

XIX. HET KLAVECIMBEL

In dit hoofdstuk wordt aan de orde gesteld in hoeverre het klavecimbel een rol speelde in Bachs kerkmuziek in Leipzig. Berichten uit geheel Duitsland over klavecimbelgebruik bij de kerkmuziek lijken een onderzoek daarnaar te rechtvaardigen. Na een uiteenzetting over het nut van de inzet van een klavecimbel volgt een overzicht van de huidige stand van kennis met betrekking tot Duitse klavecimbels die in Bachs tijd werden gebruikt. In de tweede paragraaf wordt informatie besproken over de klavecimbels in de beide hoofdkerken in Leipzig en in Bachs geschreven partijen en partituren. Omdat de vraag naar het gebruik van het klavecimbel aanleiding is geweest voor een heftige discussie onder musicologen wordt een overzicht gegeven van de gebruikte argumenten in die discussie. De laatste paragraaf is gewijd aan de klavecinisten die het accompagnement verzorgden en de mate waarin Bach het klavecimbel inzette. Ten slotte wordt het klavecimbel als solo-instrument besproken. Hoe de generale-baspartijen aan de hand van de becijfering werden uitgewerkt, wordt besproken in hoofdstuk XX (*De generale bas*).



Afb. 1. *Dame am Cembalo im Fenster*. Anoniem Duits, 18e eeuw

1. Wat is bekend over klavecimbels in Duitse 18^e-eeuwse kerken?

Berichten over het klavecimbel in Duitse kerken en kerkmuziek

Algemeen wordt het orgel beschouwd als het belangrijkste, soms zelfs als het enige akkoorden spelende continuo-instrument in de Duitse 18^e-eeuwse kerkmuziek. Maar reeds Michael Praetorius noemde in de vroege 17^e eeuw het klavecimbel als alternatief instrument van de organist.¹ Ook in de 18^e eeuw werd blijkbaar, verspreid over heel Duitsland, het klavecimbel in de kerk gebruikt naast het orgel. Zo bevestigen rekeningen uit 1711 de medewerking van een klavecijnist bij een passie-uitvoering in Danzig;² bovendien zijn naast orgel- ook klavecimbelpartijen overgeleverd van kerkmuziek van verscheidene componisten, onder wie Johann Theodor Roemhildt.³ Opvallend bij zijn muziek is dat hij het klavecimbel in 1735 gedifferentieerd inzette. Voor een aantal cantates is er een volledig becijferde klavecimbelpartij gemaakt, terwijl de orgelpartij ontbreekt: het orgel werd dan kennelijk niet ingezet. In andere cantates ontbreekt juist de klavecimbelpartij en begeleidde kennelijk alleen het orgel. Dubbel accompagnement (orgel en klavecimbel tegelijkertijd) komt ook vaak voor bij Roemhildt, maar de klavecimbelpartij wijkt dan nogal eens af van de orgelpartij. Soms ontbreekt de becijfering in de klavecimbelpartij. Ook speelde de klavecijnist soms door waar het orgel zweeg. In de klavecimbelpartijen staan verder voorschriften voor de dynamiek (*f* en *p*), die er mogelijk op wijzen dat het klavecimbel twee klavieren had. Ook voor muziek van Gottfried Heinrich Stölzel zijn in Gotha en Sondershausen klavecimbelpartijen overgeleverd naast orgelpartijen.⁴ In Sondershausen doen reparatierekeningen vermoeden dat er in de hofkapel zelfs twee klavecimbels stonden, terwijl in Gotha sinds 1713 een tweemanualig klavecimbel werd gebruikt. Klavecimbels in de kerkmuziek – naast het orgel – werden genoemd en geroemd door Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann en Stölzel.⁵ Op 3 oktober 1724 moest Gottlob Christian Springsfeldt in Weißenfels in het kader van een sollicitatie op proef dirigeren.⁵ Na afloop beklaagde hij zich erover dat

[...] das accompagnirende fundamental Instrument, so sonst außer der Orgel, weil daher der Tact nicht kann gesehen und observiret werden, den Sängern oder Musicirenden beygestellt wird, [...] von mir weg, und auff die Orgel gestellet worden.

Onder een *accompagnirendes* instrument moest volgens Johann Gottfried Walther een continuo-instrument verstaan worden dat akkoorden kan spelen, zoals een orgel of klavecimbel: een *Generalbaß*-instrument.⁶ Blijkbaar bedoelde Springsfeldt een klavecimbel, dat zich in

¹ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, p. 117.

² 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, Symposium Tage Alter Musik in Herne 2004*, hrsg. v. Christian Ahrens, München 2008, p. 119.

³ Klaus Langrock, „Die Continuo-Gruppe – Funktion oder Klangfarbe?“, in Ahrens 2008, p. 156-160.

⁴ Ahrens 2008, p. 119-121.

⁵ Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge (USA) 1987, p. 24f.; Joshua Rifkin, „Ein Dokument zum Doppelaccompagnement im 18. Jahrhundert?“, *BJ* 75, 1989, p. 227f.; Hans-Joachim Schulze, „Wunschdenken und Wirklichkeit. Nochmals zur Frage des Doppelaccompagnements in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit“, *BJ* 75, 1989, p. 231f.; Reinmar Emans, „Continuo-Besetzung bei J.S. Bach – Im Spannungsverhältnis zwischen Wissenschaft und Praxis“, in Ahrens 2008, p. 144.

⁶ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, p. 7 (‘Accompagnare’).

Weißenfels op het orgelplateau bevond in plaats van te midden van de overige uitvoerenden, waar een directer contact mogelijk zou zijn geweest. Dat dit gebruikelijk was blijkt uit het woordje *sonst*.

Musicdirector Johann Samuel Beyer vroeg – en kreeg – in 1726 een klavecimbel voor oratoriumuitvoeringen in de Dom van Freiberg.⁷ Hij wilde

ein apartes Accompagnement mit einem Clavicimbel [...] wie es in Leipzig und anderen vornehmen Orten gebräuchlich sei, auch für Passions-, Auferstehungs- und die meisten solennen Musiken für höchst nötig hielt.

Blijkbaar speelde het klavecimbel in ‘voornamen’ plaatsen in Duitsland, zoals Leipzig, een belangrijke rol, en was dat zelfs gebruikelijk. Dat blijkt ook uit het feit dat Thomascantor Johann Friedrich Doles na Bachs dood in 1756 nog een nieuw klavecimbel liet kopen voor de *Thomaskirche*,⁸ met als argument:⁹

Weil ein gutes Clavecin zur Unterstützung sowohl als der übrigen Instrumente in der Kirche höchstnötig ist.

Carl Philipp Emanuel Bach, die het vak leerde bij vader Bach in Leipzig, schreef over het klavecimbel in kerkmuziek,^b dat hij dat vooral in aria’s en recitatieven onontbeerlijk vond naast het orgel, als men het woord ‘dabey’ tenminste op deze manier moet opvatten. Ook Johann Samuel Petri besprak in 1767 en 1782 nog de rol van het klavecimbel in de kerk.^c De inzet van een klavecimbel was dus geenszins ongebruikelijk in de Duitse kerkmuziek.

De functie van het klavecimbel in Duitse kerkmuziek

Voor een aantal kerkmusici in Bachs tijd, zoals Mattheson, Stölzel en Carl Philipp Emanuel Bach was het klavecimbel onontbeerlijk. Zij moeten daar een goede reden voor hebben gehad. Vanzelfsprekend is er een groot verschil in klank tussen het orgel en het klavecimbel, hoewel beide *Generalbaß*-instrumenten zijn. Carl Philipp Emanuel Bach is duidelijk over de rol van het orgel: dat zorgt voor de harmonische *Bindung*, de *Pracht* en de *Ordnung*, en dan vooral bij grote bezettingen.^b Tegelijk had het (grote) orgel drie nadelen:

1. de speeltafel bevond zich meestal op afstand van de overige uitvoerenden;
2. de organist zat met zijn rug naar de uitvoerenden toe en
3. het instrument was met zijn milde *attaque* minder geschikt om de instrumentalisten ritmisch bij elkaar te houden.

Om deze drie redenen was het als directie-instrument ongeschikt. Dit blijkt ook uit een opmerking van Carl Gotthelf Gerlach, organist van de *Neue Kirche* in Leipzig, die in 1744 tijdens de *Music* zelf orgel moest spelen, omdat er te weinig geld beschikbaar was voor een violonist en een organist:¹⁰

⁷ Dreyfus 1987, p. 227.

⁸ Hans-Joachim Schulze, “Bach Stilgerecht aufführen - Wunschbild und Wirklichkeit, 1984-1991”, *Bach und die Nachwelt IV*, hrsg. v. Joachim Lüdtke, Laaber 2005, p. 205.

⁹ Helmut Banning, *Johann Friedrich Doles, Leben und Werke*, Borna-Leipzig 1939, p. 56f.

¹⁰ Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, p. 72.

[...] und ich selbst zu unterschiedenen mahlen genöthiget worden, die Orgel zu spielen, ohne die Music dirigiren zu können.

In tegenstelling tot het orgel kon het klavecimbel een centrale plaats innemen tussen de musici; de dirigent had vanaf het klavecimbel een goed zicht op de overige instrumentalisten. Het klavecimbel had nog een ander belangrijk voordeel: met zijn scherpe attaque kon het te midden van de musici voor ritmische precisie zorgen en daardoor de musici in de maat houden.¹¹ Ook wanneer de kapelmeester tijdens een aria of recitatief een plotselinge tempo- of affectverandering wilde, was klavecimbelbegeleiding een uitgelezen middel. Daarom was het in Duitsland gebruikelijk dat een kapelmeester zijn musici leidde vanaf het klavecimbel (Hoofdstuk VII, *Bachs directie*). Zoals bekend schreef Carl Philipp Emanuel Bach dat vader Bach met de viool zijn orkest 'in einer grösseren Ordnung' kon houden dan met het klavecimbel.¹² Uit deze formulering blijkt dat directie vanaf het klavecimbel de standaard was. Mattheson beval deze werkwijze ook voor de kerkmuziek aan.¹³ Om de genoemde doelen te kunnen verwezenlijken moest het klavecimbel wel goed hoorbaar zijn voor de musici.

Daarnaast had ook het klavecimbel een esthetische en harmonische functie: het had volgens Mattheson met zijn 'säuselnde und lispelnde Harmonie' een mooi effect 'auff dem Chor' (= in de ruimte waar de musici zich ophielden).¹⁴ Christian Carl Rolle stelde in 1784 dat het meespelen van het klavecimbel weliswaar zeer werd aanbevolen, maar beneden in de kerk weinig aan de klank bijdroeg.¹⁵ Eerdere schrijvers als Mattheson en Carl Philipp Emanuel Bach verzekerden hun lezers echter dat het klavecimbel wel degelijk goed hoorbaar was, zelfs in een volle kerk.¹⁶ Een luide toon op het klavecimbel werd zelfs gewaardeerd in kamermuziekbezetting, zoals blijkt uit onderstaande advertentietekst (Leipzig 1762):¹²

[...] Ein großes extra-schönes Clavier vom alten Hildebrandt, so von Contra F. bis E. gehet, und wegen seiner Stärke zu mehreren Instrumenten und vollständiger Cammer-Music zu gebrauchen [...]

Het ligt voor de hand dat Bach de solopartij in deel 19 (*Betrachte meine Seel*) uit de laatste versie van zijn *Johannes-Passion* BWV 245 (1749) niet aan het klavecimbel zou hebben toebedeeld, als dat voor de toehoorders onhoorbaar was geweest.

Klavecimbels in Duitsland ten tijde van Bach

Uit bovenstaande informatie blijkt dat het klavecimbel in de kerkmuziek een belangrijke rol kon spelen, ook in Leipzig. Het is daarom zinnig, te onderzoeken wat voor klavecimbels in de 18^e eeuw in Midden-Duitsland werden gebruikt en of deze een luide en doordringende toon hadden.

In de 17^e en 18^e eeuw werden klavecimbels in Duitsland soms geïmporteerd (voornamelijk uit Italië en Vlaanderen, later ook uit Frankrijk), maar ook vaak ter plaatse gemaakt.¹³ Weinig Duitse instrumenten uit die tijd zijn echter bewaard gebleven: uit de eerste helft van

¹¹ Dreyfus 1987, p. 12.

¹² Ahrens 2008, p. 125.

¹³ Informatie in deze paragraaf is, voor zover niet anders vermeld, ontleend aan George B. Stauffer, 'J.S. Bach's Harpsichords', *Festa Musicologica XIV: Essays in Honor of George J. Buelow*, ed. Thomas J. Mathiesen / Benito V. Rivera, Stuyvesant 1995, p. 306f.; John Koster, "The Harpsichord Culture in Bach's Environs", *Bach Perspectives* 4, 1999, p. 64f. en Edward L. Kottick, *A History of the Harpsichord*, Bloomington / Indianapolis 2003, p. 191f. en 350f.

de 17^e eeuw nog geen handvol en uit de tweede helft nog minder. Uit de 18^e eeuw zijn meer instrumenten overgeleverd. Uit de weinige bewaard gebleven instrumenten blijkt meermaals dat de Duitse bouwers een groot verschil in klankkarakter tussen de verschillende registers zochten door de aantokkelplaatsen van de registers ver uit elkaar te leggen. In de loop van de tijd werden de klavecimbels steeds groter: hadden zij aanvankelijk één manuaal, één of twee registers (twee maal 8' of 8' en 4') en een omvang van ca. vier octaven, later werden ook grotere instrumenten gebouwd met twee manualen, meestal drie registers (8' en 4' op het ene manuaal, 8' op het andere) en een omvang van vier en een half tot vijf octaven. Ook de meeste klavecimbels in de late 17^e en 18^e eeuw uit Bachs omgeving hadden zo'n omvang. Volgens Georg Falck, die in 1688 specifiek over kerkmuziek schreef, had een klavecimbel gewoonlijk drie registers.¹⁴ De klavecimbels in de beide hoofdkerken in Leipzig stamden uit deze tijd.

Hoewel er in de 17^e en 18^e eeuw geen belangrijke centra van klavecimbelbouw waren in Duitsland, werden wel veel klavecimbels gebouwd, verspreid over allerlei plaatsen. Er werd vaak geëxperimenteerd, met als gevolg het ontbreken van een uniforme nationale stijl; de instrumenten konden naast Duitse ook Vlaamse, Italiaanse en Franse kenmerken hebben.¹⁴ Uit beschrijvingen en overgeleverde instrumenten leidden John Koster en Edward Kottick enkele mogelijk gemeenschappelijke kenmerken af. De kammen zouden vaak zeer hoog zijn geweest, snaren meestal vervaardigd van messing en de kielens van vogelveren. Midden-Duitse instrumenten, zoals die waarschijnlijk ook in Leipzig aanwezig waren, hadden geen beschildering. De dunwandige kasten zouden vaak van gefineerd hout zijn gemaakt (*afb. 2*), waardoor de constructie tamelijk licht was. De klankbodem was – anders dan in de Ruckers-traditie – van onderen voorzien van veel dwars op de kammen geplaatste ribben, die bijdroegen aan de stevigheid van de zangbodem, maar de klank korter maakten.¹⁵



Afb. 2. Johann Heinrich Harraß, Breitenbach, ca. 1695.

¹⁴ Koster 1999, p. 58f.; Kottick 2003, p. 176f., 191f., 301f. en 350f.

¹⁵ Kottick 2003, foto p. 184.

Schloßmuseum Sondershausen, klavecimbel met twee manualen van F₁ tot f³; I 8' + 4', II 8'.

Dat Duitse klavecimbels vaak als producten van nevenactiviteiten werden gebouwd door orgelbouwers, blijkt ook uit de namen van laat-18^e-eeuwse klavecimbelregisters: bijvoorbeeld op het onderklavier *Flöte 8'* en *Octav 4'*, op het bovenklavier boven *Cornet 8'* en *Spinnet 8'* (met leren dempertjes als optie op de *Cornet*). Daarbij maakten twee registers soms gebruik van dezelfde set snaren. Zo konden kleurrijke registraties worden gerealiseerd tegen tamelijk lage kosten. Pedaalklavieren kwamen weinig voor (maar wel vaak bij klavichords, de standaard-oefeninstrumenten voor organisten); ook 16'-registers waren voor 1750 uitzonderlijk. Vaak was wel een luitregister aangebracht.¹⁶ Uit de beschrijvingen en bouw van overgeleverde grote instrumenten en uit reconstructies van overgeleverde klavecimbels met messing snaren leiden sommige onderzoekers af dat de klank vol en doordringend was en de attack scherp: meer sprekend dan zingend.¹⁷

Aan klavecimbels voor begeleiding werden andere eisen gesteld dan aan instrumenten voor solospel. Voor solospel volstonden doorgaans eenvoudige instrumenten: er bestaat een groot repertoire aan klavecimbelmuziek dat op één manuaal kan worden uitgevoerd. Maar de begeleidingsinstrumenten moesten groot en vooral luid zijn. Dit wordt geïllustreerd in tientallen 18^e-eeuwse advertentieteksten, waarin meestal tweedehands, dus al wat oudere, klavecimbels te koop werden aangeboden.¹⁸ 'Kleine' klavecimbels hadden slechts één manuaal. Het overgrote deel van de geadverteerde klavecimbels was tweemanaalig en had de standaarddispositie: I 8' + 4'; II 8'.¹⁹ Deze instrumenten werd steeds "groß" genoemd. Hieronder volgt een aantal van zulke beschrijvingen:²⁰

Zwo wohlconditionirte Flügel [...] einer ist auff Französische Art mit versilberten Beschlag, der andere auff Berlinsche in grossen Concerten zu gebrauchen (Hamburg 1717)

[...] ein großes Clavicymbel von vier Registern [...], mit zwey Clavieren [...] und Koppelung, welches in Concerten sehr gute Dienste thun kann [...] (Hamburg 1758)

[...] und wegen seines starken Klanges bey einem großen Orchester sehr wohl gebraucht werden kann (Gotha 1796)

[...] Der Ton ist so prompt und stark, daß er sich zum Accompagnement ganz vorzüglich qualificirt (Leipzig 1799)

¹⁶ Hubert Henkel, "Der Cembalobau der Bach-Zeit im sächsisch-thüringschen und im Berliner Raum", *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18./19. September 1975*, hrsg. v. Winfried Hoffmann / Armin Schneiderheinze, Leipzig 1977, p. 361f.; Koster 1999, p. 70f.; Siegbert Rampe, "Cembalo und Spinett", *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, hrsg. v. Siegbert Rampe, Laaber 2008, p. 35f., 293f. en 303f.

¹⁷ Stauffer 1995, p. 317f.; Ahrens 2008, p. 126.

¹⁸ Ahrens 2008, p. 128.

¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

²⁰ *Ibid.*, p. 124, 126, 135, 135.

Het klavecimbel bleef buiten de kerk tot ver na Bachs dood het gebruikelijke begeleidingsinstrument. Pas rond 1800 werd het geleidelijk als zodanig verdrongen door de pianoforte.²¹ De vraag aan het begin van deze paragraaf, of klavecimbels die in de 18^e eeuw in Midden-Duitsland werden gebruikt een luide en doordringende toon hadden, lijkt wat betreft de instrumenten die werden ingezet voor begeleiding bevestigend te kunnen worden beantwoord.

Het orgel was het standaard-continuo-instrument in de Duitse kerkmuziek, maar in verschillende plaatsen, waaronder Leipzig, werd naast het orgel ook het klavecimbel gebruikt. Het werd vaak bespeeld door de dirigent zelf. Te midden van zijn musici kon hij hen met zijn duidelijke aanslag in de maat houden; bovendien kon hij eventuele tempoveranderingen met zijn accompagnement duidelijk aangeven. Deze voordelen bezat het orgel niet.

In Duitsland werden in de 18^e eeuw vaak Duitse klavecimbels gebruikt die veelal gebouwd waren door orgelmakers. Hun toon was waarschijnlijk doordringend, en de attaque scherp. Het klankkarakter van de registers kon zeer verschillend zijn. Voor begeleidingsdoeleinden werden vooral grote tweemaalige instrumenten gebruikt.

2. Werd het klavecimbel ook door Bach ingezet als generale-basinstrument?

Klavecimbels in Bachs kerken

Voor het gebruik van een klavecimbel bij de uitvoering van Bachs kerkmuziek in Mühlhausen zijn geen aanwijzingen voorhanden. De continuo-partij werd vaak *Organo* genoemd. In Weimar was wel een klavecimbel aanwezig op de orgelgalerij;²² het ligt voor de hand dat dit instrument werd bespeeld door de kapelmeester, lezend uit de partituur. Ook hier heet Bachs continuo-partij soms *Organo*.

In Leipzig waren klavecimbels aanwezig in de *Musikhöre* van beide hoofdkerken.²³ Het klavecimbel in de *Thomaskirche* werd gebouwd door Ludovico Compenius uit Halle in 1672, tijdens het cantoraat van Sebastian Knüpfer. Meestal werd het *Clav(i)cymbal* of *Clavicymbel* genoemd. In 1675 werd het betiteld als *das große Instrument*, in 1678 als *Spinetto*, in

²¹ Siegbert Rampe, "Deutsche Generalbaßpraxis in der zweiten Hälfte des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in Ahrens 2008, p. 62f., 89f.

²² Winfried Schrammek, "Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schloßkirche zu Weimar, 1658 bis 1774", *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR, 1985*, hrsg. v. Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze, Leipzig 1988, p. 105. Voor de uitvoering van een *Markus-Passion* (toegeschreven aan Reinhard Kaiser) in 1713 is een continuo-partij in kamerton geschreven met het opschrift *Cembalo* (Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch: The story of "A"*, Lanham / Oxford 2002, p. 234).

²³ Bernd Heyder, "Bachs Instrumentarium", *Das Bach-Handbuch 2*, hrsg. v. Reimar Emans / Sven Hiemke, Laaber 2007, p. 146.

1702 als *ein großes Spinet*, en in 1710 (samen met het instrument uit de *Nikolaikirche*) als ‘die in beyden Kirchen befindlichen großen Clavicymbeln’.²⁴ In 1723 / 1724, dus bij het begin van Bachs aanstelling in Leipzig, werd het gerepareerd. Het werd trouwens tijdens Bachs leven steeds gerepareerd en opnieuw besnaard. Elk jaar, half jaar of kwartaal werd het, volgens bewaard gebleven rekeningen, onderhouden (*accomodirt*) en gestemd.²⁵ In 1756 werd het tijdens het cantoraat van Johann Friedrich Doles vervangen door een nieuw – relatief goedkoop – eenmanualig klavecimbel, omdat het oude een kapotte zangbodem had, een kast met houtworm en versleten dokken.²⁶

In de *Nikolaikirche* was een vergelijkbaar klavecimbel aanwezig, in ieder geval sinds 1693, maar mogelijk al veel langer. In 1724 liet Bach dit klavecimbel repareren. Aangetoond is dat het in ieder geval sinds 1732 regelmatig werd gestemd en onderhouden.²⁷ Toestemming voor de aanschaf van een ander instrument werd in 1756 gegeven; reeds in 1769 werd toestemming gegeven dit instrument al weer te vervangen; hetgeen in 1770 geschiedde; ook dit instrument was kennelijk eenmanualig.²⁸ In 1709 vroeg Johann Kuhnau om een fonds voor het onderhoud van de *großen Clavicymbeln* in beide kerken.²⁹ Het stemmen tijdens Bachs leven werd gedaan door Christian Lehmann, Carl Philipp Emanuel Bach, Zacharias Hildebrandt, Johann Gottlob Neuhaus en soms door Bach zelf.²⁹ De klavecimbels in Leipzig werden veelal uitdrukkelijk ‘groot’ genoemd. Zoals hierboven in § 1 beschreven waren zij vermoedelijk tweemanualig en was de klank vol en doordringend.

Het klavecimbel in Bachs continuopartijen

Wanneer van een cantate een kennelijk complete set partijen is overgeleverd, bevinden zich daaronder de volgende drie continuopartijen:

1. één getransponeerde en meestal becijferde partij. Deze een hele toon naar beneden getransponeerde partij was altijd bestemd voor het orgel. Dit stond in koortoon, d.w.z. een hele toon hoger dan kamerton. Toch dragen deze partijen, die daarom verder in dit hoofdstuk *orgelpartijen* genoemd zullen worden, bijna altijd gewoon de naam *Continuo* (afb. 3).



Afb. 3. *Erforsche mich Gott* BWV 136, begin, orgelpartij, becijferd, omlaag getransponeerd van A naar G.

²⁴ Schering 1936, p. 61f.

²⁵ *Ibid.*, p. 61-68.; *Dokumente GLT VIII/C 10*, p. 45; 23, p. 52; 62b, p. 83; 65, p.85; 70, p.88; 78, p. 93.

²⁶ Stauffer 1995, p. 296; *Dokumente GLT X/C 9 -11*, p. 322f; XI/C 10, p. 546.

²⁷ *BD II*, nr. 161, p. 122f. en nr. 190, p. 148; Emans 2008, p. 145; *Dokumente GLT VIII/C 66*, p. 86; 69, p. 87;

²⁸ *Dokumente GLT X/C 10, 12*, p. 322f; 40, 42, 45, p. 344ff; XI/C 10, p. 546.

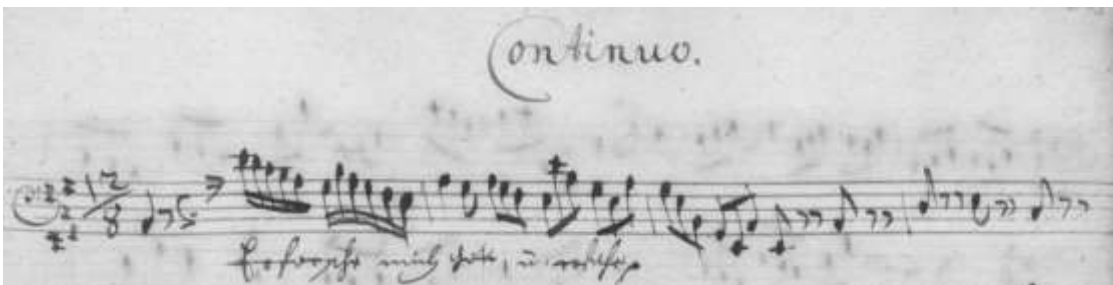
²⁹ Stauffer 1995, p. 295.

Van de overgeleverde orgelpartijen is 11 % onbecijferd en 29 % gedeeltelijk becijferd.³⁰ Blijkbaar was begeleidt uit een onbecijferde partij mogelijk, zij het natuurlijk niet ideaal. Verscheidene schrijvers uit Bachs tijd beaamden dat.³¹ Vaak staat in koralen of recitatieven boven de orgelpartij een aparte balk met de zangmelodie, al dan niet samen met becijfering (afb. 4). In gedeeltelijk becijferde partijen ontbreken cijfers of melodieën zelden in recitatieven.



Afb. 4 BWV 136, orgelpartij, begin deel 2, recitatief met zangmelodiebalk en becijfering.

2. één ongetransponeerde en onbecijferde partij. Deze was klaarblijkelijk bestemd voor continuo-instrumenten waarop men geen akkoorden kan spelen: cello, violone en/of fagot (afb. 5).



Afb. 5. BWV 136, continuo-partij, onbecijferd, ongetransponeerd in A, begin.

3. één ongetransponeerde en – soms – becijferde partij. De vraag dringt zich op voor welke instrumenten deze bedoeld was. Zes partijen hebben expliciet het opschrift *Cembalo*.³² Daarnaast hebben tien partijen bij door Bach uitgevoerde werken van andere componisten eveneens het opschrift *Cembalo*. Opvallend is dat vrijwel steeds, naast deze klavecimbelpartijen, ook orgelpartijen zijn overgeleverd. Naast de zes expliciet voor klavecimbel bedoelde partijen zijn er 48 (deels) becijferde in Leipzig geschreven partijen van kerkelijke werken met het opschrift *Continuo* (afb. 6).³³

³⁰ Gecontroleerd m.b.v. *BC* en *Bdig*.

³¹ Zie hoofdstuk XX (*De generale bas*).

³² Deze partijen dateren deels uit Bachs eerste jaren in Leipzig (BWV 6, 23, 109 [omslag]), en deels uit zijn laatste jaren (BWV 244 [1743, voor koor 2], 245 [versie 4, 1749], 8 [versie 1750]). Een extra partij met het opschrift *Cembalo* in BWV 245 is echter volledig onbecijferd.

³³ BWV 3, 7, 10, 19, 20, 24, 28, 29, 30, 33, 34a, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 60, 62, 67, 69a, 78, 81, 88, 91, 96, 101, 103, 112, 114, 120a, 124, 133, 134, 136 (afb), 147, 154, 166, 168, 169, 176, 178, 183, 195, 199, 248^{iv}. Ook twee *Violoncello*-partijen van in Leipzig uitgevoerde cantates uit Weimar, namelijk BWV 31 en 172, zijn becijferd. Bronnen: *Kritische Berichte* bij de *NBA*; *BC*, *BDig*; Dreyfus 1987, p. 32f. Dreyfus' lijst met (gedeeltelijk) becijferde partijen (p. 49f.) is zeer onvolledig.



Afb. 6. BWV 136, klavecimbelpartij, becijferd, ongetransponeerd in A, begin.

In totaal zijn van 141 in Leipzig uitgevoerde kerkmuzikale composities van Bach ongetransponeerde continuopartijen overgeleverd, waarvan $6 + 48 = 54$ met becijfering, ofwel 38 %. Daarnaast heeft het overgrote deel (19) van de overgeleverde, door Bach uitgevoerde (al dan niet bewerkte) werken van andere componisten (vooral van Johann Ludwig Bach), expliciete klavecimbelpartijen of becijferde ongetransponeerde continuopartijen. Ook van deze werken zijn bijna zonder uitzondering daarnaast orgelpartijen overgeleverd.

Zoals vastgesteld (Hoofdstuk V, *De bezetting van de instrumentale partijen*, § 2) liet Bach gewoonlijk kopieën uitschrijven voor viool 1, viool 2 en ongetransponeerd continuo (*doubletten*) Veelal werden de drie doubletten samen met de partituren overgeleverd, los van de overige partijen. In de eerste jaargang met cantates uit Leipzig zijn waarschijnlijk verreweg de meeste doubletten verloren gegaan en in jaargang 2 ongeveer de helft (namelijk die uit de Trinitatistijd). Uit jaargang 3 daarentegen zijn vrijwel alle doubletten bewaard gebleven.³⁴ Men zou kunnen vermoeden dat met die verdwenen doubletten uit jaargang 1 en 2 in het bijzonder ook de becijferde continuopartijen zouden zijn verdwenen. Het tegendeel is echter waar: het aantal overgeleverde becijferde partijen is procentueel nu juist het grootst in jaargang 1 en het laagst in jaargang 3. Het aandeel becijferde continuopartijen in de cantates uit de Trinitatistijd van de tweede jaargang is ook niet afwijkend laag. Blijkbaar waren dus juist de doubletten meestal onbecijferd (maar niet altijd). Geconcludeerd kan worden dat het genoemde aandeel cantates met een (gedeeltelijk of geheel) becijferde ongetransponeerde continuopartij van ongeveer 38 % algemeen zou kunnen gelden, ook wanneer doubletten tegenwoordig ontbreken.

Er kan geen twijfel bestaan over het instrument, waarvoor de becijferde continuopartijen bestemd waren. Naast de overgeleverde orgelpartijen was er geen behoefte aan een extra orgelpartij, en dan bovendien in kamertoon; in Hoofdstuk XVIII, *Het orgel*, is in § 2 aanmerkelijk gemaakt dat alle orgels in Leipzig, ook het *Traunungspositiv*, in koortoon stonden. In Hoofdstuk XXV, *De luit*, zal blijken dat ook de luit niet in aanmerking komt. Dan blijft slechts het klavecimbel over als mogelijkheid. De becijferde ongetransponeerde continuopartijen zullen daarom verder *klavecimbelpartijen* worden genoemd, ook al is het waarschijnlijk dat vanaf het klavecimbel de muziek meegelezen werd door de bespelers van andere continuo-instrumenten als cello, violone en fagot (Hoofdstuk V, § 2).

De zes van het opschrift *Cembalo* voorziene partijen zijn (afgezien van de kopie bij BWV 245) alle volledig becijferd. Ook een deel van de 48 ongetransponeerde continuopartijen met becijfering is volledig of grotendeels becijferd.³⁵ Veel vaker dan bij de orgelpartijen

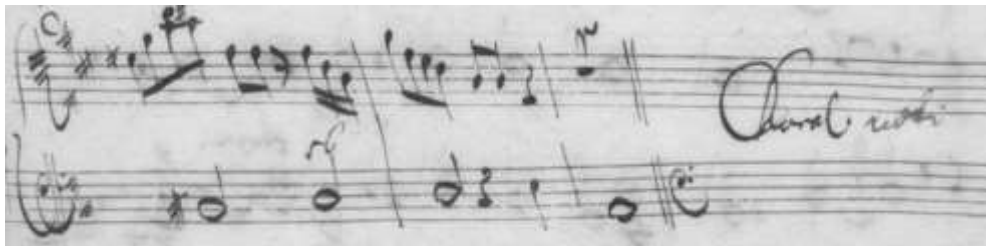
³⁴ Gecontroleerd m.b.v. BC en BDig.

³⁵ BWV 7, 10, 19, 29, 31, 33, 40, 42, 67, 81, 96, 124, 136, 147, 168, 169, 172, 176, 199 en 248^{IV}.

zijn klavecimbelpartijen echter slechts deels becijferd, soms slechts één deel.³⁶ Andere continuo-partijen zijn alleen aan het begin becijferd: soms al na een klein aantal systemen stopt de becijfering, mogelijk uit tijdgebrek.³⁷ Het frappantst zijn echter de continuo-partijen, waarin slechts enkele noten zijn becijferd, of zelfs maar één noot.³⁸ Het gaat hier duidelijk niet om vergissingen. Zelfs één becijferde basnoot wijst op akkoordbegeleiding, en dan natuurlijk niet alleen op die ene noot (afb. 7 en 8).



Afb. 7. *Herr Gott Beherrscher aller Dinge* BWV 120a, partij Continuo, deel 1, m. 35-46.



Afb. 8. *Mein liebster Jesu ist verloren*, BWV 154, partij continuo, recitatief deel 2, m. 6-8 (met noten tenor).

Blijkbaar moesten Bachs klavecinisten het vaak met beperkte becijfering doen; soms zelfs vrijwel zonder enige becijfering. Dan ligt het voor de hand dat zij ook – evenals organisten – konden spelen uit volledig onbecijferde continuo-partijen. Men kan veronderstellen dat de klavecinisten – privéleerlingen van Bach – voorafgaand aan de uitvoering instructie kregen van Bach over het accompagnement, omdat veel akkoorden in Bachs muziek zonder becijfering nauwelijks te raden zijn.

Sommige onderzoekers menen dat het aantal klavecimbelpartijen te klein is om definitieve conclusies te kunnen trekken over Bachs inzet van het klavecimbel. Maar 38 % is geen klein aantal. Als klavecimbelpartijen blijkbaar bovendien ook onbecijferd konden zijn, is de stelling dat dit aantal klein zou zijn onhoudbaar: elke continuo-partij kon dan immers door een goede klavecinist worden gebruikt. Continuo-partijen zijn daarnaast vaak pas na 1740 becijferd.³⁹ Dat doet veronderstellen dat Bach aanvankelijk meestal dirigeerde vanuit de partituur vanaf het klavecimbel, maar later in zijn leven het klavecimbelaccompaniment meer en meer overliet aan een student. Het is goed mogelijk dat Bach een deel van zijn cantates in

³⁶ BWV 20, 28, 30, 38, 48, 60, 62, 91, 101, 114, 134, 178, 183 en 195.

³⁷ BWV 3, 24, 44, 48 [beginkoor], 112 en 166.

³⁸ BWV 34a (4 akkoorden in het eerste recitatief), 69a (5 maten van deel 1), 78 (5 akkoorden in recitatief deel 3), 88 (1 akkoord in recitatief deel 6), 103 (2 akkoorden in recitatief deel 4), 120a (2 maten in deel 1), 133 (3 akkoorden, verdeeld over beide recitatieven) en 154 (1 akkoord in recitatief deel 2).

³⁹ Yoshitake Kobayashi, "Bachs Eingriffe in wiederaufgeführte Werke", „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“. Bericht über das Internationale wissenschaftliche Colloquium aus Anlaß des 80. Geburtstages von Alfred Dürr, hrsg. v. Martin Staehelin, 1998, Göttingen 2001, p. 99.

deze latere periode helemaal niet meer heeft uitgevoerd, en dan is het ontbreken van becijferde continuo-partijen nog begrijpelijker.

In zestien gevallen, merendeels bij heruitvoeringen in de periode 1732-1735, heeft Bach bij een aantal delen van cantates het orgel laten zwijgen. Als reden is wel genoemd een probleem met het orgel of de organist, maar een esthetische overweging is waarschijnlijker: het gaat bijna steeds om aria's voor een kleine bezetting. Blijkbaar begeleidde de klavecijnist hier alleen, zonder organist. Dat geen enkel toetsinstrument zou hebben meegespeeld druist in tegen de diepgewortelde overtuiging dat een generale-basinstrument in het continuo onontbeerlijk was. Bij nog latere uitvoeringen van de genoemde werken werd het orgel in een aantal gevallen in ere hersteld.⁴⁰ Aanwijzingen dat het klavecimbel in een of meer delen van de *Music* niet werd ingezet (zoals een vermelding *Cembalo tacet*) ontbreken geheel.

Het klavecimbel in Bachs partituren

In een groot aantal partituren bevat de continuolijn, vaak slechts op één noot of een klein aantal noten, enige summiere becijfering (*fac.* 9a-d). De cijfers worden vooral, maar niet uitsluitend, gevonden in recitatieven, en staan voornamelijk op plaatsen waar de harmonie niet vanzelfsprekend is.⁴¹ 76 van de in totaal 109 geraadpleegde partituren bevatten zulke summiere becijfering; dat komt neer op 67 %. Kopiïsten maakten van deze becijfering geen gebruik: een nette becijfering maakte Bach zelf op de gekopieerde partijen.⁴² Op de vraag, waarom die summiere becijfering dan wel in de partituur staat, zijn twee antwoorden denkbaar:

1. Die cijfers waren een geheugensteuntje tijdens het compositieproces, en
2. De partituur werd gebruikt voor het klavecimbelaccompagnement. De tweede verklaring lijkt de auteur van deze studie aannemelijker.

⁴⁰ Voor details en andere vormen van differentiatie zie Hoofdstuk XVIII, *Het orgel*, § 3.

⁴¹ 24 cantates uit de eerste jaargang (*afb.* 9a): BWV 75/2, 4, 9; 76/1, 2, 6, 9, 13; 24/3, 4; 186 (volledig); 105/2; 77/1, 2, 4, 5; 138/2; 48/1, 2, 5, 7; 109/1, 2, 3; 163/1, 2, 5, 6; 90/4; 154/1 (volledig), 2; 155/1 (volledig), 2, 3; 81/2; 144/1; 66/2, 4; 134/1, 3, 5, 6; 67/1, 5; 12/1, 3, 4, 6; 44/5, 147/1, 3, 5; 182 (volledig); 152[?]/3, 5, 6; 59[?]/1.

17 cantates uit de tweede jaargang, inclusief de niet-koraalcantates (*afb.* 9b): BWV 2/2; 135/2; 177/1, 5; 99/2; 96/3; 91/2, 4, 5; 121/1, 3, 5; 133/3, 5; 41/3, 5; 14/2; 92/2, 5, 7; 127/1, 3[?]; 249/4, 6, 7; 42/1; 103/1; 87/2, 3; 175/3.

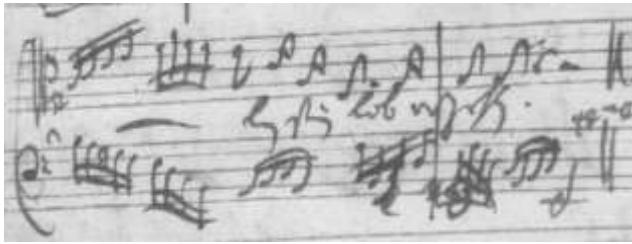
24 cantates uit de derde jaargang (*afb.* 9c): BWV 39/1; 88/2; 187/1[?], 5; 168/4; 102/2, 5; 51/3; 27/1; 47/1, 3, 4; 49/3, 5; 55/2, 4[?]; 52/2; 36/2; 57/2; 28/2, 4; 16/2; 58/1, 2, 4; 32/4; 13/4; 43/2; 34/2, 3; 30/2, 4, 11; 19/1, 3; 79/4; 82/1, 2, 3.

11 overige werken (*afb.* 9d): BWV 119/1,6; 197/2, 195/6, 120a/5, 11/3,9; 248-I/4; 248-II/15, 248-IV/39,40; 248-VI/55,58; 243/1,3; 245/8, 10, 18a, 21g, 25a, 27c.

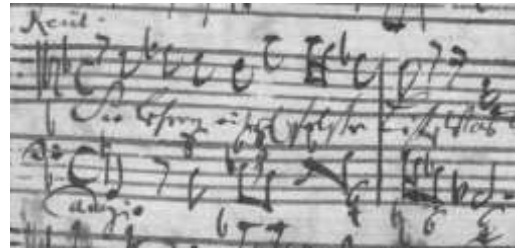
Zelfs in de eerste versie van het motet BWV 118 (ca. 1737, met trombones) komt in de partituur becijfering voor bij de in kamertoon genoteerde derde trombone; deze speelt de baslijn en vervult dus eigenlijk de continuo-functie.

Van een groot aantal cantates zijn de partituren niet overgeleverd. Een aantal partituren is daarnaast niet te raadplegen via *Bach-Digital*; deze zijn in deze telling niet meegenomen. Ook partituren waarin i.p.v. een continuolijn een getransponeerde orgelpartij is opgenomen zijn overgeslagen.

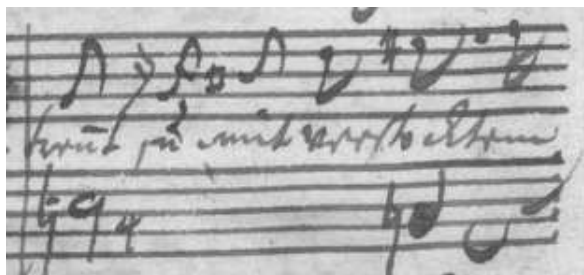
⁴² Dreyfus 1987, p. 32-38.



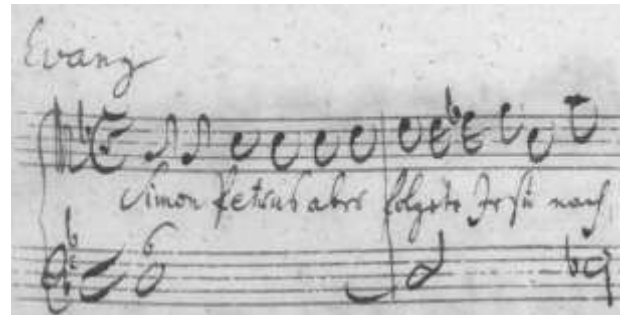
Afb. 9a. BWV 76 (eerste jaargang),
partituur, recitatief deel 13.
Becijfering (4 # 2 #) op slotnoot.



Afb. 9b. BWV 2 (tweede jaargang),
partituur, recitatief deel 2.
Becijfering op een reeks noten.



Afb. 9c. BWV 88 (derde jaargang),
partituur, recitatief deel 2, m. 5.
Becijfering (4) op eerste noot .



Afb. 9d. BWV 245 (*Johannes-Passion*)
partituur, recitatief deel 8, m. 1.
Becijfering (6) op eerste noot.

‘Die Cembalo-Frage’

De opvatting dat Bach naast het orgel ook het klavecimbel als continuo-instrument in zijn kerkmuziek zou hebben gebruikt, is heftig omstreden geweest. De belangrijkste meningen uit deze discussie, bekend als *die Cembalo-Frage*, worden hieronder vermeld.

In 1872 ging Heinrich Bellermann er (op grond van zijn waarnemingen bij Georg Friedrich Händel) van uit dat het orgel bij de koren en koralen klonk, maar het klavecimbel bij de recitatieven en aria's, dus zoals Carl Philipp Emanuel Bach schreef.⁴³ Philipp Spitta verwierp deze gedachte al in 1873: volgens hem kon alleen het orgel de ziel van de Duitse kerkmuziek vertolken. Als het klavecimbel al werd gebruikt, moet dat tijdens repetities zijn geweest.⁴⁴ Hiertegen kwam Max Seiffert in 1904 in het geweer. Orgel en klavecimbel zouden samen moeten klinken in de koren en koralen, maar alleen het klavecimbel in recitatieven en aria's. Seiffert baseerde dit op de genoemde passage van Carl Philipp Emanuel Bach en op een tweetal van de hierboven besproken cantates waarin Bach in de middendelen het orgel liet zwijgen. Seiffert suggereerde dus voor het eerst (gedeeltelijk) ‘dubbel accompagnement’.⁴⁵ Ook Max Schneider was in 1915 van mening dat orgel en klavecimbel beide moesten worden ingezet om de musici bijeen te houden (of beide tegelijkertijd klonken liet Schneider in het midden).⁴⁶ Charles Sanford Terry onderschreef het gebruik van beide instrumenten in

⁴³ Heinrich Bellermann, “Robert Franz’ Bearbeitungen älterer Tonwerke”, in *Allgemeine Musikalische Zeitung* VII, 1872, nr. 31, p. 489-495.; nr. 32, p. 505-510.; nr. 33, p. 521-526, vooral p. 508f.

⁴⁴ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Erster Band, Leipzig ²1916 (Spitta I), p. 717, 827-830.

⁴⁵ Max Seiffert, “Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen”, *BJ* 1, 1904, p. 64ff.

⁴⁶ Max Schneider, “Der Generalbaass Johann Sebastian Bachs”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, 1914/1915, p. 27-32.

1932, maar ging ervan uit Bach het klavecimbel voornamelijk inzette wanneer het orgel werd gerepareerd.⁴⁷

Zeer veel invloed heeft Arnold Schering gehad.⁴⁸ Het klavecimbel was kenmerkend voor de Italiaanse operastijl, en dat zou niet passen bij de Duitse kerkmuziek, aldus Schering. In 1936 zocht hij naar mogelijke argumenten om aanwijzingen voor klavecimbelgebruik te ontkrachten. Zo moest men becijferde ongetransponeerde continuopartijen beschouwen als partijen voor repetities, of voor een orgelpositief in kamertoon. De klavecimbels in de kerken zouden alleen zijn gebruikt voor de Bodenschatz-motetten aan het begin van de diensten en tijdens orgelreparaties. Wanneer alleen de recitatieven becijferd zijn, speelden de cellisten wellicht akkoorden. Expliciet aan klavecimbel toegewezen partijen zouden uitzonderingsgevallen zijn. Twee jaar later ontkrachtte Fritz Müller de ideeën van Schering.⁴⁹ Hij herinnerde eraan, dat het kerkelijke *Weihnachtsatorium* uit wereldlijke cantates was samengesteld, dat de continuopartij bij de motetten van Bodenschatz uitdrukkelijk voor orgel was bestemd en dat Bach bij de uitvoering van de *Trauerode* zelf klavecimbel speelde. Het akkoordspel op celli achtte Müller gezocht. Dat er voor de *Matthäus-Passion* alleen een klavecimbelpartij is overgeleverd voor het tweede koor, en dat dit zou bewijzen dat het eerste koor alleen op orgel zou zijn begeleid (zoals Schneider beweerde) noemde Müller onlogisch: Bach kon immers zelf klavecimbel hebben gespeeld bij het eerste koor.

Toch lijkt de opvatting van Spitta en Schering debet aan het feit dat tegenwoordig in het merendeel van de uitvoeringen (inclusief 'historically informed performances') van Bachs kerkmuziek het klavecimbel ontbreekt. Ook in de tweede helft van de 20^e eeuw hielden velen vast aan begeleiding door het orgel alleen; zo ook musicologen die verantwoordelijk waren voor de *NBA*. Zij suggereerden regelmatig dat het klavecimbel alleen in noodgevallen moet zijn ingezet, bijvoorbeeld als het orgel werd gerepareerd.⁵⁰ Pas in 1987 verkondigde Laurence Dreyfus in zijn studie *Bach's Continuo Group* de opvatting dat dubbel accompagnement bij Bach vaker voorkwam dan werd aangenomen.⁵¹

Argumenten contra / pro dubbel accompagnement

In deze discussie is men het erover eens dat de organist in principe altijd meespeelde. Anders ligt het met de inzet van het klavecimbel. Hieronder worden achtereenvolgens de argumenten *contra* en *pro* dubbel accompagnement genoemd en eventueel van commentaar voorzien.

Contra:

1. Alleen het orgel kan de ziel van de Duitse kerkmuziek vertegenwoordigen; het klavecimbel is Italiaans en werelds (Spitta, Schering).⁵²

⁴⁷ Charles Sanford Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, p. 164f.

⁴⁸ Schering 1936, p. 48-53, 76-89, 96-137, vooral p. 48-53.

⁴⁹ Fritz Müller, "Vom Cembalo in Joh. Seb. Bachs Kirchenmusik", *Acta Musicologica*, 10/1-2, 1938, p. 46-48.

⁵⁰ Bijvoorbeeld Alfred Dürr, *NBA II.5, Kritischer Bericht*, Kassel 1974, p. VIII; Arthur Mendel, *NBA II/4, Kritischer Bericht*, Kassel 1974, p. VI.

⁵¹ Dreyfus 1987, p. 10-71.

⁵² Spitta I, p. 827f.; Schering 1936, p. 51-53; Dreyfus 1987 p. 14f.

Dit argument is niet gebaseerd op traktaten uit Bachs tijd, maar op filosofieën uit de Romantiek.⁵³

2. Het klavecimbel werd alleen gebruikt bij repetities (Spitta).⁵⁴

Hiervoor ontbreken aanwijzingen. Voor repetities in de *Thomasschule* kan het niet gelden: de school bezat geen klavecimbel (wel orgels).⁵⁵ Klavecimbels waren overigens wel aanwezig in het woonhuis van Bach, dat in de school was opgenomen.

3. Het klavecimbel werd alleen gebruikt bij het begeleiden van motetten uit de bundel van Bodenschatz (Schering).⁵⁶

Dit is zowel onlogisch als zuiver speculatief.

4. Het orgel dat bekend stond als het *Trauungspositiv* (§ VII.2) zou in kamertoon staan, dus de becijferde kamertoonpartijen waren voor een orgelpositief bestemd (Schering).⁵⁷

In 1769 meldt een anonymus echter: “Zu Leipzig stehen die Orgeln, die zu Herrn J.S. Bachs Zeit vorhanden waren, ganz gewiss alle im Chortone”.⁵⁸ Wellicht is het huwelijkspositief gebruikt voor de *Kleine Brautmesse* BWV 250-252; de orgelpartij hiervan staat eveneens in koortoon. Ook de *Nikolaikirche* bezat een orgelpositief, dat moet zijn gebruikt voor het tweede koor in de *Matthäus-Passion* BWV 244 (Hoofdstuk XVIII, *Het orgel*, § 2); deze partij staat eveneens in koortoon.

5. Het mee laten spelen van een klavecijnist zou een extra speler kosten. Bach was hiervoor veel te praktisch (Schering).⁵⁹

Wanneer Bach het klavecimbel belangrijk genoeg vond, had hij daarvoor echter ongetwijfeld ook de inzet van een extra speler over – voor zover hij deze taak al niet zelf vervulde.

6. Het klavecimbel werd alleen ingezet wanneer het orgel werd gerepareerd (Schering, Dürr, Mendel).⁶⁰

Dat is slechts viermaal gebeurd: in de *Nikolaikirche* in 1725 (juli-november) en in 1726-1727 (onbepaalde tijd) en in de *Thomaskirche* in 1730 (vastentijd) en 1747 (juli-oktober). Over de orgelreparatie in 1725 meldt Riemers Chronik: “Man hat doch kontinuierlich darauf gespielt ohngeacht fortgebaut worden”.⁶¹ Bovendien kan een orgelpositief de functie van het grote orgel beter hebben waargenomen dan het klavecimbel.

7. Bach zette het klavecimbel vooral in bij composities van anderen. Blijkbaar hadden de musici daarbij meer steun nodig (Reinmar Emans).⁶²

⁵³ Dreyfus 1987, p. 20f.

⁵⁴ Spitta I, p. 830.

⁵⁵ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Zweiter Band, Leipzig 1916 (Spitta II), p. 774.

⁵⁶ Schering 1936, p. 129-137.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70f.

⁵⁸ *BD* III, nr. 755, p. 204.

⁵⁹ Schering 1936, p. 89.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 89-96; Dürr 1974, p. 116; Mendel 1974, p. 98.

⁶¹ Dreyfus 1987, p. 26f.

⁶² Emans 2008, p. 143f.

Bach zette het klavecimbel – in absolute aantallen – vaker in bij zijn eigen muziek, die doorgaans ingewikkelder is.

8. Het klavecimbel werd niet genoemd in de lijst met instrumenten in het memorandum van 1730 (Emans).⁶³

Dat zegt echter niets, vooral wanneer het klavecimbel door Bach zelf, of door privéleerlingen werd bespeeld. Het orgel en de organist werden immers ook niet genoemd in die lijst, omdat een organist, evenals een klavecijnist, niet ontrokken hoefde te worden aan de groep stadsmusici of aan de groep leerlingen van de *Thomasschule*.

9. Hedendaagse musici hebben soms bezwaar tegen dubbel accompagnement, omdat de klavecimbeltoon zonder deksel in de zaal onvoldoende hoorbaar zou zijn, en omdat orgel en klavecimbel op een verschillende wijze gaan ontstemmen, wanneer zij in een verwarmde concertzaal zijn geplaatst.⁶⁴

Dit zou kunnen duiden op een in vergelijking met de door Bach gebruikte instrumenten (te) mild geïntoneerd klavecimbel, op een te zachte registratie of op een afwijkende akoestiek van de ruimte. Voor de kerken in Bachs tijd was ontstemming t.g.v. temperatuurverloop minder een probleem, omdat deze vrijwel onverwarmd waren.

10. De zuiverheid in stemming van orgel en klavecimbel bij samenspel liet te wensen over (Schering).⁶⁵

Dit was echter voor veel musici uit Bachs tijd kennelijk geen probleem, terwijl toch het klavecimbel in kamertoon was gestemd en het orgel in koortoon. Zelfs wanneer orgel en klavecimbel een verschillende stemming hadden vond Bach dat blijkbaar niet doorslaggevend.

11. Er is gewezen op het gevaar van *clashes*, wanneer orgel en klavecimbel op verschillende wijze tegelijkertijd begeleiden.⁶⁶

Van het orgel en het klavecimbel werd verwacht dat zijn op verschillende manieren werden bespeeld (Hoofdstuk XX, *De generale bas*). Mattheson beval naast het orgel bij grote bezettingen zelfs twee klavecimbels aan;⁶⁷ in de opera was dit blijkbaar gebruikelijk.^{K en 68} Blijkbaar speelde ook dit probleem destijds niet.

Pro:

1. Het feit dat dubbel accompagnement vaker voorkwam in Duitsland en dat de praktijk in Leipzig zelfs als voorbeeld werd gesteld, zoals hierboven genoemd.
2. De voordelen van klavecimbelbegeleiding, zoals hierboven genoemd.
3. De aanwezigheid en het doorlopende onderhoud van de klavecimbels in de kerken in Leipzig, zoals hierboven genoemd.

⁶³ Ibid., p. 145.

⁶⁴ Ton Koopman, "Recording Bach's early cantatas", *Early Music* 24/4, 1996, p. 612.

⁶⁵ Schering 1936, p. 88f.

⁶⁶ Dreyfus 1987, p. 69.

⁶⁷ Mattheson 1739, p. 484, § 29.

⁶⁸ Zie ook C.P.E. Bach 1762, p. 315.

4. De overgeleverde klavecimbelpartijen, samen met vaak identieke orgelpartijen, eveneens hierboven genoemd. Dat aantal is groter dan vaak is aangenomen.
 Maar misschien paste Bach dubbel accompagnement pas toe bij heruitvoeringen in de laatste tien jaar van zijn leven, zo menen Yoshitake Kobayashi en Emans, omdat de partijen vaak pas toen becijferd werden.⁶⁹
 In deze visie wordt de mogelijkheid dat Bach zelf vanuit zijn partituur speelde buiten beschouwing gelaten.
5. De hierboven genoemde summiere becijfering bij de in kamerton genoteerde continuo-lijnen in veel partituren, die waarschijnlijk gebruikt zijn om klavecimbel uit te spelen.
6. De aanduiding *tasto solo* in enkele orgelpartijen (BWV 114, 169, 29, 248^{IV}) en partijen waaruit blijkt dat de organist een aantal delen niet meespeelde.
7. Het enige overgeleverde verslag van een uitvoering door Bach van een *Music* in een kerk (*Trauerode* BWV 198, 1727), waarin is vermeld dat Bach zelf klavecimbel speelde.^L
 Misschien was dit een bijzonder geval: het betrof geen gewone kerkdienst; de uitvoering vond bovendien niet plaats in de *Thomaskirche* of *Nikolaikirche*. Het krantenbericht vermeldt dat de muziek in Italiaanse stijl was; misschien dat daarom de klavecinist begeleidde i.p.v. de organist. Bovendien maakte de verslaggever fouten in zijn verslag; wellicht kon hij Bach niet zien op de orgelgalerij.⁷⁰
8. Op de omslag van het door Bach bewerkte *Sanctus* uit de *Missa Superba* van Johann Kaspar Kerll (BWV 241, versie in E) staan bij wijze van uitzondering alle deelnemende instrumenten vermeld, i.p.v. het allesomvattende *Continuo*. De continuogroep bestond volgens dit omslag uit: *Bassono, Violoncello, Violono, Cembalo e l'Organo*. Van dit stuk bestaan o.a. partijen voor *Cembalo* en voor *Organo*. Dubbel accompagnement was Bachs idee: op het origineel van Kerll staat slechts *con Organo e Violone*.⁷¹
 Dit is een heel late bewerking (1749). Misschien dat Bach toen wel dubbel accompagnement wenste .
9. Carl Philipp Emanuel Bach meldde dat Bach graag het orkest leidde met de viool en dat hij de musici daarmee beter in de hand kon houden dan met het klavecimbel.^M
 Deze melding laat zien dat directie vanaf het klavecimbel gebruikelijk was. Zoals al werd gesuggereerd (Hoofdstuk § VII, *Bachs directie*) had Bachs zoon het hier mogelijk vooral over Bachs directie van het *Collegium Musicum*; hij noemt immers het orkest.
10. In 1724 wilde Bach de *Johannes-Passion* uitvoeren in de *Thomaskirche*, maar hij kreeg te horen dat dit volgens het jaarlijks rooster in de *Nikolaikirche* moest gebeuren. Bach protesteerde, o.a. omdat het klavecimbel in de *Nikolaikirche* 'etwas reparirt' moest worden. Blijkbaar vond hij de inzet van het klavecimbel essentieel.^N Van een latere uitvoeringen van de *Johannes-Passion* is bovendien een becijferde klavecimbelpartij overgeleverd (naast een onbecijferde klavecimbelpartij; mogelijk is het opschrift *Cembalo* een kopieerfout.

⁶⁹ Kobayashi 1998, p. 99; Emans 2008, p. 146f.

⁷⁰ Joshua Rifkin, "Performance questions in Bach's *Trauerode*", *Bach studies* 2, ed. Daniel R. Melamed, Cambridge 1995, p. 143f.

⁷¹ Dreyfus 1987, p. 48.

11. Er bestaan verschillende getuigenissen van en voor leerlingen, die *de kerkdiensten* op-
luisterden met klavecimbelspel, zoals Friedrich Gottlob Wild, die in 1727 een getuige-
nis kreeg, waarin uitdrukkelijk zijn medewerking als klavecinist in de diensten wordt
genoemd;^o Johann Friedrich Agricola, die bij Bach studeerde in 1738-1741 en in 1752
meldde dat hij klavecimbel speelde tijdens Bachs uitvoering van kerkmuziek van Te-
lemann,^p en Johann Christian Kittel, leerling van Bach in 1748-1750, die zich op 76-
jarige leeftijd herinnerde dat Bach altijd (!) een van zijn beste leerlingen, onder wie
Kittel zelf, klavecimbel liet spelen tijdens de uitvoering van cantates.^q Ook in getuige-
nissen voor andere leerlingen wordt het klavecimbel genoemd, maar niet expliciet de
medewerking in de diensten.⁷²
12. Johann Matthias Gesner, van 1729 tot 1734 Rector van de *Thomasschule*, gaf in 1738
een lyrische beschrijving in het Latijn van dirigent Bach. Deze passage kan alleen be-
grepen worden als Bach dirigeerde vanaf het klavecimbel, omdat Gesner eerst zegt
dat het klavecimbel vele citers in zich bergt, en vervolgens Bachs directie beschrijft als
zanger die zichzelf op de citer begeleidt en tegelijkertijd alles en iedereen om hem
heen stuurt. De passage slaat blijkbaar op een werk in grote bezetting met amateur-
musici, ingewikkelde muziek en weinig repetitietijd.^r
Waarschijnlijk is dit een beschrijving van een repetitie. Maar ook dan speelde het kla-
vecimbel in de kerk mee; de school bezat geen klavecimbel.

Alles overziende kan men vaststellen dat de argumenten *pro* veel sterker zijn dan de argu-
menten *contra*.

*Een analyse van de partituren en partijen van Bachs kerkmuziek in Leipzig, en
de in publicaties aangedragen argumenten contra en pro 'dubbele begeleiding'
leidt tot de conclusie dat Bach het orgel en het klavecimbel samen liet meespe-
len als generale-basinstrumenten.*

3. In hoeverre liet Bach het klavecimbel meespelen in zijn kerkmuziek in Leipzig en wie bespeelden het instrument?

Bachs klavecinisten

Voor het klavecimbelaccompagnement in Bachs cantates komen Bach zelf, zijn *Thomasschule*-
leerlingen en zijn privé-leerlingen in aanmerking.

Dat Bach zelf het klavecimbel bespeelde, is bijna vanzelfsprekend. Kapelmeesters
leidden hun orkest gewoonlijk vanachter hun klavecimbel. Zij zaten centraal tussen de mu-
sici en konden hen zo het beste sturen. Bovendien bestaan beschrijvingen van Bachs directie
vanaf het klavecimbel (zie boven, argumenten *pro* dubbel accompagnement 7 en 12). De aan-
bevelingen van Mattheson over een tegelijkertijd spelende en zingende *Director* zijn één op
één terug te vinden in de beschrijving van Gesner (eindnoten E, R). Bach zal daarbij vanuit

⁷² Johann Adolph Scheibe, 1731, BD I, nr. 68, p. 136f.; Johann Christoph Dorn, 1731, BD I, nr. 69, p. 138;
Johann Ludwig Krebs, 1735, BD I, nr. 71, p. 139; Christian Gottlob Wunsch, 1743, BD I, nr. 78, p. 145.

zijn partituur hebben gespeeld. Een aanwijzing daarvoor is de in § 2 genoemde summiere becijfering in maar liefst 67% van zijn partituren. Bach noteerde alleen op cruciale plaatsen een akkoord. Uit het aantal partituren met zulke becijfering kan geconcludeerd worden dat Bach minstens 67% van deze werken ooit leidde vanaf het klavecimbel. Minstens, want in overige partituren had hij wellicht geen behoefte aan zulke indicaties. Dat zou ook kunnen gelden voor de *Matthäus-Passion* BWV 244: in de partituur is geen becijfering aanwezig. De partituur is een nieuwe versie van een werk dat hij al vaker uitvoerde. Bach kende het dus goed en becijfering was voor de componist wellicht overbodig. Of er ook becijfering stond in de autografische partituren van eerdere versies van de *Matthäus-Passion* is niet na te gaan: deze zijn verloren gegaan. Ook uit een aantal cantates met orgelsoli blijkt dat Bach waarschijnlijk uit de partituur speelde: die soli staan in koortoon genoteerd in de partituur. Wanneer bijvoorbeeld één van zijn zonen deze partij zou hebben gespeeld, moest Bach het doen zonder partituur, en dat lijkt niet waarschijnlijk.⁷³

De inzet van *Thomasschule*-leerlingen is een belangrijk item in het memorandum (1730).⁷⁴ Daarin wordt het klavecimbel echter niet genoemd. Dat is ook wel logisch: de klavecinist had een centrale rol en moest dus een behoorlijke opleiding hebben genoten in klavecimbelspel en in het spelen met becijfering – en vaak ook zonder becijfering. Bovendien moest hij ritmisch overwicht hebben om de musici bijeen te houden. *Thomasschule*-leerlingen waren daartoe waarschijnlijk – nog – niet in staat. En mocht Bach ooit een *Thomasschule*-leerling hebben gehad die daartoe wel in staat was, dan geldt daarvoor hetzelfde als voor zijn klavecimbelleerlingen (zie hieronder).

Ten slotte staat vast dat Bach soms klavecimbelleerlingen liet begeleiden. Men kan speculeren over zijn beweegredenen.

1. Bach was verantwoordelijk voor de opleiding van deze leerlingen: zij moesten voorbereid worden op een later kapelmeesterschap en daarvoor was ervaring nodig. Het hierboven in *pro*-argument nr. 11 genoemde getuigenis voor Wild uit 1727 ondersteunt deze hypothese.
2. Het is mogelijk dat Bach later in zijn leven in toenemende mate leed aan beven en verkramping van zijn handen (*Zitterkrampf*), waardoor klavecimbelspel hem steeds moeilijker viel. Geleidelijke veranderingen in Bachs handschrift sinds 1735 zijn hiervoor aanwijzingen.⁷⁵ Zo is verklaarbaar dat juist in deze jaren veel continuopartijen alsnog becijferd werden en dat een aantal partijen met het opschrift *Cembalo* uit deze tijd stamt.⁷⁶ Kobayashi laat aan de hand van Bachs handschriftontwikkeling zien dat Bach in augustus of september 1748 mogelijk een beroerte heeft gehad, waardoor de directie vanaf het klavecimbel werd bemoeilijkt.⁷⁷ De herinnering van Kittel over de jaren 1748-1750 (zie boven) ondersteunt deze hypothese.

⁷³ Rifkin 1995, p. 147f.

⁷⁴ Johann Sebastian Bach, *Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvoorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben*. Brief aan de Leipziger Raad, 23. August 1730, *BD I*, nr. 22, p. 60ff.

⁷⁵ Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Thübingen Bachstudien* Heft 4/5, Trossingen 1958, p. 107-118; Yoshitake Kobayashi, "Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs", in Hoffmann / Schneiderheinze 1988, p. 457.

⁷⁶ Kobayashi 1998, p. 99.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 461.

3. Wellicht leidde Bach zijn musici liever zelf als violist (zie boven, *pro*-argument 9). Dit lijkt echter in de kerken minder vanzelfsprekend, zoals toegelicht in Hoofdstuk VIII, *Bachs Directie*.
4. Het is denkbaar dat Bach liever de handen vrij had om de maat te slaan (Idem).

Dat Bach zijn leerlingen klavecimbel liet spelen, wordt aannemelijk uit de 38 % continuopartijen, die minstens enige becijfering bevatten (§ 2). De gedachte zou kunnen rijzen dat hij bepaalde cantates zelf begeleidde op het klavecimbel en andere door privéleerlingen. Dat blijkt echter niet uit de overgeleverde partituren en partijen. Er is geen statistisch verband te vinden tussen becijferde partituren en becijferde partijen. Van veel cantates zijn zowel (deels) becijferde partituren als partijen overgeleverd.⁷⁸ De veronderstelling dat Bach in de eerste jaren in Leipzig vooral zelf begeleidde en in latere jaren vooral leerlingen inzette hiervoor, wordt hierdoor gesteund.

De mate waarin de klavecijnist bij Bach meespeelde.

Dreyfus veronderstelt dat Bach het klavecimbel af en toe gebruikte,⁷⁹ maar het ligt meer voor de hand dat Bach het altijd mee liet spelen. Het lijkt immers onlogisch dat Bach werkte zonder klavecimbel, als hij de inzet daarvan zo essentieel vond dat hij zonder een volwaardig klavecimbel zijn *Johannes-Passion* niet wilde uitvoeren (zie boven, *pro*-argument 10). Bovendien is het moeilijk om argumenten te bedenken, op grond waarvan hij zou besluiten het klavecimbel de ene keer wel en de andere keer niet te gebruiken. Het argument dat hij geen goede speler ter beschikking had gaat niet op, omdat hij altijd zelf kon spelen. En Kittel geeft aan dat hij, in ieder geval in de jaren rond 1749, de keuze had uit een aantal goede leerlingen en dat hij altijd zo'n goede leerling klavecimbel liet spelen.

Dat er niet meer klavecimbelpartijen zijn overgeleverd, is dan op twee manieren te verklaren. In de eerste plaats was de standaardpraktijk waarschijnlijk dat Bach zelf uit zijn partituur speelde. In de tweede plaats konden goede leerlingen kennelijk – na instructie door de meester – ook uit onbecijferde partijen spelen, zoals blijkt uit veel deels of vrijwel niet becijferde klavecimbelpartijen. Ook de organist moest het (minstens) vijftien maal doen met een volledig onbecijferde partij, en daarnaast met veel deels becijferde partijen.

Volgens Dreyfus bestaan er geen aanwijzingen dat Bach het klavecimbel inzette in de *Matthäus-Passion* (dit in tegenstelling tot de *Johannes-Passion*). De late klavecimbelpartij voor het tweede koor zou laten zien, dat hij in de laatst bekende uitvoering van het werk (waarschijnlijk in 1743) het orgel van het tweede koor verving door een klavecimbel (*afb.* 10).⁸⁰



Afb. 10. BWV 244, partij klavecimbel 2^e koor, begin.

⁷⁸ Gecontroleerd m.b.v. *BC* en *Bdig*.

⁷⁹ Dreyfus 1987, p. 68f.

⁸⁰ Dreyfus 1987, p. 40.

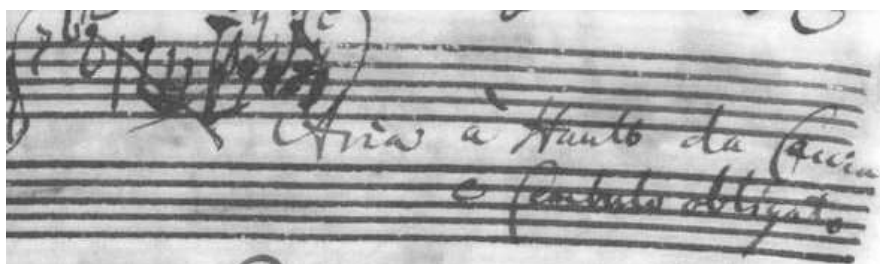
Deze redenering behoeft enige nuancering. Als Bach het klavecimbel in de *Johannes-Passion* essentieel vond (zie § 2, *pro*-argument 10), is onduidelijk waarom dit voor de *Matthäus-Passion* niet zou gelden. Omdat Bach voor zijn nieuwe versie naast twee instrumentale groepen ook twee continuo groepen moest bemensen, kan het vinden van voldoende medewerkers problematisch zijn geweest. Maar dit betrof niet de klavecinist van het eerste koor: het ligt voor de hand dat Bach dit zelf was. Het klavecimbel van het tweede koor kan – na instructie door Bach – in 1737 door een goede leerling zijn bespeeld vanuit een onbecijferde continuo-partij. Wellicht had Bach in 1743, na het bezetten van de andere partijen, niet meer zo’n goede leerling beschikbaar, en moest hij voor becijfering zorgen. Het is ook mogelijk dat Bach in 1737 nog geen klavecinist beschikbaar had voor het tweede koor maar in 1743 wel. Ten slotte is het mogelijk dat het *Nikolai*-positiv, waarmee het tweede koor óók werd begeleid, bij deze late heruitvoering niet beschikbaar was (aanwijzingen daarvoor ontbreken); in dat geval was het klavecimbel onontbeerlijk. Een aanwijzing hiervoor zou de inzet van een akkoorden spelende gamba in het *accompagnato*-recitatief “Mein Jesus schweigt” kunnen zijn. Maar dit blijft slechts één van de mogelijke redenen voor de nieuwe klavecimbelpartij voor het tweede koor.

Het klavecimbel als solo-instrument in de kerkmuziek

Bach zette het klavecimbel nooit in als solo-instrument in zijn kerkmuziek. In twee gevallen kan men klavecimbel-‘soli’ beschouwen als een uitwerking van de continuo-partij in gebroken akkoorden. In de eerste versie van de *Johannes-Passion* BWV 245 (1724) werd de instrumentale solopartij in het arioso “Betrachte meine Seel” (deel 19) door een luit gespeeld; voor de derde versie (ca. 1730) werd een inlegblad gemaakt met deze partij voor orgel. Voor de vierde versie (1749) werd een nieuw inlegblad gemaakt voor dezelfde solo, maar nu gespeeld door klavecimbel (naast de becijferde klavecimbel-continuo-partij). Ook voor de klavecimbelsolo in de aria “Willkommen will ich sagen” uit *Wer weiß wie nahe mir mein Ende* BWV 27 is een apart inlegblad overgeleverd dat later, waarschijnlijk ten onrechte, het opschrift *Organo obligato* kreeg. De partij is ongetransponeerd en is dus voor klavecimbel bedoeld (afb. 11). Dit wordt met het autografische opschrift *Cembalo obligato* bevestigd in de partituur (afb. 12).



Afb. 11. BWV 27, inlegblad klavecimbelpartij, begin.



Afb. 12. BWV 27, partituur, titel aria 3; de aria zelf volgt op de volgende bladzijde.

Op de omslag van de partituur is echter de kennelijk foute aanduiding *Organo oblig.* overgenomen. De organist speelde deze aria tegelijkertijd uit de (onbecijferde) getransponeerde continuopartij. De klavecïnist zal in de overige delen van deze werken uit een continuopartij hebben gespeeld. In beide gevallen kan men de klavecimbelsoli ook beschouwen als een uitwerking van de continuopartij in gebroken akkoorden.

In beide hoofdkerken in Leipzig stonden 'grote', waarschijnlijk tweemanuallige klavecimbels. Zij werden meestal bespeeld door Bach zelf uit de partituren, getuige vele summiere becijferingen daarin. Vooral in latere jaren speelde vaak één van Bachs privéleerlingen uit een becijferde, deels becijferde of helemaal niet becijferde continuopartij. Uit de partijen en partituren van Bachs kerkmuziek kan worden afgelezen dat de generale bas waarschijnlijk vrijwel altijd gerealiseerd werd door orgel en klavecimbel tegelijk ('dubbel accompagnement'), in alle delen van de cantates en passies. De partijen van de klavecïnist en de organist verschilden alleen bij uitzondering van elkaar, bijvoorbeeld wanneer een van hen een solo speelde. Solopartijen voor klavecimbel ontbreken; de beide als zodanig te beschouwen overgeleverde partijen zijn eerder uitgewerkte begeleidingen

Rens Bijma, versie 13-06-22.

Met dank aan Albert Clement, Jos van Veldhoven, Siebe Henstra, Menno van Delft, Pieter Jan Belder en Kris Verhelst-van Heyghen.

^A Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, p. 263.

Das Clavicimbel mit seiner *Universität* gibt ein accompagnirendes / fast unentbehrliches Fundament zu Kirchen- Theatral- und Cammer-Music ab / und ist recht Wunder / daß man hiesiges Ortes die schnarrenden höchst eckelhaften **Regalen** in den Kirchen noch beybehält / da doch die **säuselnde und lispelnde** Harmonie des Clavicymbels, wo man deren sonderlich 2. haben kan / eine weit schönere Würckung auff dem Chor hat.

Ibid., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, p. 484.

§. 29. Die Regale sind hiebey nichts nutz, und wundert mich, daß man noch hie und da diese schnarrende, verdrießliche Werckzeuge braucht. Die Clavicimbel, Steertstücke oder Flügel thun an allen Orten gute, und weit angenehmere Dienste, als jene: Wiewol es aus verschiedenen Ursachen nicht schlimm seyn würde, wenn in den Kirchen saubere und hurtig-ansprechende kleine Positiven, ohne Schnarrwerck, mit den Clavicimbeln vereinigt werden könten, oder doch von den letztgenannten, bey starcken Chören, ein Paar vorhanden wären.

Georg Philipp Telemann, *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch*, Hamburg 1730, p. 188.

Inzwischen hat deren grössre Zahl den Nutzen, daß sie so wohl im Chor- als Cammer-Tone, nach der Orgel und dem Clavessin, gesungen werden mag.

Gottfried Heinrich Stölzel, *Abhandlung vom Recitativo*, Gotha ca. 1739, p. 122v (ongepubliceerd); overgenomen uit Ahrens 2008, p. 122.

Wenn diese Art des Recitativs [=secco] unsers Erachtens in der Kirche, wo man die Orgel dazu spielen lassen muß, gute Diensten thun soll, so laße man überdieses, daß man nur vierthelweise anschlagen läßt und die benöthigten Pausen dazwischen setzet, den Bass an sich selber nicht über eine Tackt auf einer Note stille liegen. Denn ein allzulanges Stilleschweigen des Fundaments, da indeßen sich doch die Harmonie öfters verändert, ist den Ohren verdrießlich. Ein anders ist es, wenn ein Clavecin das Accompagnement führet, denn dieses kann durch sein Harpeggio sothanen Mangel reichlich ersetzen, welches aber die summende Orgel nicht thun kann. Wie denn auch mit der Orgel die allzujähen und weiten Veränderungen und Verwechslungen der Harmonie nicht so gut heraus kommen, als mit dem Clavecin. Es wäre denn daß Instrumente dazu accompagnirten, welche allen Mangel ersetzen, und dem Gehör überall Satisfaction geben.

^B Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Zweyter Theil, Berlijn 1762, p. 1f.

§. 3. Die **Orgel** ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muss ein **Flügel** dabey sein. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt. [...]

§. 7. Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen. [...]

^C Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Lauban 1767, p. 42.

b) Der Clavicembalist (wenn einer da ist) accompagnire, un besonders beym *piano* so kurz, als möglich und ziehe die Finger gleich von den Accorden ab. In Recitativem kann er bisweilen des *arpeggiens*, oder der zergliederten und gebrochenen Accorde mit gutem Erfolge sich bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen.

^D Carl Philipp Emanuel Bach, brief aan Johann Nikolaus Forkel, 1774, *BD III*, nr. 801, p. 285.

Er hörte die geringste falsche Note bey der stärcksten Besetzung. Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärke u. Schwäche. In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.

^E Mattheson 1739, p. 482.

§. 16. In eben dem Ausführungs-Verstande soll ein Capellmeister, nächst dem Singen, billig das Clavier spielen können, und zwar recht gründlich, weil er damit bey der Vollziehung alles andre am besten begleiten, und auch zugleich regieren kann. Ich bin allzeit besser dabey gefahren, wenn ich sowol mitgespielt, als mitgesungen habe, als wenn ich bloß des Tacts wegen nur da gestanden bin. Der Chor wird durch solches mitspielen und Mitsingen sehr ermuntert, und man kan die Leute viel besser anfrischen.

^F Mattheson 1713, p. 263.

Das Clavicimbel mit seiner *Universitè* gibt ein accompagnirendes / fast unentbehrliches Fundament zu Kirchen- Theatral- und Cammer-Music ab / und ist recht Wunder / daß man hiesiges Ortes die schnarrenden höchst eckelhaften **Regalen** in den Kirchen noch beybehält / da doch die **säuselnde und lispelnde** Harmonie des Clavicymbels, wo man deren sonderlich 2. haben kan / eine weit schönere Würckung auff dem Chor hat.

^G Christian Carl Rolle, „Der Orgeln Behandlung bey den Kirchenmusiken“, *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weiteren Ausbreitung der Music*, Berlijn 1784, p. 56.

Den Flügel bey der Kirchenmusik einzuführen wird zwar sehr angerathen. Da aber bey der Theatralmusik der Schall heraufgeheth: bey der Kirchenmusik hingegen der Schall von dem Orgelchore herunterkommen muß, so gibt das Mitspiel des Flügels wohl keine sonderliche nachdrückliche Unterstützung.

^H Mattheson 1739, p. 104.

§ 35 [...] Bey Chören von mehr als 50 Personen kan ieder Accord, in einer dreitausend Mannfähigen Kirche vernommen werden; wenn eine tüchtige Faust auf den Flügel kömmt. Das hat man erfahren.

C.P.E. Bach 1762, p. 2.

§. 7. [...] Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, sogar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen.

^I Georg Falck, *Idea bonis cantoris*, Nürnberg 1688, p. 205.

Clavicymbalo oder *Gravecymbalum* ist ein Chormässig-länglicht / einem Flügel gleich *formirtes Instrument*, dergleichen mit drey Registern und Zügen gefunden werden.

^J Johann Kuhnau, *An E. Hoch Edlen und Hochweisen Rath zu Leipzigunterdienstliches Memoraiäl. Erinnerung des Cantoris die Schul und Kirchen Music betreffend*, 1709, gepubliceerd in Spitta II, p. 856ff.

7. Wäre zu wünschen, daß man zur Unterhaltung derer in beyden Kirchen befindlichen großen *Clavicimbeln*, dazu auffs allerwenigste ein jährliches *Interesse* von 300 Thalern gehörte (denn, im Fall man sie brauchen wil, müssen sie bey jeder *Music* auffs neüe *accomodiret* seyn, und im izigen Stande dürften sie unter 6 biß 7 Thalern kaum wieder angerichtet werden) ein Mittel ausfinden könte. [...]

^K Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, p. 184.

Die Theorbe findet hinter dem zweyten *Clavicymbal*, und den ihm zogeordneten *Violoncellisten*, bequemen Platz.

^L Christoph Ernst Sicul: *Das Thränende Leipzig*, 1727, *BD II*, 232, p. 175.

[...] die Trauer-Music, so dießmal der Herr Capellmeister, Johann Sebastian Bach, nach Italiänischer Art *compo | niret* hatte, mit *Clave di Cembalo*, welches Herr Bach selbst spielte, *Orgel*, *Violes di Gamba*, *Lauten*, *Violinen*, *Fleutes douces* und *Fleutes traverses &c.* und zwar die Helffte davon vor- die andere Helffte aber nach der Lob- und Trauer-Rede hören.

^M Carl Philipp Emanuel Bach, brief aan Johann Nikolaus Forkel, 1774, *BD III*, nr. 801, p. 285.

Er hörte die geringste falsche Note bey der stärcksten Besetzung. Als der größte Kenner u. Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärcke u. Schwäche. In seiner Jugend bis zum ziemlich herannahenden Alter spielte er die Violine rein u. durchdringend u. hielt dadurch das Orchester in einer größeren Ordnung, als er mit dem Flügel hätte ausrichten können.

^N Raadsactuaris Johann Zacharias Trefurth, Aktennotiz, 1724, *BD II*, nr. 179, p. 140.

Hic

Er wollte solchem nachkommen, erinnert aber dabey, daß [...] der *Clav-Cymbel* etwas *repariret* werden müste, welches iedoch alles mit leichten Kosten zuwercke zu richten wäre, bittet allenfalls [...] das *Clav-Cymbel repariren* zulaßen.

Senatus

Es sollte der Herr *Cantor* auf EE. Hochweisen Raths Kosten, [...] den *Clav-Cymbel repariren* laßen.

^O Johann Sebastian Bach, Zeugnis für Friedrich Gottlieb Wild, 1727, *BD I*, nr. 57, p. 127.

[...] daß wohlgedachter [Herr] *Mons*: Wild in die vier Jahre so er auf hiesiger *Vniversitaet* gelebet, [...] daß er nicht allein Unsere Kirchen *Music* durch seine wohlerlernte *Flaute-traversiere* und *Clavecin* zieren helffen, sondern auch sich bey mir gar *speciell* in *Clavier*, *General-Bass* [...] *informiren* laßen [...]

^P Brief van Johann Friedrich Agricola aan Georg Philipp Telemann, Berlin 1752, *BD III*, nr. 652, p. 21 en bevestiging door Marpurg, *BD III*, nr. 662, p. 76.

[Agricola schrijft dat Telemann hem door zijn cantates van kerkmuziek heeft leren houden. Hij geeft aan dat hij onder leiding van Bach in Leipzig Telemanns cantates heeft begeleid op klavecimbel:]

[...] wenn nicht Ihre Kirchen- und Instrumentalestücke, deren ich damals eine große Menge gehört, und auf dem Flügel begleitet habe [...]

[*Marpurg over Agricola bij Bach in Leipzig, 1738-1741*]

Er hatte dabey Gelegenheit, unter seines Lehrers Anführung, bei der Kirchenmusik, und auch eine Zeitlang im Collegio musico, daß Erlernte immer auszuüben. Hierauf unterrichtete ihn gedachter Herr Capellmeister Bach auch in der harmonischen Setzkunst, mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Aufrichtigkeit.

^Q Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Dritte Abteilung, Erfurt 1808, p. 33; *BD VI*, E16.

Wenn Seb. Bach eine Kirchenmusik aufführte, so mußte allemal einer von seinen fähigsten Schülern auf dem Flügel accompagniren. Man kann wohl vermuthen, daß man sich da mit einer magern Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte. Demohnerachtet mußte man sich immer darauf gefaßt halten, daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen weiter zu geniren, das Accompagnement mit Massen von Harmonien ausstaffirten, die noch mehr imponirten, als die unvermuthete nahe Gegenwart des strengen Lehrers.

^R Johann Matthias Gesner, (rector *Thomasschule*), Voetnoot bij Gesners vertaling van Quintilianus, p. 61, Göttingen 1738; originele Latijnse tekst: zie *BD II*, nr. 432, p. 331f.

Vertaling van Gottlob Friedrich Rothe, koster van de Thomaskirche, 1792, *BD V*, nr. C978b, p. 257f.

Bey der Gelegenheit, wo Quintilian von der Geschicklichkeit und Kunst der alten Citherspieler spricht und sie bewundert, sagt Gesner in der Anmerkung:

Du würdest, Fabius, das für ganz unbedeutend halten, wenn du, aus dem Grabe erweckt, das Glück hättest, Bachen, (um den vorzüglich zu nennen, weil er vor nicht gar langer Zeit mein College auf der Thomasschule in Leipzig war) zu sehen, wie er mit beyden Händen und allen Fingern [...] unser Clavecin tractiret, das gar viele Cithern allein in sich faßt, [...] ich sage, wenn du den Mann sehen solltest, wie er, indem er das leistet, was ein ganzer Trupp eurer Citharnötgen, [...] nicht, wie der Citherspieler, etwan nur auf ein einziges Stück und dessen Vortrag seine Gedanken richtet, sondern wie derselbe auf das ganze Orchester die genaueste Aufmerksamkeit hat, und unter 30, auch 40. Musikern, den durch ein Nicken, den andern durch ein Fußstampfen, den dritten durch ein drohenden Wink mit dem Finger, wieder auf die Mensur und in den Takt bringt – dem in Discant, einem andern im Bass, dem dritten im Alt den Ton angiebt, den er singen soll, und wie so gar ein einziger Mann, bey dem größten Lärm des Musikchors, wo er unter allen die schwerste Rolle hat, dennoch so gleich es wegbringt, wenn etwas wider die Harmonie ist, und wo es steckt, wie er das ganze Chor in Ordnung erhält und überall forthilft, auch so es irgendwo hinkt, ganz allein bey allen Arten des Takts, die Harmonie wieder in den Gang bringt – wie er allein, durch sein scharfes Ohr, mit einem Ton, der aus so enger Kehle kömmt, die Stimmen aller nachgebend macht.