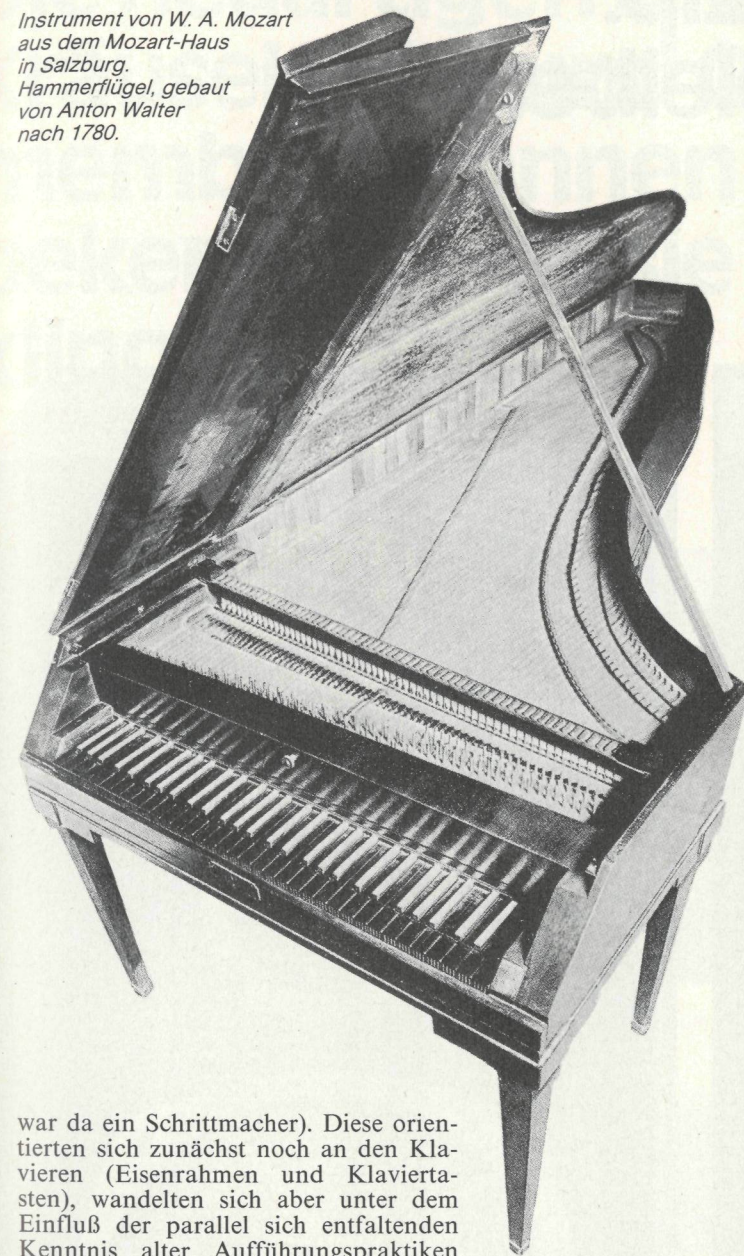
Cembalo von Johannes Goermans, Paris, 1754, später in ein Pianoforte umgebaut

Es ist hier nicht der Ort, die Weiterentwicklung der „Claviere“ bis zu ihrer endgültigen Fassung um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu verfolgen. Wichtig ist nur, daß aus dem oben bereits angesprochenen Register, bei dem sich ein Filzstreifen unter die Anschlagstelle legt und dadurch der Klavierton weich und farbig erscheint, im Grunde das moderne „Pianoforte“ (diese Bezeichnung existiert etwa seit 1830 im deutschen Sprachbereich), die moderne Klaviervorstellung geboren wurde: statt des Filzregisters wurde jeder einzelne Hammer mit Filz überzogen. Der Tonumfang wurde bis zu 7 Oktaven erweitert, statt einer Saite pro Taste wurde jeder Ton mit drei Saiten ausgestattet. Liszt: „Das Klavier ist ein Orchester im Kleinen.“ Hiermit ist das Charakteristikum des heutigen Klaviers treffend umschrieben:

ben: die orchestrale Fülle und das Bemühen, sozusagen fast orchestral zu spielen. Es ging im 19. Jahrhundert eine ungeheure Faszination von dieser Fiktion aus. Die Ausgabe von Beethovens Sonaten durch H. v. Bülow arbeitet mit diesen Leitvorstellungen und empfiehlt dem Ausführenden öfter: quasi tromba, quasi flauto, quasi violoncello. Das Cembalo ist Cembalo und will nicht klingen „als ob es eine Trompete, Flöte oder ein Cello“ wäre. Es ruht in sich, das heutige Klavier dagegen spielt „Rollen“, hat dadurch eine unheimliche Verwandlungsfähigkeit. Hinzu kommt, daß die Macht der Individualität in diesem Vermögen sehr bestätigt wird und zum Tragen kommt. Das alles bedeutet kein Werturteil, sondern läuft parallel mit allgemeinen Entwicklungen persönlicher Autonomie, wofür die Künstler-schaft Beethovens wohl eines der sprechendsten Symbole ist.

Seit der eingangs beschriebenen Renaissance des Cembalos – die historischen Aufführungen mehrten sich – interessierte sich auch der Instrumentenbau für Rekonstruktionen (die Firma Peyel

Instrument von W. A. Mozart aus dem Mozart-Haus in Salzburg. Hammerflügel, gebaut von Anton Walter nach 1780.



