

Christian Ahrens

Ruhr-Universität Bochum, Bochum  
Ruhrska univerza v Bochumu, Bochum

# Ausstattung, Verbreitung und Verwendung von besaiteten Tastensinstrumenten mit Pedal

## Oprema, razširjenost in uporaba strunskih instrumentov s tipkami in pedali

Prejeto: 20. maj 2011  
Sprejeto: 9. September 2011

Received: 20th May 2011  
Accepted: 9th September 2011

**Ključne besede:** pedali, klavikord, pedalni cembalo, pedalni klavir, pouk glasbe

**Keywords:** Pedal clavichord, pedal harpsichord, pedal fortepiano, learning music

### IZVLEČEK

Klavikordi, cembala in klavirji z kvaziorgelskimi pedali so bili zelo popularni instrumenti od konca 17. do srede 19. stoletja. Rabili so organistom za pripravo, a tudi drugim – vključujoč ženske in aristokrate – pri njih prijetnem pouku glasbe.

### ABSTRACT

Clavichords, harpsichords and fortepianos with an organ like pedal were very common instruments from the end of the 17th to the mid of the 19th century. They served not only for organists to prepare for their job, but also for other people – including even women and noblemen – studying music only for their pleasure.

Im Internetportal „Baroque German Harpsichord Music“<sup>1</sup> findet man, kurz und knapp formuliert, Hinweis auf die Besonderheiten des Cembalos in Deutschland. Es heißt dort u.a.: „An organ-type pedalboard was also not uncommon [to the German Baroque harpichord].“ Diese Feststellung ist zweifellos korrekt, denn in der Tat finden sich zahlreiche historische Belege, die die Existenz derartiger Cembali – aber auch entsprechender Clavichorde und später Fortepianos – in Deutschland beweisen. Die Funktion von Saiteninstrumenten mit Pedal wird allgemein in deren Verwendung als Übeinstrument für angehende Organisten gesehen. So schreiben

<sup>1</sup> “The Baroque Music Home Page,” zugriff Mai 5, 2010, <http://www.baroquecds.com/bqgerhp.html>.

Edwin M. Ripin und John Koster im Artikel „Pedal harpsichord“ des New Grove Dictionary:<sup>2</sup>

Like the more common pedal clavichord the pedal harpsichord seems to have been made and used primarily as a practice instrument for organists.

Die Annahme, die wichtigste Funktion von Pedal-Clavieren sei die eines Übeinstruments gewesen, liegt angesichts der speziellen Situation in den Kirchen jener Zeit tatsächlich nahe. Die Verfasser der oben genannten Internetseite liefern jedenfalls folgende Begründung:

A pedal-harpsichord, that is a harpsichord with an organ-type pedal-board, would have been found in the home of most German organists during the baroque period. Organ practice in churches was difficult; some willing collaborator had to be found and paid, to pump the organ, and the church could be very cold in winter.

Diese Überlegungen klingen zunächst durchaus plausibel, doch zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß sie zu kurz greifen. Denn die angesprochenen technischen und klimatischen Bedingungen betrafen keineswegs Deutschland allein. Die Notwendigkeit, Hilfe eines Calcanten in Anspruch zu nehmen und ggf. zu bezahlen, galt für Organisten in ganz Europa, und mit den Unbequemlichkeiten durch einen strengen Winter hatten zumindest alle Organisten in den Ländern nördlich der Alpen zu kämpfen. Somit stellt sich die Frage, warum Pedalteile für besaitete Tasteninstrumente nicht auch in Regionen außerhalb Deutschlands grundsätzlich zur Ausstattung eines Organisten zählten.<sup>3</sup> Daß die Pedalpartien dort ausnahmslos weniger anspruchsvoll waren und infolge dessen die Organisten es nicht nötig gehabt hätten, ihre Spieltechnik zu trainieren, wird man kaum anführen können. Allein schon aus diesem Grunde drängen sich Zweifel auf, daß die Annahme, die fraglichen Pedalinstrumente seien ausschließlich oder überwiegend als Übeinstrumente gedacht gewesen, tatsächlich haltbar ist.

Das ‚natürliche‘ Übeinstrument eines Organisten müßte eigentlich die Hausorgel gewesen sein. Überraschender Weise finden sich jedoch in den Verkaufsanzeigen der Zeitungen vergleichsweise wenige Positive, die überwiegend ohne Pedal gebaut waren. Aber selbst wenn sie über ein Pedal verfügten, fungierten Kleinorgeln bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht als typisches häusliches Übeinstrumente für Organisten. Der Grund dafür scheint einleuchtend. Betrachtet man nämlich die Anzeigen für Pedal-Claviere, dann fällt sofort auf, daß viele Instrumente teils mit Pedalteil, teils ohne verkauft wurden und daß mit separaten Pedalen ein schwungvoller Handel betrieben wurde. Anders als bei einem Positiv konnte zumindest bei jenen Clavieren, deren Pedal als separates Bauteil gefertigt wurde, das Pedalteil je nach Bedarf dazugestellt oder weggenommen, mithin auch separat ge- und verkauft werden – unter ökonomischen Gesichtspunkten ein unschätzbare Vorteil. Die Tatsache, daß gerade darauf in vielen Anzeigen Bezug genommen wurde, ist im übrigen ein klares Indiz dafür, daß angehängte Pedale ver-

<sup>2</sup> Edwin M. Ripin, John Koster, „Pedal harpsichord,“ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (im folgenden: NGroveD), zugriff Mai 5, 2010, Oxfordmusiconline.com.

<sup>3</sup> Sowohl aus den Niederlanden und Skandinavien, wie auch aus Frankreich liegen vereinzelte Nachrichten über Pedal-Claviere vor, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

gleichsweise selten waren. Dieser Befund ist überraschend. Denn da ihr Preis geringer war, als der eines selbständigen Pedalteils, hätte sich der Kauf unter finanziellen Erwägungen eher angeboten. Und auch für musikpraktische Übungen und zur Ausbildung der Spieltechnik hätte ein angehängtes Pedal vollständig ausgereicht.

\*

Siegbert Rampe hat darauf aufmerksam gemacht, daß Pedalclaviere wenig Spuren hinterlassen haben: „Sämtliche Musikenzyklopädien und sogar alle mir bekannten Clavier- und Orgeltraktate, ausgenommen die erwähnte Schrift [*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*] von Türk (1789), schweigen sich darüber aus.“<sup>4</sup> Und auch in den Instrumentensammlungen finden sich vergleichsweise wenige überlieferte Exemplare.<sup>5</sup> Dieser Sachverhalt läßt sich auf zweierlei Weise interpretieren. Entweder man folgert, derartige Instrumente hätten in der Praxis keine Rolle gespielt. Oder aber man rekurriert auf die Aussagen Jacob Adlungs in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*:<sup>6</sup> „Bey der Lehre soll billig ein Clavichorden=Pedal darunter gestellt werden. Eine Beschreibung davon herzusetzen ist nicht nöthig, weil alle Kinder solch Instrument kenn; [...]“ und geht davon aus, daß diese Modelle als so ‚normal‘ galten, daß sich jede Diskussion darüber erübrigte.

Auf der Basis von Verkaufsanzeigen und Kaufgesuchen in historischen Wochen- und Tageszeitungen habe ich bereits früher eine Reihe von Quellen zusammengetragen, die belegen, daß derartige Modelle tatsächlich in großer Zahl existierten und daß mit ihnen ein lebhafter Handel betrieben wurde. Es bestand mithin ein entsprechender Markt. Und der wiederum läßt auf einen Bedarf schließen, der sich aus bestimmten musikalischen Traditionen speiste, obschon auch in den meisten Clavierwerken spezielle Anweisungen zur Nutzung des Pedals fehlen (auf die wenigen Spuren will ich am Schluß eingehen).

Auf der Basis meines Quellenmaterials hatte ich zudem die These formuliert, daß Pedalclaviere zwar auch als Übeinstrumente genutzt wurden, daß dies aber keineswegs ihr einziger, vielleicht nicht einmal ihr wichtigster Einsatzbereich war. Im folgenden will ich versuchen, aufgrund der inzwischen stark angewachsenen Zahl der Dokumente die Nutzung von Pedalclavieren neuerlich zu untersuchen und eine Antwort auf die Frage zu geben, wozu sie tatsächlich bestimmt waren. Dabei werde ich am Schluß auf eine bislang unbekannte Quelle des frühen 19. Jahrhunderts eingehen, die sich auf Pedal-Fortepianos bezieht, und von dort aus rückblickend meine Thesen in Bezug auf Pedal-Clavichorde und Pedal-Cembali hinterfragen.

<sup>4</sup> Siegbert Rampe, „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter JSBs Clavier- und Orgelwerken,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8: Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 145. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Siegbert Rampe, „Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts,“ in *Schütz-Jahrbuch 2005*, Teil III, 53–127, hier insbesondere 76–80.

<sup>5</sup> Eine leider bislang nicht vervollständigte Liste mit überlieferten Clavichorden und Cembali mit Pedalteil bzw. von separaten Pedalteilen in literarischen Quellen und in Sammlungen publizierte Martin-Christian Schmidt (Anhang 1–3 zu „Das Pedalcembalo – ein fast vergessenes Tasteninstrument,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8: Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 100–103). Vgl. auch die von mir seinerzeit veröffentlichte, ebenfalls nicht aktualisierte Liste deutscher Cembali (Christian Ahrens, „Das Cembalo in Deutschland – Daten und Fakten,“ in *Das deutsche Cembalo. Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne*, hrg. Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschichler, 2000), 18–24).

<sup>6</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758), 568.

Meine heutigen Überlegungen basieren auf der Auswertung von Tausenden Kauf- und Verkaufsanzeigen, die ich im Laufe der letzten 20 Jahre zusammengetragen habe:

Leipzig	1700 bis 1850
Hamburg	1708 bis ca. 1775
Danzig <sup>7</sup>	1739 (Beginn der Zeitungsedition) bis 1800
Gotha	1751 bis 1853 (gesamte Erscheinungszeit)
Weimar	1755 (Beginn der Zeitungsedition) bis 1800

Unter diesen Anzeigen beziehen sich mehrere Hundert auf Clavierinstrumente und immerhin 76 auf Modelle mit Pedal.<sup>8</sup>

Clavichord	51	
Cembalo	14	
Fortepiano	11	Summe: 76

Die Aussagen dürften mithin für Mittel- und Norddeutschland ein hohes Maß an Verlässlichkeit haben; ob dies auch für Berlin und den Süden Deutschlands gilt, müßte noch überprüft werden.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, fehlt es an spezieller Literatur für Saitenclaviere mit Pedal; das gilt sowohl für Clavichorde und Cembali als auch für Fortepianos (s. unten). Dieser Umstand hat wesentlich zu der oben zitierten Annahme beigetragen, daß diese Instrumente ausschließlich zur Ausführung von Orgelwerken bestimmt gewesen seien. Im Lichte neuerer Erkenntnisse verstärken sich allerdings Zweifel an dieser Hypothese. Einerseits ist belegt, daß W. A. Mozart sein eigenes Pedal-Fortepiano in der Oper und für die Aufführung seiner Klavierkonzerte nutzte, obschon die Faktur der Musik dies nicht erfordert hätte und in den Noten praktisch keine Hinweise darauf zu finden sind. Andererseits stand beim Verkauf von Pedal-Instrumenten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein keineswegs der Gesichtspunkt der Nützlichkeit im Hinblick auf das Üben eines Organisten im Vordergrund. Hier ein Beispiel von 1850:

*Leipziger Zeitung*, Nr. 42, Beilage, 11.2.1850, S. 716

Ein Doppel=Clavier mit Pedal, noch wie neu, mit nettem Aeufseren, das Pedal 4chörig (8 und 16 Fuß=Ton), dessen Ton der Claviere unübertrefflich schön und die Stimmung gut haltend, ist sehr billig zu verkaufen; wo? – zu erfragen bei Herrn Schumann, Instrumentmacher [d.h. Hersteller besaiteter Tasteninstrumente] in Grimma.

Die Bezeichnung „Doppel=Clavier“ belegt unzweifelhaft, daß es sich um ein Clavichord handelte, denn zweimanualige Fortepianos hat es nicht gegeben (laß man die überaus seltenen sog. vis-à-vis-Instrumenten beiseite). Davon abgesehen stellt sich die Frage, warum ein Organist zum Üben ein vierchöriges Pedal mit (vermutlich) 2x8'- und 2x16'-Registern benötigte. Dafür hätte ein ein- bis zweifach bezogenes

<sup>7</sup> Diese stellte mir freundlicher Weise der Kollege Jerzy Michalik aus Danzig zur Verfügung, dem ich dafür herzlich danke.

<sup>8</sup> Insgesamt sind drei Kaufgesuche für ein Pedal-Clavier erschienen.

Instrument ausgereicht, 16'-Register wären überhaupt nicht erforderlich gewesen. Alle diese Vorrichtungen verteuerten zudem das Übeinstrument beträchtlich, ohne daß dem höheren Preis ein entsprechender musikalischer Mehrwert gegenübergestanden hätte.

Für Pedal-Cembali gilt, daß sie fast immer mit mindestens einem 16'-Register bezogen waren, das berühmte Instrument des Weimarer Organisten und Bürgermeisters Johann Caspar Vogler (\*1696, †1763) sogar mit einem 32'-Register (dazu später mehr). Auch die Pedalteile zu Fortepianos disponierte man in aller Regel 16füßig. Inwieweit das für Clavichorde galt, ist schwer zu sagen. Daß Pedal-Clavichorde mit 16'-Bezug gebaut wurden, steht außer Frage, entsprechende Instrumente lassen sich anhand von Verkaufsanzeigen nachweisen. Zweifellos aber gab es auch Pedalteile auf 8' Basis:

*Wöchentliche Weimarische Anzeigen*, Nr. 75, 24.09.1791, S. 297

Ein noch gutes achtfüßiges Pedal, dreychörig bezogen, für einen angehenden Orgelspieler, ist zu verkaufen. Wo? meldet A. d. W. auch Nachfrage.

Die Formulierungen von Jakob Adlung in seiner *Musica Mechanica organoedi* lassen darauf schließen, daß der 16'-Bezug des Pedals die Norm war:<sup>9</sup>

Der Kasten kann gemacht werden, wie der Körper eines Clavichords; doch etwas länger, damit man 16 Fuß bequem darauf ziehen kann.

Jedenfalls sah Adlung keinerlei Notwendigkeit, diesen Sachverhalt zu erläutern oder zu begründen. Freilich: wenn er hinzufügt, man mache im allgemeinen den Klang des Pedalteils „pompichter“ als den des Clavichords und zugleich empfiehlt, die Pedalteile dreichörig zu beziehen, damit sie stärker klingen „und die Gewalt der Füße aushalten“ könnten,<sup>10</sup> dann bestätigt er indirekt, daß diese Pedalteile nicht nur zum Erlernen des Pedalspiels dienten, sondern daß Volumen und Qualität des Klanges bei Clavichord-Pedalen eine wesentliche Rolle spielten.

\*

Ich möchte nachfolgend einige Anzeigen präsentieren und deren Inhalt im Hinblick auf unsere Fragestellung kommentieren. Zunächst Belege dafür, daß Pedale oftmals allein angeboten wurden oder mit dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß beide Teile sich bei Bedarf trennen ließen.

*Wöchentliche Weimarische Anzeigen*, Nr. 42, 21.10.1758, S. 166

Es stehet an einem gewissen Orte, allhier, ein noch wohl conditionirtes Clavier, mit dem Pedal, zum Verkauf. [...]

*Wöchentliche Weimarische Anzeigen*, Nr. 5, 03.02.1759, S. 18

An einem gewissen Orte allhier, stehet ein brauchbares Pedal, ohne Clavier, zum Verkauf. [...]

<sup>9</sup> Jakob Adlung, *Musica mechanic Organoedi*, Bd. 2., rep. ed. (Berlin, 1768; Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961), 158.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 158f.

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, Nr. 49, 9.12.1803, S. 447

Ein noch ganz gutes Clavier mit 5 Octaven, stehet mit Pedal zu verkaufen, und kann es auf Verlangen getrennt werden

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten*, Nr. 48, 29.11.1805, S. 442

Ein vierhöriges Pedal, mit einem Clavier von 5 Octaven, die zusammen gestimmt sind, werden zum Verkauf angeboten; sie können aber auch vereinzelt werden. Nähere Nachricht giebt der Hr. Stadtorganist Ritter allhier.

Der Vorzug derartige Pedal-Claviere gegenüber Orgeln/Positiven traf auch auf die Mehrzahl der Cembali und Fortepianos zu.

Auch in manchen Lexika findet sich der explizite Hinweis auf die Bedeutung von Pedal-Instrumenten für die Ausbildung und Vervollkommnung von Organisten. Heinrich Christoph Koch beispielsweise schreibt 1802 in seinem Lexikon:<sup>11</sup>

[...] Man hat diese Erfindung [des Pedals] auch benutzt, Pedale als Saiten=Instrumente von der Clavier=Art zu verfertigen, um sie unter den Clavieren als ein Gestelle anzubringen, und sich ihrer zur Privat=Uebung zu bedienen. [...]

Bei den bislang erwähnten Instrumenten handelte es sich überwiegend um technisch relativ einfache und schlichte Modelle, andernfalls haben die Inserenten auf Besonderheiten hingewiesen. Erstaunlicher Weise wurden jedoch auch viele Instrumente angeboten, die äußerlich wie innerlich aufwendig gestaltet und mithin entsprechend kostbar waren.

*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 44, 18.3.1729

Anbey soll am 27 dito ein sauber lacquirtes Orgelwerck mit 6 Stimmen von schönem Resonantz, item ein grosses Clavicymbel mit einem dazugehörigen Pedal von 4-Register mit einer Coppel der zwey obersten Clavieren nebst dem Lautenzug bis contra F, wie auch einige andere kleinere Clavicymbeln und Instrumenta [Clavichorde] mit verkaufft werden, [...].

*Hamburger Relations=Courir*, Nr. 66, 28.4.1729

Wann am gestrigen Tage die Verkaufung des schönen Orgelwercks von 6 Stimmen und grossen Clavicymbels mit einem 16=füßigen Pedal etc. auf dem Einbeckischen Hause nicht vor sich gegangen, als wird den Liebhabern hiemit kund gethan, daß am Sonnabend als den 30 huius und zwar Mittags präcise um 12 Uhr ohnfehlbar damit verfahren werden soll.

Ganz offensichtlich fand das letzt genannte, wertvolle Instrument auf Anhieb keinen Interessenten, oder jedenfalls keinen, der bereit war, den ursprünglich geforderten Schätz-Preis zu akzeptieren, so daß es noch einmal angeboten werden mußte.

Weitere Belege für kostbare Pedal-Instrumente:

*Nützliche Danziger Erfahrungen vom Jahr 1744*, 5. Woche [S. 7]

Es wird denen respect. Herren Liebhabern guter Musicalischer Jnstrumenten hiermit

<sup>11</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/Main: August Hermann, 1802), s.v. "Pedal". Vor der hier zitierten Passage spricht Koch über das Orgel-Pedal.

dienstl. notificiret, daß ein sehr gut conditionirtes und roth laquirtes Clavicin, mit 3 Manual-Claviren und einem Pedal, nebst gehöriger voller Octave, durch das Looß soll verspielet werden; Wer nun Belieben träget entweder das Clavicin zu besehen, oder seinen wehrten Nahmen zu unterzeichnen, der beliebe sich in der Schreiberischen Buchdruckerey zu melden.

*Gnädigst Priviligirtes Leipziger Intelligenz-Blatt, in Frag= und Anzeigen. Vorstadt- und Land-Vierthel, zum besten des Nahrungs=Standes, auf das Jahr 1763, 9.7.1763, S. [??]*

Es ist ein sehr schönes Clavecin zu verkauffen, nebst dazu gehörigen 16 füßigen Pedal, mit 2 Clavieren, die Claves von Elfenbein und äußerlich schön fournirert.

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 6, 12.2.1768, S. 22*

Bey Mstr. Andreas Hofmann in Brüheim, wird zum Verkauf offeriret: 1) Ein ganz neu fournirtes Clavicin mit 2 Clavier von 5 Octaven, wie auch daran befindlichen Pedal und folgenden Veränderungen, als: das erste Clavier mit Tangenten, auf selbigem Spitz= und Davids=Harfe, Lautenzug und Glockenspiel, das andere Clavier mit Hämmern, so auch gedämpft werden kan, versehen. 2) Zwey große neu fournirte Claviere von 5 Octaven, bundfrey, so durch einen Zug in Chor, Kammer= und tief=Kammerton verändert werden können, welche sowohl, als auch obiges Clavicin, fein und durable gearbeitet sind.

*Wöchentliche Gothaische Anfragen und Nachrichten, Nr. 7, 18.2.1780, S. 39*

Ein, von dem Orgelmacher Herrn Mayer verfertigtes, nach neuester Invention eingerichtetes Pedal mit 4 Chören, von starken und hellen Ton, stehet in Wechmar bey Johann Heinrich Kraußer zum Verkauf.

*Leipziger Zeitungen, 30.6.1804, S. 1263*

[Orgelbauer Bellmann in Neustadt bey Dresden verkauft:] Ein Fortepiano mit Pedal, 16 Fuß Ton wie in der Orgel, von schönem dunklen Mahagonyholz, ganz massiv, sehr reich bronzirt; [...].

*Leipziger Zeitungen, 29.12.1808, S. 2617*

Meine Wohnung ist jetzt in der blauen Mütze im linken Flügel und zeige sogleich mit an, dass wieder einige Fortepiano's nach meiner eigenen Erfindung fertig zum Verkauf stehen, worunter 1 mit 8 Fuss Flöte und 1 mit einem Pedal, in eben dem kleinen symmetrisch auf beyden Seiten runden Format.

Voit, Orgel= und Instrumentmacher.

Allein schon aufgrund der speziellen Konstruktion dürfte auch jenes Pedal-Clavichord nicht ganz billig gewesen sein, das Heinrich Nicolaus Gerber, der Vater des Lexikographen Ernst Ludwig, 1742 ‚erfunden‘ hatte: ein „Klavichord, mit zwey Manieren [recte: Manualen] und Pedal, in Gestalt einer Pyramide [...]“<sup>12</sup>

Meine Schlußfolgerung aus diesem Quellenmaterial lautet: Vorrichtungen wie 16'-Bezug; drei- oder vierchörige Besaitung; Kombinationen von Cembalo- und Ham-

<sup>12</sup> Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Anhang zum Bd. 2 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1792), 83.

mermechanik; aufwendig gestaltete Korpora; elfenbeinerne Tastenbelägen oder eine ungewöhnliche, symmetrisch „auf beiden Seiten runden Form“ des Korpus wären nicht nötig gewesen, wenn derartige Pedal-Claviere ausschließlich zum Üben hätten verwendet werden sollen. Die genannten Vorrichtungen verteuerten das Instrument beträchtlich und seine Besonderheiten waren für den Zweck des bloßen Übens unnützlich und überflüssig.

\*

Im Zentrum meiner bisherigen Überlegungen stand das Clavichord, ein relativ preiswertes Instrument also, das sich wohl jeder Organist leisten konnte. Ich habe jedoch auch Anzeigen präsentiert, in denen sehr kostbare Pedal-Cembali angeboten wurden, die für den oben angesprochenen ‚normalen‘ Organisten unerschwinglich waren. Derartige Instrumente hat es aber ohne Zweifel gegeben, und so stellt sich denn die Frage, für wen und für welchen Gebrauch sie bestimmt waren.

Sicher das berühmteste unter den Pedal-Cembali ist das Instrument des Weimarer Organisten und Vice-Bürgermeisters Johann Caspar Vogler. Es wurde von Jacob Adlung erstmals beschrieben, der voll des Lobes für dieses Cembalo war, das Vogler nach eigenen Vorstellungen hatte anfertigen lassen.

Ich füge hier jene Anzeige an, die Voglers Witwe nach dem Tod ihres Mannes [1763] 1766 in die Weimarer Wochenzeitung setzte. Sie verwies darin auf Adlungs Beschreibung und zitierte auch aus seiner Beschreibung, fügte jedoch insbesondere die Information hinzu, daß das Pedal ein 32'-Register mit umspinnenen Saiten enthielt.<sup>13</sup>

*Weimarische Wöchentliche Anzeigen*, Nr. 57, 16.07.1766, S. 230f.

Allen Musicis und Liebhabern der Musik wird hiermit geziemend zu wissen gethan, daß des seel. Burgermeister und Hoforganisten allhier, Herrn Joh. Casp. Voglers, selbst angegebenes überaus schönes Clavecin, mit untergesetzten Clavicymbel Pedal, bey dessen hinterlassenen Frau Wittwe hieselbst um einen billigen Preiß zu verkaufen steht. Das Clavecin ist bezogen zweymal 8füßig und einmal 4füßig, und besteht aus 6 Octaven von 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 Dockenholz 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 den Pedalkörper eiserne Schrauben, zumal nach der Spitze zu, wo die Saiten die mehreste 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 gespielt werden, nachdem man es verlangt. Oben im Deckel ist eine Thür, um es wegen der Stärke

<sup>13</sup> Eine Anzeige mit identischem Text erschien am 19. April 1766 im *Leipziger Intelligenz-Blatt*; vgl. Carl G. Anthon, "An Unusual Harpsichord," *Galpin Society Journal* 37 (1984), 115f.

öffnen zu können. Beyde Körper sind sauber furnirt, ganz Nußbaum und mit vielen schönen Beschlägen versehen. Das Clavecin ist 5 ½ Ellen und das Pedal 6 ½ Ellen lang. cf. Adelungs Einleitung zur musical. Gelahrtheit p. 556 sq., der dieses schöne Werk, nachdem er es in Augenschein genommen, richtig und unpartheyisch als ein 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 andern berühmten Musicis, um einen billigen Preis zu verkaufen, und kan den Herrn Liehhabern auf Verlangen mit dem darüber gefertigten Catalogo gedient werden. Weimar, den 15den Jul. 1766.

Diese Beschreibung geht in einem entscheidenden Punkt über die bei Adlung hinaus: die Witwe gibt die Maße der beiden Teile an. Für das Cembalo waren es 5 ½ Ellen, für das Pedal 6 ½ Ellen. Die Weimarer Elle maß 0,564 m, demnach hätte das Cembalo eine Länge von 310 cm gehabt, das Pedal sogar von 367 cm. Es ist natürlich offen, wann Vogler das Cembalo bauen ließ, an welchem Ort das geschah und welches Längenmaß man zugrunde legte. Vogler, 1696 in Arnstadt geboren, lebte seit 1721 und bis zu seinem Tod 1766 in Weimar. 1735 erhielt er einen Ruf als Organist an die Marktkirche in Hannover, aber der Weimarer Herzog ließ ihn nicht ziehen und ernannte ihn, mit zusätzlichem Gehalt, zum Vice-Bürgermeister.<sup>14</sup> Es ist zwar kaum anzunehmen, daß er vor seiner Berufung nach Weimar über die Mittel verfügte, ein solches Instrument zu erwerben, vermutlich konnte er es sich erst nach seiner Ernennung zum Vice-Bürgermeister leisten, dennoch sei hier auch eine Umrechnung auf Basis der in Arnstadt gültigen Leipziger Elle (zu 0,56638 m vorgenommen):<sup>15</sup> die Längen betragen dann 311 cm resp. 368 cm.

Das Cembalo hatte mithin gigantische Abmessungen – es war fast so lang wie der größte heutige Konzertflügel von Fazioli, 312 cm, und das Pedal übertraf dieses Monster noch einmal um mehr als einen halben Meter!

Übrigens: die Verkaufsanzeige wurde nicht wiederholt, und auch in einer Annonce vom Februar 1767, in der Voglers Witwe die von ihrem Mann hinterlassenen „Musicalien [...] einzeln und Stückweise“ zum Kauf anbot, stand das Cembalo nicht mehr zur Diskussion. Es scheint mithin auf Anhieb einen Interessenten gefunden zu haben.

Ein weiterer Beleg für ein solch ungewöhnliches Pedal-Cembalo, gefertigt von Zacharias Hildebrandt und aus dem Besitz des Leipziger Kaffeehausbesitzers Enoch Richter stammend, datiert von 1770 resp. 1775. Die erste Verkaufsanzeige erschien 1770 in den *Leipziger Zeitungen* – hier sollten Cembalo und Pedalteil gemeinsam verkauft werden. Der Text der Anzeige lautet:

<sup>14</sup> Russell Stinson, "Vogler, Johann Caspar," NGroveD, Zugriff Mai 5, 2010, Oxfordmusiconline.com.

<sup>15</sup> *Münzen, Maße und Gewichte in Thüringen. Hilfsmittel zu den Beständen des Thüringischen Staatsarchivs Rudolstadt*, bearbeitet von Peter Langhof unter Mitwirkung von Jens Beger und Bernd Lippert, 3. Auflage (Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Informationsheft Nr. 7; Onlineversion, 2006), [http://www.thueringen.de/imperia/md/content/staatsarchiv/rudolstadt/reper-torien/ih\\_7.pdf](http://www.thueringen.de/imperia/md/content/staatsarchiv/rudolstadt/reper-torien/ih_7.pdf).

C. G. Anthon, "An Unusual Harpsichord," 116. Legt die Leipziger Elle zugrunde und gibt deren Länge mit 0,667 m an, das ergäbe 366,8 cm für das Cembalo und 433,5 cm für das Pedalteil. Abgesehen davon, daß in der Literatur die Leipziger Elle durchweg mit 0,566 m angegeben wird, scheint es näherliegend, die Längenangabe der in Weimar lebenden Witwe auf das dortige Maß zu beziehen.

*Leipziger Zeitungen*, Nr. 105, 29.5.1770, S. 452

Denen Freunden und Kennern musicalischer Instrumente wird hierdurch bekannt gemacht, daß bey Hrn. Enoch Richter ein Hildebrandtischer Contra F Flügel mit 2 Clavieren, und ein Flügel Pedal von Contra A bis D von eben demselben Meister zum Verkauf steht, und ein ieder zu allen Zeiten diese Instrumente in Augenschein nehmen kann. Beyde Instrumente sind wohl conservirt. Der Flügel, welcher einer der ersten Größe, ist sauber mit Nussbaum furnirt, nebst Gestelle, hat 5 Registerzüge, als Principal 16 Fuß, Octavo 8 Fuß, Octavo 4 Fuß, 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 Hildebrandt, 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.

Es handelte sich ebenfalls um ein reich ausgestattetes, mit Sicherheit großes und entsprechend teures Instrument, das in den Konzerten, die Richter (der nach dem Tod von Gottfried Zimmermann 1741 dessen „Coffé-Haus“ weiter führte) in seinen Räumlichkeiten veranstaltete – in den Jahren 1723–ca. 1745 konzertierte in diesem Haus auch das von Joh. Seb. Bach geleitete Collegium Musicum –, eingesetzt wurde.<sup>16</sup>

Gut fünf Jahre später, im Oktober 1775, stand das Cembalo noch (oder wieder?) zum Verkauf.<sup>17</sup>

*Leipziger Intelligenzblatt*, 4.10.1775

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

Interessant ist, daß das Pedal nicht mit angeboten wurde. Man hatte das Konzertcembalo also auseinander gerissen, sicherlich aber das Pedalteil nicht vernichtet, sondern nutzte es auch weiterhin zusammen mit einem anderen Cembalo.

Siegbert Rampe hat sich mit der Frage beschäftigt, wie die Veränderungen des Umfangs im Cembalo-Konzert BWV 1052 zu erklären seien und hat sie mit der Nutzung des Hildebrandt-Cembalos in Verbindung gebracht.<sup>18</sup> Denn der Ankauf des Cembalos

<sup>16</sup> Das von Bach geleitete Collegium Musicum bestand seit 1723. Es musizierte zunächst im Zimmermannschen Caffeehaus, das 1741 von Enoch Richter übernommen wurde; dann bis ca. 1745 bei diesem; vgl. Siegbert Rampe, „Das Collegium Musicum in Leipzig,“ in hrg. Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwelt. Interpretation. Ein Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 2000), 50f.

<sup>17</sup> Zitiert nach: Herbert Heyde, „Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs,“ in *300 Jahre Johann Sebastian Bach. Sein Werk in Handschriften und Dokumenten. Musikinstrumente seiner Zeit. Seine Zeitgenossen* (Tutzing: Hans Schneider, 1985), 76.

<sup>18</sup> Siegbert Rampe, Dominik Sackmann, „Bachs Konzerte. Die Entstehung ihrer Quellen,“ in *Bachs Orchestermusik. Entstehung. Klangwelt. Interpretation. Ein Handbuch*, 126f. Vgl. die Angaben zu den Umfängen der Cembalowerke bei Ulrich Prinz, *J. S. Bachs Instrumentarium. Originalquellen. Besetzung. Verwendung*, Bd. 10 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart; Kassel: Bärenreiter, 2005), 639.

wird auf die späten 1730er Jahre datiert, Hildebrandt lebte nur bis 1750 in Leipzig – das Instrument muß also zu Bachs Lebzeiten vorhanden gewesen sein.<sup>19</sup> Wenn Rampes Vermutung richtig ist, daß Bach die Möglichkeiten dieses Instruments in seine Komposition einbezog, dann stellt sich die Frage, ob nicht in diesem Konzert auch Platz für die Nutzung des Pedals gegeben sein könnte. Es wäre daher sinnvoll, das Werk einmal daraufhin genau zu überprüfen. In jedem Fall haben wir hier einen direkten Beleg dafür, daß ein Pedalcembalo zwar zur Verfügung stand und bei der Umarbeitung der Komposition auch dessen Möglichkeiten – etwa in Bezug auf den größeren Umfang – berücksichtigt wurden, daß aber die Existenz eines Pedals sich in der Komposition selbst nicht niederschlug. Das Fehlen einschlägiger Werke (s. unten) darf also nicht als Beweis dafür gewertet werden, daß derartige Instrumente keine Bedeutung gehabt hätten.

Als vorläufiges Ergebnis der Überlegungen ist festzuhalten:

1. Erstaunlich viele Pedal-Claviere haben eine äußere Aufmachung, eine technisch-akustische Ausstattung und ein Format, das sie kostbar und teuer machte.
2. Derartige Besonderheiten waren weder musikalisch notwendig, wenn man diese Modelle ausschließlich als Übeinstrumente für professionelle Orgelspieler bewertet, noch konnten sich ‚normale‘ Organisten deren Anschaffung leisten.
3. Was die Dispositionen betrifft, so fällt auf, daß viele Pedal-Clavichorde und Pedal-Cembali mit 16'-Registern versehen waren. Zumindest das Voglersche Pedal-Cembalo besaß sogar einen 32-Fuß. Derartige Dispositionen bleiben völlig unverständlich, wenn man nicht andere Einsatzmöglichkeiten für jene Instrumente ins Kalkül zieht.

Gehen wir nun zu entsprechenden Pedal-Fortepianos über, so zeigt sich auch hier, daß derartige Modelle viel häufiger waren, als bislang vermutet. Hatte Eva Badura-Skoda mit Blick auf ein Pedal-Fortepiano aus dem Besitz W. A. Mozarts 1998 noch formuliert, „Forte piano Pedale wurden in Wien damals [i. e. 1785] bestimmt nur äußerst selten angefertigt“,<sup>20</sup> so lassen die heute bekannten Quellen keinen Zweifel daran, daß derartige Pedalteile zumindest in Deutschland durchaus verbreitet waren. Einige einschlägige Angebote habe ich bereits zitiert, hier zwei weitere.

*Leipziger Zeitungen*, 3.10.1833, S. 2468

[Verkauf: Fr. Wieck: Pedal für Orgelspieler, Flügelform, 2 Oktaven, 16 Fuß Ton, 3chörig, englische Mechanik, von Pawlikowsky gebaut, fast ganz neu, für 70 Thlr [ca. 50% vom Neupreis]]

*Leipziger Zeitungen*, 14.5.1848, Beilage S. 3168

[Verkauf: Hayne: neue Stutzflügel und Fortepianos; gebrauchte Flügel und Piano-fortes; ein Pedal (unter jedes Piano passend)]

Keine Frage: man baute Pedal-Fortepianos, und das in zwar geringen, sicher aber für heutige Begriffe beachtlichen Stückzahlen. Offenbar gab es einen entsprechenden Markt, der die Produktion und den Handel lukrativ machte und die Fortsetzung der Tra-

<sup>19</sup> Vgl. Herbert Heyde, *Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, 76.

<sup>20</sup> Eva Badura-Skoda, „Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 81.

dition des Baus von Pedal-Clavichorden und Pedal-Cembali im 19. Jahrhundert sinnvoll erscheinen ließ. Daß es sich um ein nicht ganz unerhebliches Marktsegment handelte, läßt sich der Tatsache entnehmen, daß eine der größten Musik-Handelsfirmen in Leipzig, das Bureau von A. Kühnel, 1801 in einer großen Anzeige unter den verschiedenen Fortepianos auch Pedale anbot:

*Leipziger Zeitungen*, 1801, S. 762

[...] Bey mir sind stets für die billigsten Preise zu bekommen: FORTEPIANO'S in verschiedener Form und Gattung von allen guten Wiener Meistern, Doppelfortep., Pedale zu Fortep., verkürzte Clavier= und Flügelförmige Fortep. Ferner Ital. Violinen und Saiten, Neapolitanische und Wiener Gitarren u.s.w. Leipzig, Bureau de Musique, A. Kühnel

Mozart nutzte sein Pedal-Fortepiano, wie eine Anzeige aus Wien vom März 1785 belegt, in einem öffentlichen Konzert „beym Phantasiren“. <sup>21</sup> Daß dies keineswegs ein Ausnahmefall war, belegt eine Anzeige aus Danzig vom April 1797:

*Danziger Nachrichten und Anzeigen*, Nr. 26, 01.04.1797, S. 230

Freitag den 7ten April wird Endesunterschriebener die Ehre haben, auf einem ganz neu erfundenen und hier noch nie gehörten vortreflichen Instrumente, einem Piano-forte mit Pedal, ein großes Instrumentalconcert im englischen Hause zu geben. Das Nähere davon wird noch durch einen Zettel bekannt gemacht werden. Der Anfang ist um 5 Uhr. Die Entree ist 2 fl. Pr. Cour. Billette sind in Hr. Wagners Lesebibliothek und im englischen Hause zu haben. Stierner.

\*

Die Quellen (von denen ich Ihnen nur wenige präsentieren konnte) belegen eine Kontinuität im Bau von Clavichord-, Cembalo- und Fortepiano-Pedalen. Diese Kontinuität besteht auch in Bezug auf die Basierung des Pedalteils auf dem 16'-Klang.<sup>22</sup> Das muß überraschen, denn das Fortepiano ist eigentlich ein reines 8'-Instrument, ohne höhere oder tiefere Oktaven (Versuche, entsprechende Vorrichtungen einzubauen, hat es zwar gegeben, sie blieben aber für die Praxis ohne jede Bedeutung<sup>23</sup>). Eine Erklärung für diese Besonderheit eines Pedals auf 16'-Basis liefert ein Beitrag von Leopold Sauer in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1813. Es ging dort um Orgelregister mit durchschlagenden Zungen, die Ende des 18. Jahrhunderts erfunden worden waren und sich nach 1800 zunehmender Beliebtheit erfreuten.<sup>24</sup> In Sauers Beitrag heißt es:<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Eva Badura-Skoda, *Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale*, 79f.

<sup>22</sup> In der überarbeiteten und übersetzten Fassung von Carl Friedrich Weitzmanns Buch über das Pianofortespiel (*A History of Piano-forte-Playing and Pinaoforte-Literature*, from the second augmented and revised German Edition by Dr. Th. Baker, New York, 1894) heißt es (S. 246), wie bei der Orgel sei beim Hinzufügen eines Pedals die Vorstellung, daß dieses die Töne der tieferen Oktaven der Manuale produziere, auch für Clavichord und Cembalo maßgeblich gewesen; „both of which doubtless profited by such a reinforcement.“

<sup>23</sup> Vgl. Christian Ahrens, *...einen überaus poetischen Ton. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik* (Frankfurt/Main: Erwin Bochinsky, 1999), 38.

<sup>24</sup> Vgl. Christian Ahrens, Jonas Braasch, „Christian Gottlieb Kratzenstein – De Uitvinder van orgelregisters met doorslaande tongen,“ *Het Orgel* 99 (2003): 32–36.

<sup>25</sup> Leopold Sauer, [ohne Titel], *AmZ* 15 (1813): 118. Ein reich besetztes Pedal-Instrument („Ochestrion“) mit Seiten und Pfeifen, das Pedal auf 16'-Basis, hatte schon vor 1800 der Prager Instrumentenbauer Thomas Anton Kunz erfunden. Vgl. Thomas Anton Kunz, „Beschreibung des Orchestrions,“ *AmZ* 1 (1798/99): 88–90. Eine Zeichnung des Instruments findet sich auf der Titelseite (vgl. die Abbildung in diesem Beitrag).

[...] Ende May's 1801 wurde ich mit Hr. [Abbé] Vogler bekannt, der sein wohlbekanntes Orchestrion in Prag aufstellte, wo ich zum erstenmal diese Art Rohrwerke sah und bewunderte. In dieser Zeit bekam ich den Auftrag, ein grosses Fortepiano mit Saiten- und Pfeifen-Pedal, von Contra-C anfangend, zu verfertigen, welches Hr. Vogler u. sein eigner Orgelbaumeister, Hr. Knecht aus Tübingen, (jetzt in Darmstadt,) bey mir verfertigt gesehn haben. Dieses Instrument hat im Pedal 16 Fuss, und durch das ganze Klavier 8 F. der neuen Rohrwerke; es besitzt dasselbe gegenwärtig Hr. Graf Leopold von Kinski, in Prag. Im Jahr 1804. hatte ich ein zweytes Instrument für Hr. Ferd. Graf, Weinhändler in Prag, verfertigt, welches Hr. Abt V. in meiner Wohnung im Beyseyn vieler Kunstfreunde prüfte und darüber, ein vortheilhaftes Zeugnis gab. [...]

Die Besetzung von Clavier-Pedalen mit einem Pfeifenwerk – dazu hatte ich zuvor eine Zeitungsanzeige geliefert – beschrieb beispielsweise Ignaz Jeitteles in seinem *Aesthetischen Lexikon* von 1837:<sup>26</sup>

[...] Bei den Clavieren und Fortepianos hat man früher ein dem Orgelpedale ähnliches Pedale angebracht, das entweder aus einem Pfeifenwerk oder aus Saiten bestand, und dazu dienen sollte, den Umfang des Instrumentes zu erweitern und zu vervollständigen. [...]

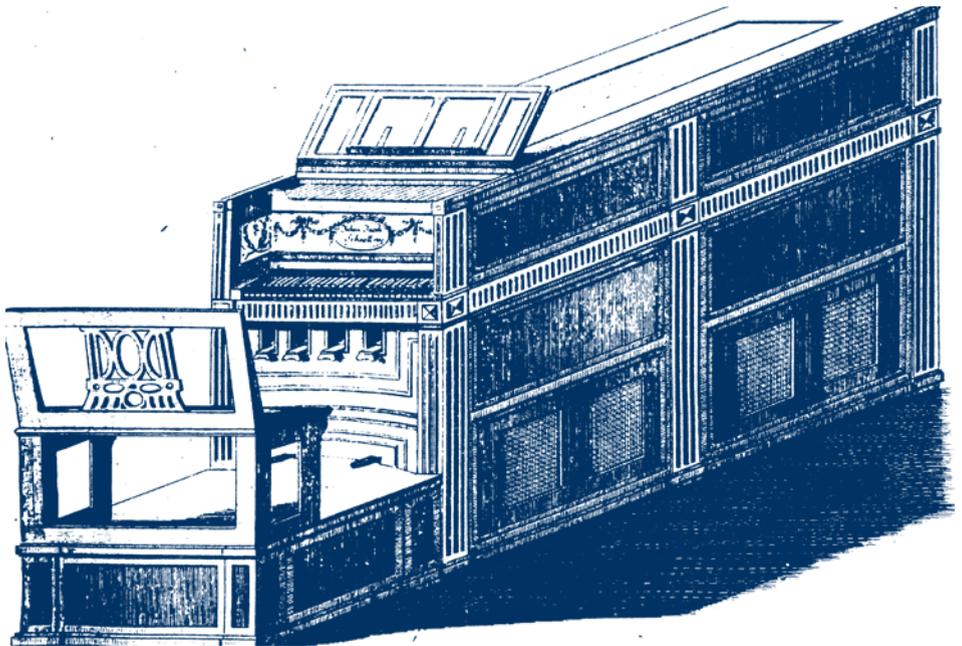


Abbildung 1: Orchestrion von Thomas Anton Kunz, Prag.

<sup>26</sup> Ignaz Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, Bd. 2 (Wien: Carl Gerold, 1835–37), s.v. "Pedal".

Leider wissen wir nicht, in welchen Mengen derartige Pedale mit Orgelregistern gebaut wurden. Aber selbst wenn es nur Einzelstücke gewesen wären, ließen sie sich beim besten Willen nicht als Indiz für die Nutzung derartiger Modelle als Übeinstrumente für Organisten interpretieren: auch hier müssen andere Gründe und andere Nutzungsmöglichkeiten maßgeblich gewesen sein. Es läßt sich immerhin annehmen, daß der Aspekt der Klangdifferenzierung eine nicht unerhebliche Rolle spielte.

Diese Vermutung bestätigt ein Text in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, der 1806 unter dem Titel „Fortepianos mit Pedalen“ erschien. In dem Artikel beschreibt der unbekannte Autor nicht nur die Struktur von Fortepiano-Pedalen, sondern auch die ästhetischen Konzeptionen, die der Konstruktion zugrunde liegen.<sup>27</sup> Zunächst drückt der Verfasser seine Überzeugung aus, daß das moderne Fortepiano noch mehr gewinnen könnte, wenn es mit einem Pedalteil versehen würde, und liefert dann eine kurze Beschreibung dieser Pedale:<sup>28</sup>

[...] Es [das Pedalteil] umfasst übrigens nur ungefähr zwey Oktaven, nämlich die Töne vom tiefen oder grossen C bis zum eingestrichenen c – aber im sogenannten 16fuss-Ton, das heisst, eine Oktave tiefer, als unsre Klavierinstrumente.

Für Nicht-Organisten mußte diese Besonderheit unverständlich bleiben, daher geht der Autor anschließend näher auf sie ein:<sup>29</sup>

Das 16füßige Pedal eines Fortepiano steht also um eine Oktave tiefer, als das Fortepiano. Dass die Saiten des Pedals verhältnismäßig stärker und länger seyn müssen, um die tiefern Töne gehörig deutlich und kräftig angeben zu können, versteht sich von selbst. Der Kenner weiß überdies auch, dass der Ton eines guten 16füßigen Instruments schon an und für sich eine eigne Würde und Kraft hat. Wenn man auf dem Fortepiano die Oktave vom untern oder großen C bis zum ungestrichenen oder kleinen c, auf dem Pedal zugleich aber vom kleinen bis zum eingestrichenen c anschlägt, so sind zwar die Töne im Verhältnis der Höhe und Tiefe einander gleich, dennoch aber wird sich das Pedal sehr zu seinem Vortheil unterscheiden. Man hat dem Fortepiano in den höhern Tönen immer mehr Umfang zu geben gesucht: durch das Pedal erhält es noch einen bedeutenden Zuwachs an tiefen Tönen. Dass ein geschickter Spieler mit Hülfe eines Pedals sehr viel ausrichten könne, das sonst unmöglich ist, ist leicht einzusehen.

Im Vordergrund standen also Aspekte des Klanges und des Volumens sowie der Klangfarbe, die sich z. B. aus der unterschiedlichen Saitenmensur des Manuals (Äquallage) und des Pedals (16'-Lage) ergab und die sich gezielt als Gestaltungsmittel einsetzen ließ. Im weiteren Verlauf des Textes erläutert der Autor dann auch, wie und in welchen Stücken man die Wirkung des 16'-Fuß Pedals nutzen kann:<sup>30</sup>

Viele Musikstücke, die sonst nur mit Begleitung eines andern Instruments auf dem Fortepiano zu spielen sind, können leicht so eingerichtet werden, dass das accom-

<sup>27</sup> „Fortepianos mit Pedalen,“ *AmZ* 8 (1805/06): 565–570.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 566.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 567f.

<sup>30</sup> „Fortepianos mit Pedalen,“ 568. Hervorhebung im Original.

pagnirende Instrument durchs Pedal entbehrlich wird. Die herrlichen vierstimmigen Fugen und Orgelstücke mit obligatem Pedal, könnten dann auch von dem Fortepianospielder vorgetragen und genossen werden. Bey Ouvertüren, Sinfonien, und andern Stücken, die nur für das Fortepiano arrangirt sind, muss man oft, um mit der linkem Hand eine Mittelstimme zugleich mit zu führen, kräftige Sätze für den Bass in der ungestrichenen oder eingestrichenen Oktave machen, wo sie ohne Wirkung bleiben müssen, und oft sogar einen widrigen Eindruck machen. Mit dem Pedal könnte man solche Baß-Solos in der gehörigen Tiefe und Entfernung von den anderen Stimmen kräftig, hervorstechend, vortragen. Beym Phantasiren auf dem Fortepiano würde das Pedal mit seinen kräftigen Bässen die Modulationen außerordentlich heben. Wie reizend für das Ohr müsste es nicht seyn, wenn der Fortepianospielder nach einem sanften Satze in den höhern Oktaven das folgende Forte mit den mächtigen Tönen des Pedals unterstützen konnte! Wenn das Crescendo seine höchste Stufe von Stärke erreicht zu haben schiene, würde es durch das Eintreten des Pedals noch gewaltig gewinnen. – Die vortreffliche Methode des großen Seb. Bach, vierstimmige Sätze mit zerstreuter Harmonie (so dass die Stimmen des Accords in ihrer natürlichen Entfernung von einander stehen) zu spielen, lässt sich mit Hülffe des Pedals leicht auch auf dem Fortepiano anwenden. [...]

Einmal geht es darum, Orgelmusik mit obligatem Pedal ohne Einbuße auf einem Fortepiano ausführen zu können. Zum anderen darum, in Übertragungen von Orchestermusik auf das Fortepiano mit Hilfe des Pedals dem Orchesterklang näher zu kommen, als das ohne Pedal möglich wäre. Und schließlich wird die vorteilhafte Wirkung des Fortepiano-Pedals beim Fantasieren – und zwar im Sinne einer formal strukturierenden Steigerungswirkung – hervorgehoben (man könnte diese Technik durchaus als eine Art ‚Orchestrierung‘ bezeichnen). Die hier beschriebene Nutzung von Fortepiano-Pedalen stimmt ziemlich genau mit jener überein, die Eva Badura-Skoda für das bereits erwähnte Instrument von W. A. Mozart herausgearbeitet hat: Mozart setzte es bei der Ausführung seiner eigenen Klavierkonzerte und beim freien Fantasieren ein.<sup>31</sup> Beides ist durch einen Konzertzettel vom März 1785, durch Notationsspuren im Autograph des Klavierkonzerts d-moll KV 466 sowie durch den Bericht eines Augenzeugen von 1787 belegt. Demnach lebte im 19. Jahrhundert eine Tradition fort, die bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bestand, und es spricht vieles dafür, daß sie viel älter ist und zurückreicht in eine Zeit, da das Fortepiano noch gar nicht erfunden war.

Es besteht kein Zweifel, daß der unbekannte Verfasser des Artikels über das Fortepiano-Pedal sich in seinen Ausführungen gerade nicht an professionelle Orgelspieler wendet, sondern an ‚normale‘ Klavierspieler, die weder mit den klanglich-akustischen Feinheiten einer solchen Vorrichtung vertraut waren, noch über eine entsprechende Spieltechnik verfügten. Darin sah er freilich kein generelles und vor allem: kein unüberwindliches Problem, sondern vertrat die Ansicht, diese Kenntnisse könne man sich relativ rasch aneignen:<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Eva Badura-Skoda, „Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale,“ 80f.

<sup>32</sup> „Fortepianos mit Pedalen,“ 569f.

Das Pedal, wie es seyn soll, obligat, so dass es durchaus seine eigene Stimme führt, (und nicht blos [sic!] dieselben Noten, welche die linke Hand anschlägt,) spielen zu lernen, würde dem etwas geübten Klavierspieler, mit Hülfe einiger mündlichen oder schriftlichen Anweisung, und durch fleißiges Ueben leichter drey- und vierstimmiger Stücke mit obligatem Pedal, weniger schwer werden, als man vielleicht glaubt. Dass unsre geschickten Verfertiger der Fortepiano's auch Pedale von gleicher Güte zu bauen im Stande sind, ist außer Zweifel, und auch durch Beyspiele schon bewiesen.

Wirken die zitierten Ausführungen zunächst etwas befremdlich, so drängt sich bei einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Text die Vermutung auf, daß wesentliche Aspekte der Nutzung eines Fortepiano-Pedals auch für die älteren Clavichorde und Cembali gelten dürften. Immerhin erklärt sich aus der hier gegebenen ästhetischen Legitimation fast zwanglos die Disposition der älteren Pedale mit 16'- oder sogar 32'-Registern. Nicht die Darstellung komplexer polyphoner Strukturen in streng gebundener Orgelmusik stand offenkundig im Vordergrund, sondern die Verstärkung der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, namentlich die Steigerung der Gravität. Diese verkörperte für die deutsche Orgel im 17. und 18. Jahrhundert das zentrale Klangideal, und es erscheint im höchsten Maße plausibel, daß dieses Ideal auch auf die Claviere übertragen wurde.<sup>33</sup>

Natürlich läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche Verbreitung Fortepiano-Pedale seinerzeit hatten und welche Bedeutung ihnen im praktischen Musizieren zukam. Daß es sich keineswegs um eine Ausnahmerecheinung oder die Idee eines Fantasten handelte, ergibt sich zum einen daraus, daß dem Beitrag in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1806 nicht widersprochen wurde (was ansonsten häufig geschah), zum anderen, daß noch in den 1830er und 1840er Jahren in Wien Patente bzw. Privilegien für die Konstruktion von Fortepiano-Pedalen erteilt wurden.<sup>34</sup> In der AmZ von 1834 findet sich eine Information über ein vom Berliner Instrumentenbauer Johann Heinrich Hellmund ‚erfundenes‘ aufrecht stehendes Fortepiano-Pedal mit einem 16'-Register und einem als „Oktävchen“ bezeichneten Register in 8'-Lage. Das separate Pedal war von Hellmund für seinen Sohn konstruiert worden, „Behufs häuslicher Vorbereitung um fertigen Orgel-Pedalspiel“. <sup>35</sup> Immerhin kostete das Pedal 68 Thlr., rund ein Drittel dessen, was man für einen neuen Flügel oder einen aufrechtstehenden Lyra-Flügel zahlen mußte.

Pedal-Fortepianos kamen in Deutschland jedoch keineswegs erst nach 1800 in Gebrauch. Ernst Ludwig Gerber teilt im Artikel über Carl Gottfried Bellmann mit, dieser sei seit ca. 1790 Hofinstrumentenmacher in Dresden und fertige „Flügelfortepianos“ mit einem besonders „leichten Traktamente“, zu dem er auf Wunsch auch ein Pedalteil liefere:<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Günther Wagner, „Der gravitätische Klang. Pedalembali und 16-Fuß-Register,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalembali“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 114f.

<sup>34</sup> Vgl. Eszter Fontana, „Privilegien und Patente Wiener Klavierbauer zwischen 1820 und 1850,“ in *Das Wiener Klavier bis 1850. Bericht über das Symposium „Das Wiener Klavier bis 1850“ veranstaltet von der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien vom 16. bis 18.10.2003*, hrsg. Beatrix Darmstädter, Alfons Huber, Rudolf Hopfner (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 213.

<sup>35</sup> J. F. W. Kühnau, „Bericht über ein Pianoforte-Pedal mit zwei Stegen,“ *AmZ* 36 (1834): 493f.

<sup>36</sup> E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1812), 326.

Hiermit [i.e. mit dem genannten flügel förmigen Fortepiano] verbindet er auf Verlangen ein Pedal von C 16 Fuß, bis eingestrichen c [recte: c°], 2 Oktaven. Der Ton dieser Pedale, deren er 1793 bereits 6 Stücke nach Petersburg gefertigt hatte, soll so schön und so stark ausgefallen seyn, daß er mit dem Tone des besten Kontra=Violons wetteifert.

Da die Flügel-Fortepianos aus edlen Hölzern gefertigt waren und für 12 bis 45 Louisd'or [60 bis 225 Thlr.] angeboten wurden, scheinen diese Modelle nicht für Organisten bestimmt gewesen zu sein. Das bestätigt indirekt auch der Verkauf nach St. Petersburg, denn im russischen Reich war die Zahl der Orgeln und damit der Bedarf an Organisten äußerst gering.

1814 berichtet Ernst Ludwig Gerber vom Salzburger Klavier- und Orgelbauer Johann Schmidt, er fertige „pyramidenförmige Fortepiano's mit Pedal, wegen ihres schönen und gleichen Tones, wegen ihrer äußern Eleganz und dabey billigen Preise.“<sup>37</sup>

1813 und 1817 erschienen in der AmZ Berichte über Fortepiano-Pedale. Die Beschreibung von 1813 trägt den Untertitel „Eine neue Erfindung“ – was ja nachweislich nicht der Wahrheit entspricht – und bezieht sich auf ein Instrument des Instrumentenmachers Johann Christian Schleich. Er stammte aus einem kleinen Dorf bei Gotha in Thüringen (Tüngede), war aber ab 1816 in Berlin ansässig und gilt als einer der bedeutendsten Hersteller von Lyra-Flügeln. Sein Fortepiano-Pedal sollte sich bequem „hinter jedes tafelförmige Fortepiano oder Klavier stellen lassen“.

Die Notiz von 1817 bezieht sich auf ein von Abt Gregorio Trentin in Venedig erfundenes Pedal – er nannte es „Pianoforte-Organistico“. Dieses war, anders als der Name vermuten läßt, nicht als Übeinstrument für Organisten konzipiert, sondern sollte den Klang des Fortepianos nach unten hin voller und stärker machen. Das Pedal war zweichörig bezogen, mit 8' und 16'. Auch hier war der Preis nicht gerade unbedeutend. Ein Fortepiano mit Pedal kostete 2.500 Franken, das Pedal allein zur Kombination mit jedem beliebigen Instrument 625 Franken.<sup>38</sup> Das Pianoforte-Organistico wurde, dem Bericht zufolge, bei Übungen eines in Venedig neu gegründeten Gesangvereins eingesetzt und von dessen Leiter, Johann Caspar Aiblinger (\*1779, †1867)<sup>39</sup>, gespielt.

Interessant ist ein Hinweis der Redaktion in einer Fußnote zu diesem Bericht aus Venedig; dort heißt es:<sup>40</sup>

[...] Uebrigens wissen aber unterrichtete Leser [der AmZ], dass der Gedanke, dem Pianoforte ein Pedal im 16-Fuss-Ton beyzufügen, nichts weniger, als neu, und von deutschen Meistern jetziger, und sogar weit früherer Zeit, schon oft ausgeführt worden ist. [...]

Edward F. Rimbaud nahm in sein 1860 erschienenes Buch über das Pianoforte und seine Geschichte unter dem Stichwort „Pédalier“ folgenden Hinweis auf:<sup>41</sup>

<sup>37</sup> E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 4 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1814), s.v. „Schmidt (Joseph)“.

<sup>38</sup> „Venedig,“ *AmZ* 19 (1817): 863–66. Der Text macht den Eindruck, als sei an ihm der Autor des Beitrages von 1806 beteiligt gewesen.

<sup>39</sup> Vgl. Siegfried Gmeinwieser, „Aiblinger, Johann Caspar,“ *NGroveD*, Zugriff August 5, 2010. Aiblinger lebte von 1801–1819 in Italien und wirkte längere Zeit in Venedig.

<sup>40</sup> „Venedig,“ 863f.

<sup>41</sup> Edward F. Rimbaud, *The Pianoforte. Its Origin, Progress, and Construction* [...] (London: Robert Cooks and Co., 1860), 392.

PÉDALIER (The). A kind of armoire, placed upright against the wall, and played by means of a pedal-board under the feet of the performer. The instrument has its own strings, hammer, and peculiar mechanism, and is totally independent of the pianoforte, which is placed before it. Its height allows its strings to be unusually long and thick; while the dimensions of the soundingboard, proportionably large for a pedal-board of two octaves and a half, imparts a peculiar richness and power to its tones. The gravity of the thick strings is modified by their being united with finer strings, which produce at the same time the octave next above. This valuable instrument, so desirable for playing a pedal obbligato, is the recent invention of M. Auguste Wolff, of the house of Pleyel and Co. Paris.

Auch hier ging es vornehmlich um die Tonqualität und die Gravität der Pedal-Töne, und noch immer scheint ein bestimmter Markt für derartige Pedal-Fortepianos bestanden zu haben. In der Fachliteratur hingegen fanden Fortepiano-Pedale zunehmend nur noch als häusliches Übeinstrument für Organisten Beachtung. Was Heinrich Christoph Koch in seinem Lexikon 1802 noch offen gelassen hatte – die Nutzung eines Fortepiano-Pedals durch Musikliebhaber, die nicht zugleich Organisten waren –, das schränkte der Verfasser des Artikels „Pedal“ im Schilling-Lexikon von 1841 deutlich ein:<sup>42</sup>

Man hat auch an Clavierinstrumenten solche orgelartigen Pedale, die einen besonderen Theil desselben bilden, und in einem eigenen Gestelle unter dem Instrumenten=Corpus angebracht sind. Sie [...] sollen eigentlich nur dazu dienen, sich mit Pedalspielen auch zu Hause, oder wenn man nicht oft Gelegenheit zum Orgelspiele hat, üben zu können.

Und im Mendel-Reissmann Lexikon, das rund 30 Jahre später erschien, ist von Fortepiano-Pedalen nur noch am Rande die Rede: nicht im Artikel „Pedal“, sondern in einem eigenen kleinen Beitrag unter dem Stichwort „Pedalflügel“. Darin berichtet der Verfasser über die Konzertreise des französischen Virtuosen E. Delaborde im Jahre 1869, der einen Flügel mit Fortepiano-Pedal der Firma Pleyel, Wolff & Co. spielte, und fügt hinzu: „allein, wie trefflich er es auch spielte, so gelang es ihm doch nicht, es weiter zu verbreiten.“<sup>43</sup> Die Anfang des 19. Jahrhunderts vorgeschlagene und auf älteren Traditionen basierende Nutzung außerhalb dieses Funktionsbereiches hatte sich offenkundig nicht durchgesetzt.

\*

Zum Schluß einige Überlegungen zu den Nutzungsmöglichkeiten und zu den Einsatzbereichen von Pedalclavieren. Bis heute fällt es schwer anzuerkennen, daß nicht alles in den Noten zu finden ist, was in früherer Zeit bei der Ausführung berücksichtigt wurde. Die Alte-Musik-Praxis hat uns immerhin soviel gelehrt: die Noten müssen durch eine Aufführungspraxis, die auf historischen Traktaten und sonstigen Quellen basiert, gleichsam erst zum Leben erweckt werden. Hinsichtlich mancher Besetzungstypen

<sup>42</sup> *Encyclopädie der gemachten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. Gustav Schilling, Bd. 5 (Stuttgart, 1841), 409.

<sup>43</sup> Hermann Mendel, *Musikalische Conversations-Lexikon, Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, hrsg. August Reissmann, Bd. 8 (Berlin: Robert Oppenheim, 1877), 41.

herrscht mittlerweile eine erfreuliche Offenheit – das betrifft nicht zuletzt die Basso continuo-Gruppe. Aber in der Wissenschaft herrscht noch immer eine weitgehende Fixierung auf die Fakten, d.h. konkret: auf die Angaben in den Noten selbst. Und da die, wie oben dargelegt, in Bezug auf Pedalclaviere überaus spärlich sind, herrscht eine beträchtliche Unsicherheit, so daß man das Problem meist einfach ausklammert.

Bei meinen Forschungen in historischen Archiven habe ich mittlerweile eine ganze Reihe von Dokumenten gefunden, die die Verwendung von Instrumenten zweifelsfrei belegen, ohne daß dies in den Noten einen entsprechenden Niederschlag gefunden hätte. Ich führe hier einige wenige Beispiele an:

1. Cembalo und Theorbe als Generalbaßinstrumente in der Kirche.<sup>44</sup> Diese Nutzung ist durch Reparaturbelege in Gotha nachgewiesen – beim Transport zu einer Passionsaufführung wurde beispielsweise das Cembalo beschädigt und mußte repariert werden; es gab eine Theorbe im Kammerton und eine im Chorton, letztere für die Kirche. In den vorhandenen Notenquellen findet sich jedoch keinerlei Hinweis auf die Mitwirkung der beiden Instrumente.

2. Der Einsatz von Serpentin in der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.<sup>45</sup> Es existieren lediglich vier Stimmen zu Kantaten von Gottfried Heinrich Stölzel – aber sowohl der Hof in Sondershausen als auch der in Gotha schafften für hohe Beträge in Paris Serpentin an, und man wird wohl kaum plausibel machen können, daß man diese Instrumente ausschließlich für die Aufführung der vier Kantaten benutzt habe.

3. Die Anschaffung von Verrillons (Glasspielen) in Gotha und Sondershausen<sup>46</sup> – bislang wurde nur eine einzige Stimme für eine Arie in einer Kantate von Gottfried Heinrich Stölzel gefunden. An beiden Höfen existieren jedoch Quellen, die die Ersatzbeschaffung zerbrochener Gläser bezeugen, die Verrillons wurden mithin häufig verwendet.

4. Filzbezogene Paukenschlegel<sup>47</sup> – laut Rechnungen wurden sie seit 1775 regelmäßig für die Gothaer Hofkapelle angefertigt, ohne daß es auch nur den geringsten Hinweis auf deren Verwendung im Notenmaterial aus jener Zeit gibt.

5. Und schließlich die Existenz von Dämpfern für Hörner, und zwar bereits seit den 1730er Jahren.<sup>48</sup> In Gotha existieren zahlreiche Belege für die Herstellung und die Reparatur solcher Dämpfer – aber bislang ist nicht eine einzige Notenquelle bekannt, in der Dämpfer vorgeschrieben sind.

Man muß mithin von einem hohen Anteil usueller Aufführungspraktiken in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ausgehen, die sich in den Noten nicht niederschlugen. Und das gilt offenkundig auch für Pedalclaviere.

<sup>44</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," in „*con cembalo e l'organo ...*“ *Das Cembalo als Generalbaßinstrument; Symposiums im Rahmen der 29. Tage Alter Musik in Herne 2004* (München-Salzburg: Katzschichler, 2008), 118–136; Christian Ahrens, "... vor an der Theorbe und Laute verrichtete Reparatur" – Lauten und Theorben am Gothaer Hof im 18. Jahrhundert," in *Laute und Theorbe; Symposium im Rahmen der 31. Tage Alter Musik in Herne 2006* (München-Salzburg: Katzschichler, 2009), 62–79.

<sup>45</sup> Vgl. Christian Ahrens, "Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...". *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Kap. 5. 2.

<sup>46</sup> Christian Ahrens, "Pauken und Verrillons in der Sondershäuser und Gothaer Hofkapelle," in *Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 75 (Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein, 2010), 167–184.

<sup>47</sup> Vgl. Christian Ahrens, "Pauken und Verrillons in der Sondershäuser und Gothaer Hofkapelle," 167–184.

<sup>48</sup> Vgl. Christian Ahrens, "Zu Gotha ist eine gute Kapelle ...". *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Kap. 5.1.

An das Ende Anfang meiner Überlegungen zum Einsatz von Pedalclavieren möchte ich den Aspekt der Ausbildung im Orgelspiel stellen, denn es steht ja außer Frage, daß für den Unterricht Pedalclaviere besonders geeignet waren und genutzt wurden (vgl. das Zitat von Adlung). Wenn Siegbert Rampe in Bezug auf das Cembalo formuliert, „die Ausführung von Claviermusik blieb bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts einem kleinen, elitären Kreis von hauptberuflichen oder nicht-professionellen Fachleuten vorbehalten“,<sup>49</sup> dann scheint mir das zu eng gefaßt. Denn für den Zeitraum nach 1750, der sich anhand von Zeitungsanzeigen und Vorworten in Notenausgaben beurteilen läßt, gilt das ganz sicher nicht. Man müßte also annehmen, daß sich der Interessenten- und Abnehmerkreis nach 1750 sprunghaft erweitert hätte. Das leuchtet mir nicht ein. Ich würde eher von einer kontinuierlichen Entwicklung ausgehen, in deren Verlauf seit 1700 die Liebhaber allmählich einen immer größeren Anteil an den Abnehmern von Noten wie von Instrumenten ausmachten. Und unter diesen Liebhabern scheint mir der Anteil der Frauen viel zu gering angesetzt. Ans Licht treten sie eigentlich erst mit dem Aufkommen des Fortepianos, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts also.<sup>50</sup> Aber warum sollte für sie nicht das gleiche gelten, wie für die männlichen Kollegen? Diese wandten sich doch nicht spontan einem neuen Instrument zu, nachdem sie vorher nie mit Clavieren in Berührung gekommen waren, sondern übertrugen ihre am Cembalo und am Clavichord erworbenen Fertigkeiten auf das Pianoforte. Ähnliches dürfte sich auch im Hinblick auf die Beschäftigung von Frauen mit Orgelmusik und dem Orgelspiel vollzogen haben. In der Kirche war ihnen das verwehrt, aber im Haus, an einem Pedalclavier, konnten sie sich mit den einschlägigen Kompositionen befassen. Und zwar völlig unabhängig von der Frage, welches spieltechnische Niveau sie anstrebten und erreichten, einfach aus Lust an derartiger Musik. Die zitierten Bemerkungen zum Fortepiano-Pedal aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1806 belegen ja eindeutig, daß sich der Verfasser nicht an Profis sondern an Amateure richtete. Und wie wir wissen, war der Anteil klavierspielender Frauen schon Anfang des 19. Jahrhunderts so groß, daß manche Autoren sich darüber mokierten. Wo kamen denn all die klavierspielenden Frauen und das Interesse an diesem Instrument her? Gibt es eine wirklich einleuchtende Begründung für die Annahme, Vergleichbares habe es im 18. Jahrhundert nicht gegeben?

Wie gesagt, die konkrete Verwendung von Pedalclavieren bleibt mangels ausreichender Quellen diffus. Immerhin gibt es vereinzelte Belege, die in den letzten Jahren und Jahrzehnten zusammengetragen wurden. Bernhard Billeter faßte seine Überlegungen 1998 im Beitrag „*Hypothesen zum Pedalgebrauch beim Generalbaßspiel*“ so zusammen:<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Siegbert Rampe, „Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750,“ in *Das deutsche Cembalo. Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, hrg. Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschlicher, 2000), 93.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Josef Focht, „Clavierspielerinnen“ in München 1770–1830,“ in *Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770–1850; Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007*, Redaktion Christian Ahrens, Gregor Klinke (München-Salzburg: Katzschlicher, 2010), 129–146.

<sup>51</sup> Bernhard Billeter, „Hypothesen zum Pedalgebrauch beim Generalbaßspiel,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 126. Vgl. auch Siegbert Rampe, „Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter JSBs Clavier- und Orgelwerken,“ in *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 153.

Auf das Ganze gesehen dürfte bei Bachschen Kantaten und Passionen die Rolle des Pedals beim Generalbaß-Spiel auf der Orgel keineswegs als gering veranschlagt werden [...]. Wenn aber auf der Orgel das Pedal häufig eingesetzt wurde, so wird man nicht fehl gehen, es auch in den seltenen Fällen zu verwenden, da man über ein Pedalcembalo verfügt. Das von Siegbert Rampe gezeigte Beispiel aus Bachs Kaffee-Kantate wäre in diesem Falle die Spitze eines Eisberges.

Und Andreas Waczkat<sup>52</sup> konnte immerhin für das *Wohltemperierte Clavier* nachweisen, daß mehrere zeitgenössische und spätere Abschriften eindeutige Bezeichnungen zur Verwendung des Pedals an bestimmten Stellen enthalten. Dabei war der Einsatz auch dann intendiert, „wenn es nicht wie im Schlußsatz der a-moll-Fuge zwingend erforderlich ist, sondern wenn es wie im Fall dieser sperrigen fünfstimmigen Fuge den Vortrag nur erleichtert.“ Nicht durchgehend obligates Spiel war also das Ziel, sondern der Einsatz des Pedals als spieltechnische Erleichterung. 1998 mußte sein Hinweis darauf,<sup>53</sup> daß jedenfalls im Falle des *Wohltemperierten Claviers* vor allem ein Clavichord oder Cembalo mit selbständigem Pedalteil erforderlich sei, etwas exotisch anmuten, denn angesichts der Überlieferung schienen solche Modelle außerordentlich selten gewesen zu sein. Die Zeitungsanzeigen beweisen allerdings, daß selbständige Pedale mindestens ebenso verbreitet waren wie angehängte. Von dieser Seite aus bestehen also keine historisch bedingten Vorbehalte gegen Waczkats Thesen.

\*

Abschließend seien historische Dokumente zitiert, die interessante Informationen über den Einsatz von Pedal-Clavichorden vermitteln. Sie stammen von Johann Gottfried Walther (1684–1748), der seit 1707 Stadtorganist in Weimar war. In seiner Autobiographie teilte er mit, beide Söhne studierten an der Universität Jena Jura; der ältere spiele Violine, der jüngere „das Clavier“.<sup>54</sup> In einem Brief hieß es, daß der clavierspielende Sohn Johann Christoph (geb. 1715) sich erfolgreich auf der Orgel habe hören lassen, und 1736 schrieb der Vater:<sup>55</sup>

Mein älterer Sohn ist noch in Jena, und der jüngere wird nach Ostern [...] sich auch dahin begeben, an deßen Equipage [Ausstattung], neml. 2 Clavichordis u. 1 Pedale, jetzo arbeiten laße, wofür 13 rdl. [Thlr.] zahlen soll. Er will auch das Studium Juridicum ergreifen, und das Clavier anbey ferner excoliren.

Das Berufsziel seines jüngsten Sohnes war demnach nicht ausschließlich der Organistenberuf. Durch das Studium des Clavier- und des Pedalspiels schuf er sich jedoch die Voraussetzungen, alle Arten von Musik – darunter eben auch Orgelwerke – sowohl

<sup>52</sup> Andreas Waczkat, „Das Wohltemperierte Pedal? Anmerkungen zu einigen Handschriften des ersten Teils von JSBs Wohltemperiertem Clavier,“ in: *Cöthener Bach-Hefte 8; Beiträge zum Kolloquium „Kammermusik und Orgel im höfischen Umkreis – Das Pedalcembalo“* (Köthen: Bachgedenkstätte, 1998), 134f.

<sup>53</sup> A. Waczkat, „Das Wohltemperierte Pedal? Anmerkungen zu einigen Handschriften des ersten Teils von JSBs Wohltemperiertem Clavier,“ 140f.

<sup>54</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Neuausgabe Max Schneider (Berlin: Leo Liepmannsohn, 1910), s.v. „Walther“.

<sup>55</sup> *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Nr. 30 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987), 191.

im Haus auf einem Clavichord, als auch bei Gelegenheit auf einer Orgel ausführen zu können. Johann Christoph hatte seinen Vater zwar bei Krankheit in dessen Organistenamt vertreten,<sup>56</sup> aber eigentlich diente das Pedalclavichord zur praktisch-musikalischen Ausbildung – Johann Gottfried Walther hielt es generell so bei seinen Schülern. Unter diesen waren zahlreiche Adlige und Bürger der Stadt Weimar sowie zwei Kinder des Herzogs Johann Ernst III. (1664–1707): Prinz Johann Ernst (1696–1715) und Prinzessin Johanna Charlotte (1693–1751). Im Unterricht berücksichtigte Walther die verschiedensten Stücke für ein Tasteninstrument, darunter auch Orgelwerke, und als Grundlage des Unterrichts diente ihm Matthesons *Organisten-Probe*.<sup>57</sup>

1740 teilte der Vater in einem Brief folgendes über die Fertigkeiten seines jüngsten Sohnes Johann Christoph mit:<sup>58</sup>

Was mich ehemals seinet wegen, in Ansehung des Clavier-Spielens, bekümmert gehabt, ist zu meinem u. seinem Vergnügen ausgeschlagen, indem Gott ihm ein solches Vermögen aus Gnaden mitgetheilet, daß er nicht allein frey fantasiren, sondern auch einen Choral auf verschiedene Art ex tempore ausführen kann etc. [...].

Bis zu diesem Zeitpunkt war mithin noch keine Rede davon, daß der junge Johann Christoph eine Stellung als Organist anstrebe. Vielmehr hatte dieser um 1744 ein Notariat in Erfurt begonnen,<sup>59</sup> beabsichtigte also, sich als Jurist zu etablieren. 1747 versuchte Johann Gottfried Walther vergeblich, seinen Sohn als Nachfolger im Amt des Weimarer Stadtorganisten zu empfehlen. Der trat schließlich um 1750 – im Alter von rund 35 Jahren – die Organistenstelle im Münster zu Ulm an.<sup>60</sup>

Wie diese Quellen belegen, müssen wir unsere Vorstellungen von der musikalischen Ausbildung auf dem Clavier und insbesondere von der Vorbereitung auf ein Organistenamt in jener Zeit gründlich revidieren. Es spricht einiges für die Annahme, daß man versuchte, möglichst gründliche und umfassende Studien zu absolvieren und sich dadurch grundsätzlich alle Optionen für die spätere Berufswahl offenzuhalten. Der Clavierunterricht schloß offenkundig das Pedalspiel mit ein, unabhängig davon, ob der Schüler das Berufsziel Organist anstrebte und unabhängig davon, ob er dieses Ziel je erreichte. Schon aus diesem Grund ist die Bezeichnung von Pedalclavieren als reine Übeinstrumente für Organisten nicht korrekt und greift zu kurz. Es scheint, als habe seinerzeit fast jeder Clavierspieler (darunter durchaus in beträchtlichem Umfang Frauen) das Pedalspiel erlernt, auch dann, wenn er einen anderen Beruf als den eines Musikers ausübte – das würde immerhin die relativ große Zahl derartiger Modelle erklären, die sich in den Zeitungsanzeigen nachweisen lassen. Und die Tatsache, daß zumindest in den Residenzstädten auch wohlhabende Bürger sowie Adlige einen solchen Musikunterricht erhielten, würde eine Erklärung für die besonders teuren Modelle liefern, die sich ein ‚armer‘ Organist mit Sicherheit nie leisten konnte.

<sup>56</sup> *Johann Gottfried Walther. Briefe*, Nr. 27, 179.

<sup>57</sup> Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten=Probe im Artikel vom General-Bass* (Hamburg: Schiller und Kißner, 1719). Daß er dieses Lehrwerk verwendete, schrieb J. G. Walther in einem Brief vom 27. 12. 1734 (*Johann Gottfried Walther. Briefe*, Nr. 23, 164).

<sup>58</sup> *Johann Gottfried Walther. Briefe*, Nr. 39, 230.

<sup>59</sup> *Johann Gottfried Walther. Briefe*, Nr. 45, 247.

<sup>60</sup> *Johann Gottfried Walther. Briefe*, Kommentar zum Nr. 47, 257.

## POVZETEK

Pedalne klavikorde, čembala in klavirje so smatrali za tipične vadbene instrumente organistov. Vendar pa je pregled zgodovinskih virov, tako npr. oglasov v časopisih, pokazal, da tako gledanje ni realno. Na voljo so imeli mnogo bogato zasnovanih primerkov: z različnimi registri, nizi strun in večkrat z enim ali več 16-čveljskimi registri. Vse te posebnosti so dvigovale ceno instrumentov, tako da si jih organist niso mogli privoščiti; vsaj večina ne. Razen tega ti in ti taki pripomočki niso bili nujni za njihovo vadbo, kar posledično kaže, da je moralo obstajati povpraševanje po instrumentih s tipkami in pedali tako med bogatim meščanstvom kot tudi izven tipičnega repertoarja, ki so ga izvajali organist. Literatura, ki obravnava uporabo pedalnih instrumentov skozi 19. stoletje, odkriva, da slednji niso rabili izvajanju orgelske glasbe ampak predvsem poustvarjanju priredb orkestralnih del kakor tudi fantaziranju. Dejstvo, da je pedalni del klavikordov,

čembalov in klavirjev slonel na 16-čveljski meri, moremo imeti za "normo", katerega zavestna uporaba naj bi v 19. stoletju povečala in prilagodila klavirski zvok orkestralnim učinkom. Kar pomeni, da so pedalne klavikorde in čembala na isti način uporabljali tudi v 17. in 18. stoletju. Ta in taka praksa je tudi skladna z dejstvom, da je komaj kje najti kakšne skladbe, ki bi bile posebej napisane za pedalne instrumente s tipkami.

Pisma weimarskega organista in leksikografa Johana Gottfrieda Waltherja (1684–1784) dokazujejo, da so pedalne instrumente s tipkami uporabljali pri "normalnem" privatnem pouku glasbe. Na ta način so mnogi učenci (in med njimi tudi mnoge ženske) obvladali uporabo pedalov, ne da bi se potegovali za mesto organista. Omenjena pisma prav tako potrjujejo mnenju, da je bilo razvijanje sposobnosti fantaziranja eno izmed najbolj pomembnih ciljev glasbenega pouka, čeprav zadevni posamezniki niso imeli nikakršnega namena postati poklicni glasbeniki.