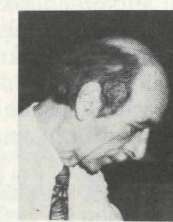
war da ein Schrittmacher). Diese orientierten sich zunächst noch an den Klavieren (Eisenrahmen und Klaviertasten), wandelten sich aber unter dem Einfluß der parallel sich entfaltenden Kenntnis alter Aufführungspraktiken zu Gestaltungen eigener Art: Cembali mit der Standarddisposition: zwei Manuale, oberes Manual 8 und 4 Fuß-Register, unteres Manual 8 und 16 Fuß-Register, Koppelungsmöglichkeit des oberen Manuals an das untere. Mit dieser sogenannten Bachdisposition war ein Grundmodell gegeben, auf dem sich auch eine sich seit 1915 mehr und mehr anwachsende Gegenwartsliteratur wiedergeben ließ. Es mag kaum bekannt sein, daß sich in den nun über 60 Jahren seit Beginn einer Cembaloliteratur des 20. Jahrhunderts eine unübersehbare Fülle an neuerer Literatur für das Cembalo angesammelt hat. Waren die ersten Stücke für das Cembalo naturgemäß „im alten Stil“, deutlich von „alten Meistern“ inspiriert (das frühe Cembalokonzert von de Falla ist eine rühmensewerte Ausnahme), so ist doch zu beobachten, daß seit 1945 sich eine durchaus eigenständige Cembaloliteratur herausgebildet hat, die auf zwei heterogenen Elementen des Cembalos beruht: zum einem auf der bereits erwähnten rhythmischen Präzision und Konturiertheit, zum anderen jedoch auf den farblichen

Klangerfahrungen des 19. Jahrhunderts. Das moderne Cembalo trägt daher heute auf zwei Schultern und vermag durch Verbindung dieser Elemente zu eigenartigen und eigengesetzlichen Gestaltungen zu finden. Ligetis „Continuum“ als typisches Stück einer Zeit- und Klangmodulation sei an dieser Stelle exemplarisch genannt. Der Cembalist von heute ist daher nicht mehr einseitig retrospektiv orientiert, sondern besitzt eine Spannung der Literatur, die Geschichte und Gegenwart verbindet.

An dieser Stelle muß allerdings angemerkt werden, daß der Cembalobau in jüngster Zeit einem Trend unterliegt, der Chance und Gefahr zugleich darstellt. Es ist zu beobachten, daß immer mehr Kopien alter Instrumente gebaut werden. Sie sind Rekonstruktionen noch erhaltener originaler Modelle, im Äußeren und Inneren diesen haargenau nachgebildet (es sei nicht verschwiegen, daß zuweilen die malerische Außenseite für manche Liebhaber wichtiger ist als die klangliche Innenseite!). Dadurch

wurde – und das ist der Gewinn dieser Welle – eine große Vielfalt von klanglichen Individualprägungen gewonnen. Allerdings werden damit auch zugleich die Begrenzungen solcher Instrumente mit eingekauft: Handregister, kleine Tastendimensionen, fehlende Leertastatur, einseitige Register-Disposition etwa. Hier entsteht nun wieder die Gefahr, daß solche Instrumente für die Wiedergabe neuer Musik kaum disponibel sind und der Liebhaber wieder einzig und allein „auf die gute alte Zeit“ verwiesen ist. Damit rundet sich der Kreis – wir stehen wieder am Anfang unserer Betrachtung: das Cembalo als Wiedergabemöglichkeit nur einer geschichtlichen Literatur. Ob das nicht ein Mißverständnis ist? Hier müssen ernsthafte Zweifel angemeldet werden in Verantwortung vor der Vielfalt musikalischer Möglichkeiten als Mittel und Ausdruck künstlerischer Sensibilität. – Es mag sein, daß das Interesse echt ist, alte Musik auf einer gediegenen Kopie relativ original zu erfahren. Die Frage ist, ob wir noch zurück können, ob unsere Ohren nicht doch die des 20. Jahrhunderts sind und sich so Mißverständnisse einschleichen, ohne daß sie bemerkt werden. Auch muß gefragt werden, ob die einseitige Konzentration auf sogenannten originale Klangbilder nicht von der Erfahrung der im Werk angelegten Strukturen ablenkt. Gewiß, die Diskussion läßt sich hier nicht abschließend führen, doch sollte das Problem des Cembalos heute deutlich erkannt werden. Man verkürzt es, wenn nicht die neue Musik mit ins Spiel gebracht wird. Was wir brauchen, ist ein heutiges Cembalo von gediegener Tonqualität, mit einem vielfältigen Registerpotential, das mit dem Fuß bedient werden kann. Die Einhaltung stilistischer Grenzen ist eine Frage der „Selbstsetzung des Widerstandes“ seitens des Interpreten und braucht nicht von außen zu kommen.

Das Cembalo heute ist als autonome Klangmöglichkeit und für die Vielfalt musikalischer Aussage in Geschichte und Gegenwart verfügbar – nicht besser oder schlechter als die übrigen „Claviere“ – doch eben anders. Seine clarté und Strukturorientierung sowie der auf Zeitkunst angelegte Klangstil sind Herausforderungen an die Phantasietüchtigkeit und mitschaffende Aktivität des Hörers. Sich diesem Instrument hörend, lauschend und verstehend hinzugeben ist „Gemüts-ergötzung“ im echten Sinne.



Franzpeter Goebels, geboren am 5. März 1920 in Mülheim (Ruhr), seit 1947 Leiter der Meisterklasse für Klavier am Robert-Schumann-Konservatorium und Leiter des Studios für Neue Musik, wurde 1958 zum Professor an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold ernannt. Demnächst erscheint sein „Handbuch der Cembaloliteratur im 20. Jahrhundert“ (Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven).