

Der Übergang vom Cembalo zum Hammerklavier

Dissertation
zur Erlangung des Grades
Doktor der Musikwissenschaft

Eingereicht am Fachbereich Musikwissenschaft
der Johannes Gutenberg Universität
Mainz

von
Oliver Kern

Mainz
2015

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	2
Einleitung	4
Einführung: Zur Problematik und zum Wandel der Begriffe	30
Clavier S. 30 • Symphony und Instrument S. 34 • Flügel S. 37 Pantalon S. 43 • Der Wandel des Clavierbegriffs S. 46 • 'Veraltete' Instrumente im 19. Jahrhundert S. 48	
I. Teil: Die besaiteten Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts	50
Zum Diskurs über die Urheberschaft des Hammerklaviers	50
Clavierinstrumentenbau im 18. Jahrhundert	61
Varianten des Hammerklaviers S. 65 • Kombinationsinstrumente S. 67 • Instrumente mit vielen Veränderungen S. 71 • Instrumente mit spezieller Klangerzeugung S. 76	
II. Teil: Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckten	83
Vorbemerkung	83
Zur Analyse	84
Auswertungskategorien S. 85 • Spinett, Virginal und Clavichord S. 87 • Sekundäre Untersuchungen S. 88 • Auswertungskriterien S. 91 • Zu den Quellen S. 94	
Auswertung	101
Auswertung der sekundären Fragestellungen	107
Die Sprachliche Formung des Titels S. 107 • Clavier – Klavier S. 110 • Varianten der Bezeichnungen des Hammerklaviers S. 111 • Akzent S. 116	
Tabellen zur Auswertung	118
Zusammenfassung und Ausblick	123
Abbildungsverzeichnis	125
Literaturverzeichnis	126
Quellenverzeichnis	134
Verlagslisten und Verzeichnisse zur Datierung von Notendruckten	134
Traktate, Lexika und Zeitschriften	136
Quellenanhang	139

Vorwort

Die Idee zu dieser Untersuchung kam bei den Recherchen zur Magisterarbeit des Autors, die sich mit der Rezeption der Klaviermusik von Johann Sebastian Bach auf Klavier, Cembalo und anderen Tasteninstrumenten beschäftigte¹. Es stellte sich heraus, dass Bach schon in seinen letzten Lebensjahren mit dem Hammerklavier in Kontakt gekommen war. Die häufig anzutreffende Aufführungspraxis, auch die Musik von Johann Sebastian Bach auf dem modernen Hammerflügel wiederzugeben, verdeckt die Vielzahl an Tasteninstrumenten des 18. Jahrhunderts. Eine Frage war, ob das Hammerklavier ein im Sinne einer historischen Aufführungspraxis legitimes Instrument zur Wiedergabe dieser Musik darstellte.

Bei genauerem Hinsehen gibt die Forschungsliteratur Hinweise darauf, welche Stationen die Verbreitung des Hammerklaviers durchlaufen hatte: Von den ersten Hammerflügeln Bartolomeo Cristoforis bis hin zum am meisten gespielten Tasteninstrument überhaupt. Aber der Versuch einen kontinuierlichen Wandel aufzuzeigen war bisher noch nicht angestellt worden, was in diesem Zusammenhang aber geleistet werden soll.

Besonderen Dank schulde ich meinem Doktorvater, Prof. Dr. Axel Beer, der mir jederzeit bei unzähligen Fragen durch konstruktive Anregungen zur Seite stand und mir nicht wenige Quellen aus seiner privaten Sammlung für diese Untersuchungen bereitgestellt hatte. Ebenfalls danke ich bei meinen Eltern für ihre unermüdliche Unterstützung, ohne die ich dieses Vorhaben wohl kaum in dieser Form hätte zu Stande bringen können.

Alzey, im Juni 2015
Oliver Kern

1 Kern, Oliver: Die Rezeption von Johann Sebastian Bachs Klaviermusik auf Klavier, Cembalo und anderen Tasteninstrumenten, Magisterarbeit Mainz 2011

MEINEN ELTERN

Einleitung

Die Erfindung des Hammerklaviers durch Bartolomeo Cristofori am Ende des 17. Jahrhunderts hatte zu diesem Zeitpunkt ungeahnte Folgen. Die Idee, Saiten nicht wie bei den Kielklavieren anzureißen, sondern durch Hämmer anzuschlagen, eröffnet ganz neue, auf einem Tasteninstrument bisher unbekannte, musikalische Möglichkeiten. Aber der Weg von den ersten spielbaren Instrumenten bis hin zur flächendeckenden Verbreitung der verschiedenen Formen des Hammerklaviers in ganz Europa ist gekennzeichnet von unzähligen (und des Öfteren auch vermeintlichen) Verbesserungen und Erfindungen zur Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten, die teilweise abgelegt und wieder aufgegriffen, an anderer Stelle kopiert und als neu angepriesen wurden und findet im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation statt. Es handelt sich um einen kontinuierlichen Prozess, der sich von der Erfindung Bartolomeo Cristoforis bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts über mehr als 100 Jahre erstreckt.

Schott² gibt eine chronologische Aufstellung von Fakten von technischen Entwicklungen, dokumentierten öffentlichen Aufführungen, die entweder das Hammerklavier Cembalo oder Clavichord mit einschlossen, und anderen Ereignissen, die bei der allmählichen Verbreitung des Hammerklaviers einen Wegpunkt markierten. Angesichts des Zeitraums, in dem sich die Verdrängung der Kielklaviere und des Clavichords vollzieht, gestaltet es sich aber schwierig, anhand von Momentaufnahmen den graduellen Wandel in seiner Gesamtheit darzustellen. Zweifellos ist die Chronologie von Schott nützlich, um Anhaltspunkte zu geben und grobe Tendenzen anzudeuten, allerdings steht die Forschung noch vor vielen Fragen, wie er selbst bemerkt:

„After so much research into the great transition from the earlier keyboard instruments to the pianoforte, it is very likely that a considerable quantity of relevant material still lies hidden in the archives. Who was playing what, where and upon which instruments is still incompletely understood.“³

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Übergang von den Kielklavieren (Cembalo, Spinett, Virginal) und des Clavichords zu den Hammerklavieren (Hammerflügel und Tafelklavier). Um ein umfassendes Bild des Übergangs darzustellen, wurde auf verschiedene Quellen zurückgegriffen. Einerseits wird versucht, mit den Angaben aus Traktaten, Lexika und Periodika das Instrumentarium der besaiteten Tasteninstrumente zu erfassen und deren Verbreitung im zeitlichen Verlauf einzuschätzen. Andererseits wurden Musikalien herangezogen, um anhand der Instrumentenbezeichnungen auf den Titelblättern einen kontinuierlichen Verlauf der Verbreitung des Hammerklaviers skizzieren zu können. Es handelt sich aber dennoch um einen makroskopischer Überblick, durch den viele Details unbeachtet bleiben müssen. Nicht zuletzt auch wegen der ungeheuren Menge an Quellen, die bei einer ausführlicheren Untersuchung zu Rate gezogen und gebührend behandelt werden wollten, was den Umfang dieser Arbeit aber sprengen würde.

Diese Arbeit gliedert sich in zwei Hauptabschnitte. Im ersten Teil wird vornehmlich auf das frühe Hammerklavier und die besaiteten Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts eingegangen. Es erscheint sinnvoll, sich zunächst einführend mit den Instrumentenbezeichnungen im 18.

2 Schott, Howard: From harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary, in: Early music Vol. 13, No. 1 (1985), S. 28

3 Zit. nach ebd., S. 28

Jahrhundert zu beschäftigen. Angesichts der Ambivalenz und Unschärfe des Clavierbegriffs sollen zunächst dessen verschiedene Bedeutungen herausgearbeitet werden, um im Anschluss eine zeitliche Entwicklung zu skizzieren. Anschließend wird von der Überlieferung der Urheberschaft des Hammerklaviers zu sprechen sein. Bartolomeo Cristofori ist zwar nach heutigem Forschungsstand der erste, der eine für seine Zeit ausgereifte Hammermechanik entwickelte, aber in Deutschland kam durch Christoph Gottlieb Schröter ein Diskurs über die Urheberschaft des Hammerklaviers zu Stande, der näher betrachtet werden soll. Angesichts der Fülle von Erfindungen und Verbesserungen im Bereich der besaiteten Tasteninstrumente erscheint es ebenfalls angemessen, den vielen anderen Entwicklungen Beachtung zu schenken. Das Hammerklavier entwickelte sich zwar zum Ende des 18. Jahrhunderts zu einem gesellschaftsfähigen Musikinstrument, das in der Folge alle anderen Tasteninstrumente verdrängen sollte und letztendlich, wie heute zu sehen ist, das am meisten verbreitetste Tasteninstrument darstellt. Aber daneben gab es im 18. Jahrhundert auch viele Ansätze, die versuchten, durch Hinzufügen von verschiedenen Mechanismen an Instrumenten des bestehenden Instrumentariums neue klangliche Möglichkeiten zu eröffnen oder eben ganz neuartige Mechaniken zur Klangerzeugung zu erfinden.

Im zweiten Teil soll der Versuch angestellt werden, die Verbreitung des Hammerklaviers anhand der genannten Instrumente auf den Titeln von Notendruckten nachzuvollziehen. Daneben ergaben sich bei der Recherche und Datenaufnahme für diese Untersuchung noch andere Fragestellungen. Gerade die sprachliche Dimension, das heißt die verschiedenen Varianten und Schreibweisen der Bezeichnung des Hammerklaviers sowie deren regionale Ausprägungen, wurde in diesem Zusammenhang ausführlicher behandelt.

* * *

Die Anfangs- und Endpunkte dieses Prozesses sind hinlänglich bekannt. Obwohl Bartolomeo Cristofori bereits 1697 die ersten Hammerflügel fertig gestellt hatte, sollte noch einige Zeit vergehen, bis die Nachricht der Erfindung sich ihren Weg nach Deutschland gebahnt hatte und Instrumentenbauer anfangen, auch inspiriert durch den Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit, sich mit dem Konzept der Hammermechanik zu beschäftigen. Natürlich muss man sich an dieser Stelle auch klar machen, dass die Motivation Cristoforis nicht das Ersetzen des Cembalos war, vielmehr ist die Hammermechanik ein Ausdruck des Bestrebens, den Ton des Cembalos modulationsfähiger zu machen, also in diesem Fall dynamische Abstufungen beim Anschlag der Taste erzeugen zu können. Allerdings bedeutete das Erscheinen des neuen Instrumentes nicht, dass es vorbehaltlos aufgenommen worden war. Zu der Zeit Cristoforis zählte es sicherlich zunächst als ein interessanter Versuch, wenn nicht als ein Unikum, denn sein Hammerflügel durfte den Vergleich mit dem althergebrachten Cembalo nicht scheuen. Dadurch, dass der Anschlag der Saiten durch Hämmer geschieht (und nicht wie beim Cembalo durch Kiele angerissen wird), ist der erklingende Ton zwangsläufig dumpfer. Cristofori hatte dieses Problem schon erkannt und in der Folge die Saitenspannung erhöht, um das Klangvolumen zu vergrößern. Trotzdem konnte auch mit dieser Verbesserung sein Hammerflügel noch lange nicht mit einem Cembalo, bei dem mehrere Register gezogen waren, mithalten⁴. Das scheint auch nicht das erklärte Ziel gewesen zu sein, vielmehr stand natürlich die Möglichkeit im Vordergrund, dynamische Abstufungen darstellen zu können. Im vielzitierten Bericht, den der Gelehrte Scipione Maffei 1709 verfasst hatte und in der Folge 1725 übersetzt in Matthesons *Critica Musica* in Deutschland erschien, wird die Kritik an der

4 Im Laufe des Jahrhunderts werden immer wieder Stimmen laut, die das Hammerklavier kritisieren, vgl. dazu Parrish, Carl: Criticisms of the Piano when it was new, in: *The Musical Quarterly* 30 (1944), S. 428-440

mangelnden Lautstärke aufgegriffen:

„Es haben noch einige über dieses daran ausgesetzt, daß es zu schwach klinge, und keinen so starcken Klang, als die andern Clavicembeln habe: worauf aber fürs erste zu antworten, daß es dem ungeacht, weit stärker sey, als sie nicht glauben, wann es anders mit gehörigem Nachdruck angegriffen wird; fürs andre, daß man eine Sache nach ihrer wahren Absicht zu nehmen wissen, und nach keinem andern Zweck beurtheilen müsse, als nach dem, zu welchen Ende es verfertigt worden.

Dieses ist ein Cammer-Instrument, und daher zu keiner starcken Kirchen-Music oder ganzem Orchestre bequem. Wie viel Instrumente gibt es, die man ja auch nicht anders als nur im Zimmer zu gebrauchen pflegt, und die nichts desto weniger für die allerangenehmsten gehalten werden? Gewiß ist, daß es mit einem Sänger oder mit einem Instrument, auch wohl bey einem mäßigen Concerte, einzustimmen, vollkommen starck genug klinget; ob gleich dieses nicht sein Haupt-Zweck, sondern vielmehr allein gespielt zu werden [...].“⁵

Nach Maffei liegt also der „Haupt-Zweck“ von Cristoforis Hammerflügel darin, ohne Begleitung gespielt zu werden. Das wird nicht als Nachteil ausgelegt, denn schließlich müsse man es nach dem „Zweck beurtheilen [...], zu welchem Ende es verfertigt worden“, und dieser ist „Cammer-Instrument“. Bei der Frage nach den „allerangenehmsten“ Instrumenten, die im Zimmer gespielt werden, zielt Maffei eindeutig auf das Clavichord, das von seiner Bauweise her mit keinem großen Klangvolumen aufwarten kann, aber trotzdem noch am Anfang des 19. Jahrhunderts seine Liebhaber hatte:

1806 Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst

„Clavichord, dieses einsame, melancholische. unaussprechlich süsse Instrument, wenn es von einem Meister verfertigt ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano“⁶

Es war also anfangs noch nicht abzusehen, wohin die Entwicklung des Hammerklaviers führen sollte. Bei der Frühgeschichte sind aber noch viele Fragen offen, die beantwortet werden müssen, um ein deutlicheres Bild von der Verbreitung der Idee, Saiten mit Hämmern anzuschlagen, geben zu können.

„Die Frühgeschichte des Hammerklaviers und die Anfänge des Fortepianobaues sind heute kaum noch in all ihren Phasen nachvollziehbar. Beide stellen sich dar als Kette zahlreicher Erfindungen, Nachbauten und Wiedererfindungen von bereits Existierendem, als Folge erstaunlicher Fort- und bemerkenswerter Rückschritte in der Meisterung technischer Probleme. Da nur sich nur wenige Instrumente aus der Zeit zwischen 1720 und 1750 erhalten haben, ist man größtenteils auf Vermutungen angewiesen, zumal schriftliche Quellen oft genug die wünschenswerte Präzision vermissen lassen.“⁷

Die Auswirkungen von Cristoforis Hammerflügel (welche in Italien bis auf die Arbeit seiner Schüler wenig Nachwirkungen hatte), und auch die Arbeiten von Silbermann ebneten den Weg, aber es hat dennoch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gedauert, bis das Hammerklavier

5 Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 336f

6 Schubart, Ludwig (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: bey J. V. Degen 1806, S. 288f

7 Ahrens, Christian: Pantaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers, in: Beiträge zur Musikwissenschaft Heft 1 (1987), S. 37

einen ernsthaften 'Konkurrenten' zum Cembalo entwickelt hatte. Es gibt zwar einige schriftliche Zeugnisse und erhaltene Instrumente vor 1750, welche die Beschäftigung mit der Hammermechanik bezeugen, aber erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand das Hammerklavier nach und nach Einzug im Musikleben.

Allerdings bedeutet die allmähliche Verbreitung des Hammerklaviers nicht, dass die Entwicklung der anderen besaiteten Tasteninstrumente einfach zum Stillstand kam. Der Tastenumfang erweiterte sich, wie zunächst beim Hammerklavier auch⁸, bei Cembalo und Clavichord bis um die Jahrhundertwende mitunter auf bis zu fünf Oktaven⁹. Ebenfalls wurde an Cembali gleichermaßen versucht, durch das Anbringung von verschiedenen Zügen oder anderer spezieller Vorrichtungen neue klangliche Effekte zu ermöglichen. Der Schweller ('Venetian Swell') ermöglichte es, durch eine im Deckel eingebrachte Jalousie, die mittels eines Pedals geöffnet oder geschlossen werden konnte, Einfluss auf die Lautstärke zu nehmen¹⁰. Aber auch der 'machine stop', eine Vorrichtung, bei der man durch das Betätigen eines Pedals Registerzüge während des Spiels sukzessive hinzufügen oder abziehen konnte, war ein Versuch, auf dem Cembalo dynamische Effekte zu erzeugen¹¹. Instrumentenbauer fertigten weiterhin auch das althergebrachte Clavichord neben dem Hammerklavier, wie die Forschungen von Bemann beweisen¹², was anhand des Prinzips Angebot und Nachfrage ebenfalls einen Hinweis darauf gibt, dass nicht plötzlich die etablierten Tasteninstrumente von der Bildfläche verschwunden waren, sondern dass es sich um einen eher langsam vollziehenden Wandel handeln muss. Um die Jahrhundertwende verdichten sich aber die Hinweise darauf, dass die Zahl der allgemein gebräuchlichen Tasteninstrumente kleiner zu werden scheint. Koch zählt zu den „anjetzt gebräuchlichen Instrumenten“ nur noch Clavichord, Cembalo und Hammerklavier (Flügel- und tafelförmig)¹³, obwohl er beim Stichwort 'Clavier, Clavichord' schon bemerkt, dass es durch das Hammerklavier allmählich ersetzt wird:

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Dieses Saiteninstrument, unter allen Claviaturinstrumenten zu den feinsten Nuancen des Vortrags geeignet, oft Labsal dem Dulder, und des Frohsinns theilnehmender Freund, scheint seit geraumer Zeit durch den brillanteren Ton des Fortepiano aus den Zirkeln der musikalischen Privatunterhaltungen sehr merklich verdrängt zu seyn.“¹⁴

-
- 8 Zur Erweiterung des Tastenumfangs bei Hammerflügeln über fünf Oktaven hinaus vgl. Rowland, David: Piano music and keyboard compass in the 1790s, in: Early music Vol. 27, Nr. 2 (1999), S. 283-293
 - 9 Vgl. Der Meer, John Henry van: Artikel 'Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal', in: MGG², Sachteil Bd. 2, Sp. 501 und auch Kenyon de Pascal, Beryl: The five-octave compass in 18th-century Spanish harpsichords, in: Early music Vol. 15, Nr. 1 (1987), S. 74-76
 - 10 Vgl. auch für eine erschöpfende Auflistung der an Tasteninstrumenten angebrachten Veränderungen Hirt, Josef: Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440-1880, Zürich 1981, S. 121-123
 - 11 Vgl. Mobbs, Kenneth und Mackenzie of Ord, Alexander: The 'machine stop' and its potential on full-specification one-manual harpsichords made by Thomas Culliford in 1785, in: The Galpin Society Journal Vol. 47 (1994), S. 33-46 und weiterhin Mobbs, Kenneth und Mackenzie of Ord, Alexander: An up-date on the expressive capabilities of the Full-specification one-manual harpsichords made for Longman & Broderip by Thomas Culliford in 1785, in: The Galpin Society Journal Vol. 55 (2002), S. 15-42 + 162-163
 - 12 Bemann, Lothar: From Clavichord to Fortepiano – A survey of makers building both instruments, in: Brauchli, Bernhard, Alberto Galazzo und Judith Wardman (Hrsg.): De Clavichordio IX. Proceedings of the IX International Clavichord Symposium, Magnano 16.-19. September 2009. New York: OMI [2010], S. 67-74
 - 13 Vgl. Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main: bey August Hermann dem Jüngern 1802, Stichwort 'Instrument', Sp. 788
 - 14 Zit. nach ebd., Sp. 341

Solche Beobachtungen stellen natürlich eine Momentaufnahme dar, die nur eine gewisse Zeit Gültigkeit beanspruchen können. Ahrens belegt aber im Fall des Clavichords, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein noch Clavichorde gefertigt und angeboten wurden¹⁵, daher muss man mit Äußerungen wie diesen bei der Interpretation etwas Vorsicht walten lassen. Trotzdem lässt sich rückblickend feststellen, dass sich mit der Jahrhundertwende auch ein Wandel des Instrumentariums manifestiert:

„Insgesamt ist jedoch die Zahl der gebräuchlichen Bauformen seit dem Ende des 18. Jh. erheblich geschrumpft. Das empfindsame Zeitalter begeisterte sich zwar noch für den zarten Klang des Clavichords, aber seit Beginn des 19. Jh. verdrängte das Pianoforte alle übrigen Saitenklaviere, und von seinen verschiedenen Bauarten blieben schließlich nur noch Hammerflügel und Pianino übrig.“¹⁶

Es gibt verschiedene Punkte, die, neben einander betrachtet, einen Endpunkt des Umschwungs vom Cembalo zum Hammerklavier hin markieren. 1799 ernannte das Pariser Konservatorium Francois Boieldieu als ersten Professor für Pianoforte¹⁷. Das letzte fertigte Cembalo von Broadwood (mit einem Tastenumfang von fünf Oktaven und Deckelschweller) stammt aus dem Jahr 1793, danach wurden Cembali nur noch gestimmt und mit ihnen gehandelt¹⁸. Das letzte datierte Cembalo aus dem Jahr 1800 stammt aus der Werkstatt von Kirckman, der seine letzten Cembali 1809 fertigte¹⁹.

Auch wenn die Anfangs- und Endpunkte klar umrissen sind, fehlt eine übergreifende Studie des Verlaufs, in der sich jene Punkte einbetten und verorten lassen. Diese Arbeit versucht einen solchen Rahmen zu liefern, wobei auch andere Aspekte mit aufgegriffen wurden, die sich mit der Begriffsklärung der zeitgenössischen Terminologie und dem Instrumentarium des 18. Jahrhunderts allgemein befassen.

Wenn man einen Vergleich zwischen den Instrumentenbezeichnungen im 18. Jahrhundert und heute anstellt, fällt auf, dass es zunächst keinen großen Unterschied zu geben scheint: Heute ist der Begriff „Klavier“ auf jeder Notenausgabe von Klaviermusik (sic!) zu finden, 200 Jahre zuvor findet man das scheinbare Pendant „Clavier“. Heute stehen wir bei der Erforschung dieser Zeit vor dem Problem, *einen* Begriff genau *einem* Instrument zuzuordnen zu wollen, was aber angesichts der ungenauen und zugleich unscharf verwendeten Terminologie zum Scheitern verurteilt ist. Im Gegensatz zu heute gab es aber eine Vielzahl von besaiteten Tasteninstrumenten im 18. Jahrhundert, die unter dem Begriff 'Clavier' subsumiert worden waren.

1806 Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst

„Das Clavier hat unter allen Instrumenten in unsern Tagen das grösste Glück gemacht. Im vorigen, und in der ersten Hälfte des laufenden [18.] Jahrhunderts, fand man in ganzen Provinzen kaum einen Clavierspieler; jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt alles: der Edle und Unedle, der Stümper und

15 Siehe Ahrens, Christian: Quellen zur Verwendung von Fortepiano und Clavichord in Deutschland bis 1850, in: Stadt Herne (Hrsg.): Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770-1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007. München u. A.: Katzschler 2010, S. 165-177 und dazu auch

16 Zit. nach Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG² Sp. 283-313

17 Vgl. Schott, Howard: From harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary, in: Early music Vol. 13, No. 1 (1985), S. 33

18 Vgl. Komlós, Katalin: Fortepianos and their music – Germany, Austria, and England, 1760-1800, New York: Oxford University Press 1995, S. 16

19 Russell, Raymond: The harpsichord and Clavichord. An introductory study. Second, revised edition Glasgow: The University press 1973, S. 119

Kraftmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen. Ja das Clavier ist sogar einer der wichtigsten Artikel in der modischen Erziehung geworden. Diesem allgemeinen Enthusiasmus hat auch das Instrument seine jetzigen grossen Verbesserungen zu verdanken.

Um die Grundsätze des Claviers genau zu bestimmen, müssen die Claviere selbst vorher genau von einander unterschieden werden.“²⁰

Wenn man im ersten Satz 'Clavier' liest, könnte man zunächst davon ausgehen, dass damit das Clavichord gemeint war. Im Laufe des Zitats wird aber durch die Umschreibung der Verbürgerlichung der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fraglich, ob dies wirklich zutrifft, denn das Clavichord hatte zwar in dieser Zeit eine feste Stellung im Instrumentarium inne aber das Instrument, das zunehmend in Mode kam, war das Hammerklavier. Schließlich wird im letzten Satz klar, dass Schubart mit 'Clavier' die besaiteten Tasteninstrumente an sich bezeichnet, und daher zunächst die verschiedenen Arten der 'Claviere' beschreibt, bevor er fortfährt.

Erst durch die flächendeckende Verbreitung des Hammerklaviers im späten 18. Jahrhundert und der allmählichen Verdrängung aller anderen Arten und Formen besaiteter Tasteninstrumente wurde im Lauf des 19. Jahrhunderts der Hammerflügel (und das aufrechte Piano) zum eigentlichen 'Klavier'. Dieser Begriffswandel vollzieht sich über einen Zeitraum von mehr als 100 Jahren. Daher ist es angebracht, sich für die zeitgenössischen Instrumentenbezeichnungen zu sensibilisieren und herauszufinden, welche Bezeichnungen für welche Instrumente verwendet worden waren und zu welchen Zeitpunkten ein Wandel festzustellen ist. Daher beschäftigt sich die Einführung mit den zeitgenössischen Bezeichnungen besaiteter Tasteninstrumente und deren Wandel vom frühen 18. bis ins 19. Jahrhundert, denen bisher recht wenig Beachtung geschenkt wurde. Ein kleiner Überblick über die unterschiedlichen Bezeichnungen der Klaviere in verschiedenen Sprachgebieten findet sich bei Russell²¹. Über das Hammerklavier hat für den italienischen Raum Badura-Skoda Angaben gemacht²². Neben anderen allgemeinen Anmerkungen über die Instrumentenbezeichnungen fehlt aber bisher eine ausführlichere Analyse der zeitgenössischen Terminologie.

Man begegnet in der Literatur angesichts der Unschärfe und Mehrdeutigkeit natürlich dem Versuch, die Bezeichnungen zu entschlüsseln, um herauszufinden, für welches Instrument ein Komponist ein gewisses Werk geschrieben hat. Ganz entscheidend sind die vorliegenden Instrumentenbezeichnungen in den Quellen, deren Mehrdeutigkeit und Unschärfe für ein ungenaues Bild der Instrumentenfrage allgemein und der frühen Verbreitung des Hammerklaviers sorgen. Allem voran stiftet der Clavierbegriff Verwirrung, der durch seine fast floskelhafte Verwendung auf den Titeln von Notendruckern die Instrumentenfrage eines Stücks vor große Unsicherheiten stellt. Ein seltener Fund diesbezüglich ist Johann Friedrich Reichardts Kommentar zur unreflektierten Verwendung des Clavierbegriffs:

1782 Reichardt: Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782

„Beym bloßen Wort Clavier läßt sich eigentlich nichts denken, und es ist unvorsichtig und sonderbar genug, wenn der Componist oft so hinsetzt: „Sonaten fürs Clavier,“ ohne zugleich zu bestimmen, für

20 Zit. nach Schubart, Ludwig (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: bey J. V. Degen 1806, S. 286

21 Russell, Raymond: The harpsichord and Clavichord. An introductory study. Second, revised edition Glasgow: The University press 1973, S. 21

22 Vgl. Badura-Skoda, Eva: Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?, in: Bach-Jahrbuch 77. Jg. (1991), S. 160 und auch Dies.: Prolegomena to a history of the viennese fortepiano, in: Israel Studies in Musicology, Nr. 2 (1980), S. 82f

welche Gattung desselben sie eigentlich gehören. Denn es ist ein Unterschied, ob ich für den Flügel, oder das Forte Piano, oder das Clavichord setze, jede Composition für jedes einzelne dieser Instrumente muß ihren abgeänderten Charakter haben.“²³

Gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigt sich die Forschung bei Johann Sebastian Bach²⁴ und Domenico Scarlatti²⁵ mit der Frage danach, inwieweit das frühe Hammerklavier schon für die Komponisten eine Rolle gespielt haben kann. Eine Zeitungsanzeige vom 16. Juni 1733 gab Anlass zur Spekulation, ob nicht schon zu diesem relativ frühen Zeitpunkt Johann Sebastian Bach mit seinem Collegium Musicum in diesem Konzert ein Hammerklavier zum Einsatz kam:

1733 Leipziger Nachricht auch Frag- und Anzeiger

„Als soll morgen, Mittewochs, als den 17. Junii c. a. im Zimmermannischen Garten auf dem Grimmischen Stein-Wege von dem Bachischen Collegio Musico Nachmit. von 4. Uhr der Anfang mit einem schönen Concert gemachet, und wöchentl. damit continuiert werden, dabey ein neuer Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden, und werden sich die Liebhaber der Music, wie auch die Virtuosen hierzu einzustellen belieben.“²⁶

Eva Badura-Skoda argumentiert, dass man bei „Clavicymbel“ nicht immer von einem Cembalo ausgehen darf und führt an, dass zumindest in Italien im 18. Jahrhundert der Hammerflügel immer noch mit 'Cembalo' bezeichnet wurde, wenn auch Zusätze wie 'con martellini' oder 'che fa il piano e il forte' eindeutig darauf schließen ließen, dass es sich nicht um einen Kieflügel handelte²⁷. Nun könnte es sich auch beim erwähnten „Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden“ sehr wohl um ein Hammerklavier handeln. Günther Wagner rekonstruiert die Besetzung des Collegium Musicum und kommt zu dem Schluss, dass ein Hammerflügel Silbermann'scher Provenienz kaum in der Lage war, sich von der Lautstärke her gegen ein Cembalo (mit mehreren gezogenen Registern) durchzusetzen und es daher wiederum sehr unwahrscheinlich ist, dass bei dieser Ankündigung tatsächlich ein Hammerflügel zum Einsatz gekommen war²⁸.

Der aus heutiger Sicht vielleicht 'nachlässige' Umgang mit den Bezeichnungen führt zu Spekulationen und Mutmaßungen bei der Instrumentenfrage. Aus dem Mangel an erhaltenen Instrumenten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Forschung vermehrt auf literarische Quellen und die Deutung der dort verwendeten Begrifflichkeiten angewiesen, um der Verbreitung des frühen Hammerklaviers näher zu kommen. Aber um den Begriffswandel im Lauf der Zeit zu

23 Zit. nach Reichardt, Johann Friedrich: Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782, Alethinopel [Leipzig] 1782, S. 83

24 Vgl. Nef, Karl: J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten, in: Bach-Jahrbuch 6. Jg. 1909, S. 12-26, Ernst, Friedrich: Bach und das Pianoforte, in: Bach-Jahrbuch 48. Jg. (1961), S. 61-78, Eppstein, Hans: Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier, in: Bach-Jahrbuch 79. Jg. 1993, S. 81-90, Wolff, Christoph: Bach und das Pianoforte, in: Bach und die italienische Musik, hrsg. Von Wolfgang Osthoff. Symposium im Deutschen Studienzentrum in Venedig am 24. und 25. September 1985. Venedig 1987, 197-211, etc.

25 Vgl. Kirkpatrick, Ralph: Domenico Scarlatti. München: Ellermann 1972, Badura-Skoda, Eva: Domenico Scarlatti und das Hammerklavier, in: Österreichische Musikzeitschrift, 40. Jg. (1985), S. 524-529, der Meer, John Henry van: The keyboard string instruments at the disposal of Domenico Scarlatti, in: The Galpin Society Journal, Vol. 50 (1997), S. 136-160, etc.

26 Zit. nach Neumann, Werner und Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.): Bach-Dokumente Bd. I-IV; Supplement zur Neuen Bach-Ausgabe, Kassel: Bärenreiter u.A. 1963 – 1979, Bd. II, Dokument Nr. 331

27 Vgl. Badura-Skoda, Eva: Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?, S. 159

28 Siehe Wagner, Günther: Der frühe Hammerflügel – Wunsch und Wirklichkeit, in: Jahrbuch des Staatliches Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, S. 145-157, bes. S. 151-153

untersuchen, müssen die Definitionen in einer chronologischen Ordnung betrachtet werden. Grundlage ist ein Vergleich der Einträge für Cembalo, Clavichord, Clavier, Flügel, Fortepiano (bzw. Pianoforte) und deren Synonyme anhand der Stichworte und Querverweise in den Lexika und Traktaten vom 17. bis ins 19. Jahrhundert. Die Verweise in den Lexika deuten auf den Eintrag, in dem das Instrument letztendlich beschrieben wird und impliziert, dass das Stichwort des Eintrags die derzeit gebräuchlichste Bezeichnung darstellt. Natürlich sind gewisse Unschärfen in Kauf zu nehmen, was durch die Wahrnehmung der Autoren zustande kommt, die natürlich andererseits als Herausgeber eines Lexikons Gültigkeit beanspruchen. Daher ist es notwendig viele Lexika in möglichst kurzen zeitlichen Abständen heranzuziehen, um Tendenzen zu erkennen.

Die Autoren der Traktate und Lexika geben aus ihrer Sicht den Sachverhalt wieder. Sie schreiben nicht für die Nachwelt, sondern für eine gewisse Zielgruppe in ihrer Gegenwart. Selbstverständlichkeiten werden nicht besprochen, denn es besteht keine Notwendigkeit, Dinge, deren Verständnis für den Zeitgenossen voraus gesetzt werden kann, erneut zu Beschreiben, wie es augenscheinlich bei Petri im Fall des Clavichords der Fall war:

1782 Petri: Anleitung zur praktischen Musik

„Das Klavier [Clavichord] ist allzubekannt, als daß ich es erst beschreiben sollte.“²⁹

Der Zeitgenosse konnte mit jenen Begriffen etwas anfangen, da er täglich mit ihnen konfrontiert worden war, aber diese sind im Grunde genommen für uns heute fremd. Man darf aber auch nicht den Fehler begehen, etwaige Angaben allzu genau zu nehmen wegen der Gefahr, zu viel in ein paar vom Autor (vielleicht unbedacht) hingesezte Worte zu interpretieren. Es ist zudem ungewiss, inwieweit die angeführten Bezeichnungen den tatsächlichen Umgang mit den Begriffen wiedergeben oder ob die Quellenarten Lexika und Traktate, Titel von Notendruckern und auch Zeitungsanzeigen (die sich wahrscheinlich am Nächsten am täglichen Sprachgebrauch orientieren) verschiedenen, von einander abweichenden sprachlichen Konventionen folgen. Deswegen müssen Schlussfolgerungen auf einem möglichst breiten Quellenfundus aufbauen und die Inhalte auf ihre repräsentative Verwendung der Begriffe hinterfragt werden.

Zusätzlich zur Mehrdeutigkeit der Begriffe 'Clavier' und 'Flügel' kann man auch vom 18. Jahrhundert bis heute einen Wandel des Clavierbegriffs beobachten. Abgesehen davon, dass sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Schreibweise mit 'K' etabliert, bleibt der Begriff gleich, aber das dahinter stehende Instrument ändert sich. 'Flügel' bezeichnete trotz der Tatsache, dass das Hammerklavier zuerst in Flügelform (etwa 40 Jahre später in Tafelform) in Erscheinung trat, das Cembalo. Kurz nach 1800 findet man in Heinrich Christoph Kochs kurgesamtem Handwörterbuch für Tonkünstler und Dilettanten erstmals die Anmerkung, dass unter 'Flügel' das Pianoforte zu verstehen sei.

1807 Koch: Kurzgefasstes Handwörterbuch

Flügel. Vor der Erfindung des Pianoforte war das Clavecin das Einzige Clavierinstrument in Flügelform, und wurde daher gemeiniglich der Flügel genannt. Anjetzt aber, nachdem es von dem vollkommenen Pianoforte verdrängt worden ist, versteht man unter dem Flügel gemeiniglich ein Pianoforte in Flügelform.“³⁰

29 Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1782, S. 332

30 Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch 1807, S. 155

Der Begriff 'Klavier' bezeichnet das jeweils gebräuchlichste Tasteninstrument. Heute ist ausnahmslos das moderne Hammerklavier gemeint, das in den Bauformen Flügel, Stutzflügel und Pianino vorliegt. Bei den alten Instrumenten Cembalo und Clavichord wird mit historischem Bewusstsein auch noch von 'Clavieren' gesprochen und die alte Schreibweise mit 'C' verwendet. Daneben existieren verwandte Begriffe wie 'Klavierauszug', 'Klavierschule', 'Klavierstücke', 'Klaversonaten' etc., die ebenfalls seit Jahrhunderten in Gebrauch sind. So klar wie bei der heutigen Verwendung stellt sich die begriffliche Situation im 18. Jahrhundert nicht dar – im Gegenteil: Bei der Beschäftigung mit der Musik dieser Zeit stößt man immer wieder auf das Problem, das durch den Clavierbegriff verschleierte Instrument zu identifizieren. Der Ursprung dessen liegt in dem Wort 'Clavier' selbst, dem in verschiedenen Kontexten und Zusammensetzungen verschiedene Bedeutungen zukommt. Das Wortfeld, das sich um diesen Begriff zentriert, hängt sowohl vom eigentlichen Wort als auch von der Bedeutung her dicht ineinander, was beim Klavierbegriff im 18. Jahrhundert gerade bei der Instrumentenzuschreibung zum zentralen Problem wird. Der Clavierbegriff ist dreideutig und meint allgemein ein besaitetes Tasteninstrument, das Clavichord und auch nur die Klaviatur. Auch wenn die letzte Bedeutung als Klaviatur weitgehend unproblematisch ist, bleibt immer eine gewisse Unschärfe bestehen, die nur durch umstehende Angaben eingegrenzt werden kann. Da so etwas wie eine Norm bei den Instrumenten existiert und vielfältigste Bauformen vorkommen, verwundert es nicht, dass man bei der Untersuchung der verwendeten Instrumentenbezeichnungen zu keinem klaren Ergebnis kommen kann. Die Begriffe sind unscharf, weil der Gegenstand, der bezeichnet wird, ebenfalls nur durch seine unscharf umrissenen Eigenschaften grob definiert werden kann.

Die Problematik der zeitgenössischen Begrifflichkeiten wird immer wieder in dieser Arbeit thematisiert werden. Dabei ist aber nur eine allgemeine Eingrenzung der Bedeutungen zu einem gegebenen Zeitpunkt möglich, denn die Nachfolgende Behandlung von Definitionen aus Traktaten und Lexika geben nur grobe Anhaltspunkte zur Entwicklung der Instrumentenbezeichnungen im zeitgenössischen Sprachgebrauch.

* * *

Nach dem Versuch, den Instrumentenbezeichnungen im 18. Jahrhundert näher zu kommen, widmet sich der erste Hauptteil den Klavierinstrumenten und deren Entwicklung. Da die Frühgeschichte des Hammerklaviers schon mehrfach ausführlich abgehandelt worden ist (zum Beispiel bei Harding³¹, James³² und Restle³³), wird in dieser Arbeit nur kurz auf die bekanntesten Figuren und deren gegenseitige Beeinflussung eingegangen. Bartolomeo Cristofori, Pantaleon Hebenstreit, Jean Marius, Gottfried Silbermann und Christoph Gottlieb Schröter kommt in der Frühgeschichte eine gewisse Rolle zu, obwohl es natürlich noch weitere geben mag, die man in diesem Zusammenhang anführen könnte. Gerade der Hackbrettvirtuose Pantaleon Hebenstreit wirkte durch die virtuose Beherrschung seines Instruments und dessen klanglichen Effekt nachweislich als Inspiration für Marius, Silbermann und Schröter, das Prinzip einer Hammermechanik zu ersinnen und zu entwi-

31 Harding, Rosamond: *The Piano-Forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*. Zweite Auflage. London: Heckscher 1989

32 James, Philip: *Early keyboard instruments from their beginning to the year 1820*, London: The Holland Press 1960 (1930)

33 Restle, Konstantin: *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts*. München: Editio Maris 1991 [Münchener Arbeiten zur Musiktheorie und Instrumentenkunde Band 1]

ckeln. Besondere Beachtung wurde der Überlieferungsgeschichte der Erfindung geschenkt und der Frage nach dem *eigentlichen* Erfinder aus der Sicht der Quellen des 18. Jahrhunderts.

Wem gebührt nun die Ehre des Erfinders: Demjenigen, der es *erdacht*, oder demjenigen, der die Erfindung *ausgeführt*? Diese Frage wird in der Geschichte unterschiedlich beantwortet. Angefangen bei der heutigen Forschungsliteratur, in der Hubert Henkel bemerkt, dass vor der Arbeit Cristoforis nachweisbare Instrumente mit Hammermechanik im 16. Jahrhundert existierten.

1996 MGG²

„Der Ruhm von B. Cristofori als dem eigentlichen Erfinder der Hammermechanik wird dadurch keineswegs geschmälert, obwohl er vermutlich Instrumente mit einer einfachen Hammer- oder Tangentenmechanik kannte.“³⁴

Ausschlaggebend für den Titel des Erfinders ist hier die erhebliche Weiterentwicklung einer Idee bis zu einer gewissen Reife. Ähnlich hatte Jacob Adlung argumentiert, der aber Gottfried Silbermann auf Grund seiner Weiterentwicklung, von Cristoforis „erstem Versuch“ ausgehend, ebenso für den Erfinder halten könnte:

1768 Adlung: Musica mechanica organoedi

„Von diesem Piano forte ist zwar der erste Versuch in Italien eronnen und ausgeführt worden: Hr. Silbermann hat aber so viele Verbesserung daran gemacht, daß er nicht viel weniger als auch hiervon der Erfinder selbst ist.“³⁵

Christoph Gottlieb Schröter, Organist in Nordhausen, behauptete erstmals 1747 in einem Sendschreiben an Lorenz Mizler von Kolofs Musicalischer Bibliothek³⁶, schon 1717 ein Modell einer Hammermechanik vollendet zu haben, und beansprucht den Titel des Erfinders „nach richtiger Zeitrechnung“ für sich. Dabei ist wichtig anzumerken, dass in Deutschland die Nachricht von Cristoforis Hammerflügel erst 1725 in Mattesons Critica Musica³⁷ bekannt gemacht worden war. Es war klar, dass er nicht im gleichen Jahr, sondern natürlich einige Zeit vor dem Abdruck des Artikels daran gearbeitet haben muss, aber anscheinend nicht schon zu der Zeit, als Schröter die Hammermechanik erdacht haben will.

1747 Mizler von Kolof: Musicalische Bibliothek

„Aber so viel ist gewiß, daß Signor Bartolomeo Cristofali, dessen in Matthesons zweyten Bande seiner musikalische Critik, auf der 336 Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder seyn kann, so wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erste bin; Es würde denn erweislich gemacht, daß zweo verschiedene Personen zu verschiedener Zeit einerley Sache zu einerley Absicht erfinden könnten.“³⁸

34 Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 292

35 Adlung: Musica mechanica organoedi, 1. Band, S. 212

36 Siehe Mizler von Kolof: Musicalische Bibliothek. Leipzig: Im Mizlerschen Bücher-Verlag 1747, 3. Band, 3. Theil, S. 474-476

37 König, Ulrich: Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Clavecins auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musikalischen Instrumente, aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt, in: Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 335-342

38 Zit. nach Mizler von Kolof, Lorenz Christoph: Musicalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. Leipzig: Im Mizlerschen Bücher-Verlag 1747, 3. Band, 3. Stück, S. 475

Schröter hatte damals mangelnde handwerklicher Fähigkeiten kein Instrument an sich hervorgebracht, sondern nur das Modell einer Mechanik, das er wiederum auch nur mit Hilfe seines Veters (einem Tischlergesellen) hatte anfertigen können. Für ihn ist hier nicht das Hervorbringen eines spielfertigen Instruments maßgeblich entscheidend, sondern die Idee an sich, deren Tauglichkeit Schröter mit seinem Modell bewiesen hatte. In Marpurgs kritischen Briefen über die Tonkunst 1763³⁹ beschreibt er dann, knapp 50 Jahre nach seiner Erfindung, ausführlichst sein „gedoppeltes Modell“ mit einer ober- und unterschlägigen Hammermechanik. Adlung kommentiert den aufgeworfenen Diskurs über die Urheberschaft in einer ausufernden Fußnote bei seiner Beschreibung der Bogeninstrumente⁴⁰. Anscheinend wurde er erst nach der Fertigstellung des ersten Teils seiner *Musica mechanica organoedi* darauf aufmerksam, anders lässt sich die Zuschreibung der Erfindung an Silbermann (siehe Zitat weiter oben) nicht erklären. Interessant hierbei ist wiederum, dass für Adlung nicht nur der Zeitpunkt ausschlaggebend ist, wann Cristofori das erste Instrument dieser Art vollendet hatte, „sondern auch wenn er angefangen hätte, auf dessen Erfindung zu denken“, um die Frage der Urheberschaft zu klären.

1768 Adlung: *Musica mechanica organoedi*

„Um dieses zu entscheiden müsste man untrüglich wissen: nicht allein, wenn Hr. Cristofali wenigstens das erste dieser Instrumente verfertigt hätte, sondern auch wenn er angefangen hätte, auf dessen Erfindung zu denken.“⁴¹

Die Beantwortung dieser Frage war nach den Informationen, die verfügbar waren, nicht möglich. Anscheinend war es unbekannt, dass der aus dem Italienischen übersetzte Bericht in Matthesons *Critica Musica* schon 1709 *Giornale de' Letterati d'Italia*⁴² erschienen war, geschweige denn der Tatsache, dass Cristofori schon 1697 fertig gestellt hatte⁴³. Der aufgeworfene Diskurs über die Urheberschaft fiel letzt endlich zu Gunsten von Schröter aus, wie eine Durchsicht der Lexika in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt.

* * *

Der nächste Abschnitt widmet sich den (Weiter-)Entwicklungen der Tasteninstrumente, denn das Hammerklavier war nicht das einzige Instrument, welches zur Verwirklichung neuer Klangfarben Erweiterungen und (oftmals auch vermeintliche) Verbesserungen erfahren sollte. Das Hammerklavier entwickelt sich im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation – das bisherige, etablierte Instrumentarium mit Cembalo und Clavichord als Hauptvertreter und das Hammerklavier in Tafel- und Flügelform als Tasteninstrument mit neuen artikulatorischen Möglichkeiten existieren in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts parallel. Bei den besaiteten Tasteninstrumenten im 18. Jahrhundert darf man aber auch nicht allein vom bestehenden Instrumentarium der Kielklaviere (Cembalo, Spinett, Virginal) und dem neu hinzutretenden Hammerklavier ausgehen. Die Grundmotivation für die zahlreichen Erfindungen im Bereich der Tasteninstrumente, die auch

39 Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1763. 2. Band, 122. Brief und im 3. Band 122., 139-141. Brief

40 Vgl. Adlung, Jacob M.: *Musica mechanica organoedi*, 2. Band. § 529, S. 115-117

41 Adlung, Jacob M.: *Musica mechanica organoedi*, 2. Band. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768, S. 115

42 Nr. 5 vom 21. April 1711

43 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in *MGG*², Sachteil Bd. 5, Sp. 292

bei der Weiterentwicklung der Hammermechanik zweifellos ausschlaggebend war, ist die mangelnde Modulationsfähigkeit des Tones beim Anschlag (beziehungsweise danach), die schon bei Praetorius erwähnt wird.

1619 Praetorius: Syntagma musicum

„Es haben die Componisten sonderlich ein zeithero mit allem fleiß dahin getrachtet / wie sie die Musicam im Gesang auffs höchst bringen möchten / also / daß sie nunmehr nicht wol höher zu steigen hat. Die Musicalische Instrumenta aber betreffend / ob wol an etlichen grosse Mängel gefunden / als daß sie der schönsten Zier / nemlich an der Moderation der Stimmen mangeln; So hat sich doch bey so viel kunstreichen Instrumentisten, so jederzeit gewesen / keiner unverstanden / demselben Gebrechen abzuhelffen / und die Moderation der Stimmen auch ins Clavir zu bringen.“⁴⁴

Praetorius bezieht sich an dieser Stelle auf die Erfindung des „Geigenwercks“ von Hans Haiden. Dieses Tasteninstrument, bei dem die Saiten durch speziell präparierte Räder angestrichen werden und durch den Tastendruck eine Modulation des Tones nach dem Anschlag möglich ist, war ein Versuch, „die Moderation der Stimmen auch ins Clavir zu bringen“. Der Nachteil der ansonsten hoch in der Gunst stehenden Tasteninstrumente⁴⁵ wird an verschiedenen Stellen immer wieder hervorgehoben:

1769 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen...

„Ein mit Rabenkielen befiederter und gut mensurierter Flügel hat sich schon von langen Zeiten her, als das brauchbarste Instrument zum Accompagniren, zu Handstücken und Concerten bewiesen. Was man ihm etwan vorwerfen könnte, ist, daß man, wenn nicht eine doppelte Claviatur vorhanden ist, das forte und piano nicht anders als durch Vermehrung oder Verminderung der Stimmen, auf eine sehr unvollkommene Weise, auszudrücken vermag.“⁴⁶

Es gab viele Ansätze, die verfolgt worden waren, um neue klangliche Effekte hervorzubringen, die in den Anzeigen stets als „neues Instrument“ angepriesen werden. Hier wird auch darauf einzugehen sein, was unter einem 'neuen Instrument' in diesem Zusammenhang zu verstehen ist, denn die eigentlichen Innovationen, die bei der Bekanntmachung angepriesen werden, sind mitunter nicht so groß, wie es zunächst scheint. Das „Clavecin à peau de buffle“⁴⁷ von Paskal Taskin zum Beispiel ist ein Cembalo, bei dem die Saiten eines Registers nicht durch Federkiele angerissen werden, sondern mit präparierten Stückchen aus Büffelleder. Obwohl nur ein kleiner Aspekt des gesamten Anschlagsmechanismus verändert worden war, wird es als neues Instrument aufgefasst.

Ausgehend von der Auflistung aus dem Artikel 'Instrument' Kochs musikalischem Lexikon⁴⁸ soll ein Überblick der Erfindungen und Entwicklungen im Bereich der besaiteten Tasteninstrumente geschaffen werden. Dabei ist die Einteilung in die Sparten „Instrumente der spätern Jahrhunderte, die anjetzt veraltet sind“, „Anjetzt gebräuchliche Instrumente“ und „Instrumente, die im

44 Praetorius, Michael: Syntagma musicum tomus secundus: de Organographia. Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619, S. 68

45 Man denke an Johann Matthesons Kommentar im 'Vollkommenen Capellmeister': „Vor allen Dingen soll man sich das Clavier, als ein Haupt-Instrument, bestens lassen empfohlen worden seyn, und täglich bey der Hand haben: es ist das besondere Componisten-Werckzeug“ (§. 46., S. 106)

46 Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 3. Jahrgang 1769; 4. Stück vom 24. Julius, S. 32

47 Vgl. Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 338

48 Siehe Koch: Musikalisches Lexikon Sp. 779-790

„letzterverwichenen Jahrhunderte erfunden worden sind“ nicht nur in Bezug auf die Angaben zu den um 1800 in Gebrauch befindlichen Instrumenten interessant, sondern auch die schiere Anzahl der Erfindungen im 18. Jahrhundert. Um diese näher betrachten zu können, wurden die bei Koch aufgezählten Instrumente in Gruppen eingeteilt: Varianten des Hammerklaviers, Kombinationsinstrumente, Instrumente mit vielen Veränderungen und Instrumente mit spezieller Klangerzeugung. Hierbei geht nur darum, die verschiedenen Ansätze und Konzepte vorzustellen, eine Einschätzung der Verbreitung ist wegen der spärlichen Angaben, soweit sie überhaupt vorhanden sind, nicht möglich.

Wie bei den Kielklavieren auch, wo das Cembalo, Virginal, Spinett und Clavicytherium verschiedene Bauarten mit ihrer jeweils eigenen Korpusform darstellen, aber das Prinzip der Klangerzeugung (das Anreißen der Saite durch einen Federkiel oder Ähnliches) gleich bleibt, gibt es ebenso bei Hammerklavier verschiedene Bauformen. Die Flügelform richtet sich äußerlich nach dem Vorbild des Cembalos, das Tafelklavier steht am ehesten äußerlich dem Clavichord nahe. Natürlich darf man nicht außer Acht lassen, dass es verschiedene Hammermechaniken gab (Stoßzungenmechanik, Prellmechanik und deren Abwandlungen und Verbesserungen), die und im Lauf der Zeit entwickelt worden waren, allerdings stellt eine Abhandlung der mechanischen Aspekte einen Themenbereich für sich da, der hier nicht behandelt wird.

Das Konzept eines Kombinationsinstruments ist schon recht alt. Das Claviorganum, eine Vereinigung von Cembalo und Orgel, stellt das älteste Instrument dieser Art da. Im 18. Jahrhundert beinhalteten die Kombinationsinstrumente mit dem Aufkommen des Hammerklaviers natürlich auch Hammermechaniken. Von Kombinationsinstrumenten im übertragenen Sinn könnte man sprechen, wenn durch die Verwendung von diversen Vorrichtungen (Veränderungen) der Versuch gemacht wird, andere Instrumente nachzuahmen. Das von einem Pastor erfundene Denis d'or beispielsweise soll klanglich wahre Wunder vollbringen:

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Denis d'or. Ein Claviaturinstrument mit einem Pedale, welches die Töne fast aller blasenden und besaiteten Instrumente von sich geben soll. Es kann 130mal verändert werden, und ist von dem Pastor Procopius Divi zu Prendnitz bey Znaim in Mähren, in der ersten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts erfunden worden. Das einzige davon vorhandene Exemplar besaß nach Gerbers Tonkünstler-Lexicon der Prälat von Bruck, Georg Lambeck, welcher einen besondern Tonkünstler, dieses Werk zu tractiren, unterhalten haben soll.“⁴⁹

Allgemein machen die Schöpfer solcher Werke keine genauen Angaben über die Funktionsweise ihres Instruments, welches hier „die Töne aller blasenden und besaiteten Instrumente“ (natürlich vollkommen glaubwürdig!) nachahmen soll. Es ist das Bestreben, das eigene 'Geschäftsgeheimnis' zu wahren und durch das Hervorbringen von Instrumenten wie diesem die eigene Innovationskraft zu Schau zu stellen. Inwieweit die Versprechen über die klanglichen Eigenschaften tatsächlich eingelöst wurden, bleibt hier angesichts der Tatsache, dass das Denis d'or nicht erhalten geblieben ist, offen. Beim Eintrag in Kochs musikalischem Lexikon wurde schon bemerkt, dass nur ein einziges Exemplar existiert, was wiederum unterstreicht, dass solche Instrumente oft erfindungsreiche Einzelstücke darstellen. Dennoch ist bei der Beschäftigung mit Kuriosa wie diesem das Bestreben erkennbar, möglichst viele Instrumente in einem spielbar zu machen, was durchaus einem Bestreben der Zeit entsprach:

49 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 415f

1806 Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst

„Es gibt Fortepianos von 10, 12 bis 20 Zügen. Ja ein Edelmann in Mainz hat eins verfertigt, wo die Flöte, Geige, das Fagott, die Hoboe, ja sogar Hörner und Trompeten, ins Fortepiano gezaubert wurden. Wenn das Geheimnis des Baues von diesem grossen Erfinder der Welt kund gethan wird; so hat man ein Instrument, das alle andern verschlingt.“⁵⁰

Bei den Instrumente mit spezieller Klangerzeugung geht um jene, bei denen die Saiten nicht angerissen oder angeschlagen werden, sondern sich anderer Mechanismen zur Klangerzeugung bedienen. Bei dem von Johann Jacob Schnell erfundenen Animo-Chorde⁵¹ werden die Saiten durch gezieltes Anblasen durch eine vom Orgelbau inspirierten Konstruktion aus 150 Pfund Messing zum Klingen gebracht. Schon die Tatsache, dass er mit acht Mitarbeitern ganze vier Jahre daran gearbeitet hatte⁵², lässt nicht gerade auf eine Produktion in Serie schließen. Vielmehr sind solche prächtigen Einzelstücke Beweis für die Innovationskraft des Erfinders, der neben seiner alltäglichen Arbeit noch Kraft für solche Kuriosa aufwenden konnte. Die Motivationen der Instrumentenbauer bestanden oft darin, vorhandene Instrumente oder Teile davon zu verbessern mit dem Ziel, die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zu verbessern oder neue Klangfarben hinzuzufügen. Aber ebenfalls dienten derartige neue Erfindungen, wie schon erwähnt, eher als Statussymbol. Andere wiederum loten prinzipiell eine gewisse Idee aus, wie das Clavessin électrique⁵³, bei dem Glöckchen durch einen magnetisierten Stößler angeschlagen werden. Solche Instrumente, wie Laurence Libin es ausdrückte, „indicate intense effort that stemmed not so much from musical necessity as from acoustical experiments by scientists“⁵⁴.

Die vorgestellten Instrumente beziehen sich auf die Angaben aus Kochs musikalischem Lexikon. Auch wenn Koch sehr viele Einträge über Erfindungen und Neuheiten zusammengetragen hatte, kann sein Lexikon in dieser Hinsicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da sich an manch anderen Stellen noch Ankündigungen von ähnlichen Neuheiten finden lassen. Natürlich wurde das Instrumentarium auch vorher schon in anderen Traktaten abgehandelt. Man findet zum Beispiel in Türks Klavierschule eine Aufzählung von besaiteten Tasteninstrumenten, in der nur ein kurzer Abriss gegeben wird, „damit man sie wenigstens dem Namen nach von einander zu unterscheiden wisse“⁵⁵. Bei Albrechtsbergers „Gründlicher Anleitung zur Composition“ befindet sich im Anhang⁵⁶ eine ausführlichere Betrachtung aller Instrumente. Auch Jacob Adlung beschreibt in seiner *Musica mechanica organoedi*⁵⁷ die Tasteninstrumente seiner Zeit. Ursprünglich widmete er, wie der Titel deutlich macht, das Traktat den Organisten. Hiller hält es aber genau so für den „Liebhaber“ geeignet, bietet es doch eine Fülle an Informationen, welche der Dilettant bei der Beschäftigung mit seinen Instrumenten zu Rate ziehen kann:

50 Schubart: Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 288

51 Vgl. Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 144f

52 Vgl. den Bericht in der AMZ 1. Jg., Nr. 3 vom 17. Oktober 1798, Sp. 39-44. Ein Stich dieses Instruments ist ebenfalls in der Beilage dieser Ausgabe enthalten, Tab. I.

53 Vgl. Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 338f

54 Libin, Laurence: The Instruments, in: Marshall, Robert (Hrsg.): The music of J. S. Bach. New York: Schirmer Books 1989, S. 28

55 Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789, §. 2 und 3. Zitat siehe Seite 1.

56 Albrechtsberger, Johann Georg: Anweisung zur Composition. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1790, S. 416-440. „Anhang, eine kurze Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente, sammt ihren Tonleitern enthaltend“

57 Adlung, Jacob M.: *Musica mechanica organoedi*, 2 Bde., Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768

1768 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen...

„Vom XX Capitel an kommt der Verfasser auf die andern Instrumente, die ein Organist zu kennen nöthig hat. Warum aber nur ein Organist? Finden sich nicht viele Positive, Clavicymbel, Claviere, Spinette und andere dergleichen Instrumente genug in Privathäusern, und unter den Händen der Liebhaber? Diesen werden daher dieses und die folgenden Capitel des Adelungischen Werks eben so nützlich seyn, als den Organisten.“⁵⁸

Adlung gibt nicht nur eine Beschreibung der Geschichte, Aufbau und Mechanik der Instrumente, sondern auch Hinweise zur Pflege, Stimmung und Anleitung für eigene Modifikationen⁵⁹, welche dem Dilettanten bei der Beschäftigung mit seinem Instrument hilfreich sein könnten.

Die sogenannten Veränderungen (Züge), die in verschiedener Anzahl zur klanglichen Variation an besaiteten Tasteninstrumenten angebracht worden waren, erfreuten sich großer Beliebtheit⁶⁰. Allerdings war das Konzept dieser Art von Klangveränderung auch Kritik ausgesetzt. Koch berichtet vom Pantalonzug (durch den Blechstückchen an die Saiten geschoben wurden, um einen nachklingenden Ton zu verursachen), dass man diesen „vor einiger Zeit an mittelmäßigen oder an schlechten Instrumenten dieser Art [Clavichorden] anzubringen pflegte“⁶¹, womit hier der Pantalonzug für sich keinen Wert hatte, sondern nur zur vermeintlichen Aufwertung eines Instruments angebracht worden war. Dennoch war die Mode, durch verschiedene Arten von derartigen Vorrichtungen das Klangspektrum zu erweitern, ungebrochen. In der Folge beschäftigte sich J. P. Milchmeyers „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen“, die erste Klavierschule, die explizit für das Pianoforte geschrieben worden war, in einem dedizierten Kapitel mit den Veränderungen und deren Anwendung. Er würde den Kauf eines Hammerflügels empfehlen, wenn nicht „der Ton und die Veränderungen in den großen Pianoforte's verhältnismäßig schöner wären, als in einem kleinen [Tafelklavier]“⁶². Die Klavierschule wurde aber deswegen in einer Rezension letzt endlich verrissen. Der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung beschloss die Rezension mit den Worten:

1798 Allgemeine Musikalische Zeitung

„Wir Deutschen wollen doch lieber bey unsern Stein'schen Instrumenten bleiben, auf denen man, ohne Züge, alles machen kann.“⁶³

Johann Andreas Stein hatte zu seinen Lebzeiten nur eine Dämpfungsaufhebung an seinen Hammerflügeln angebracht. Durch die hohe Qualität seiner Arbeit hatten seine Instrumente einen hervorragenden Ruf, wodurch seine Instrumente quasi zum Gegenpol zur Mode der Veränderungen wurde.

58 Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Rezension: *Musica mechanica Organoedi: d. i. Gründlicher Unterricht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, u. s. w.* 3. Jahrgang 1768. Leipzig: Im Verlag der Zeitungs-Expedition, 4. Stück vom 25. Juli 1768, S. 30

59 Zum Beispiel beim Clavichord: die Dämpfung des Klanges durch Abdecken mit einem Tuch und das Anbringen von Registern §. 576 oder das Anbringen eines Lautenzugs §. 577

60 Für eine Übersicht der nachweisbaren Einrichtungen siehe Hirt, Josef: *Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440-1880*, Zürich 1981, S. 121-123

61 Koch, Sp. 1135

62 Siehe Milchmeyer, Peter Johann: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden: Carl Christian Meinhold 1797, S. 57

63 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1. Jg. 1798. No. 9 vom 28. November. Recension. Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, von I. P. Milchmayer, Hofmusikus Sr. Durchl. des Churf. von Bayern, Klavier- und Harfenmeister, Sp. 136

* * *

Im zweiten Hauptteil soll der Versuch angestellt werden, einen kontinuierlichen Verlauf der Verbreitung des Hammerklaviers zu skizzieren. Ein nahe liegender Ansatz bestünde natürlich darin, alle gefertigten Instrumente in einem gewissen Zeitraum zu erfassen und nach Anzahl und Typ auszuwerten. Dieser Versuch scheitert aber sehr schnell in Ermangelung an Informationen bezüglich der tatsächlichen Anzahl hergestellter Instrumente. Zwar liegen die Angebote von Instrumentenmachern in Form von Verkaufsanzeigen in der Tagespresse vor, aber diese sind als Grundlage für eine derartige Untersuchung nicht geeignet, da kaum jedes hergestellte Instrument einzeln inseriert wurde und die Anzahl derer, die sozusagen 'undokumentiert' den Besitzer wechselten, den größten Teil ausmachen muss. Des Weiteren ist heute noch zu wenig über einzelne Instrumentenbauer und Angaben zur genauen Anzahl der gefertigten Instrumente bekannt, als dass eine derartige Herangehensweise irgend eine Aussicht auf Erfolg versprechen würde. Eine Durchsicht von Henkels Lexikon deutscher Klavierbauer⁶⁴ bestätigt, dass noch große Lücken bei der Kenntnis der Instrumentenbauer vorhanden sind. Von vielen Handwerkern sind zwar einzelne Instrumente überliefert, aber nichts über deren Vita oder Schaffenszeitraum bekannt.

Eine Möglichkeit, diesen Prozess zu untersuchen, ohne auf die Produktionszahlen von Hammerklavieren angewiesen zu sein, besteht in der Analyse der genannten Instrumente auf den Titelblättern von Notendruckern. Es ist bei der Durchsicht von Titeln aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellbar, dass sich die Bezeichnungen 'für Clavier', 'für Clavier oder Pianoforte' und 'für Pianoforte' auffinden lassen. Das Titelblatt ist aber mehr als nur eine Angabe von Komponist, Werk und der zur Wiedergabe erforderlichen (oder empfohlenen) Instrumente. Sicherlich ist es die vornehmlichste Aufgabe, eine treffliche Beschreibung des Inhalts zu geben, aber vielmehr ist es die Präsentation desselben, der eine überaus wichtige Aufgabe zukommt. Musikdrucke sind eine Ware, die an eine gewisse Zielgruppe verkauft werden soll. Zu diesem Zweck bedient sich der Verleger einer (typo-)grafischen Aufmachung, die, wie der musikalische Inhalt selbstverständlich auch, zur effektiven Vermarktung der Mode der Zeit entsprechen muss. Beer⁶⁵ hatte schon die Implikationen von Mode und Modernität in Zusammenhang mit Musik und Musikalien aufgezeigt. Carl Friedrich Cramer bemerkte 1783 ebenso: „Das unselige Vorurtheil, nur dasjenige sey in der Music gut, was heurig und Mode ist, herrscht gar zu weit und breit...“⁶⁶. Hier bezieht er sich auf die Vermarktung von Musikalien und bemängelt, dass „blos die ältere Jahreszahl [auf den Drucken] verursacht, daß auch die besten gedruckten Werke nicht mehr gekauft werden“⁶⁷.

Matthäus hatte sich bei seiner Verlagsmonographie von Johann André (Offenbach) ebenfalls den Titelblättern und deren Gestaltung zugewendet⁶⁸. Es lassen sich im zeitlichen Verlauf Tendenzen feststellen, welche das Titelkupfer beziehungsweise die typografische Darstellung prägen. Und es sind eben diese Einrahmungen des Titels, jene grafischen Elemente wie ornamentale Rahmen, architektonische Formen und allegorische Elemente⁶⁹ in welche der

64 Henkel, Hubert: Lexikon deutscher Klavierbauer. Frankfurt am Main: Edition Bochinsky 2000

65 Beer, Axel: Moderne Musik in modernem Ambiente, in: Im Dienst der Quellen zur Musik, Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag hrsg. Von Paul Mai, Tutzing: Hans Schneider 2002, S. 469-475

66 Zit. nach Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik, Bd. 1, 1. Hälfte. Hamburg 1783, S. 111

67 Zit. nach ebd.

68 Vgl. Matthäus, Wolfgang: Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie, Tutzing: Schneider 1973, S. 21-24

69 Vgl. für einen Querschnitt durch die Epochen Schaal, Richard: Musiktitel aus fünf Jahrhunderten, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1972

eigentliche Titel eingebettet ist, welche sich dem aktuellen Trend unterwerfen und sich mit ihm wandeln. Und das trifft natürlich nicht nur auf die grafische Aufmachung von Musikalien zu, denn in vielen Annoncen sind die angepriesenen Instrumente auch „nach dem neuesten Geschmacke mit dem schönsten Holze eingelegt“⁷⁰, wie es zum Beispiel in einer Anzeige heißt, in der das Bogenhammerclavier⁷¹ bekannt gemacht wurde.

Die Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln reflektieren mit ihrem Bestreben, möglichst der Mode der Zeit zu entsprechen, ebenso auf gewisse Art und Weise jene Tendenzen, die sich im Instrumentenbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts manifestieren. Der Clavierbegriff umfasst in einer Bedeutung alle besaiteten Tasteninstrumente an sich und ist entsprechend stellvertretend bei Klaviermusik und bei jenen Stücken, welche ein Tasteninstrument beinhalten, auf den betreffenden Titeln zu finden. Angesichts der Menge an verschiedenen Tasteninstrumenten (Cembalo, Spinett, Virginal, Clavichord) bietet es sich an, diese unter dem Clavierbegriff zu subsumieren. Die Verleger sind auf den Verkauf ihrer Ware angewiesen und nutzen die Formulierung 'für Clavier', um die Clavierspieler an sich anzusprechen, anstatt zu genaueren Instrumentenangaben zu greifen. Mit der allmählichen Verbreitung des Hammerklaviers ändert sich auch die Titelfassung. Da das Hammerklavier zunächst ein Novum darstellt, ist es ein Zeichen für die Modernität von Musik, wenn sie die Bezeichnung 'für Clavier oder Pianoforte' trägt, denn schließlich ist sie dem Titel zufolge auf beiden Instrumententypen darstellbar. Gleichzeitig wird das Prinzip beibehalten, durch eine sehr allgemeine Instrumentenbezeichnung ein möglichst breites Publikum anzusprechen. In der Folge wird die Doppelbezeichnung auf den Titelblättern, deren Anzahl in den 1770er Jahren sprunghaft ansteigt, in den folgenden Jahrzehnten zu einer Floskel, die den Ausdruck 'für Clavier' weitgehend verdrängt. Gleichzeitig finden sich vermehrt Titel, auf denen auch das Hammerklavier alleine genannt wird. Die Faktoren bei der Entscheidungsfindung zu den Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln bei Komponist und Verleger lässt sich nur im Einzelfall klären. Matthäus hat die Titelfassung bei Johann André beobachtet und kommentiert:

„Der Gebrauch [der Doppelbezeichnung] bei Steibelt schwankt; die pianistisch anspruchlosere Form bedient sich noch beider Instrumente [...]; die virtuose Sonate fordert das Pianoforte [...].“⁷²

Die Beobachtungen Matthäus' beziehen sich auf den Zeitraum 1772-1799 und zeigen die verschiedenen Arten der Titelfassung, über deren Genese man zunächst nur spekulieren kann. Ob es eine allgemeine Tendenz darstellt, dass nach Beobachtungen Matthäus' bei André virtuose Klaviermusik eher dem Hammerklavier zugeschrieben werden und weniger anspruchsvolle Werke eher mit der Doppelbezeichnung versehen werden, ist noch offen. Albert Hess hatte sich ebenfalls mit der Frage nach der Verbindlichkeit der Instrumentenzuschreibungen beschäftigt und kam zu dem Schluss:

“These designations cannot be taken literally. They merely represent a convention among the publishers of the day, and, all too often, they do not express the exact intentions of the composers as

70 Zit. nach Cramer, Carl Friedrich: *Magazin der Musik*, 1. J. 1783, S. 658. Aus dem Bericht über das Bogenhammerclavier vom 11. Juni

71 Ausführlicher zu diesem Instrument siehe Seite 96. Zur äußerlichen Gestaltung vgl. auch Russell, Raymond: *The harpsichord and Clavichord. An introductory study*. Second, revised edition Glasgow: The University press 1973, S. 110f

72 Zit. nach Matthäus, Wolfgang: *Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie*, Tutzing: Schneider 1973, S. 25. Weiterhin zu Matthäus' Beobachtungen bezüglich der sprachlichen Fassung des Titels und der Doppelbezeichnung siehe S. 25-27.



Abbildung 1: Verwendung der Doppelbezeichnung auf dem Titel der Sechs Sonaten von Ernst Wilhelm Wolf. Leipzig: Autor und Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn 1775 (RISM W 1811, WW 1811)

regards the instrument for which a particular composition is written“⁷³

Dass sich aber auch einzelne Beispiele finden lassen, bei denen die Instrumentenzuschreibungen auf den ersten Blick fraglich sind, beweisen die folgenden zwei Titel, bei denen auch Orgel, Gitarre und Harfe neben dem Cembalo und Hammerklavier zur Wiedergabe der Stücke angegeben waren:

Giuseppe Milico: Sei ariette italiane con parole allemande per l'arpa, o piano forte o guitarre [...]. Bonn: N. Simrock [1805] (PN 437)

Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate pour le clavecin, le forté-piano, l'orgue ou la harpe [...]. Paris: Huberty [1776] (Anzeige vom 1. Januar in den 'Annonces, affices et avis divers')

Anscheinend wollten die Verleger durch eine Ansammlung von Instrumenten im Titel besondere Aufmerksamkeit erregen, nicht zuletzt um auch eine größere Zielgruppe anzusprechen.

Inwieweit die Instrumentenbezeichnungen daher die tatsächliche Intention der Komponisten wiedergeben, kann nur im Detail geklärt werden und bedarf eine ausführliche Untersuchung der Kommunikation zwischen Verleger und Komponist, was in diesem Zusammenhang nicht geleistet werden kann. Der Genese der Instrumentenbezeichnungen ungeachtet bieten die Formulierungen der Titel gerade in Bezug der Doppelbezeichnung 'für Clavier oder Pianoforte' einen Hinweis darauf, in welchem Zeitraum Cembalo und Hammerflügel im Musikleben koexistierten. Und ebenso,

73 Zit. nach Hess, Albert G.: The transition from harpsichord to piano, in: The Galpin Society Journal Vol. 6 (1953), S. 77

ab wann sich das Hammerklavier zum vorherrschenden Tasteninstrument entwickelt hatte, was durch das Abnehmen der Nennungen von Titeln mit Doppelbezeichnung und eine vermehrte Verwendung der Bezeichnung 'für Pianoforte' gekennzeichnet wird.

Inzwischen stehen durch RISM und verschiedene Verlagsmonographien und -verzeichnisse ausreichend Quellen zur Verfügung, um eine Auswertung der Instrumentenbezeichnungen auf den Titelblättern durchführen zu können. Bei den insgesamt 18 verfügbaren Katalogen von Alexander Weinmann aus der Reihe 'Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages' hatte Weinmann selbst schon Supplemente verfasst beziehungsweise Addenda und Corrigenda zu bestimmten Verlagen veröffentlicht. Das ist auch bei RISM A/I der Fall, wo bei der CD-ROM Ausgabe⁷⁴ gegenüber der Buchausgabe allerdings nur wenige Einträge hinzugefügt worden waren.

Die Auswertung von Spartenbezeichnungen in Sortimentenkatalogen hat sich nicht als sehr hilfreich erwiesen. Zum einen sind relativ wenige Kataloge vorhanden, als dass sich durch den Vergleich der Begriffe eine ausreichende Belegdichte erreichen ließe, um eine kontinuierliche zeitliche Entwicklung darstellen zu können. Andererseits herrscht in den Katalogen zum Teil ein unüberschaubares Durcheinander der Begriffe, die scheinbar unreflektiert neben einander stehen. Im Sortimentenkatalog von Makarius Falter⁷⁵ 1808 steht im Inhaltsverzeichnis die Kategorie 'Klavier-Musik', im eigentlichen Katalog dagegen sind die Rubriken in Französisch gefasst: 'Musique pour Clavecin ou Pianoforte', 'Concerts à 4 Mains', 'Concerts pr. un Piano-forte'. Danach folgt auf Deutsch die Sparte 'Leichte Klavier-Concerten', bevor es wieder französisch mit 'Nottorni pr. Piano-forte' weiter geführt wird. In den Katalogen von Immanuel Breitkopf⁷⁶ (6 Teile und 16 Supplemente; 1762-1787) herrscht hingegen eine gleichbleibende, konsequente Benennung der Sparten vor, die fast durchweg italienisch betitelt sind und im Fall der Klaviermusik vom Begriff 'Cembalo' nicht abweichen. Tatsächlich reflektieren die Titel der Sparten durch die verwendeten Begriffe den Übergang vom Kielklavier zum Hammerklavier in einem gewissen Grad, allerdings wird diese Entwicklung durch verschiedene Faktoren wie Beliebtheit der Begriffe (zu sehen am Beispiel der Kataloge von Makarius Falter) oder im Gegenteil durch das Bestreben, die Gestaltung des Katalogs homogen zu halten wie bei Immanuel Breitkopf, gehemmt. Dennoch wurden exemplarisch von Johann August Böhme⁷⁷ vier Verlagskataloge (von 1802, 1805, 1806 und 1809) ausgewertet. Der Überschrift der Sparten ungeachtet, geben diese Verzeichnisse im Gegensatz zu anderen Verlagskatalogen den weitgehend vollständigen Titel eines Stücks mit Instrumentenbezeichnung an.

Auch wenn relativ viele Verlagslisten und Monographien vorliegen, anhand derer sich die Titelfassung beobachten lässt, darf man nicht vergessen, dass Musik natürlich nicht nur in gedruckten Ausgaben zur Verfügung stand. Wenn auch durch die vorliegenden Quellen eine für die Untersuchung ausreichende Belegdichte erreicht werden kann, spiegeln die untersuchten Drucke nur einen kleinen Teil der insgesamt erschienenen Musikalien dar. Dazu kommt noch, dass handschriftliche Abschriften von Noten in einem unbekanntem Ausmaß kursierten. In Deutschland existierte in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch kein selbständiges Musikverlagswesen. Bisher

74 Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800, CD-Rom Ausgabe, Kassel: Bärenreiter 2011

75 Als Faksimile wiedergegeben in: Schneider, Hans: Makarius Falter und sein Münchner Musikverlag, Tutzing: Hans Schneider 1993, S. 407ff.

76 Brook, Barry S.: The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplements 1762-1787, New York: Dover Publications 1966

77 Böhme, Johann August: Verzeichniss der neuesten Musikalien, welche bei Johann August Böhme bei der Börse verlegt und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind. Hamburg 1802 (1805, 1806) und Böhme, Johann August: Verzeichniss der neuesten Musikalien, welche bei Johann August Böhme grosse Beckerstrasse No. 34. P. III. und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind. Hamburg 1809

waren es Buchverleger wie Friedrich Wilhelm Birnstiel (Berlin) oder Bernhard Christoph Breitkopf, die beide in den 1750er Jahren neben ihrer Haupttätigkeit auch Musikalien produzierten und vertrieben. Dass die handschriftlichen Kopien von Musik offenbar nur allzu oft mit Fehlern behaftet waren, bewog dieser Umstand Friedrich Wilhelm Marpurg zu folgendem Kommentar:

1750 Marpurg: Der kritische Musiker an der Spree

„Mich deucht, daß aus mehr als einer Ursache zu wünschen wäre, daß der Geschmack an gestochnen Schriften etwas allgemeiner in Deutschland würde, und daß man gänzlich die geschriebnen Noten verbannte. Wir haben zur Zeit fast nur das einzige Augspurg und Nürnberg, wo sich die Stichel einiger geschickter Meister die Mühe gegeben, den von dem Vorurtheil wieder die geschriebnen Noten nicht eingenommenen Freunden der Tonkunst allerhand Ausarbeitungen bekannt zu machen. In Frankreich, Italien, Holl- und Engelland hat man schon seit langer Zeit die Unbequemlichkeit der geschriebnen Noten erkannt. In Paris besonders, kann man in unterschiednen musicalischen Buchläden nicht nur die Wercke der Franzosen, sondern auch der Deutschen und Italiäner in Kupfer haben. Wo können wir in dem mit andern Schriften überschwemmten Deutschland so viele gestochne musicalische Arbeiten aufweisen?“⁷⁸

Es sollte noch einige Zeit dauern, bis sich in den 1770er Jahren eine Gründungswelle von Musikverlagen in Deutschland zu verzeichnen ist, unter anderen André (Offenbach, 1774), Schott (Mainz, 1779) und Götz (Mannheim, 1773). In Wien werden ebenso im späten 18. Jahrhundert mehrere Verlage gegründet (Johann Traeg 1794, Tranquillo Mollo 1798, Giovanni Cappi 1801 und andere), wodurch Wien sich zu einem Zentrum im deutschsprachigen Raum entwickelte. Durch die Entwicklung des Musikverlagswesens im Untersuchungszeitraum 1750-1850 ist daher eine ungleichmäßig verteilte Anzahl der Stichproben zu erwarten. Inwiefern die Aussagekraft der Ergebnisse in Zeiträumen mit verhältnismäßig wenigen Stichproben in Frage gestellt wird, wird bei der Auswertung noch zu thematisieren sein.

Man darf aber nicht annehmen, dass durch die Entwicklung des Musikverlagswesens allgemein die Nachfrage nach Noten in Abschrift geringer wurde. Beweis dafür ist unter anderen der italienische Verleger Luigi Marescalchi (ab 1770), der auch eine Copisteria⁷⁹ betrieb, also eine Werkstatt, in der Musikalien auf Anfrage handschriftlich vervielfältigt wurden. Daher stellen die knapp 20.000 Titel, die aus den vorliegenden Quellen nach den Auswertungskriterien⁸⁰ gewonnen wurden, nur einen Bruchteil der tatsächlich vorhandenen Musikalien dar.

Während der Datenaufnahme wurde der Autor allerdings auf einen Artikel aus dem Jahr 1953 aufmerksam, in dem Albert Hess bereits eine derartige Untersuchung durchgeführt hatte⁸¹. Anstoß für ihn war die Frage, welche Instrumente man im Sinne einer historischen Aufführungspraxis bei einer Inszenierung zum Beispiel von Mozarts Don Giovanni oder Haydns Schöpfung für die Continuobegleitung in den Seccorezitativen heranziehen sollte.

„Before such special questions can be answered one has first to deal in detail with the more basic problems, among them that of how long, at a certain locality, the harpsichord actually stayed in use. [...] We shall examine, by means of studying a representative number of printed English keyboard music between c. 1750 and 1800, whether the wording the wording of these titles (*for the*

78 Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der kritische Musicus an der Spree. Berlin: Haude und J., C. Spener 1750 [Faksimile-Nachdruck Kassel: Georg Olms 1970], 39. Stück vom 25. November, S. 312f

79 Vgl. Beer, Axel: Artikel 'Musikverlage und Musikalienhandel', in: MGG², Sachteil Bd. 6, Sp. 1766

80 Zur Herangehensweise und den Auswertungskriterien siehe ab Seite 118

81 Hess, Albert G.: The transition from harpsichord to piano, in: The Galpin Society Journal Vol. 6 (1953), S. 75-94

harpsichord; for the harpsichord or pianoforte, for the pianoforte) reveals anything in regard to the use of the two instruments.“⁸²

Es war nicht nur durchaus überraschend, dass jemand bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor eine solche Untersuchung mit der gleichen Fragestellung durchgeführt hatte, sondern auch, dass dieser Artikel mit einem so grundlegenden Ansatz wie diesem scheinbar keine Nachwirkungen hatte. Hess gewinnt die Titel englischer Verleger aus „approximately fifteen rare-book dealers' catalogues“ (ohne genauere Angaben) und datierte diese, soweit wie möglich, nach den Angaben aus Barclay Squire's Catalogue of Printed Music in the British Museum⁸³. Eingeteilt wurden die Titel in zwei Gruppen (für Klavier allein und Vokal- und Ensemblesmusik), bevor diese anschließend nach der Formulierung in die Kategorien 'for harpsichord', 'for harpsichord or pianoforte' und 'for pianoforte' eingeordnet wurden. Die Ergebnisse sahen wie folgt aus⁸⁴:

Title wordings in english solo keyboard music editions

Estimated year of publication	Harpsichord only	Both	Piano only	Total
1750-1759	6	-	-	6
1760-1769	14	1	-	15
1770-1774	10	6	-	16
1775-1779	3	16	-	19
1780-1784	6	28	1	35
1785-1789	2	33	1	36
1790-1794	2	32	10	44
1795-1799	1	25	54	80
1800	-	3	35	38
Total	44	144	101	289

82 Ebd., S. 75

83 London u. A.: British Museum 1912

84 Beide Tabellen nach Hess, S. 78 und 79

Title wordings in english chamber and vocal music editions

Estimated year of publication	Harpisichord only	Both	Piano only	Total
1750-1759	8	-	-	8
1760-1769	27	-	-	27
1770-1774	29	3	-	32
1775-1779	7	18	1	26
1780-1784	18	20	5	43
1785-1789	11	44	6	61
1790-1794	10	32	25	67
1795-1799	5	22	48	75
1800	1	3	39	43
Total	116	142	124	382

Die Doppelbezeichnung 'for harpsichord or pianoforte' tritt in den 1770er Jahren in Erscheinung, die in der Folge auf einem Großteil der Titel wiederzufinden war, bis die Zahl derer um die Jahrhundertwende wieder abnimmt. Gleichzeitig entwickelt sich das Verhältnis der Drucke 'for harpsichord' und 'for pianoforte' fast antiproportional. Die Tendenz der Verleger geht am Ende des Jahrhunderts dazu über, vermehrt Titel mit 'for pianoforte' zu veröffentlichen, während die Nennungen in den anderen beiden Kategorien immer kleiner wird. Der Unterschied zwischen den Gruppen für Klavier allein und Vokal- und Ensemblemusik ist nicht sehr groß.

Obwohl Hess nur 671 Titel ausgewertet hatte und dabei schon bemerkte, dass wegen der kleinen Menge an Stichproben eine allzu genaue Interpretation nicht möglich ist, deckt sich das Ergebnis im Grunde mit der Auswertung, die hier in einem viel größeren Rahmen und erweitertem Zeitraum bis 1850 durchgeführt wurde, auch wenn die Musikalien nicht nach Gattungen eingeteilt wurden.

Durch die vorliegende statistische Auswertung der Titel von Notendruckten lassen sich noch weitere Tendenzen sichtbar machen, die über die Fragestellung hinaus gehen. Bei der Erfassung wurden zusätzlich noch andere Aspekte vermerkt, um vor allem sprachliche Tendenzen näher zu betrachten. Es liegen daher noch weitere Ergebnisse vor, die nicht direkt mit der Fragestellung zusammenhängen, aber für den interessierten Leser hier noch aufgeführt seien.

Neben der Sprache des Titels wurde auch die Nationalität der Verleger, aufgeteilt in die Regionen Deutschland, England, Frankreich, Italien und Wien, vermerkt. Die Auswertung der sprachlichen Formung des Titelblatts soll die Tendenzen bei der sprachlichen Fassung in verschiedenen geographischen Räumen Europas darstellbar machen, idealerweise auch die Entwicklung in der Zeit von 1750 bis 1850. Gerade im deutschsprachigen Raum sind italienisch und französisch gesetzte Titel sehr in Mode. In England oder Frankreich sind fremdsprachigen Titel eher selten, in Deutschland hingegen sind diese aber im Untersuchungszeitraum mit durchschnittlich 63% in der Überzahl. Übrigens war das Bestreben, den Titel der Mode gerecht korrekt in Französisch oder Italienisch zu setzen nicht immer von Erfolg gekrönt, was die Fachpresse zu kommentieren wusste:

Rezension:

Opere scielte d'alcune Sonate ed altre pezze di Galanteria per il Cembalo solo de Compositori tedeschi ed italiani. Opera II da. Alle Spese di Giovanni Vlrico Haffner.

„Muß ein Italiäner nicht lachen, wenn er einen solchen Titel zu Gesichte bekommt! Warum lassen wir,

wenn es nun einmal italiänisch seyn muß, so etwas, das mit großen Buchstaben voran gedruckt wird, nicht von einem Sprachverständigen corrigieren?“⁸⁵

Diese Untersuchung wurde aber durch die geringe Anzahl der Stichproben in den jeweiligen Ländern weitgehend verhindert, sodass hier keine ausführliche Auswertung statt finden konnte. Bei der Auswertung für die primäre Fragestellung konnten für die Jahre von 1750 bis 1776 weit weniger als 100 Stichproben gewonnen werden, was schon bei dieser Untersuchung in diesem Zeitraum nicht zu repräsentativen Ergebnissen führt. Wenn nun die gesamte Anzahl der Stichproben nochmals auf fünf Regionen aufgeteilt, wird leicht ersichtlich, dass für diese Untersuchung die Datenmenge einfach zu gering war. Trotz dem werden die vorliegenden Ergebnisse in denjenigen Zeiträumen, deren Datenmenge eine ansatzweise Auswertung zulässt, ausgewertet.

Es war bei der Datenaufnahme zu beobachten, dass im Untersuchungszeitraum bei dem Begriff Klavier sowohl die Schreibweise mit 'C' als auch mit 'K' vorkam. Daher wurde diese vermerkt, um anschließend in einem Graph darzustellen, wie sich der Wandel vollzogen hatte. Auch wenn nur 1806 Datensätze diesbezüglich vorhanden sind zeigt sich, dass in den späten 1760er Jahren sich Klavier erstmals mit 'K' geschrieben findet und spätestens seit der Jahrhundertwende mehrheitlich so geschrieben wurde. Freilich ist wieder der relativ geringen Zahl an Stichproben geschuldet, dass die Sprünge benachbarter Werte in der Auswertung teilweise sehr groß ausfielen, was aber dennoch zu einer gut ablesbaren, wenn auch im Detail sehr ungenauen, Tendenz im Graph führte.

Die Forschungsliteratur versucht, der zeitgenössische Terminologie durch die teilweise Übernahme derselben Rechnung zu tragen. Durch die Mehrdeutigkeit des Begriffs 'Clavier', der sowohl das Clavichord, besaitete Tasteninstrumente an sich und letztlich auch die Klaviatur bezeichnete, wird von der Verwendung des mehrdeutigen Clavierbegriffs meist abgesehen. Beim Hammerklavier verhält es sich etwas anders, wobei natürlich systematisch nach der Bauform Tafelklavier und Hammerflügel klar unterschieden wird, aber gerade hier bei der Bezeichnung auch auf die Terminologie des 18. und 19. Jahrhunderts zurückgegriffen wird. Christian Ahrens widmete in seiner Abhandlung über Wiener Hammerklaviere⁸⁶ ein eigenes Kapitel bezüglich der „Terminologie und musikalische Nutzung der frühen Fortepianos [sic!]“ und verwendet die Variante 'Fortepiano' durchgehend, obwohl er unter anderem durch die Untersuchung von Zeitungsanzeigen⁸⁷ zu dem Schluss kommt, dass erst ab der 1790er Jahren die Benennung Fortepiano und Pianoforte vermehrt vorkam⁸⁸. Damit übernimmt er mit 'Fortepiano' jene Variante, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt in Traktaten und Lexika auffinden lässt. Angefangen bei Bachs 'Versuch'⁸⁹, ebenso im 'Kurzgefaßten musikalischen Lexikon' von Georg Friedrich Wolf⁹⁰, Türks 'Klavierschule'⁹¹ und auch bei Albrechtsberger⁹² wird vom „Fortepiano“ gesprochen.

Auf den Titelblättern von Notenausgaben finden sich aber verschiedenste Zusammenstellungen der Wortbestandteile 'Piano' und 'Forte'. Wenn man diese Bezeichnungen systematisch

85 Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 2. Jg. 1767, S. 126

86 Ahrens, Christian: „...einen überaus poetischen Ton“, S. 13-17

87 Zeitungsanzeigen als Quelle für die Untersuchung der Begriffe und deren Schreibweise wurden unter anderem aus Gründen der Erreichbarkeit nicht herangezogen

88 Vgl. Ahrens, S. 14

89 Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen. Zweyter Theil. Berlin: Georg Ludewig Winter 1762, S. 1

90 Wolf, Georg Friedrich: Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon. Halle: Joh. Christ. Hendel 1787, S. 63

91 Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789, S. 1

92 Albrechtsberger, Johann Georg: Anweisung zur Composition. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1790, S. 416

permutiert, also mit und ohne Bindestrich, getrennt geschrieben oder in einem Wort und entweder 'piano' oder 'forte' vorangestellt, dann ergeben sich sechs Varianten: Piano-Forte, Piano Forte, Pianoforte, Forte-Piano, Forte Piano, Fortepiano und die Kurzform Piano. Alle Varianten lassen sich ohne Weiteres auffinden. Die ursprüngliche Bezeichnung des Hammerflügels, „Piano Fort“, welche zuerst in Zedlers Universal-Lexicon in Zusammenhang mit den Hammerflügeln von Gottfried Silbermann genannt wurde, wurde augenscheinlich in dieser Form nicht konsequent übernommen.

1733 Zedler: Universal-Lexicon

„Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann nur vor kurzem wiederum ein neues Instrument erfunden, so er Piano Fort nennet, und im vorigem Jahre Ihre Königl. Hoheit dem Cron-Printzen von Pohlen und Littauen &c. auch Churfürsten in Sachsen übergeben, und soll dasselbe wegen seines ausserordentlichen angenehmen Klanges sehr gnädig aufgenommen worden seyn.“⁹³

Das Hammerklavier hatte verschiedene Bezeichnungen, die scheinbar beliebig neben einander gebraucht worden waren, ohne dass sich eine Variante allein durchsetzen konnte. Das führte zu der Praxis in den Lexika, angefangen bei Koch⁹⁴, dass meist vom Stichwort 'Pianoforte' auf 'Fortepiano' verwiesen oder hervorgehoben wird, dass es mehrere korrekte Bezeichnungen gibt.

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Das Fortepiano, oft auch Pianoforte genannt...“⁹⁵

1865 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst

„Pianoforte, s. Fortepiano. Jede Benennung, diese oder jene, ist richtig.“⁹⁶

Die Schreibweise wurde bei der Datenaufnahme notiert, sofern die Einträge in den Verlagslisten die Bezeichnung des Hammerklaviers ausgeschrieben und nicht, wie sehr oft, mit „pfte.“ abgekürzt worden war. Insgesamt ergibt sich, wenn man die Schreibweise aus allen herangezogenen Titeln aus dem Zeitraum 1750-1850 zusammen betrachtet, folgendes Bild:

93 Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1733, Bd. 5, Sp. 1803f

94 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 590

95 Ebd., Sp. 592

96 Bernsdorf, Eduard: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. 3 Bde. plus Nachtrag, Dresden 1856-1865, S. 178

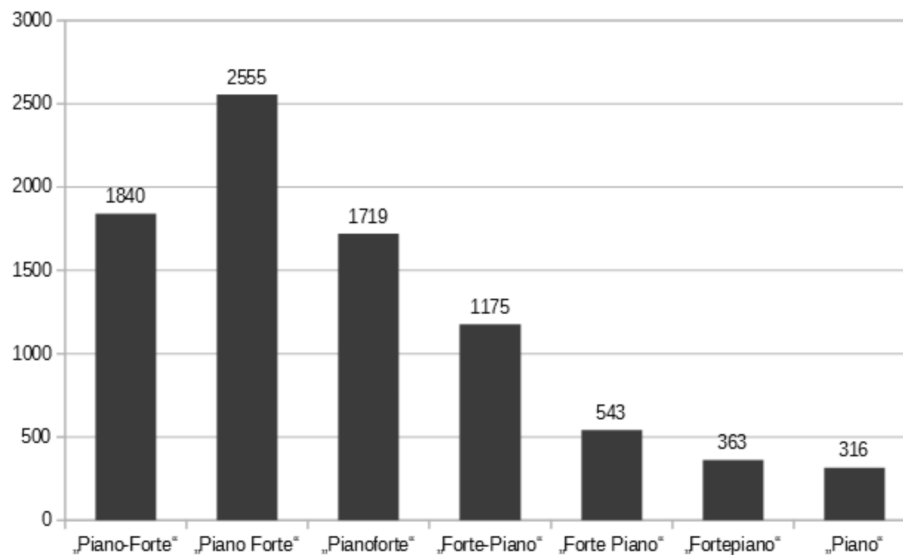


Abbildung 2: Nennungen der verschiedenen Varianten des Hammerklaviers auf allen ausgewerteten Titeln insgesamt. n=8511

Auch wenn der Darstellung nach den Varianten mit vorangestelltem 'piano' den Vorzug gegeben wurde, muss man aber auch feststellen, dass die Schreibweise teilweise einer gewissen Beliebigkeit geschuldet war. Die in einzelnen Teilen erschienene Opernbearbeitung von Domenico Cimarosas 'Le astuzie femminili' weisen entgegen einer gewissen Erwartung auf den Titeln ganz unterschiedliche, offenbar willkürlich ausgesuchte Varianten der Bezeichnung des Hammerklaviers auf⁹⁷:

Domenico Cimarosa: Arrangements aus der Oper „Le astuzie femminili“ für div. Stimmen und Klavierbegleitung, Paris: Pleyel 1802

Duetto ...avec accompagnement de <u>piano</u> ...	(RISM C 2261, PN 530)
Scena con duetto ...avec accompagnement de <u>forte-piano</u> ...	(RISM C 2260a, PN 530 A)
Aria ...avec accompagnement de <u>piano-forté</u> ...	(RISM C 2265, PN 530 D)
Quatuor ...avec accompagnement de <u>forte-piano</u> ...	(RISM C 2257, PN 530 F)
Terzetto ...avec accompagnement de <u>piano</u> ...	(RISM C 2260, PN 530 H)
Polacca ...arrangé pour le <u>piano-forte</u> ...	(RISM C 2264, PN 530 J)
Duetto ...arrangée pour le <u>piano forte</u> ...	(RISM C 2263, PN 530 L)
Cavatine ...arrangée pour le <u>piano forte</u> ...	(RISM C 2257, PN 530 N)

Einheitlich findet sich hier nur eine Variante in dem Ausdruck „arrangé pour le piano forte“ wieder, wobei der Bindestrich bei der Aussprache ohnehin zu vernachlässigen ist.

Es hat sich aber auch herausgestellt, dass sich regional ausgeprägte Tendenzen herausgebildet hatten. Auf den Titeln französischer Drucke wurde eher „Forte-Piano“ allen anderen Varianten den Vorzug gegeben. In England hingegen spricht man fast ausschließlich vom „Piano Forte“. Die Auswertung nach den Regionen Deutschland, England, Frankreich, Italien und Wien findet sich ab Seite 148.

Zuletzt wurde noch einem weiteren sprachlichen Detail Beachtung geschenkt. Es geht um den Akzent, der auf dem 'e' bei 'Piano-Forté' gesetzt wurde. Man kann natürlich davon ausgehen,

97 Benton verzeichnet in der Verlagsliste von Ignaz Pleyel nur das Werk und die Besetzung, daher wurden die vorhandenen Einträge der Einzelnummern (insgesamt 17) aus RISM mit dem ausführlicheren Titel wiedergegeben.

dass dieser außerhalb Frankreichs auf französischen Titeln vornehmlich zu finden sein wird. Gerade bei französischen Titelblättern deutscher Verleger wird der Akzent gerne gesetzt. Eine Auswertung der Verwendung des Akzents auf Drucken mit französischsprachigem Titel bei Verlegern verschiedener Länder soll hier auch die Häufigkeit der Verwendung dieser Variante der Bezeichnung aufzeigen.

* * *

Der Begriff 'Hammerklavier' wird in dieser Arbeit stellvertretend für Tafelklavier und Hammerflügel verwendet. Auch wenn diese Bezeichnung angesichts der verschiedenen Ausprägungen der Hammermechanik äußerst ungenau ist, wird der Begriff verwendet, gerade um allen Instrumenten mit verschiedenen Arten und Varianten dieser Anschlagsmechanik Rechnung zu tragen. Schließlich geht es in dieser Arbeit allgemein um die Ablösung der Kielklaviere (beziehungsweise Zupfklaviere) durch die Hammerklaviere an sich. Technische Aspekte wie die genaue Wirkungsweise der Prellmechanik oder Stoßmechanik, deren Vor- und Nachteile sowie deren Entwicklung werden nicht behandelt. Für eine ausführliche Abhandlung sei auf einschlägige Literatur verwiesen, wie zum Beispiel Harding⁹⁸ oder Ahrens⁹⁹ (weitere siehe Literaturverzeichnis).

Zwar beschäftigt sich die Auswertung der Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckern auch mit den regionalen Ausprägungen in Deutschland, Frankreich, England, Wien und Italien, dennoch befasst sich diese Arbeit vorrangig mit dem deutschsprachigen Raum, nicht zuletzt auf Grund der Diskussion des Clavierbegriffs, welcher natürlich ein deutschsprachiges Phänomen darstellt. Um der Schreibweise im 18. Jahrhundert Rechnung zu tragen, wird vom 'Clavier' gesprochen. Dies geschieht auch, um sich vom modernen 'Klavier' abzugrenzen, denn beide Begriffe, die sich auch nur in der Schreibweise geringfügig unterscheiden, haben im Grunde ganz unterschiedliche Implikationen. Der alte Begriff 'Clavier' ist mehrdeutig und bezeichnet besaitete Tasteninstrumente an sich, steht synonym für das Clavichord und auch für die Tastatur. Beim modernen 'Klavier', das heißt also Hammerflügel und Pianino, sind die bezeichneten Instrumente ganz andere. Auch wenn sich gezeigt hat, dass in den späten 1770er Jahren die Tendenz zunimmt, 'Clavier' mit 'K' zu schreiben¹⁰⁰, scheinen sich die damit bezeichneten Instrumente erst im 19. Jahrhundert zu ändern, als das Cembalo und Clavichord vollständig durch den Hammerflügel und das Pianino verdrängt worden waren. Wie hier in der Einleitung schon geschehen, werden Quellenzitate mit vorangestelltem Erscheinungsjahr und der Quelle angegeben. Dies soll zur leichteren zeitlichen Einordnung dienen, da Quellen aus einem Zeitraum von über 100 Jahren herangezogen und Zitate aus verschiedenen Zeiträumen neben einander gestellt werden.

Ein kleiner Quellenanhang wird mitgegeben, in dem hauptsächlich Quellentexte zu Cristoforis Hammerklavier¹⁰¹ und dem Diskurs über die Erfindung des Hammerklaviers aus Marpurgs Kritischen Briefen über die Tonkunst zu finden sind.

98 Harding, Rosamond: *The Piano-Forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*. Zweite Auflage. London: Heckscher 1989

99 Ahrens, Christian: *Prellmechanik und Dämpfungsaufhebung. Zu den Besonderheiten des frühen Hammerklavierbaus in Deutschland*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1998, S. 75-97

100 Siehe die Auswertung diesbezüglich, Seite 151

101 Scipio Maffei's Beschreibung aus Matthesons *Critica Musica* und Adlung's Kommentar zum Erfinderstreit aus *Musica mechanica organoedi*

Einführung: Zur Problematik und zum Wandel der Begriffe

Angesichts der Mehrdeutigkeit der zeitgenössischen Terminologie ist es erforderlich, sich für die Bezeichnungen der Tasteninstrumente zu sensibilisieren und genau jene Begriffe zu untersuchen, mit denen die Instrumente benannt werden, bevor die verschiedenen Arten der 'Claviere' selbst behandelt werden können. Primär stützt sich diese Betrachtung auf Traktate und Lexika; ferner werden Rezensionen von Musikalien herangezogen. Es ist davon auszugehen, dass sich der alltägliche Sprachgebrauch von den gegebenen Definitionen unterscheiden kann. Allerdings werden durch die Anzahl der herangezogenen Quellen und deren zeitliche Verteilung über einen großen Zeitraum hinweg klare Tendenzen erkennbar. Es ist hierbei wichtig anzumerken, dass es sich diese Ausführungen auf die Angaben aus Traktaten und Lexika bezieht, die eine eigene Quellenart für sich darstellen. Diese wurden herangezogen um zu versuchen, übergreifende Tendenzen sichtbar zu machen, was durch den Anspruch der Quellen, in ihrer Zeit allgemeingültige Aussagen zu treffen, für diese Untersuchung geeignet scheint. Dabei müssen aber regionale Ausprägungen der Bezeichnungen und umgangssprachlichen Ausprägungen vernachlässigt werden. Obwohl der Fokus dieser Arbeit sich im 18. Jahrhundert befindet, soll noch darüber hinaus ein kurzer Blick geworfen und stichprobenartig Funde aus Lexika des 19. Jahrhunderts angeführt werden, um die Situation nach der erfolgten Ablösung der Kielklaviere anzudeuten. Bei den nachfolgenden Quellenzitaten wird zur leichteren Einordnung das Zitat mit Erscheinungsjahr, Autor und Titel versehen. Die jeweils kritischen Begriffe werden durch Unterstreichung hervorgehoben.

Clavier

Im 18. Jahrhundert ist der Begriff 'Clavier' im Grunde dreideutig. Er bezeichnet allgemein ein besaitetes Tasteninstrument, das Clavichord und auch die Tastatur (Klaviatur). Es wird häufig in den Quellen, hier in der Einleitung von Georg Simon Löhleins Klavierschule, auf die Mehrdeutigkeit hingewiesen:

1804⁶ Löhlein: Klavierschule

„§. 1. Die Benennung Klavier gebraucht man im weitern und engern Sinne. Im ersten wird damit jedes musikalische Instrument bezeichnet, wo der Ton durch das Niederdrücken von Tasten (Klaves) erzeugt wird. Bey diesen Instrumenten unterscheidet man vornämlich: Klavier im engern Sinn (Klavichord), Pianoforte (Fortepiano), und Flügel (Clavecin, Cembalo, Clavicembalo).“¹⁰²

Diese dreifache Belegung des Clavierbegriffs war für eine gewisse Zeit lang gültig. Zumindest so lange, bis das Hammerklavier im 19. Jahrhundert alle anderen besaiteten Tasteninstrumente verdrängt hatte und folglich die Mehrdeutigkeit von 'Klavier' weitestgehend aufhob. Sie wird aber noch 1840 in August Gathys Musikalischem Conversations-Lexikon angeführt:

102 Löhlein, Georg Simon: G. S. Löhleins Klavierschule, oder Anweisung zum Klavier- und Fortepiano-Spiel. Sechste Auflage, ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller. Jena: Friedrich Frommann 1804, S. 1

1840² Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon

„Clavier, Clavichord. [...] Mit Clavier wird auch noch überhaupt jedes clavierähnliche Instrument bezeichnet, als Flügel, Pianoforte etc., und endlich ist Clavier gleichbedeutend mit Claviatur.“¹⁰³

Zunächst sollen die drei verschiedenen Bedeutungen herausgearbeitet werden. Ursprünglich leitet sich vom lateinischen Wort 'clavis' ('Schlüssel') sowohl die 'Klaviatur' als auch das deutsche Wort 'Klavier' ab. Bei der Durchsicht der zeitgenössischen Lexika findet man diese Herleitung wieder:

1732 Walther: Musikalisches Lexikon

„Claviatura, Claviarium (lat.) Clavier (gall.) f m, sind diejenigen aus Holtz, Knochen oder Helffenbein gemachte Stücke eines Clavichordii, Clavizimbels, Orgel, u. d. g. [...] die man mit den Fingern und Füßen tractiret, damit die Saiten und Pfeiffen ihren Ton von sich geben mögen.[...]“¹⁰⁴

Diese Definition findet man auch etwas gekürzt in Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexicon fast wörtlich übernommen¹⁰⁵. Entsprechend findet man dort umgekehrt 'Clavier' auch synonym für den alten Begriff 'Palmulae', der die Tasten bezeichnet:

1733 Zedler: Universal-Lexicon

„Palmulae, heissen in der Music so viel, als Claviere oder Thone.“¹⁰⁶

Die Bedeutung von 'Clavier' synonym für die Klaviatur ist nicht problembehaftet, da der Kontext in der Regel darüber Aufschluss gibt.

1782 Petri: Anleitung zur practischen Musik

„§. 1. Da wir nun mehrere Arten von Instrumenten genennt haben, welche ein Clavier haben, oder, wie man es auch sonst nennet, eine Tastatur; so wollen wir noch beyfügen, wie man einen Anfänger anführen muß, wenn er das Clavier [hier: Clavichord] lernet.“¹⁰⁷

Der Oberbegriff 'Tastinstrumente' kommt durch die gemeinsame Eigenschaft zustande, dass diese durch Tasten, oder mittels einer Klaviatur gespielt werden. Es ist gleich, ob man die Instrumentenfamilie von der Taste ('Tastinstrumente') oder von der Klaviatur ('Klavierinstrumente') aus definiert.

1789 Türk: Klavierschule

„Es giebt so viele Arten von Instrumenten, welche vermittelst einer Klaviatur gespielt werden, (Klavierinstrumente.) daß ich derselben nur in möglichster Kürze gedenke, damit man sie

103 Gathy, August: Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe Hamburg: G. W. Niemeyer 1840² (1835), S. 75

104 Walther, Johann Gottfried: musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig: Wolfgang Deer 1732

105 Vgl. Zedler, Bd. 6, Sp. 266

106 Zedler, Bd. 26 Sp. 403

107 Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik², S. 132

wenigstens dem Namen nach von einander zu unterscheiden wisse. Unter die vorzüglichsten rechne ich, außer dem eigentlichen Klaviere – von welchem nachher mehr – die Orgel, den Flügel und das Fortepiano.“¹⁰⁸

Bei den Beschreibungen in den Traktaten und Lexika findet man die verschiedenen Bedeutungen oftmals direkt nebeneinander. Im obigen Beispiel aus Türks Klavierschule begegnet man gleich drei Begriffen mit dem Wortstamm 'Klavier', allerdings wird durch den Zusammenhang deutlich, dass mit „dem eigentlichen Klaviere“ das Clavichord gemeint ist, nicht zuletzt durch die Aufzählung anderer „vorzüglicher“ Tasteninstrumente. Die Bedeutung von 'Clavier' als Clavichord entwickelt sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es findet sich noch kein entsprechender Eintrag bei Walther (1732), Zedler (1733¹⁰⁹) oder Barnickel (1737, Wortlaut nach Zedler) der darauf hinweist. Spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich eingebürgert, das Clavichord schlicht als Clavier zu bezeichnen.

1758 Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit

„Zum Lernen ist ein Clavichord das beste Clavier; ja auch zum Spielen, wenn jemand die Manieren nebst dem Affecte recht vorstellen will. Daher, ob schon das Wort Clavier sonst einen weitläufigen Verstand hat, versteht man doch vorzüglich das Clavichord dadurch.“¹¹⁰

1767 Petri: Anleitung zur Musik

„Da wir nun mehrere Arten von Instrumenten genennt haben, welche ein Clavier haben, oder, wie man es auch sonst nennet, eine Tastatur; so wollen wir noch beyfügen, wie man einen Anfänger anführen muß, wenn er das Clavier lernet.

Das Clavier selbst beschreibe ich nicht erst, da es selbst überall zu Hause ist. Jedoch wollen wir einige Kennzeichen eines guten Claviers anführen. Diese sind folgende: [...]“¹¹¹

1789 Türk: Klavierschule

„Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt, daß ich meine Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will [...]“¹¹²

1790 Albrechtsberger: Anleitung zur Composition

„Das Clavicordium, oder das Clavier, welches bald nur vier C Octaven wie die Orgel, bald auch fünf F Octaven, wie der Flügel und das Fortepiano hat [...]“¹¹³

108 Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789, S. 3

109 Die Jahreszahl bezieht sich auf das Erscheinungsjahr von Band 6 (Ci-Cz) des Lexikons, in dem das Stichwort 'Clavier' als „diejenigen Stücke eines Clavichordii, Clavicymbels, Orgel, u. d. g. Welche aus Holtz, Knochen oder Elffenbein verfertigt sind und mit denen Fingern geschlagen werden, damit die Saiten und Pfeiffen ihren Ton von sich geben mögen“ definiert wird (Sp. 266).

110 Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt: Jungnicol 1758, S. 568

111 Petri, Johann Samuel: Anleitung zur practischen Musik. Lauban 1767

112 Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789 [Reprint Kassel: Bärenreiter 2. Auflage 1967], S. 4, Hervorhebungen nach Autor

113 Albrechtsberger, Johann Georg: Anweisung zur Composition. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1790, S. 416

Die dritte Bedeutung des Clavierbegriff bezeichnet allgemein die Instrumentenfamilie. Damit bezeichnet 'Clavier' (synonym für Klaviatur, Manual oder Tastatur) einen Teil des Instruments, als auch ein konkretes Instrument (das Clavichord) und auch die besaiteten Tasteninstrumente an sich.

1710 Niedt: Handleitung, erster Theil

„Wann man aber sagt: General-Bass, so verstehet man dadurch propriè und eigentlich einen solchen Bass, der auf der Orgel oder auf einem andern Clavier mit beyden Händen zugleich gespielet wird [...]“¹¹⁴

1713 Mattheson: Das neu-eröffnete Orchestre

„Die vollstimmigen Claviere, ital. Clavicembali, Cembali, gall. Clavessins, Clavecins, bleiben dennoch Meister über alle andere Instrumente, und verstehet man dadurch allerhand Arten derselben, als nemlich, die sogenannten Flügel oder Steertstücke / die Spinette, unterschiedlicher Facon und Grösse / die Regalen / die Positive und endlich die vor andern geliebte Clavicordia, kleine und grosse / unter welchen allen die Flügel und Clavicordia den Preiß behalten.“¹¹⁵

1753 Bach: Versuch, erster Theil

„Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavichorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben.“¹¹⁶

Die Verbreitung des Hammerklaviers ändert zunächst nichts an den Begrifflichkeiten, denn noch im späten 18. Jahrhundert bleibt die Mehrdeutigkeit bestehen. Oben wurden schon Beispiele aus den Klavierschulen von Löhlein (1804⁶) und Türk (1789²) mit eingerückt. Man könnte noch unter vielen anderen Beispielen noch Friedrich Wilhelm Marpurgs 'Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen'¹¹⁷ anführen, dessen Titel kennzeichnend für den zeitgenössischen Gebrauch des Clavierbegriff steht. Die Mehrdeutigkeit der zeitgenössischen Terminologie kann meist durch umstehende Quellen und Angaben eingegrenzt werden, allerdings ist allzu oft nicht mehr als der Titel eines Werkes vorhanden, anhand dessen sich die Instrumentenfrage entscheiden muss. Im unteren Beispiel stellt sich der Fall als unproblematisch heraus, da zuerst „die Liebhaber des Claviers“ angesprochen und danach konkret die vom Komponisten intendierten Instrumente angeführt werden.

1697

Johann Krieger: Sechs Musicalische Partien, bestehende in Allemanden, Courenten, Sarabanden, Doublen und Giquen, nebst eingemischten Bouréen, Minuetten und Gavotten, allen Liebhabern des Claviers auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen nach nach einer arieusen Manier aufgesetzt¹¹⁸

114 Niedt, Friedrich Erhardt: Musikalische Handleitung erster Theil. Hamburg: Benjamin Schiller 1710, Cap. I., S. 1

115 Mattheson, Johann: Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg: Autor 1713, S. 262

116 Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen. Berlin: Autor 1753, S. 8

117 Berlin: Gottlieb August Lange 1790

118 Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter 1697 (RISM K 2451)

Allerdings gibt es bei der folgenden Sammlung von Handstücken trotz einer Bemerkung zu den Instrumenten in der Rezension aus der Allgemeinen Deutschen Bibliothek¹¹⁹ zwei Deutungsmöglichkeiten:

1786 Allgemeine Deutsche Bibliothek

Georg Benda: Rondeaux und Lieder, auch kleine und größere Clavierstücke 3. Theil. Leipzig: Schwickert o. J. [~1785]

„[...] Eine große [in der Sammlung enthaltene] Sonate aus C dur mit Akkompagnement von zwei Violinen, einer Violine und dem Violoncell, ist mehr für den Flügel als für das Clavier geschrieben.“¹²⁰

Einerseits kann man 'Clavierstücke' als 'Stücke für das Clavichord' übersetzen und anschließend anhand der Besprechung feststellen, dass der Rezensent eher das Cembalo dem Clavichord zum Spielen derselben vorziehen würde. Andererseits kann man 'Clavierstücke' als 'Stücke für ein Tasteninstrument' deuten. Die Rezension konstatiert lediglich wieder, welches der in Frage kommenden Instrumenten der Autor vorziehen würde. Besprechungen von Musikalien sind in vielen Fällen hilfreich, wenn es um die zeitgenössische Instrumentenfrage geht. Die oft darin enthaltene Wertung, die den einzelnen Instrumenten zukommt, gibt wichtige Hinweise auf den Übergang vom Cembalo zum Hammerklavier, was allerdings in diesem Fall in Bezug auf das vom Komponisten intendierte Instrument nur von bedingtem Nutzen ist.

Symphony und Instrument

Ebenso wie der Clavierbegriff einerseits eine Instrumentenfamilie und andererseits das Clavichord bezeichnet, kann man auch Hinweise darauf finden, dass es sich mit dem Begriff 'Instrument' ähnlich verhält. Die Mehrdeutigkeit scheint vor allem im 17. bis etwa in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bestanden zu haben, was man allerdings nur anhand weniger Quellen belegen kann. Genau genommen geht es um die beiden Begriffe 'Symphony' und 'Instrument', die mehr oder weniger undifferenziert ineinander hängen. Es ist jetzt endlich unklar, ob beide Begriffe austauschbar sind oder jeweils eine leicht von einander abweichende dedizierte Bedeutung inne haben. Nach Praetorius werden sie von manchen synonym verwendet, aber er kritisiert dabei, dass 'Instrument' schon generaliter alle Musikinstrumente an sich umfasst.

1619 Praetorius: Syntagma musicum

„Eine Symphony (wie denn auch ein Clavicymbalum, Virginale, Spinetta) wird in gemein von den meisten ohn unterscheid mit dem Wort Instrument (wie wol gar unrecht) genennet. Denn der Name Instrument ist gar zu general und gehet uff alle Instrumenta Musicalia; wie im anfang hiefornen weitläufftiger erinnert worden. Darumb kan er nicht alleine uff diese einige Art der Instrumenten / als nenblich der Symphonien und Clavicymbeln gezogen und referirt werden.“¹²¹

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint diese Definition noch Gültigkeit zu haben und findet sich bei Barnickel (1737) bestätigt. Zedler gibt diese in ähnlichem Wortlaut verkürzt wieder. In

119 Nicolai, Friedrich: Allgemeine deutsche Bibliothek, 117 Bde. und 20 Bde. Anhang, Berlin und Stettin 1765-1796

120 ADB Band 66,2 1786, S. 437

121 Praetorius, Michael: Syntagma musicum tomus secundus: de Organographia. Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619, S.

Walthers musikalischem Lexikon findet man weder beim Eintrag 'Symphonia' noch bei den Stichworten 'Instrument~' oder bei anderen Stichworten einen Hinweis auf diesen Sprachgebrauch.

1737 Barnickel: Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon

„Instrument, bedeutet ein Saiten-spiel mit eisernen, oder meßingenen Saiten bezogen, welche durch Claviere, so mit kleinen Federkielen versehen, berührt und geschlagen wird. Unter diese Nahmen werden sonderlich auch diejenigen verstanden, so zu der Music und Stimm-Kunst dienen. Diese werden in blasende und rührende abgetheilet: zu jenen gehören alle Orgeln, Trompeten, Schallmeyen und Pfeiffen mit ihren mancherley Gattungen: zu diesen die Trommeln, Paucken, allerley Geigen, Clavier u.s.w. vid. musicalische Instrumenta.“¹²²

1739 Zedler: Grosses vollständiges Universal Lexikon

„Instrument, bedeutet im Saiten-Spiel, mit eisernen oder meßingenen Saiten bezogen, welches durch Claviere, so mit kleinen Feder-Kielen versehen, berührt und geschlagen wird. Instrumente nennen einige auch die Spinetten und Clavicymbeln.“¹²³

Bisher hatte es den Anschein, dass 'Symphonie' und 'Instrument' nur gleichbedeutend mit Spinett oder allgemein für ein Tasteninstrument benutzt wurde. In Adlungs Musica mechanica organoedi findet man aber einen Hinweis darauf, dass es sich bei 'Instrument' auch um eine besondere Form eines Spinetts handeln kann, das sich nur durch den größeren Tastenumfang davon unterscheidet.

1768 Adlung: Musica mechanica organoedi

Es folgt das Instrument. Dieß Wort heißt überhaupt ein Ding, womit man je was ausrichten kann; ein Werkzeug. In der Musik wird es für allerhand Gattungen musikalischer Instrumente genommen. Itzo nehmen wir es für eine besondre Gattung der Claviere und Claveßins, da die Seyten, wie bey dem Spinett, auch von der rechten Seite nach der linken gezogen werden. Das übrige ist alles den vorigen Clavieren gleich, und differirt es vom Spinett darin, daß es so viel Palmulen hat, als die Clavecins sonst haben.¹²⁴

Kurz darauf bedient sich Adlung im folgenden Paragraphen bei der Beschreibung des Arpichords wiederum dem konventionellen, undifferenzierten Sprachgebrauch. Die Synonyme werden zwar vielleicht im Sinne einer enzyklopädischen Vollständigkeit mit angegeben, aber eben diese gehäufte Aufzählung von Synonymen lässt darauf schließen, dass die Begriffe genau so unscharf verwendet werden und verwendet werden müssen, um der Vielfalt an Bauarten und -formen des Instrumententyps gerecht zu werden.

1768 Adlung: Musica mechanica organoedi

„Es gedenkt Praetorius I. c. pag. 67. Tom. II. des Arpichordii, welches wenig besonderes hat, weil nur bey einer Symphonia oder Virginal (i. e. Spinetto oder Instrumento) durch sonderliche Züge von Meßingshäklein unter den Seyten ein harfenirender Resonanz entsteht, daher es den Namen bekommen.“¹²⁵

122 Barnickel, Johann Christoph: Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon. Chemnitz: Johann Christoph und Johann David Stößel 1737, S. 189f

123 Zedler, Bd. 14, Sp. 761

124 Adlung, Jacob M.: Musica mechanica organoedi. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768, S. 123

125 Adlung: Musica mechanica organoedi, S. 123

Gerade die Bezeichnungen, die von Praetorius im Syntagma musicum angeführt werden, finden sich immer wieder in den Beschreibungen von Instrumenten wieder. Eine Untersuchung des zeitgenössischen Sprachgebrauchs wird erheblich erschwert, wenn nicht angegeben wird, dass die Bezeichnungen zum jeweiligen Zeitpunkt schon außer Gebrauch gekommen waren.

1758 Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit

„[...] Sonst sagen vor Spinet die Italiäner Spinetto, die Franzosen Espinette. Praetorius S. 62 nennt es auch Symphonie, und im 3. Tom. S. 121 ist Magadis und Pectis eben so viel.“¹²⁶

1789 Türk: Klavierschule

„Das (schlechthin so genannte) Instrument, (Symphonia, Magadis, Pectis, Virginal.) eine Gattung von Klavieren oder Klavicymbeln, worauf die Saiten, wie bey dem Spinette, schräge liegen; jedoch hat es die völlige Anzahl Töne.“¹²⁷

Eben so wie weiter unten bei 'Flügel', 'Cembalo' und anderen Instrumenten wird im 19. Jahrhundert noch an die alte Bedeutung erinnert und der Vollständigkeit wegen angeführt.

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Symphonie, hieß bey den Alten eine wohlklingende Zusammenstimmung. Dieses Wort als Bezeichnung eines unserer modernen Tonstücke betrachtet, siehe Sinfonie. Vor ohngefähr 200 Jahren bezeichnete man mit dem Worte Symphonie auch das Spinet und Clavessin; s. Praet. Synt. Music. T. II. Cap. 37.“¹²⁸

1840² Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon

„Symphonie, 1) s. Sinfonie; 2) f. v. a. Wohlklingende Zusammenstimmung (s. Harmonie; 3) die alte Benennung des Clavecins und Spinetts (s. b.).“¹²⁹

Koch bezieht sich bei seiner Angabe „vor ohngefähr 200 Jahren“ auf das Erscheinungsjahr des Syntagma musicum. Natürlich spiegeln Praetorius' Angaben die Verwendung der Begriffe zu seiner Zeit wieder. Was aber aus Koch nicht hervorgeht, ist die weitere Verwendung im weiteren 17. und 18. Jahrhundert. Sicherlich ist eine ausführliche Begriffsgeschichte nicht unbedingt Bestandteil seines Lexikons, aber anhand von Quellen, die selbst keine genauen Angaben zur Verwendung von Instrumentenbezeichnungen anführen, kann eine solche Begriffsgeschichte nur äußerst ungenau rekonstruiert werden. 'Symphonie' scheint in einem gewissen Zeitraum synonym für das Spinett oder auch Cembalo verwendet zu werden. Der Begriff 'Instrument' meint im weitläufigsten Sinn alle Instrumente an sich, wird nach Zedler von manchen verwendet für „Spinette und Clavicymbeln“ und meint schließlich bei Adlung auch „eine besondere Gattung der Claviere und Claveßins“. Anhand des spärlichen Quellenbefunds können keine genaueren Angaben gemacht werden. Bei der im Teil

126 Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt: Jungnicol 1758, S. 558

127 Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789, S. 3

128 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 1465

129 Gathy, August: Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe Hamburg: G. W. Niemeyer 1840² (1835), S. 452

II. folgenden Analyse der verwendeten Bezeichnungen auf den Titeln von Musikdrucken gibt es keine Nennung von 'Symphonie' (für Spinett oder Cembalo). 'Instrument' wird nur im weitläufigsten, allgemeinen Sinn verwendet, nicht als eine Bezeichnung für ein bestimmtes Instrument.

'Flügel'

Ebenso bedarf die Bezeichnung 'Flügel' einer eingehenden Untersuchung. Die ersten Hammerklaviere wurden wie das Cembalo flügelartig gebaut, noch bevor das tafelförmige Hammerklavier um 1740 auf den Plan trat¹³⁰. Bei beiden Instrumenten ergibt sich durch die waagerechte Lage der Saiten, die von der Claviatur aus gerade nach hinten verlaufen, mit den kürzer werdenden Saiten vom Bass zum Diskant hin ein flügelartiger Korpus. Zwei Fragen drängen sich in diesem Zusammenhang auf: Zum einen, ob das Hammerklavier gleich nach seiner Erfindung ebenfalls unter dem Begriff 'Flügel' subsumiert wurde und zum anderen, zu welchem Zeitpunkt man später unter 'Flügel' eindeutig das Fortepiano verstand. Das Cembalo ist seit seiner Entstehung das am meisten verbreitete Instrument in Flügelart. Erste Belege finden sich am Ende des 14. Jahrhunderts, die frühesten erhaltenen Exemplare stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert¹³¹. Durch diese lange Tradition stellt das Cembalo den Archetyp eines flügelartigen Clavierinstruments dar.

1619 Praetorius: Syntagma musicum

„Clavicymbalum oder Gravecymbalum ist ein lenglicht Instrument, wird von etlichen ein Flügel / weil es fast also formieret ist / genennet“¹³²

Die anderen größeren Saitenklaviere, das heißt außer Clavichord, Spinett und Virginal, deren Korpus entweder tafelförmig (d. i. rechteckig), trapezförmig oder eine andere Bauform aufweist¹³³ werden bei der Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung mit dem Cembalo verglichen und davon abgeleitet. Allen voran das aufrechte Clavicytherium, das ebenfalls auf eine lange Tradition zurückblicken kann¹³⁴, das Geigenwerk und nicht zuletzt das Hammerklavier werden vom Flügel ausgehend beschrieben.

1732 Walther: Musikalisches Lexikon

„Clavicytherium (lat.) Cembalo verticale (ital.) ist eine Clavicymbel- oder Flügel-Art, dessen corpus etwas dünner als die ordinären, und nicht liegend, sondern in die Höhe stehend eingerichtet ist, auch deswegen weniger Raum einnimmt.“¹³⁵

130 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in: MGG² Sachteil Bd. 5, Sp. 294

131 Siehe ebd.

132 Praetorius: Syntagma musicum tomus secundus: de Organographia, S. 62

133 Für einen Überblick siehe Johan Henry van der Meer, Jürgen Trinkewitz und Bram Gätjen: Artikel Cembalo, Klavizitherium, Spinett, Virginal, in: MGG² Sachteil, Bd. 2, Sp. 487-542

134 Siehe Johan Henry van der Meer, Jürgen Trinkewitz und Bram Gätjen: Artikel Cembalo, Klavizitherium, Spinett, Virginal, in: MGG² Sachteil Bd. 2 Sp. 491 und der Meer, John Henry van: A contribution to the history of the clavicytzherium, in: Early Music, Vol. 6 Nr. 2 (1978), S. 247-259

135 Walther: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, S. 170

1758 Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit

„Ein Clavicytherium hat mit dem Flügel alles gemein, nur daß der Körper mit den Saiten in die Höhe gehet [...]“¹³⁶

1767 Petri: Anleitung zur practischen Musik

„Der Gampenflügel ist seltener, und ist ein besaitetes Instrument in der Gestalt eines Flügels, nur daß es keine Tangenten hat [...]“¹³⁷

1789 Türk: Klavierschule

„Der Flügel oder Klavicymbel, italiänisch Cembalo, Clavicembalo, französisch Clavecin oder Clavessin, ist wohl bekannt genug.

Das Fortepiano hat die Form eines kleinen Flügels, wird aber durch Hämmerchen angeschlagen.“¹³⁸

Es ist nicht überliefert, wie Bartolomeo Cristofori seine Erfindung nannte. Edwin M. Good spekuliert¹³⁹, dass der Eintrag im Inventar der Musikinstrumente des Hofes zu Florenz¹⁴⁰ eines Instruments 'di nuovo inventione', das 'Arpicimbalo' genannt wird die Bezeichnung sein könnte, die Cristofori selbst erdacht hat. Die erste Beschreibung, die der Schriftsteller Scipione Maffei nach einem Treffen 1709 verfasste, trägt die Überschrift „Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte“¹⁴¹. In der deutschen Übersetzung des Artikels von J. U. König („Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben“¹⁴²) wird die neue Erfindung ebenfalls vom Cembalo abgeleitet. Auch wenn das Hammerklavier zuerst in Flügelform in Erscheinung trat, wird es im deutschen Sprachgebiet nach den Namen, die ihm Gottfried Silbermann gegeben hat, Pianoforte (bzw. Fortepiano und ähnlich¹⁴³) genannt.

1733 Zedler: Universal-Lexicon

„Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann nur vor kurzem wiederum ein neues Instrument erfunden, so er Piano Fort nennet, und im vorigem Jahre Ihre Königl. Hoheit dem Cron-Printzen von Pohlen und Littauen &c. auch Churfürsten in Sachsen übergeben, und soll dasselbe wegen seines ausserordentlichen angenehmen Klanges sehr gnädig aufgenommen worden seyn.“¹⁴⁴

Da es in dieser Arbeit hauptsächlich um den deutschen Sprachraum geht, sei nur angedeutet, dass im Ursprungsland Italien sich die Terminologie anders entwickelt zu haben scheint. Die Bezeichnung in Maffeis Bericht „gravecembalo col piano e forte“ ist kein eigenständiger Name, sondern bezeichnet schlicht ein besonderes Cembalo, auf dem man dynamische Schattierungen in fließen-

136 Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt: Jungnicol 1758, S. 559

137 Petri, Johann Samuel: Anleitung zur practischen Musik. Lauban 1767, S. 131

138 Türk: Klavierschule, S. 1 und 2

139 Siehe Good, Edwin M.: What did Cristofori call his invention?, in: Early Music Vol. 33, Nr. 1 (2005), S. 95-97

140 Archivio di Stato di Firenze, GM, 1117, Inventory of Instruments, nach: Montanari, Giuliana: Bartolomeo Cristofori. A list and historical survey of his instruments, in: Early Music Vol. 19, Nr. 3 (1991), S. 383-396

141 Giornale de' letterati d'Italia, V, Venedig 1711, S. 144-159

142 Siehe Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 335

143 Die verschiedenen Ausprägungen des Namens des Hammerklaviers wurden quantitativ untersucht und ausgewertet, siehe Kapitel 'Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckern'

144 Zedler, Bd. 5, Sp. 1803f

dem Übergang darstellen kann. Die Bezeichnungen für das Hammerklavier gehen immer vom Cembalo aus und fügen Attribute hinzu, wie „cembalo con martelli“ (mit Hämmern) oder „cembalo senza penne“ (ohne Kiele). Eva Badura-Skoda argumentiert, dass diese Attribute umgangssprachlich der Einfachheit halber weg gelassen und daher nur vom 'Cembalo' gesprochen wurde¹⁴⁵, was natürlich bei der Erforschung der Verbreitung des Hammerklaviers äußerst irreführend ist. Diese Doppeldeutigkeit von 'Cembalo' im italienischen Sprachgebrauch entspricht der Problematik des Clavierbegriffs im deutschen Sprachgebiet. 'Cembalo' (auch 'Clavicembalo' und 'Gravicembalo') ist hier aber immer gleichzusetzen mit dem Kielklavier (Clavizymbel), der ebenfalls gerne synonym mit den französischen 'Clavecin' oder 'Clavessin' bezeichnet wird. Bei den Artikeln aus den Lexika des 18. Jahrhunderts werden bei der Beschreibung von 'Flügel' und 'Clavicymbel' fast immer die französischen und italienischen Synonyme mit angeführt. In den nachfolgenden, chronologisch geordneten Quellenzitate kristallisiert sich heraus, dass im 18. Jahrhundert das Hammerklavier bei der äußerlichen Beschreibung stets vom Flügel (Cembalo) hergeleitet und begrifflich unterschieden wird.

1753 Bach: Versuch, erster Theil

„Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavichorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben. Jene braucht man insgeheim zu starcken Musiken, diese zum allein spielen. Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiert werden muß.“¹⁴⁶

1758 Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit

„Hämmerwerke, oder Hämmerpantalone sind in der Gestalt des Hauptkörpers dem Claveßin, und wenn sie in die Höhe gehen, dem Clavicytherio ähnlich“¹⁴⁷

1767 Petri: Anleitung zur practischen Musik

„Vom Flügel. Das Clavessin oder der Flügel ist ein besaitetes Instrument mit einer Claviertastatur. Vom Forte Piano. 1) Die Großen sind in der Gestalt der Flügel und haben Hämmer und Flügeltangenten zugleich, manche haben blos Hämmer und sind mehr Pantalons zu nennen. 2) Die kleinen sind in der Gestalt der Claviere, nur daß der Anschlag nicht mit Tangenten, sondern mit Hämmern geschieht. Diejenigen, welche keine Dämpfer oder Dämpfung haben, taugen gar nichts und machen eine undeutliche und nachtönende Musik, die noch elender, als ein Hackebret klinget.“¹⁴⁸

1782 Forkel: Musikalischer Almanach

„Noch eine andere Erfindung ist die, da die Saiten anstatt der Federn mit kleinen Hämmern angeschlagen werden. Diese Instrumente werden Pianoforte genannt, vermuthlich weil man bloß vermittelst des stärkern oder schwächern Anschlags piano und forte hervorbringen kann. Man hat

145 Vgl. Badura-Skoda, Eva: Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?, in: Bach-Jahrbuch 77. Jg. (1991), S. 160

146 Bach: Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen. Erster Theil, S. 8

147 Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt: Jungnicol 1758, S. 559

148 Petri, Johann Samuel: Anleitung zur practischen Musik. Lauban 1767, S. 131f

diese Instrumente Flügel- und Clavierförmig.“¹⁴⁹

1789 Türk: Klavierschule

„Das Fortepiano hat die Form eines kleinen Flügels, wird aber durch Hämmerchen angeschlagen.“¹⁵⁰

1790 Albrechtsberger: Anweisung zur Composition

„Der Flügel (Clavicembalo) ist fast anderthalb Klaftern lang, vorn bey der Claviatur über eine Elle breit, hinten zugespitzt.“

„Das Fortepiano, welches eben so aussieht [...]“¹⁵¹

1804⁶ Löhlein: Klavierschule

„Bey diesen [Klavier-] Instrumenten unterscheidet man vornämlich: Klavier im engern Sinn (Klavichord), Pianoforte (Fortepiano), und Flügel (Clavecin, Cembalo, Clavicembalo).“¹⁵²

Es ist nicht ganz einfach, den Wendepunkt auszumachen, ab dem das Hammerklavier eindeutig mit 'Flügel' bezeichnet wird. Auch nach 1800 lassen sich noch einige Beispiele anführen, die belegen, dass zwischen Flügel (= Cembalo) und Hammerklavier differenziert wird. Allerdings wird ab einem gewissen Punkt fraglich, ob die gegebenen Beschreibungen tatsächlich den damaligen Sprachgebrauch reflektieren oder im Sinne eines enzyklopädischen Anspruchs die eigentliche (beziehungsweise ehemalige) Bedeutung wiedergeben. In Kochs Musikalischem Lexikon verweisen die Stichworte Cembalo, Clavecin, Clavicembalo und Clavicymbel alle zum Eintrag 'Flügel'. Dort ist zu lesen:

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Weil unter allen Arten der Claviatur-Instrumente auf dem Flügel der Ton am wenigsten unterhalten werden kann, so ist er auch zum Vortrage cantabler Sätze, so wie überhaupt zu Feinheiten des Geschmacks, nicht geeignet. Sein starker durchschlagender Ton macht ihn aber bey vollstimmiger Musik zur Ausführung des Ganzen sehr geschickt; daher wird er auch wahrscheinlich in großen Opernhäusern und bei zahlreicher Besetzung der Stimmen den Rang eines sehr brauchbaren Orchester-Instrumentes so lange behaupten, bis ein anderes Instrument von gleicher Stärke, aber von mehr Mildheit oder Biegsamkeit des Tones erfunden wird, welches zum Vortrage des Generalbasses eben so geschickt ist. [...] Durch diesen Uebelstand veranlaßt, der in den Tonstücken nach dem Geschmacke der Zeit, besonders bey schwacher Besetzung der Stimmen, allerdings merklicher ist, als in den ältern Tonstücken, hat man seit geraumer Zeit angefangen, den Flügel mit den zwar schwächern, aber sanftern, Fortepiano zu vertauschen.“¹⁵³

Das Cembalo ist nunmehr wegen der bekannten musikalischen Unzulänglichkeiten in Ungnade gefallen und nur noch bei stärker besetzten Musiken zu gebrauchen. Auch wenn hier konstatiert wird, dass dem Hammerklavier „seit geraumer Zeit“ den Vorzug gegeben wird, ändert sich zumindest hier noch nichts an den Begrifflichkeiten. Fünf Jahre später, im Kurzgefassten Handwörterbuch

149 Forkel, Johann Nikolaus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, S. 14

150 Türk: Klavierschule, S. 2

151 Albrechtsberger: Anweisung zur Composition, S. 416

152 Löhlein: Klavierschule, S. 1

153 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 587f

verweisen die gleichen Stichworte (Clavecin, Clavicimbel, Clavicembalo, Clavicymbel) allerdings zum Artikel 'Cembalo' und man findet dort eine kürzere Version dessen, was vorher im Eintrag 'Flügel' im Musikalischen Lexikon zu lesen war.

1807 Koch: Kurzgefasstes Handwörterbuch

„[Das Cembalo] hat daher mit Recht dem Fortepiano weichen müssen, vor dessen Erfindung man es am gewöhnlichsten mit dem Namen Flügel bezeichnete. Anjetzt bedient man sich dieses Instrumentes, wegen seines starken und durchschlagenden Tons, nur noch hier und da bey großen und sehr zahlreichen besetzten Singstücken, um auf demselben den Generalbaß zu spielen.“¹⁵⁴

Unter dem Eintrag 'Flügel' findet man hier zum ersten Mal die Anmerkung, dass darunter das Pianoforte verstanden wird.

1807 Koch: Kurzgefasstes Handwörterbuch

„Vor der Erfindung des Pianoforte war das Clavecin das einzige Clavierinstrument in Flügelform, und wurde daher gemeinlich der Flügel genannt. Anjetzt aber, nachdem es von dem vollkommenen Pianoforte verdrängt worden ist, verstehet man unter dem Flügel gemeinlich ein Pianoforte in Flügelform.“¹⁵⁵

Fortan wird das „veraltete“ Cembalo nur noch der Vollständigkeit halber erwähnt, bis schließlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Lexika der Begriff 'Flügel' zum Eintrag 'Fortepiano' verweist.

1829 Andersch: Musikalisches Woerterbuch

„Fluegel, Klavizimbel. Cembalo, Clavicembalo. i. Clavecin, Clavessin. f. Ein veraltetes Tasteninstrument von flügelförmiger Gestalt. Die metallenen Saiten wurden von Stückchen Rabenfedern, welche in den Docken oder Zungen der Tasten eingezogen waren, gerissen.“¹⁵⁶

1840² Gathy: Conversations-Lexikon

„Flügel, Clavicimbel (franz. Clavecin, ital. Cembalo, Clavicembalo). Ein jetzt wenig mehr gebräuchliches Claviaturinstrument, von langer und spitzig, ungefähr wie ein Vogel-Flügel, zulaufender Form, woher auch dessen Name entstanden ist.“¹⁵⁷

1849 Gassner: Universal-Lexikon der Tonkunst

„Flügel, s. Fortepiano.“¹⁵⁸

„Fortepiano oder Pianoforte. Das Clavierinstrument dieses Namens, das heutzutage ziemlich in jeder

154 Koch: Kurzgefasstes Handwörterbuch, S. 82

155 Ebd., S. 155

156 Andersch, Johann Daniel: Musikalisches Woerterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde, Berlin: W. Natorff und Comp. 1829, S. 182

157 Gathy, August: Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe Hamburg: G. W. Niemeyer 1840² (1835), S. 131

158 Gassner, Ferdinand Simon: Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande Mit Zugrundelegung des größern Werkes neu bearbeitet, ergänzt und teilweise erweitert. Stuttgart: Franz Köhler 1849, S. 294

gebildeten Familie unentbehrlich geworden, ist zu bekannt, als daß es hier erst einer weiteren Erklärung bedürfe, was man unter jenem Ausdrücke versteht.“¹⁵⁹

Man kann durchaus einwenden, dass die angeführten Definitionen zwar Hinweise auf den Sprachgebrauch geben, aber nicht die Terminologie im täglichen Umgang reflektieren müssen. Es soll nicht ausgeschlossen werden, dass auch lange vor 1800 in bestimmten Kreisen mit 'Flügel' das Hammerklavier bezeichnet wurde. Lexika versuchen, eine Sache zu definieren, und beziehen, wie oben zu sehen war, die jetzige und ehemalige Bedeutung mit ein. Wenn festgestellt wird, dass etwas 'veraltet' ist oder 'anjetzt' auf eine Art und Weise bezeichnet wird, dann muss man immer einen gewissen zeitlichen Versatz mit einrechnen. Der jeweilige Autor beschreibt die Instrumente aus seiner Zeit heraus. Wenn etwas zum Zeitpunkt des Textes schon als veraltet gilt, muss man davon ausgehen, dass dieser Sachverhalt schon eine Zeit lang Bestand haben muss. Die Übergänge sind fließend und nur schwer auszumachen. Einen Hinweis auf diesem Übergang findet man im folgenden Bericht über den Frankfurter Instrumentenbauer Jacob Pfeil:

1783 Cramer: Magazin der Musik

„Er verfertigt Flügel (Clavecins) mit einem oder auch zwey Manualen, große Piano-Forte in Gestalt des Flügels, kleine in Gestalt des Claviers, die der seel. Frid[erici] unter dem Namen Fortbien bekannt gemacht hat, und Claviere von verschiedenen Gattungen.“¹⁶⁰

Es fällt auf, dass bei der Bezeichnung 'Flügel' noch 'Clavecin' in Klammern hinzugesetzt wurde. Wenn nach den bisherigen Quellen nach zu urteilen 'Flügel' erst nach 1800 das Hammerklavier bezeichnete, drängt sich die Frage auf, warum eine derartige Klarstellung benötigt wurde, wenn nicht, um dadurch eindeutig anzuzeigen, dass damit das Cembalo gemeint ist. Wenn man eine ähnlich Nachricht daneben hält, stößt man ebenfalls auf den Ausdruck „Flügel oder Clavecin“.

1783 Cramer: Magazin der Musik

„Nachricht von Kahle in Hamburg.) Bey dem Orgel- und Instrumentmacher Johann Daniel Anton Kahl hieselbst, wohnhaft in den Neustädter Fuhlentwiet, werden unterschiedene Instrumente von guter und dauerhafter Arbeit verfertigt, und zu billigen Preisen verkauft, als: Claviere zu unterschiedenen Preisen, von 20, 25, 36 bis 40 Reichsthaler. Fortepiano zu 40, 50 bis Rthlr. Flügel oder Clavecins zu 200, 300 bis 400 [Rthlr]. Orgeln, so sie verlangt werden.“¹⁶¹

Ob es sich aber hier letzt endlich nur um eine Kollokation oder tatsächlich um eine Klarstellung handelt, ist ungewiss. Es bleibt insgesamt nach der Untersuchung der vorliegenden Quellen nur festzustellen, dass unter 'Flügel' bis um 1800 hauptsächlich das Cembalo zu verstehen ist. Der Clavicymbel, ehemals der Archetyp der flügelförmigen Clavierinstrumente, wird den musikalischen Anforderungen der Zeit nicht mehr gerecht und wird durch das äußerlich gleiche Hammerklavier ersetzt, wobei die Bezeichnung, die von der Form des Korpus ausgeht, erhalten bleibt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts muss sich ein fließender Übergang manifestiert haben, der hier durch die angeführten Quellen nur stufenartig belegbar ist. Interessant ist hierbei der Eintrag aus Gathys Con-

159 Gassner, Ferdinand Simon: Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande Mit Zugrundelegung des größern Werkes neu bearbeitet, ergänzt und teilweise erweitert. Stuttgart: Franz Köhler 1849, S. 298

160 Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik. 1. Jahrgang. Hamburg: in der musikalischen Niederlage 1783, S. 1023f
161 Ebd., S. 210

versations-Lexikon, in dem nicht nur an die ursprüngliche Bedeutung von 'Flügel' erinnert wird, sondern auch dass die gegenwärtige Verwendung von 'Flügel' der eigentlichen Bedeutung zuwider läuft.

1840² Gathy: Conversations-Lexikon

„Flügelfortepiano (auch jetzt noch gewöhnlich fälschlich Flügel) genannt; welches durch seinen viel mildern, aber doch dabei starken und durchgreifenden Ton, den Flügel gänzlich ersetzte; so daß er weder im Concertsaal noch in Zimmern mehr angetroffen wird.“¹⁶²

Wie heute ersichtlich ist, hatte dieser Hinweis keine Folgen. Wenn man so will, benutzen wir heute immer noch den die falsche Bezeichnung, wenn wir 'Flügel' sagen, aber eigentlich das Hammerklavier in Flügelform, also Flügelfortepiano, meinen. Das obige Zitat bezeugt das Ende des Begriffswandels bei 'Flügel'.

Pantolon

Einige Hammerklaviere werden auch neben 'Pianoforte', scheinbar abhängig von der Bauart, auch 'Pantolon'¹⁶³ genannt. Das nach dem Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit benannte Tasteninstrument ist ein Hammerklavier mit überschlägiger (?) Hammermechanik, das den Klang seines besonderen Hackbretts nachahmen soll. Es ist nicht ganz klar, ob das Pantolon nach C. G. Schröters Beschreibung durchgehend in der Einrichtung der Mechanik vom Pianoforte eindeutig unterschieden werden kann.

1763 Marpur: Kritische Briefe über die Tonkunst

„Mehr als zwanzig Städte und Dörfer sind mit bekannt, in welchen statt der sonst gebräuchlichen Clavicymbel seit 1721. solche Clavierinstrumente mit Hämmern oder Springern gemacht worden, welche, wenn der Schlag auf die Saiten von oben geschieht, von ihren Verfertigern und Käufern Pantolons genennet worden. Wenn aber ein solches Instrument mit Hämmern so eingerichtet ist, daß die Saiten von unten angeschlagen werden, so nennen sie solches ein Pianoforte.“¹⁶⁴

Daher ist der Begriff 'Pantolon' ebenfalls zweideutig, denn das Hackbrett, das durch die Konzertreisen Hebenstreits und seiner Anstellung am Dresdener Hof 1714¹⁶⁵ zu einer gewissen Bekanntheit und Beliebtheit¹⁶⁶ gelangt war, ist gleichnamig mit dem von ihm inspirierten Tasteninstrument.

Der Klang ungedämpfter Saiten übte im 18. Jahrhundert eine gewisse Faszination aus, was sich natürlich bei der Einrichtung in der Dämpfungsaufhebung früher Hammerklaviere niederschlägt neben der Tatsache, dass einige Instrumente erhalten sind, die über keine Dämpfungseinrichtung aufweisen¹⁶⁷. Bei den folgenden zwei Inseraten aus dem Mainzer

162 Zit. nach Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon, S. 132

163 Dazu ausführlicher unten im Kapitel 'Zum Ursprung und zur Frühgeschichte des Hammerklaviers'

164 Zit. nach Marpur, Friedrich Wilhelm: Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1763. 2. Band, 139. Brief, S. 83

165 Vgl. Ruf, Wolfgang: Artikel Pantaleon Hebenstreit, in: MGG² Personenteil Bd. 8, Sp. 1134f

166 Siehe Darmstädter, Beatrix: Die Cymbalisten am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts, in: Stadt Herne (Hrsg.): Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770-1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007. München u. A.: Katzwichler 2010, S. 10-50

167 Vgl. Ahrens, Christian: „...einen überaus poetischen Ton“. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik. Frankfurt am

Intelligenzblatt bleibt die Frage offen, ob die verwendete Terminologie bewusst eine bestimmte Bauart des Hammerklaviers bezeichnen soll oder ob (aus heutiger Sicht) unreflektiert 'Pantalon' und 'Fortepiano' in der Umgangssprache vertauschbar sind.

1787 Mainzer Intelligenzblatt

„Ein Klavier oder Fortepiano von mittlerer Sorte, sodann ein Pantalon werden gegen monatliche Bezahlung zu leihen gesucht; in der Korrektur wird man desfalls das Nähere gewahr.“¹⁶⁸

1788 Mainzer Intelligenzblatt

„Ein Pantalon mit Hämmerchen und einem Fußgestell versehen, dessen Diskant bis ins F geht, ist zu verkaufen.“¹⁶⁹

Wie noch aus den Traktaten von Albrechtsberger und Türk hervorgeht, existierte das Pantalon noch als „prächtiges, aber sehr seltenes“ Hackbrett, aber sowohl dieses als auch das Tasteninstrument (wenn man von den Instrumentenbezeichnungen ausgeht) scheinen gegen Ende des 18. Jahrhunderts seltener geworden zu sein.

1790 Albrechtsberger: Anleitung zur Composition

„Der Pantalon, welcher fast zwey Ellen breit ist, und sehr viele stählerne Saiten (weil er im Discant oben dreyfach besaitet ist) auf hölzernen Stegen über den Resonanzboden, in eisernen Häften und Schrauben angespannt hat und mit zween hölzernen Schlägeln geschlagen wird, ist ein prächtiges, aber sehr seltenes Instrument. Das Hackebret (Manicordo) ist fast noch einmal so klein, und wird eben so gespielt.“¹⁷⁰

1789 Türk: Klavierschule

„Das Pantalon, (Pantaleon,) ein von seinem Erfinder Pantaleon Hebenstreit so genanntes Instrument mit Darmsaiten, ist eine verbesserte Gattung des Hackbretes, welches ursprünglich mit Klöppeln geschlagen, in der Folge aber auch durch eine Klaviatur gespielt wurde; so wie es denn noch jetzt mit Dratsaiten, Hämmern und Zügen unter demselben Namen hin und wieder üblich ist.“¹⁷¹

Man kann argumentieren, dass bei 'Pantalon' in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Tasteninstrument auszugehen ist. Zwar lebt Hebenstreits Instrument in den Konzertreisen seiner Schüler weiter¹⁷², aber die hohen Instandhaltungskosten von mehreren hundert Rheintalern pro Jahr¹⁷³ nebst den hohen Anschaffungskosten verhinderten eine flächendeckende Verbreitung. Nicht zuletzt auch die Erlernung des Instruments, wie Johann Kuhnau in einem Brief an Johann Mattheson formuliert:

Main: Edition Bochinsky 1999 [Das Musikinstrument 71], S. 23-35

168 Mainzer Intelligenzblatt Nro. 99 vom 12ten December 1787, S. 2

169 Mainzer Intelligenzblatt Nro. 16 vom 23ten Februar 1788, S. 6

170 Albrechtsberger, Johann Georg: Anweisung zur Composition. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1790, S. 417

171 Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789, S. 2

172 Unter Anderen Georg Noëlli, siehe Artikel in MGG², Personenteil Bd. 12, Sp. 1153f

173 Vgl. Darmstädter, Beatrix: Die Cymbalisten am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts, in: Stadt Herne (Hrsg.): Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770-1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007. München u. A.: Katzschler 2010, S. 10-50

1725 Mattheson: Critica Musica

„[Da die Erlernung des Pantalons] Herculeum laborem erfordert, daher auch wenig Studenten hat, und wenn sich gleich manche dazu einfinden, so treten sie doch bald wieder auf die Hinterfüsse, wenn ihnen so viel Steine des Anstossens im Weg kommen, sonderlich, da sie sich den Lohn für so grosse Arbeit [das Pantalon an sich], oder die jährliche Pension von 1200. Rthlr. wie Monsr. Pantalon hat, nicht versprechen können.“¹⁷⁴

In Heinrich Christoph Kochs musikalischem Lexikon bezieht sich der Eintrag 'Pantaleon'¹⁷⁵ auf das Heckbrett Hebenstreits und merkt im letzten Absatz nur an, dass mit dem gleichen Namen auch das überschlägige Fortepiano von Schröter bezeichnet wurde. Unter dem Stichwort 'Pantalonzug'¹⁷⁶ findet man die Beschreibung einer Einrichtung zur „Tonveränderung des Claviers“, welche einen „nachklingenden und rauschenden Ton verursachen“. Dieser Registerzug, neben anderen, die verschiedene Materialien wie Leder, Metallhaken oder Horn an die Saiten drücken und einen bestimmten Effekt hervorrufen, erfreuten sich größter Beliebtheit, auch wenn manche Zeitgenossen der Auffassung waren, dass solche Züge nur klanglichen Verbesserung mittelmäßiger Instrumente angebracht wurden.

1758 Adlung: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit

„Mit dem pantalonischen Zuge werden sie [Clavichorde] heut zu Tage aller Orten in grosser Menge gefunden, das ist, wenn unter jedes Chor zur rechten Seite der Tangente metallne Docken durch einen Zug getrieben werden. Man nennt sie bisweilen Cölestin, vielleicht vom schönen und fast himmlischen Klange.“¹⁷⁷

Es bleibt festzuhalten, dass es sich terminologisch bei 'Pantalon' potentiell sowohl um das Hackbrettinstrument als auch um ein Hammerklavier handeln kann. Allerdings ist die Zahl der Hackbrett-Hebenstreit'scher Facon gegenüber der Anzahl an Hammerklavieren, denen der Name 'Pantalon' mehr oder weniger von der Bauart her gerechtfertigt verliehen wurde, so klein, dass man gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte vom Tasteninstrument ausgehen kann. Christian Ahrens hatte schon angemerkt, dass die Terminologie in diesem Zusammenhang sehr unscharf verwendet wurde. Bezeichnungen und Wortschöpfungen wie „Pandaleon-Clavecin“, „Pantalon oder ein so genanntes Forte Piano“ oder „Pandalons oder Forte-piano-Clavecins“¹⁷⁸, denen man in Zeitungsinseraten begegnet, belegen den für die Fragestellung dieser Arbeit natürlich frustrierenden Umgang mit Instrumentenbezeichnungen. Ahrens kommt zu dem Schluss: „Die zitierten Beispiele zeigen immerhin, daß man das Hämmer-Pantalon nicht etwa als eine wenig bekannte, erklärungsbedürftige Sonderentwicklung ansah, sondern vielmehr als einen Typus der Hammerklaviere, deren Gemeinsamkeiten – Anschlag der Saiten durch Hämmerchen – wichtiger schien als die Betonung bautechnischer Unterschiede.“¹⁷⁹

174 Zit. nach Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 237

175 Vgl. Koch: musikalisches Lexikon, Sp. 1134f

176 Siehe ebd. Sp. 1135

177 Zit. nach Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt: Jungnicol 1758, S. 568f

178 Vgl. Ahrens, Christian: „...einen überaus poetischen Ton“. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik. Frankfurt am Main: Edition Bochinsky 1999 [Das Musikinstrument 71], S. 13

179 Zit. nach ebd., S. 14

Der Wandel des Clavierbegriffs

Nicht nur bei der Bezeichnung 'Flügel' ändert sich im 19. Jahrhunderts das dahinter stehende Instrument, auch der Clavierbegriff unterzieht sich einem Wandel. Die Mehrdeutigkeit bleibt bestehen, allerdings bei weitem nicht so problematisch wie im vorhergehenden Jahrhundert, wo die Instrumentenfrage durch die Deutung des Clavierbegriffs zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen, das heißt Instrumententypen, kommen kann. Ursächlich ist dabei die Verdrängung des Clavichords durch das Tafelklavier, ein Hammerklavier in 'Tafelform', also mit rechteckigem Korpus. Die Mechaniken von Flügelhammerklavier und Tafelklavier unterscheiden sich natürlich dadurch, dass die Saiten beim Tafelklavier orthogonal zu den Tasten verlaufen, aber die musikalischen Möglichkeiten sind durch die Hammermechanik im Grunde gleich, ganz im Gegensatz zum flügelartigen Cembalo und dem tafelförmigen Clavichord. Das Spinett (und auch das Virginal, in Kochs musikalischem Lexikon synonym), im Prinzip nur „ein kleines Clavicymbel“¹⁸⁰, gelten neben dem Cembalo bei Koch auch schon als „veraltet“¹⁸¹. Das Clavichord kann sich noch etwas länger behaupten, wird aber letztendlich von dem Tafelklavier verdrängt.

1807 Koch: Kurzgefasstes Handwörterbuch

„Ein gutes Clavier, welches bundfrey ist, einen Umfang von fünf vollen Oktaven, und dabey einen sogenannten Silberton hat, und bey welchem die Tasten weder zu viel, noch zu wenig Fall haben, ist unter allen Claviaturinstrumenten dasjenige, welches sich unter der Hand eines guten und die Eigenschaften des Instrumentes benutzenden Spielers durch die mehresten und feinsten Modificationen des Tones auszeichnet, ob es gleich anjetzt fast allgemein durch das im Ton stärkere, und daher mehr beliebte Fortepiano in Tafelform, aus den Zimmern der Künstler und Liebhaber verdrängt worden ist.“¹⁸²

Kurioserweise scheint der Begriff 'Tafelklavier' noch nicht verwendet worden zu sein, obwohl immer wieder vom 'tafelartigen Pianoforte' die Rede ist und die Bezeichnung daher schon auf der Hand liegt. Bei den Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckern wird zwischen dem tafelförmigen und flügelartigen Hammerklavier bei deutschen, französischen und italienischen Verlegern keinen Unterschied gemacht. Auf den Titeln englischer Musikdrucke findet man gelegentlich eine Differenzierung. Gerade beim Verlag Longman & Broderip in London, der eigens eine Reihe von Musikalien in der Serie „Longman & Broderip's collection of original music for the grand and small piano forte“ herausgab, häuft sich der Ausdruck 'for the grand & small piano forte'. Da das Verlagshaus auch mit Instrumenten Handel trieb¹⁸³ wurde der Zusatz verwendet, um dem Kunden zu vermitteln dass die vertriebenen Musikalien ausdrücklich für

180 Vgl. Walther, Johann Gottfried: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig: Wolfgang Deer 1732, S. 574

181 Vgl. Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main: bey August Hermann dem Jüngern 1802, Sp. 1423 und 1699

182 Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch 1807, S. 85

183 In Cramers Magazin der Musik findet man im Stück vom 11ten Junius 1783 (S. 663-666 der Olms-Ausgabe) ein „Verzeichnis musicalischer Instrumente, und anderer zur Music gehöriger Bedürfnisse, welche bey Longman & Broderip 1782. in London zu Kauf zu bekommen sind“. Es ist eine Liste mit verschiedensten Instrumenten aller Preisklassen („Guitars, all prices“ etc.) und deren Ersatzteile („Crow and Raven Quills“, „Hinges and Locks for Harpsichords and Spinets“), die zum Verkauf angeboten werden. Hier werden aber nur ohne weitere Differenzierung „Piano Fortés“ angeboten.

Hammerflügel und Tafelklavier komponiert worden sind.

Muzio Clementi: A concerto for the grand & small piano forte, with accompaniments the flute and violoncello. London: Broderip & Wilkinson (1794) (RISM C 3193)

Wolfgang Amadeus Mozart: Three sonatas for the grand and small piano forte, with accompaniments for the violin and violoncello. London: R. Birchall (o. J.) (RISM MM 7483h)

Heinrich Gerhard von Lenz: Two sonatas for the grand or small piano-forte, with or without additional keys, with an accompaniment for a flute or violin. London: Longman & Broderip (o. J.) (RISM L 1964)

Um wieder zu den deutschen Bezeichnungen zurückzukommen, findet sich weder bei Koch, Schilling oder Bernsdorf ist ein entsprechender Eintrag, nur bei Gathy¹⁸⁴ verweist das Stichwort 'Tafelfortepiano' zum Artikel 'Fortepiano'. Genau so wie Gathy den Leser weiter oben darauf aufmerksam macht, dass man mit 'Flügel' eigentlich das Cembalo bezeichnet hatte, weist Schilling darauf hin, dass mit 'Clavier' eigentlich das Clavichord bezeichnet wird, entgegen der Praxis mancher Zeitgenossen, die tafelförmige Fortepianos „auch wohl schlechweg [als] Claviere“ bezeichnen.

1840 Schilling: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften

„Hier unterscheiden wir zunächst die tafelförmigen und flügelörmigen Fortepiano's. Jene nennt man auch wohl schlechweg Claviere, und diese Flügel; aber, von der Aehnlichkeit in der äußeren Form abgesehen, ganz falsch. Das Clavier (s. dies.), franz. Clavecin, das eigentliche, das auch wohl Clavichord heißt, ist ein ganz anderes Instrument als ein tafelförmiges Fortepiano; und eben so der eigentliche Flügel, der aus dem Claviere entstand oder nach diesem gebildet wurde, und viel früher als das eigentliche Fortepiano da war.“¹⁸⁵

Der Wandel des Clavierbegriffs vollzieht sich über Jahrzehnte und ist keineswegs geradlinig. Wie bei Schilling zu sehen, entstehen in der Übergangszeit Reibungen zwischen der ursprünglichen und der neuen Bedeutung, die von manchen Zeitgenossen gebraucht werden, während andere auf die alten Begrifflichkeiten beharren. Wie es beim 'Flügel' der Fall war, wo das Hammerklavier an die Stelle des Cembalo tritt, ersetzt allmählich das tafelförmige Hammerklavier das Clavichord als 'Clavier'. Christian Ahrens hatte den Clavierbegriff in Zeitungsanzeigen des 19. Jahrhunderts untersucht¹⁸⁶ und kommt zu dem Schluss, dass noch bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts mit Clavichorden Handel betrieben wurde. Die in den Anzeigen als 'Clavier' angebotene Instrumente lassen sich in den meisten Fällen recht problemlos als Clavichord identifizieren, zumal es oft neben dem Pianoforte zum Verkauf angeboten wird.

Damit ist der Wandel des Clavierbegriffs weitgehend abgeschlossen. Auch wenn das aufrechte Hammerklavier, das Piano, schon ab 1800 zum ersten Mal gebaut wurde¹⁸⁷, wird dieses im späten 19. Jahrhundert auch allmählich das Tafelklavier verdrängen und selbst mit den Namen 'Klavier'

184 Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon, S. 455

185 Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, [7 Bde.] Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1840, Bd. 3, S. 18f

186 Ahrens, Christian: Quellen zur Verwendung von Fortepiano und Clavichord in Deutschland bis 1850, in: Stadt Herne (Hrsg.): Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770-1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007. München u. A.: Katzschler 2010, S. 165-177

187 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 305

bezeichnet werden¹⁸⁸. Dabei darf man nicht vergessen, dass es sich hier um eine Bezeichnung handelt, die auf einer ganz allgemeinen Ebene die jeweils gebräuchlichsten Tasteninstrumente bezeichnet. Die verschiedenen Instrumente existieren parallel. Im Lauf der Zeit kristallisiert sich eine Vorliebe für ein Tasteninstrument heraus, das dadurch größere Verbreitung findet und sich letzt endlich im Wandel der Bezeichnungen niederschlägt. In der Einleitung von Paul Oscars Geschichte des Claviers werden die „gebräuchlichsten Arten des Claviers“ aufgezählt. Es geht hier nicht hervor, welche anderen 'alten' Formen der Claviere noch gegenwärtig in Verwendung sind.

1868 Paul: Geschichte des Claviers

„Da die Construction der besaiteten Clavierinstrumente, welche wir unter dem Gattungsnamen 'Clavier' allein verstehen, an gewisse akustische Bedingungen geknüpft ist und selbst zur wissenschaftlichen Forschung in der Akustik vielfach Anregung gab, so hielt ich es für nöthig, das Wesentlichste aus diesem Gebiete zum Verständniss des Mechanismus mit Vermeidung aller das Clavier nicht direct berührenden Erörterungen in gedrängter Form der historischen Abhandlung voranzuschicken, während ich selbstverständlich dem gegenwärtigen Standpunkt der drei gebräuchlichsten Arten des Claviers: Flügel, tafelförmiges Pianoforte, Pianino, die Schlussbetrachtung widmete.“¹⁸⁹

Damit sind wir im späten 19. Jahrhundert in etwa beim heutigen Stand angelangt. 'Klavier' bezeichnet das jeweils gebräuchlichste Tasteninstrument. Im 18. Jahrhundert war es eine Vielzahl an 'Clavieren': Clavicymbel, Clavichord, Spinett, Virginal und das seltenere Clavicyterium neben vielen anderen, welche keine Verbreitung gefunden haben, ab dem späten 19. Jahrhundert finden wir nur noch das Hammerklavier in seinen verschiedenen Bauformen. Der Begriff bleibt bestehen, aber die bezeichneten Instrumente sind ganz andere. Die Instrumentenbezeichnungen befinden sich in stetem Wandel, auch wenn sich dieser über sehr große Zeiträume erstreckt. Die obigen Quellen geben aber nur grobe Hinweise auf bestimmte Bezeichnungen, die nur für eine gewisse Zeit und vielleicht auch nur in einem geographisch begrenzten Raum Gültigkeit beanspruchen können, bevor sie aus verschiedenen Gründen abgelegt werden.

'Veraltete' Instrumente im 19. Jahrhundert

Auch wenn die Untersuchung der Instrumentenbezeichnungen weit über das 18. Jahrhundert hinaus nicht Gegenstand dieser Arbeit ist, sei am Schluss des Kapitels noch angemerkt, dass im darauf folgenden Jahrhundert durch die Provenienz des Hammerklaviers die aus der Mode gekommenen Saitenklaviere in Vergessenheit geraten und die Bezeichnungen in den Lexika zu verschwimmen beginnen.

- Monochord

1840 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften

„Der erste griechische Name des M's ist Chordotonon. Die Alten nannten es auch Clavicymbel und ital. Clavicembalo.“¹⁹⁰

188 „Klavier wurde [...] seit etwa 1870 speziell für das Pianino gebraucht“, zit. nach ebd.

189 Paul, Oscar: Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments, Leipzig: A. H. Payne 1868, S. 1

190 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Bd. 4, S. 737

- Spinett

1840² Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon

„Spinett; ital. Spinetto, frz. Epinette, lat. Clavichordium. Ein veraltetes Clavierinstrument von Flügelform, oder vielmehr die kleinste Art Flügel, in England unter dem Namen Virginal bekannt, dessen Saiten gleich bei diesem und dem Clavicytherium durch Stückchen Rabenfedern zum Erklängen gebracht wurden.“¹⁹¹

- Clavichord

1840 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften

„Klavier, Klavichord, Clavecin, ist ein besaitetes Tasteninstrument, welches zwar durch das, im Tone weit glänzendere Pianoforte jetzt fast allgemein verdrängt ist, aber so viel eigenthümliche Schönheiten besitzt, daß es verdient, hier näher beschrieben zu werden.“¹⁹²

- Klavier

1857 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst

Klavier, Clavichord (franz. Clavecin, ital. Clavicembalo) ein besaitetes, jetzt veraltetes Tasteninstrument, in einem tafelförmigen Kasten, in der Regel von Tannenholz, bestehend [...]“¹⁹³

Die Wahrnehmung der 'veralteten' Instrumente bis zur Wiederentdeckung am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Präsentation dreier Cembali von Tommasini, Erard und Pleyel und Lyon & Cie auf der Weltausstellung in Paris 1889 und anschließend vorangetrieben, vor Allen durch Wanda Landowska, bildet einen Themenkomplex für sich und wird hier nicht weiter behandelt.

191 Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon., S. 435

192 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Bd. 4, S. 132

193 Bernsdorf, Eduard: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Dresden 1856-1865, Bd. 2, S. 617

I. Teil: Die besaiteten Tasteninstrumente des 18. Jahrhunderts

Zum Diskurs über die Urheberschaft des Hammerklaviers

Hier soll die Verflechtung der verschiedenen Faktoren, welche zur Entstehung des Hammerklaviers führten, angedeutet werden. Heute sind die Hauptprotagonisten bezüglich der Entstehung und frühen Entwicklung des Hammerklaviers bereits bekannt, aber auf Grund der kleinen Anzahl erhaltener Instrumente vor 1750 und der ambivalenten Verwendung von Begriffen in den schriftlichen Zeugnissen aus der Frühgeschichte steht die Forschung noch vor einigen Fragen.

Ein Problem von besaiteten Tasteninstrumenten ist seit jeher die mangelnde Möglichkeit zur Modulation des Tones. Zwar sind durch die Entwicklung der Hammermechanik generell dynamische Abstufungen möglich, aber dadurch, dass die Saiten angeschlagen beziehungsweise angerissen werden (wie bei den Kielklavieren), ist eine Formung des Tons nach dem Anschlag kaum mehr möglich. Zumindest bei der Orgel bleibt der Ton so lange erhalten, wie die Taste niedergehalten wird. Bei den besaiteten Tasteninstrumenten verklingt aber der Ton immer nach einer gewissen Zeit. Dieser Umstand beschäftigt Instrumentenbauer seit Jahrhunderten, und es wurden verschiedenste Lösungen erdacht, um Musik auf einem Tasteninstrument ausdrucksvoller wiedergeben zu können.

Der Nürnberger Instrumentenmacher Hans Haiden hatte nach Erfindung seines Geigenwercks¹⁹⁴, von dem im nächsten Kapitel noch zu sprechen sein wird, nach mehrmaliger Verbesserung des Instruments selbiges in mehreren Traktaten vorgestellt (hier nach Praetorius zitiert), wobei er auch seine Motivation für die Arbeit an dieser Idee deutlich macht:

1619 Praetorius: Syntagma musicum, tomus secundus

„Es ist aber ein jedes Claviertes Instrument, so wol die Orgeln / welche doch sonsten / was die gravitatem belangt / den Vorzug vor allen andern Instrumenten haben / als auch alle andere Pfeiffwerck mit diesem Mangel behafft / daß sie nicht moderiert, noch die Stimmen zum lautten oder stillen Klang unnd Sono gezwungen werden können / sondern es gibt und behelt die Pfeiffe ihren Laut in gleichem Thon / wie auch der Instrumentist den Clavem angreiff / und ist unmöglich die Stimm zu stercken oder zu lindern; Welches aber einer mit dem Bogen auff der Geigen / nach dem er starck oder leise drauff streicht und auffdruckt / thun kan: Und ist also der Instrumentist auff dem Clavier gefangen / daß er seine affecten nicht / wie sonsten auff der Geigen (ob er schon den Text doruff auch nicht außsprechen kan) dennoch kan zu mercken geben / ob trawrige / fröliche / ernstliche / oder schimpffliche Gedancken in ihme seyn: Welches aber allein durch die moderation der Stimm geschehen muß.“¹⁹⁵

Auch wenn Haidens Idee sich letzt endlich nicht durchgesetzt hat, ist das Bestreben, auf Tasteninstrumenten die Töne modulationsfähiger und damit ausdrucksvoller zu gestalten zu können, der wesentliche Punkt, an dem die Verbesserungen der Klaviermechaniken ansetzt.

194 Ein Tasteninstrument, bei dem die Saiten durch speziell präparierte Räder oder einem Band aus Pferdehaar angestrichen werden, siehe Seite 107

195 Praetorius, Michael: Syntagma musicum tomus secundus, S. 69

Der Ursprung der Idee, Saiten durch Hämmer zum Klingen zu bringen, ist bislang unbekannt. Es wurden auch vor dem jetzt als Erfinder geltenden Bartolomeo Cristofori schon derartige Versuche angestellt. Die ersten Mechaniken, bei der die Saiten nicht angerissen, sondern mit Hämmern angeschlagen werden, sind schon im 15. Jahrhundert belegt. Der niederländische Universalgelehrte Arnault de Zwolle¹⁹⁶ hatte fünf verschiedene Mechaniken in einem Manuskript beschrieben¹⁹⁷, unter denen sich auch die früheste bekannte Zeichnung und Beschreibung einer Prellmechanik befindet. Seit dem gab es auch im 16. Jahrhundert einzelne Instrumente, die über eine einfache Hammermechanik verfügten¹⁹⁸. Bartolomeo Cristofori¹⁹⁹, ab 1688 Hofinstrumentenmacher des Granprincipe Ferdinando de' Medici, hatte wahrscheinlich Kenntnis von solchen Arbeiten²⁰⁰. 1697 konstruierte er seinen ersten Hammerflügel, welchen in der Folge mehrmals verbesserte. Es sind insgesamt drei Instrumente aus den Jahren 1720, 1722 und 1726 erhalten, die allerdings aus Cristoforis spätem Schaffenszeit stammen²⁰¹ und entsprechend spätere Entwicklungsstadien aufweisen. Seine Innovation bezieht sich nicht nur auf die Einrichtung einer Stoßzungenmechanik²⁰², sondern auch in der Anlage des Korpus seiner Hammerklaviere. Dadurch, dass die Saiten wie beim Cembalo nicht durch Kiele angerissen, sondern durch einen Hammer angeschlagen werden, klingt der erzeugte Ton automatisch 'dumpfer'. Daraus entsteht in logische Folge die Notwendigkeit nach dickeren Saiten, um das Tonvolumen zu vergrößern. Aber gleichzeitig übt eine stärkere Besaitung auch eine größere Zugkraft auf den Korpus aus²⁰³. Bei Cristoforis Konstruktion wird die Saitenspannung geschickt auf das Äußere des Korpus übertragen, ohne den Resonanzboden zu belasten.

Die Nachwirkungen in Italien waren anscheinend nicht sehr groß, obwohl unter anderen sein Schüler Giovanni Ferrini weiterhin auch Hammerflügel nach seinem Vorbild verfertigte. Von ihm stammt auch ein erhaltener zweimanualiger Flügel von 1746, der Kiel- und Hammerklavier kombiniert, welcher das älteste erhaltene Kombinationsinstrument seiner Art darstellt²⁰⁴.

Ausschlaggebend für die Kenntnisnahme dieser Erfindung in Deutschland ist eine ausführliche Beschreibung von Cristoforis Erfindung in Matthesons *Critica Musica*²⁰⁵, die aus dem

196 Siehe Bär, Frank P.: Artikel Arnault de Zwolle, in: MGG² Personenteil Bd. 1, Sp. 957-959

197 Vgl. Lester, John: The musical mechanisms of Arnaut de Zwolle, in: The English Harpsichord Magazine, Vol. 3, Nr. 3 (1982)

198 Vgl. Restle, Konstantin: Die Anfänge des Hammerklaviers in Italien, in: Jahrbuch des Staatliches Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1998, S. 71f

199 *1655 in Padua, † 1732 Florenz

200 Siehe Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG² Sp. 292

201 Siehe Montanari, Giuliana: Bartolomeo Cristofori. A list and historical survey of his instruments, in: Early music Vol. 19, Nr. 3 (1991), S. 383-396 und speziell zum Hammerklavier von 1726 siehe Gerhardt, Klaus: Bemerkungen zum Hammerflügel Cristoforis aus dem Besitz des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig, in: Lustig, Monika (Hrsg.): Zur Geschichte des Hammerklaviers. 14. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 12. und 13. November 1993. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996 [Michaelsteiner Konferenzberichte; Band 50], S. 8-14

202 Vgl. ebd, Sp. 292

203 Zur Saitenspannung in Cristoforis Hammerflügeln siehe Wraight, Denzil: Recent approaches in understanding Cristofori's piano, in: Early music Vol. 34, Nr. 4 (2006), S. 635-644 und Ders.: Wie war Cristoforis klangliche Vorstellung von „neuen“ Instrument?, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, S. 123-138

204 Siehe Tagliavini, Luigi Ferdinando: Giovanni Ferrini and his harpsichord 'a penne e a martelletti', in: Early music Vol. 19, Nr. 3 (1991), S. 399-408

205 König, Ulrich: Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Clavecins auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musikalischen Instrumente, aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt, in: Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 335-342

italienischen *Giornale de' Letterati d'Italia*²⁰⁶ übersetzt worden war. Der Gelehrte Scipione Maffei, Mitglied der römischen *Accademia degli Arcadi*, hatte wahrscheinlich schon 1709 nach einem Treffen mit Cristofori diese Beschreibung verfasst, die zwei Jahre später veröffentlicht wurde²⁰⁷. Dieser für die Entwicklung des Hammerklaviers zentrale Bericht ist nochmals komplett im Anhang wiedergegeben, nebst einer Skizze der Mechanik von Maffei.

In der Folge sollte das Prinzip der Hammermechanik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von mehreren Seiten aufgegriffen werden, wobei offenbar nicht alle 'Nachfolger' über das Schaffen Cristoforis informiert waren. Zum einen reichte Jean Marius 1716 insgesamt vier Modelle von Hammermechaniken, „Clavecins à Maillets“ an der Pariser Akademie zur Begutachtung ein. Der Bericht über die zwei letzteren Modelle konstatiert, dass durch den Anschlag mit Hämmern das regelmäßige Ersetzen der Federkiele entfiel, der erzeugte Ton resonanter und 'schöner' sei und man der Stimme einen ausdrucksvolleren Ton geben könne²⁰⁸. Marius erhielt im gleichen Jahr ein 20-jähriges Privileg auf die Verfertigung von Clavecins à maillets, welches von der Gilde der Pariser Instrumentenmacher angefochten wurde mit der Begründung, dass die Idee nur ein Plagiat eines ausländischen Erfinders darstellen würde²⁰⁹. Es ist unbekannt, ob er die Arbeit von Cristofori tatsächlich kannte, oder ob die Gilde mit diesem Vorwurf nur ihre eigenen wirtschaftlichen Interessen beschützen wollte. Nichtsdestotrotz hatte das Clavecin à maillets keine weiteren Auswirkungen in Frankreich. Es sind keine Instrumente bekannt, welche nach einer von Marius' Mechaniken gebaut wurden²¹⁰.

Eine andere Inspiration für mehrere Instrumentenbauer, die Saiten nicht mit Kielen anzureißen, sondern mit Hämmern anzuschlagen, gilt der bereits genannte Hackbrettvirtuose Pantaleon Hebenstreit. Das Instrument seiner eigenen Invention, das er von Gottfried Silbermann²¹¹ bauen ließ und ihm die Herstellung für Andere untersagte²¹², war ein überdimensioniertes Hackbrett, das sowohl mit Darm- (im Bass) als auch Metallsaiten (im Diskant) auf zwei neben einander liegenden Resonanzböden bespannt war. Hebenstreit erregte durch seine virtuose Beherrschung dieses Instruments viel Aufsehen, was schließlich in seiner Anstellung 1714 in der Dresdener Hofkapelle als Pantalonist und Kammermusiker mit einem Jahresgehalt von 1200 Talern gipfelte. Marius muss ihn während seiner Reise durch Frankreich in Paris 1705 gesehen haben, bei dem er auch vor Ludwig XIV. spielte (wobei der König ihm übrigens nahe legte, sein Instrument nach Hebenstreits Vornamen 'Pantaleon' zu nennen). Auch Christoph Gottlieb Schröter²¹³ (von dem noch ausführlicher zu sprechen sein wird) hat ihn unzweifelhaft getroffen und spielen hören, denn er bezieht sich bei seiner umfänglichen Beschreibung seiner Erfindung explizit auf Hebenstreit:

206 Nr. 5 vom 21. April 1711

207 Zu Maffeis Bericht in Zusammenhang mit der Römischen Akademie siehe Selfridge-Field, Eleanor: The invention of the fortepiano as intellectual history, in: *Early music* Vol. 33, Nr. 1 (2005), S. 81-94

208 Vgl. Di Stefano, Giovanni Paolo: The clavecins à maillets of Marius and Veltman. New observations on some of the first pianos in France, in: *Early music* Vol. 39, Nr. 1 (2011), S. 35. Der Bericht im französischen Original ist im Anhang des Artikels (Dokument 2) gegeben.

209 Siehe ebd., S. 37f

210 Vgl. Good, Edwin M.: *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*. Zweite Auflage, Kalifornien: Stanford University Press 2002 (1982), S. 46f

211 * 1683 Kleinobritsch † 1753 Dresden

212 Vgl. Ruf, Wolfgang: Artikel Pantaleon Hebenstreit, in: *MGG² Personenteil* Bd. 8, Sp. 1134f

213 * 1699 Hohenstein † 1784 Nordhausen

1763 Marburg: Kritische Briefe über die Tonkunst

„Nicht lange hierauf bekam ich die längst erwünschte Gelegenheit, den Weltberühmten Virtuosen, Herrn Pantaleon Hebenstreit, auf seinem erfundenen Instrumente zu hören, welches mit Darm-Saiten bezogen ist, und mit Klöppeln wie ein Hackebret gespielet wird. Da ich nun hiebey sehr wohl bemerkte, daß vermittelst der unterschiedenen starken oder schwachen Schläge auf die Saiten auch derselben Ertönung in unterschiedenen starken oder schwachen Schläge auf die Saiten auch derselben Ertönung in unterschiedenen Graden der Stärke oder Schwäche entstünde, so hielt ich für gewiß, es müsse mir möglich seyn, ein solches Clavierinstrument zu erfinden, auf welchem man nach Belieben stark oder schwach spielen könnte.“²¹⁴

Nicht nur Marius und Schröter waren offenbar vom pantalonischen Cymbal inspiriert. In der Folge gibt es viele Beispiele aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei denen sich Instrumentenmacher mit der Klangvorstellung von Hebenstreits Hackbrett leiten ließen und entsprechend in Annoncen ihre Hammerklaviere unter dem Namen 'Pantalon' feilboten²¹⁵.

Der bereits erwähnte Silbermann wird durch seine Bekanntschaft mit dem Übersetzer der Nachricht von Cristoforis Erfindung in Matthesons *Critica Musica*, J. U. König, zeitnah mit der Idee konfrontiert gewesen sein. Das erste Zeugnis von einem vollendeten Instrument findet sich in Zedlers *Universal-Lexicon* unter dem Stichwort 'Cembal d'Amour':

1733 Zedler: Universal-Lexicon

„Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann nur vor kurzem wiederum ein neues Instrument erfunden, so er Piano Fort nennet, und im vorigem Jahre Ihre Königl. Hoheit dem Cron-Printzen von Pohlen und Littauen &c. auch Churfürsten in Sachsen übergeben, und soll dasselbe wegen seines ausserordentlichen angenehmen Klanges sehr gnädig aufgenommen worden seyn.“²¹⁶

Ob Zedler von Silbermanns Kenntnis der Vorarbeit Cristoforis wusste, ist genauso unbekannt wie die Antworten auf die Frage danach, ob Information, dass es sich um eine neue Erfindung handele, von Silbermann selbst oder von Zedler hinzugesetzt wurde. Wie im nächsten Kapitel zu sehen sein wird, war es allgemein üblich, dass Instrumentenbauer auch bei scheinbar kleinen Verbesserungen in Annoncen von einer neuen Erfindung zu sprechen pflegten und auch entsprechend darüber berichtet wurde.

Der Vergleich erhaltener Instrumente legt nahe, dass Silbermann seine Hammerflügel zunächst recht nahe nach der Zeichnung Maffeis gearbeitet hatte, aber auch selbst einige Details verändert hatte²¹⁷. Der vielzitierte Absatz aus Adlung's *Musica mechanica organoedi* spiegelt wieder, dass dieser frühe Versuch noch nicht ganz ausgereift war:

1768 Adlung: Musica mechanica organoedi

„Herr Gottfr. Silbermann hatte dieser Instrumente im Anfange zwey verfertigt. Eins davon hatte der sel. Kapelm. Hr. Joh. Sebastian Bach gesehen und bespielet. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, daß es in der Höhe zu schwach lautete, und gar schwer zu spielen

214 Marburg, Friedrich Wilhelm: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 139. Brief vom 20. August 1763, S. 85

215 Vgl. Ahrens, Christian: *Nochmals: Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Vol.31, No.1 (1989), S. 62-65 und Restle, Konstantin: *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers*, bes. der Abschnitt *Pantalone und Pantaleon-Instrumente*, S. 254-258

216 Zedler, Bd. 5, Sp. 1803f

217 Neupert, Wolf Dieter: *Gottfried Silbermanns Hammerflügel: Eine Kopie Bartolomeo Cristoforis?*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2004, S. 136-157

sey. Dieses hatte Hr. Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. Bach. und dennoch sagte ihm sein Gewissen, daß Hr. Bach nicht unrecht hatte. Er hielt also, [...] für das beste nichts weiter von diesen Instrumenten auszugeben; dagegen aber desto fleißiger auf Verbesserung der von Hrn. J S Bach bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. [...] Hr. Silbermann hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente, seiner neuern Arbeit, dem seel. Hrn. Kapellmeister Bach zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen; und dagegen von ihm völlige Guttheißung erlanget.“²¹⁸

Silbermann muss zu einem späteren Zeitpunkt auch einen Hammerflügel Cristoforis vermessen haben²¹⁹, da die Mechaniken der in Potsdam erhaltenen Hammerflügel mit dem von 1726 erhaltenen Hammerklavier von Cristofori millimetergenau übereinstimmen²²⁰ und nach der von ihm darauf erfolgten Verbesserung seiner Instrumente (zu einem noch unbekanntem Zeitpunkt) die „völlige Guttheißung“ von Bach erlangt haben.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts meldet sich Christoph Gottlieb Schröter, Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen, und beansprucht, die Hammermechanik vor allen anderen schon 1717 erfunden zu haben. Schröters umfangliche Beschreibung seiner Erfindung ist neben der Erörterung von Cristoforis Erfindung durch Scipio Maffei (nicht direkt von Cristofori selbst) das einzige Testat eines Instrumentenmachers, der seine Hammermechanik mit seinen Absichten und Zielsetzungen beschreibt und ist deswegen im Anhang wiedergegeben. Er brauchte sich aber nunmehr im Gegensatz zu Anderen, die eher ein Geheimnis aus der genauen Konstruktion ihrer eigenen Erfindungen und Verbesserungen machten, keine Sorgen zu machen, dass jemand nach dieser Beschreibung seine Idee nachbaut, denn dafür war es bereits zu spät. Schröter ringt um Anerkennung, erstmals in einem Sendschreiben an Lorenz Mizler²²¹, in dem er sich beiläufig zu seinen „Nacherfindern“ äußert.

1747 Mizler von Kolof: Musikalische Bibliothek

„Zwar haben einige dieser Künstler [= Instrumentenmacher], welche seit etlichen Jahren sich unterstanden, eine meiner Erfindungen für die ihrige auszugeben, an mir nicht verdient, mit ihnen so säuberlich zu verfahren, als jetzt wirklich geschehen soll: Ich habe nämlich 1717, zu Dreßden, nach vieler Ueberlegung, ein Modell von einem neuen Clavier, mit Hämmern, theils mit, theils ohne Triebfedern, verfertigen lassen, auf welchem man nach Belieben bald stark, bald schwach spielen, alles singend und manierlich herausbringen kann.“²²²

In Marpurgs 'Kritischen Briefen über die Tonkunst' erinnert er 1763 die Öffentlichkeit im Rahmen seines Lebenslaufs nochmals daran, dass er der eigentliche Erfinder des Hammerklaviers sei, bevor

218 Zit. nach Adlung: *Musica mechanica organoedi*. 2. Band, S. 116

219 Über die Frage, unter welchen Umständen ein Hammerflügel Cristoforis nach Deutschland kam und wie Silbermann damit in Kontakt kam, konnten bisher nur Vermutungen geäußert werden, vgl. Restle, Konstantin: *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts*. München: Editio Maris 1991, S. 262

220 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in *MGG²* Sp. 293

221 mit dem umfanglichen Titel „Sendschreiben an *** Lorenz Mizler, Stifter der längst gewünschten Societät der musikalischen Wissenschaften, in welchem I. Der bevorstehenden Reformation der Musik, II. Einer Aufgabe wegen der Temperatur; III. Einiger nützlicher Erfindungen gedacht; Und etliche nöthige Erinnerungen für die Tonkünstler so bescheiden als freymüthig eingeschaltet worden von Christoph Gottlieb Schröter, Comp. und Org. an der Hauptkirche zu Nordhausen.“

222 Siehe Mizler von Kolof: *Musikalische Bibliothek*. Leipzig: Im Mizlerschen Bücher-Verlag 1747, 3. Band, 3. Theil, S. 474-476

er schließlich im 139.-141. Brief eine umfassende Darstellung und Beschreibung seiner beiden Mechaniken erfolgt. Schröters Inspiration zur Erfindung ging einerseits von Pantaleon Hebenstreit aus (siehe oben), andererseits aus dem Bestreben, die anfälligen Kiele der Cembalomechanik durch etwas Dauerhafteres zu ersetzen:

1763 Marburg: Kritische Briefe über die Tonkunst

„[...] Mein unterdessen [in Dresden] bekannt gewordenes Clavierspielen gab mir die erwünschte Gelegenheit, auf der Schloßorgel, ingleichen auf den Werken der Kreuz- und Sophienkirche mich fleißig zu üben. Dieser Umstand machte mich beliebt, vornehmer Leute Kindern zum Singen und Spielen Anweisung zu geben. Hierdurch bekam ich Gelegenheit, viel Clavicymbel nicht nur zu stimmen, sondern auch zu befiedern: Welcher letzterer Umstand mich endlich auf die Gedanken brachte, die unbeständigen Federn aus den Clavicymbeln zu verbannen, und statt selbiger leichte Hämmer oder auch Springer mit dazu gehörigen Dämpfern anzubringen (Von dieser Erfindung wird in meiner nächst folgenden Schrift umständlich gehandelt.)“²²³

Laut seiner Schilderung hatte er nach seiner Idee mit Hilfe seines Veters, einem Tischlergesellen, zwei Modelle gebaut, eines mit unter- und eines mit überschlägiger Mechanik. Aus Mangel an finanziellen Mitteln wandte er sich 1721 an den Dresdener Hof und es wurde verfügt, dass ein Instrumentenmacher unter Schröters Aufsicht das Modell der unterschlägigen Mechanik „vollkommen und zierlich ausgearbeitet“ werden soll. Eine Woche später bekam er die Erlaubnis, bei der königlichen Tafel Cembalo und Clavichord zu spielen und sich tags darauf auch beim Kurprinzen hören lassen durfte. Der weitere Verlauf der Geschehnisse lässt sich nicht ganz genau nachzuvollziehen:

„Als nun hierauf von einem mit sehr anständigen jährlichen Gehalt war gesprochen worden: so trat der damaligen Churprinzeßin vornehmste Hofdame oesterreichischer Abkunft, zu mir mit unterschiedenen bedenklichen Fragen, deren letzere aber ich, als ein gebohrner Chur-Sachse unmöglich bejahen konnte, weswegen ich mir verstellter Weise etliche Tage Bedenkzeit ausbat.“

„Dieser unerwartete Vorfall brachte mich zu dem besten Entschluß, (welcher bis diese Stunde mich noch nicht gereuet) mein zeitlich Glück ausserhalb Dreßden zu suchen.“²²⁴

Sein Modell bekam er trotz mehrmaliger Nachfrage nicht zurück und der Plan, dass ein Instrument nach diesem gebaut werden sollte, kam so nicht zu Stande²²⁵. Er erklärt sich daraus die Verbreitung seiner Erfindung:

„Folglich lässet sich leicht begreifen, wie meine doppelte Erfindung, nach meiner bald erfolgten Abreise aus Chur-Sachen, so wohl in als ausserhalb Deutschland ausgebreitet, und meistentheils unglücklich nachgemacht worden.“²²⁶

Als Ermahnung an seine Nacherfinder rückt er einen Brief von einem Instrumentenmacher ein, der 1742 von seinem Bruder, welcher am Dresdner Hof angestellt war, einen Abriss von dem dort liegenden Modell übersandte. Der anonyme Handwerker hatte seit dem Schröters Erfindung mehrmals ausgearbeitet, aber wurde erst bei seinem Besuch der Leipziger Ostermesse, als ihm das

223 Marburg: Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1763. 2. Band, 122. Brief, S. 456

224 Ebd., 139. Brief, S. 87 und 140. Brief, S. 89

225 Er berichtet aber, dass aber 1737 sich ein „auswärtiger hoher Gönner und Kenner der Musik“ (Vgl. 141. Brief S. 18.) sich ein Instrument nach seinem ersten Abriß unter seiner Aufsicht hatte fertigen lassen.

226 Ebd., S. 87

Sendschreiben an Mizler in die Hände fiel, über die Urheberschaft Schröters gewahr. Dieser versprach weiterhin jedes Mal, wenn er ein Instrument nach dieser Art verkaufen sollte, den Erfinder „der Herr Organist zu Nordhausen mit Namen Schröter“ zu nennen. „Möchten doch alle diese Nacherfinder eben so in sich kehren, wie jener vor drey Jahren in P... verstorbene Instrumentenmacher[!]“²²⁷.

In der Einleitung zu seiner Erörterung zieht kein geringeres Buch als die Bibel heran, um aufzuzeigen, dass es keineswegs gleichgültig sein kann, wer nun der Erfinder einer Sache sei, denn schließlich wären eben dort genug Beispiele gegeben, auf wen genau eine Erfindung zurückgehe, sei sie „theils zur höchsten Noth, theils zum erlaubten Vergnügen“ entstanden. Schröters bemerkt zwar, dass es ihm zur Ehre gereiche zu sehen, wie er seine Idee allerorts ausgearbeitet findet, lässt aber die Gelegenheit nicht aus, um die Arbeit anderer Instrumentenbauer hämisch zu kommentieren:

„Ich will also [...] im vorbeygehen zweyerley erwehnen: 1) daß die Nacherfinder einen Hauptfehler begangen, indem sie die Dämpfer dabey vergessen, wodurch also bey Spielung der Handsachen ein höchstverdrießliches Geräusche entsteht. 2) hat kein einziger Nacherfinder das rechte Fleckgen zur Stellung der Federn unter den Hämmern getroffen: wodurch sie also öffentlich bezeuget, daß sie weder Zirkel noch Gewicht verstehen. Ehre genug für mich!“²²⁸

„Die sonst nicht ganz zu verwerfende Nachahmung gereicht disfalls den unbesonnenen Menschen wie den Affen meistentheils zum Unglück oder zum Spott. Kaum hat z. E. Herr Sinnlich von ferne was neues überhin gesehen, oder Meister Hitzig sich davon etwas erzehlen lassen: so verfertigen beyde solches auch, ohne sich einander zu kennen. Lächerlich ist hiebey, daß jeder sich für den Erfinder ausgiebt. Je weiter nun solche nacherfundene Dinge bekannt werden: je mehr blinde und taube Nachahmer erfolgen endlich. Denn einer bringt die Hauptsache verkehrt an; der andere versteht weder Zirkel noch Gewicht; der dritte sucht seiner Arbeit durch ungeschickte Auszierungen einen Schwung zu geben, u. s. w. mit einem Worte: Die Nach-Erfinder müssen ihrer Arbeit nothwendig ein auslachenswerthes Unterscheidungszeichen geben, nach dem bekannten Sprichwort: Duo cum faciant idem, non est idem.“²²⁹

Er hatte dabei schon vorher im Rahmen seines Lebenslaufs in Mizler von Kolofs musikalischer Bibliothek versprochen, wegen der Verkennung seiner Urheberschaft nicht weiter wütend zu sein. Er formulierte dort auch eine Art Herausforderung an seine Nacherfinder: Sie sollten doch ihre handwerkliches Geschick unter Beweis stellen und bei einer *Orgel* eine Einrichtung erfinden, welche dynamische Abstufungen beim Spielen ermöglicht. Schröter hatte nämlich eine solche schon erdacht und war bereit, sofern natürlich seine Zeitgenossen zu einer solchen Erfindung nicht im Stande sein sollten, gegen Bezahlung ihnen die Methode zu verraten, um zumindest diesmal für seinen Erfindungsgeist entlohnt zu werden.

1747 Mizler von Kolof: Musicalische Bibliothek

„Damit ich aber diese lieben Herrn überzeuge, daß ich mit ihnen, wegen dieser bey mir gefundenen Erfindung nicht weiter zürne; so will ich selbigen, aus aufrichtigem Gemüthe, einen unmasgeblichen Vorschlag thun, etwas zu erfinden, wodurch sie so wohl Ehre als Geld ich sage in ihrem Namen: Geld! erwerben können, nämlich: eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verschiedenen Graden, bald stark, bald schwach spielen kann, und zwar nur auf einer Tastatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen. Sollte ihnen diese Erfindung zu schwer fallen, so

227 Siehe 139. Brief, §. 3.

228 Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst. 3. Band, 141. Brief, S. 98f

229 Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkuns. 3. Band, 139. Brief, S. 82

erbiere ich mich für ehrliche Bezahlung, ihnen das Geheimniß zu eröffnen.“²³⁰

Die Beschreibung dieser Einrichtung findet sich im gleichen Band²³¹. Mizler berichtet, dass Schröter ihm schon 1735 von einer solchen Einrichtung berichtet hat, aber es hier „ohne des Herrn Erfinders Schaden“ für nötig hielt, eine Erklärung abzugeben „allein weil viele nicht wissen noch be-greifen können, wie es möglich sey“.

Schröter geht bei seiner Beanspruchung der Urheberschaft gegenüber Cristofori von einem Zeitpunkt vor der Veröffentlichung von Maffeis Beschreibung 1725 aus. Es wurde berücksichtigt, dass die Nachricht eine gewisse Zeit benötigt hatte, um nach Deutschland zu gelangen und Cristofori schon einige Zeit zuvor daran gearbeitet haben muss. In den untersuchten Lexika des 19. Jahrhunderts (siehe unten) wurde der Zeitpunkt auf 1720 festgemacht. Schröter hatte sein Modell 1717 ausgearbeitet und datierte nach „richtiger Zeitrechnung“ Cristoforis Arbeit auf vor 1725, aber definitiv nach seiner eigenen.

1747 Mizler von Kolof: Musicalische Bibliothek

„Aber so viel ist gewiß, daß Signor Bartolomeo Cristofali, dessen in Matthesons zweyten Bande seiner musikalische Critik, auf der 336 Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder seyn kann, so wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erste bin; Es würde denn erweislich gemacht, daß zwei verschiedene Personen zu verschiedener Zeit einerley Sache zu einerley Absicht erfinden könnten.“²³²

Jakob Adlung rückt im zweiten Band seiner *Musica mechanica organoedi* im §. 529 bei den Bogeninstrumenten (Geigenwerken) in einer ausufernden Fußnote eine Zusammenfassung des Diskurses nach dem eigentlichen Erfinder der Hammermechanik ein, den Schröter aufgeworfen hat. Adlung stellt in diesem Zusammenhang die richtigen Fragen, um die Urheberschaft zu klären:

1768 Adlung: *Musica mechanica organoedi*

„Es würde sehr unbillig seyn, an der Wahrheit dessen, das ein Mann, wider dessen Rechtschaffenheit nichts einzuwenden ist, (und für einen solchen ist Hr. Schröter bekannt,) und noch dazu mit so vielen besondern Umständen, und öffentlich sagt, zu zweifeln. Unterdessen ist doch damit noch nicht ausgemacht, ob Hr. Cristofali schlechterdings nicht auch auf ähnliche Gedanken hätter gerathen können, und ob er nothwendig sich der Erfindung des Hr. Schröter hätte bedienet haben. Um dieses zu entscheiden müßte man untrüglich wissen: 1) nicht allein, wenn Hr. Cristofali wenigstens das erste dieser Instrumente verfertigt hätte, sondern auch wenn er angefangen hätte, auf dessen Erfindung zu denken. Dieses zu erfahren ist mir vor der Hand nicht möglich. Es würde aber sehr viel dazu helfen, wenn man wissen könnte, in welchem Jahre der Marchese Scipio Maffei die vom Hrn Hofrath König ins Deutsche übersetzte Beschreibung davon gemachet hätte. Dies kann ich itzo auch nicht untersuchen 2) Müßte man vom Hrn. Gottfried Silbermann eine Erklärung auf sein Gewissen haben, nach welchem Modelle, oder nach welcher Angabe er die Verfertigung des ersten dieser Instrumente zu Deutschland angelegt habe. Diese Erklärung hat Hr. Silbermannen niemand bei seinem Leben abgefordert; und itzo ist er schon seit einigen Jahren todt. Folglich ist dieser 1te Punct vollends gar unmöglich. Und doch würde damit nicht erwiesen seyn, ob Hrn Schröters Nachricht und Beschreibung heraus gebracht werden.

Indessen, es möchte nun diese Untersuchung ausfallen wie sie wollte, würde sie dem Hrn. Schröter doch nach der genauesten Billigkeit nicht den geringsten Nachtheil bringen. Denn, da er im Jahre

230 Mizler von Kolof: *Musikalische Bibliothek*. 3. Band, 3. Theil, S. 476

231 Ebd, S. 577

232 Ebd, S. 475

1717. angefangen hat auf seine Erfindung zu denken, und am 11 Febr. 1721. sie am königlichen Hofe zu Dresden gezeigt hat: so ist schwer zu glauben, daß er, als ein Schüler auf der Kreuzschule in Dresden, Gelegenheit gehabt haben sollte Nachrichten von den neuesten Erfindungen in Italien zu bekommen.“²³³

Bisherige Recherchen haben noch kein eindeutiges Bild ergeben. Es gibt Belege, die Schröters Behauptung sowohl stützen als auch widerlegen²³⁴. Selbst wenn nur bekannt gewesen wäre, dass dieser Bericht schon 1711 im *Giornale de' Letterati d'Italia* erschienen war, hätte sich die Situation für Schröter anders dargestellt. Seine Reputation als Musiktheoretiker und Organist trug unmaßgeblich dazu bei, dass seiner Forderung auf Anerkennung der Urheberschaft des Hammerklaviers Rechnung getragen wurde.

1747 Mizler: Musicalische Bibliothek

„Aus dem vorhergehenden wird man Herrn Schröttern in Nordhausen schon haben kennen lernen, nämlich, daß er einer von denen gelehrten Organisten sey, zu welchem alle wahre Musikgelehrten sprechen: Freund, rücke herauf. Es wäre zu wünschen, daß Deutschland fein viel dergleichen Männer hätte, die öffentliche musikalische Aemter verwalten, so würde es auch mit der Aufnahme u. Wachsthume der Musik geschwinder zugehen.“²³⁵

In den untersuchten Lexika des 19. Jahrhunderts wird durchgehend Schröter als Erfinder dargestellt. Die Angaben stellen letzt endlich eine Zusammenfassung der Angaben aus dem 122. und 139. Brief aus Marpurg kritischen Briefen über die Tonkunst dar.

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Der Erfinder, der sich damals mit dem Unterricht auf dem Claviere beschäftigte, fand, daß seine Schüler in Ansehung des Vortrages viel verloren, sobald sie sich, wenn sie in größern Zirkeln spielten, eines Flügels bedienen mußten, auf welchem, wie bekannt, keine Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones hervorgebracht werden können. Dieser Umstand erregte in ihm den Wunsch nach einem Claviatur-Instrumente von starkem Tone, auf welchem der Spieler die Modifikationen der Stärke und Schwäche desselben, so wie bey dem Claviere, in seiner Gewalt habe, und veranlaßte ihn, die Idee zu schöpfen, dem rauschenden Flügel durch ein beledertes und abfallendes Hammerwerck diese Eigenschaft zu ertheilen. Er ließ ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, welches er dem damaligen Königl. Hofe zu Dresden vorlegte, denn Mangel an eigenem Vermögen hielt ihn ab, ein Instrument nach dieser Erfindung bauen zu lassen.“²³⁶

Allerdings wird die Stelle aus dem 139. Brief, in der er das Spiel von Pantaleon Hebenstreit als Inspiration für seine Erfindung angibt, nicht erwähnt²³⁷. Vielmehr wird Schröter fortan als der Erfinder dargestellt, der selbständig aus Kraft seines eigenen Genies die Hammermechanik erfunden hatte. Koch gibt in einer Fußnote im Artikel Fortepiano nochmals die Unsicherheit wieder, nun Cristofori oder Schröter die Erfindung zuzuschreiben, tendiert aber dann eindeutig zu Schröter, „ein Mann von bekannter Verschiedenheit“.

233 Adlung: *Musica mechanica organoedi*. 2. Badn, S. 115

234 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in *MGG*² Sp. 294

235 Mizler von Kolof: *Musikalische Bibliothek 1747*. 3. Band, 3. Theil S. 577

236 Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 590f

237 Vgl. Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 139. Brief vom 20. August 1763, S. 85

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Es scheint zwar nicht völlig entschieden zu seyn, ob Schröter, oder der Instrumentmacher Bartolomeo Cristofali zu Florenz, zuerst die Idee gefaßt habe, die Saiten eines Claviatur-Instrumentes durch Hämmer zum Klange zu bringen, um dadurch die dem Flügel mangelnden Modificationen der Stärke und Schwäche des Tones zum Vorscheine zu bringen, weil Cristofali ebenfalls ein solches von dem Marchese Scipio Maffei beschriebenes Instrument, in der ersten Hälfte es verwichenen Jahrhunderts, verfertigt hat. Aus demjenigen aber, was Schröter, als ein Mann von bekannter Verscheidenheit, über seine Erfindung im dritten Bande der Mizlerschen musikalischen Bibliothek, S. 474, und in dem 139 und 140sten der kritischen Briefe über die Tonkunst, sagt, kann man sich allerdings für berechtigt halten, ihn als den Erfinder des von Silbermann verbesserten Fortepiano anzuerkennen.“²³⁸

Fortan manifestiert sich in der Überlieferung die Reihenfolge Schröter 1717, Cristofori 1720, und schließlich Silbermann 1726 und wird, je nach Ausführlichkeit des jeweiligen Lexikons, im Artikel 'Fortepiano' wiedergegeben. Als Beispiel sei hier der Eintrag beim Stichwort 'Fortepiano' aus Schillings Encyclopädie wiedergegeben. Die Parallelen zu Schröters eigenen Angaben aus den Briefen bei Marburg sind sehr offensichtlich.

1840 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst

„Sein erster Erfinder ist ein Deutscher, Christoph Gottlieb Schröter, Organist in Nordhausen bis 1784. Bei dem Musikunterrichte, den er auf dem Claviere (s. dies.) und Flügel (s. unten) ertheilte, bemerkte er, daß es schwer hielt, den Schülern einen feiner (!) nuancirten Vortrag anzugewöhnen. Die Schuld davon trugen die Instrumente, die nur sehr geringer Modificationen ihres Tones fähig waren. Das brachte ihn auf die Idee, ein Clavierinstrument zu bauen, auf welchem man hauptsächlich die Stärke und Schwäche des Tones mehr, und wo möglich ganz, in seiner Gewalt habe. Kein mißlungener Versuch schreckte den nimmer Rastenden von weiteren Unternehmungen ab. Nach mehrere derselben schienen ihm Hämmer, welche an die Saiten schlagen, das einzigste und beste Mittel zur Erreichung seines Zwecks zu seyn. Er ließ daher ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, das er 1717 dem Hofe zu Dresden vorlegte. Die Sache leuchtete ein; zu unvernünftig aber, auf eigene Kosten ein ganzes Instrument darnach zu bauen, mußte er die Ausführung einem Andern überlassen. Dies war Gottfr. Silbermann zu Freiberg, der gegen 1726 das erste Instrument dieser Art vollendete und ihm den Namen Forte-piano gab. Nicht Silbermann allein also ist, wie von Einigen behauptet wird, der Erfinder dieses Instruments, sondern er theilte solche Ehre mit Schröter. Zu gleicher Zeit fast, doch etwas später als Schröter (1720), kam auch der Instrumentenmacher Bartolo Christofali zu Florenz auf den Gedanken, ein derartiges Clavier zu bauen.“²³⁹

Die Ähnlichkeit des Wortlautes bei Schilling und Bernsdorf²⁴⁰ lässt darauf schließen, dass die Angaben nur von vorherigen Lexika übernommen wurden, ohne selbst Recherchen anzustellen. Bei Gassner²⁴¹ und Andersch²⁴² ist durch die Kürze des Eintrags nur Schröter als der Erfinder genannt.

Wenn man von den Entwicklungen vor Cristofori absieht, da sich deren Umstände noch nicht genau nachvollziehen lassen, dann existieren mindestens zwei Entwicklungslinien: Eine geht von Cristofori aus zu Gottfried Silbermann, dessen Weiterentwicklung den Grundstein für spätere Instrumentenbauer legte. Natürlich abgesehen von Anderen, welche den Bericht über Cristoforis

238 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 593

239 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Bd. 3, S. 16f

240 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. 3 Bde. plus Nachtrag, Dresden 1857. Bd. 2, S. 15f

241 Gassner: Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart: Franz Köhler 1849, S. 298

242 Andersch: Musikalisches Woerterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde, Berlin: W. Natorff und Comp. 1829, S. 183

Hammerklavier in Matthesons *Critica musica* ebenfalls als Anstoß sahen, selbst mit dieser Anschlagsmechanik zu experimentieren. Eine andere Linie geht von Pantaleon Hebenstreit aus, dessen virtuosos Spiel auf seinem Hackbrett nachweisbar als Inspiration für Schröter und Marius gelten kann. Auch der Zeitzer Orgelbauer Wahlfried Ficker²⁴³ zeigt sich bei der Erfindung seines „Cymbal-Clavirs“ in der bekannten Anzeige vom 23. Oktober 1731 in den Leipziger Post-Zeitungen sich offensichtlich von Hebenstreits Pantaleon beeinflusst:

1731 Anzeige aus den Leipziger Post-Zeitungen vom 23. Oktober 1731

„Denen Liebhabern der edlen Musique dienet zur Nachricht, daß von dem Orgel- und Instrument-Macher, Nahmens Wahl Friedrich Fickern in Zeitz, abermahl ein neu musicalisches Instrument inventiret und verfertigt worden, welches Cymbal-Clavir genennet wird; es ist in Form eines 16-füßigen Clavicymbels, und 4 Chörig, mit Drat-Saiten bezogen; an Gravität und Force übertrifft es den stärcksten Clavicymbel, und stehet in Stimmung so lange, als ein gut Clavichordium ohne die geringste Accomodirung, lasset sich auch also leichte tractiren, da doch die Hämmergen auf 2½ Zoll von oben herabwärts an die Saiten schlagen. Überdiß hat es auch einige Veränderung: 1) eine angenehme Dämpfung, als ob mit betuchten Hämmergen gespielt würde; 2) kan man auch, vermittelst eines Zuges, das Untereinandersausen in wählenden Spielen verhindern, gleichwie das Tuch in der Tangente eines Clavicymbels die Saite stille machet. Dieses Instrument, welches um einen civilen Preiß zu haben, hat die Eigenschafft des von dem hochberühmten Pandalon erfundenen Cymbals, und ist von vielen Virtuosen admiriret und approbiret worden.“²⁴⁴

Neben den genannten Instrumentenbauern mag es noch viele Andere am Anfang des 18. Jahrhunderts geben, die bisher unbekannt geblieben sind. Ungeachtet dessen, wer letzt endlich von wem seine Inspiration genommen oder einfach einen entsprechenden Ansatz kopiert hatte, steht fest, dass die Idee der Hammermechanik um sich griff, aber erst in der zweiten Jahrhunderthälfte derartige Weiterentwicklungen erfuhr, sodass das Hammerklavier einen festen Stellenwert im Musikleben einnahm.

243 * um 1710 † 1770, vgl. Henkel, Hubert: *Lexikon deutscher Klavierbauer*. Frankfurt am Main: Edition Bochinsky 2000, S. 144

244 Zit. nach Ahrens: „...einen überaus poetischen Ton“, S. 86

Clavierinstrumentenbau im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert existiert eine Vielzahl an verschiedenen Tasteninstrumenten. Obwohl sicherlich Clavichord, Flügel und später natürlich das Hammerklavier gegenüber allen anderen Formen vorherrschend sind, gibt es von vielen findigen Instrumentenbauern Bestrebungen, immer wieder neue Konzepte zu entwickeln und der Öffentlichkeit vorzustellen. Obwohl diese in einschlägigen Nachrichtenblättern bekannt gemacht und angepriesen wurden, waren die Auswirkungen auf die Musizierpraxis sehr gering. In den Clavierschulen wird stets vom Clavichord, Cembalo und natürlich auch ab der Mitte des 18. Jahrhunderts vermehrt vom Hammerklavier gesprochen.

1762 Bach: Versuch, zweyter Theil

„Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavichorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben.“²⁴⁵

An dieser Stelle aus Bachs Clavierschule überliest man schnell die „vielen Arten der Claviere, welche... unbekant geblieben“. Es lohnt sich aber, diese unlängst der Vergessenheit anheim gefallenen Tasteninstrumente genauer zu untersuchen. Die Entwicklung des Hammerklaviers, die sich weit über mehr als 100 Jahre von den ersten erfolgreichen Versuchen Cristoforis bis zur Einführung des Eisenrahmens und der Repetitionsmechanik²⁴⁶ im Klavierbau im frühen 19. Jahrhundert erstreckt, ist keinesfalls eine geradlinige Entwicklung. Jene Instrumente, auf die hier eingegangen werden soll, sind aber mehr als nur Nebenprodukte auf dem Weg zur Verbesserung des Hammerklaviers, sondern teils eigenständige Konzepte, die sich aus verschiedenen Gründen nicht durchsetzen konnten.

Bei dieser Arbeit wurden in Bezug auf neue Erfindungen und Verbesserungen im Bereich der Tasteninstrumente neben Lexika und Traktaten auch auf Annoncen aus Zeitungen und Zeitschriften zurückgegriffen. Es zeichnet sich ein buntes Bild aus Nachrichten von Instrumentenbauern, die ihre Ware mit detaillierter Beschreibung der technischen Eigenschaften und Ausstattung anbieten, nebst ausführlichen Meldungen über neue Instrumente, welche natürlich sowohl klanglich als auch von der technischen Einrichtung her alle bisherigen Claviere übertreffen. Bei diesen Bekanntmachungen wird oft mit Superlativen nicht gespart. Und nicht nur durch der Erbauer selbst ist von seiner Arbeit überzeugt – oft wird auch das Testat anonymen Kunstverständiger herangezogen, die natürlich sowohl die mechanische Einrichtung als auch den Klang für gut befunden und ihren „Beyfall“ gegeben haben.

1766 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen

„Herr Vires Organist an der Kirche von St. Germain l'Auxerrois, hat ein Clavier erfunden, welches den Klang verschiedener musikalischen Instrumente überaus glücklich nachahmt. Die königl. Akademie der Wissenschaften hat zur Untersuchung desselben Commissarien ernannt, welche die Wirkung davon vollkommen gut, und den Mechanismus sehr sinnreich befunden haben.“²⁴⁷

245 Bach: Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, S. 8

246 Vgl. Henkel, Hubert: Artikel Klavier (hierzu bes.VII. Geschichte des Klaviers von 1800 bis um 1860), in: MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 302-308

247 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 1. Jg., 17. Stück vom 21ten Oktober 1766, S.134

Annoncen, bei denen sich ein Instrumentenbauer der Öffentlichkeit vorstellen will und die Qualität seiner Waren anpreist, finden sich recht häufig²⁴⁸ und verlaufen oft nach ähnlichen Mustern. Es wird zunächst der Instrumentenbauer vorgestellt und dessen fachliche Kompetenz betont (was auch in der Erwähnung der Position als Hofinstrumentenmacher seinen Ausdruck findet) und anschließend die Güte der Materialien und der klanglichen Eigenschaften der Instrumente angepriesen.

1783 Cramer: Magazin der Musik

„Herr Wilhelm, Hoforgelbauer und Instrumentmacher in Cassel hat, nachdem er seine Claviere zu dem höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht, Fortepiano im englischen Geschmack gemacht, welche in Ansehung sowohl des schmeichelnden Tons, den man vom Piano zum Fortiss. auf die leichteste Art bringen kann, als der innren Bauart, und des sorgfältig gewählten Holzes, das bey feuchten Orten sich nicht wirft, noch in sehr warmen Zimmern sich nicht aufreisset, den Englischen weit vorzuziehen sind, dem musicalischen Publico das Vorurtheil benommen, das Vermögen gute Fortepianos zu machen, blos in England zu suchen. Das Instrument hat 3 Züge, welche mit den Füßen sehr leicht getreten werden, und wodurch der Spieler alle die Veränderungen benutzen kann, ohne, (wie bey den Englischen) genöthigt zu seyn, die Hand vom Clavier zu entfernen, um Züge zu regieren. Desgl. hat Herr Wilhelm alles Zittern der Hämmer an den Seiten, welches, zumal bey feurigen und geschwinden Stücken unvermeidlich ist, auf eine meisterhafte Art verbessert. [...]“²⁴⁹

Beim Lesen solcher Annoncen kommt selbstverständlich die Frage auf, ob nun diese Lobpreisungen der Wirklichkeit entsprechen. Kritik oder Enttäuschung an dem Werk etwaiger Instrumentenbauer begegnet man dagegen sehr selten. Man konnte von der Redaktion sicherlich nicht verlangen, alle eingereichten Schriften auf deren Stichhaltigkeit zu überprüfen. So bemerkt Carl Friedrich Cramer in einer Fußnote zu einer Einsendung 'Ueber die Schiedmayerischen Fortepianos in Erlangen':

1783 Cramer: Magazin der Musik

„Jeder Kaufmann lobt seine Waare! oder auch seine Freunde loben sie! — Mehr als dieses kann man freylich aus solchen Aufsätzen und Encomiis nicht schließen, wenn man den nicht kennt, der sie einem einschickt. Mir selbst muß ich indessen aus der Einrückung Pflicht machen, weil die Lobsprüche denn doch auch eben so wohl wahr, als falsch und übertrieben seyn können. Und in dem ersteren Falle wäre es Ungerechtigkeit gegen den braven Künstler, ihm eine Aufnahme seiner Bekanntmachung zu versagen; da oftmahls die schätzbarsten nur durch Mangel öffentlicher Ermunterung im Drucke der Dunkelheit und Unbekanntschaft bleiben.“²⁵⁰

Für Cramer wird das Abdrucken von Einsendungen Pflicht, in der Hoffnung, dass der Inhalt der Wahrheit entspreche, um das Werk des „braven Künstlers“ der Öffentlichkeit vorzustellen. Aber ebenso muss im Sinne einer gewissen Neutralität mit Kritik verfahren werden. Ein eher seltenes Dokument liegt in Form eines Schreibens an das Magazin der Musik vor, in dem der unbekannte Autor gleich mehrere der jüngsten Erfindungen scharf kritisiert. An dieser Stelle soll nur auf die

248 Einige Beispiele für derartige Inserate, unter anderen aus Mizler von Kolofs Musicalischer Bibliothek, Hillers Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend und Cramers Magazin der Musik, sind im Quellenanhang gegeben.

249 Cramer: Magazin der Musik. 1. Jg. 1783, S. 666

250 Ebd., S. 1023

Kritik an Johann Gottlob Wagners Clavecin royal eingegangen werden²⁵¹.

1783 Cramer: Magazin der Musik²⁵²

„Es gefällt mir, wenn Männer von Verdiensten bekannt werden; gefällt mir, wenn durch die Anzeige ihrer erfundenen und verbesserten Werke Nutzen und Vergnügen gestiftet wird; gefällt mir, wenn dadurch der geschickte Künstler Vortheile erlangt, seine Erfindungen und Verbesserungen noch reichhaltiger und wichtiger zu machen. Wenn aber diese angeblichen Erfindungen und Verbesserungen nur ihren Erfinder als solche scheinen, oder alle zusammengenommen nicht viel werth sind; wenn man Wunderdinge sehen will, wo keine sind; so gefällt mirs gar nicht.

[...]

Das Clavecinroyal ist schon lange durch den Erfinder selbst bekannt gemacht worden. Sein Avertissement stehet in Herrn Forkels musikalisch-kritischen Bibliothek. B. 3. S. 322.

Die ganze Beschreibung dieses Instruments ist ein langweiliges Gewäsche, das man nicht ohne Ekel lesen kann. In diesem Instrument, heißt es, klingen die Bässe lange nach; wer also reich sey im Erfinden, und dieses Nachklingen kunstmäßig zu tractiren wisse, der könne viel Schönes hervorbringen. Es habe hölzerne Hämmerlein, fünf volle Octaven, nicht mehr und nicht weniger Dratseiten, als ein anderes; habe über dem Resonanzboden einen Deckel von Tast; Lauten- Harfen- und Pantalonzüge; wegen seiner wenigen Saiten verstimme es sich nicht leicht; sey sehr dauerhaft, und, wenn ja etwas fehle, so könne ihm der geringste Dorftischler abhelfen; sey es anders gut gepackt, so könne nicht leicht ein Instrument, wie das, viele hundert Meilen zu Wasser und zu Lande verschickt werden, man habe schon Proben davon.

Wer sieht nicht, daß bey dem ganzen Clavecinroyal nichts, als der Name neu ist, und daß diesen ihm einer der jetzlebenden Virtuosen angerathen habe, vermuthlich um es besser an den Mann zu bringen. Mich wundert nur, daß der Erfinder nicht auch sagt: es stehe bequem auf vier Füßen, und lasse sich aus einem Zimmer ins andere tragen.²⁵³

Das Clavecin royal hat nach Wagners eigener Beschreibung sechs Veränderungen, die durch vier Pedale, einzeln und in Kombination, betätigt werden. Dadurch sollen das Hammerklavier, der Flügel, Laute, Harfe, Pantalon nachgeahmt und andere Effekte äußerst überzeugend hervorgebracht werden. In der sehr weitläufigen Beschreibung wird nicht nur auf die tatsächlichen Neuerungen eingegangen, das heißt die angeblich überzeugende klangliche Nachahmung von Laute und Harfe, sondern auch die ausführliche Betonung von Selbstverständlichkeiten, die man von einem guten Instrument ohnehin erwarten würde. Dazu gehört das Halten der Stimmung, die hervorragende Transportfähigkeit des Instruments („wenn es nur gut eingepackt ist“) und die einfache Instandhaltung, zu welcher „der schlechteste Tischler auf dem Lande allemal geschickt genug“²⁵⁴ sei. Die überschwängliche Anpreisung dieser Eigenschaften bietet für den anonymen Kritiker eine angemessene Zielscheibe. Der Hauptaspekt der Kritik ist aber eigentlich die Tatsache, dass dieses Clavecin royal letzt endlich nur ein tafelförmiges Hammerklavier mit Veränderungen darstellt, von der kunstfertigen Implementierung derselben einmal abgesehen. Registerzüge wurden ohnehin in besaiteten Tasteninstrumenten verbaut, also stellt sich die Frage inwiefern das Anbringen mehrerer Züge in ein Instrument eine wirkliche Erfindung im Sinne von etwas noch nicht Dagewesenem darstellt. Hier scheint nicht unbedingt das Ersinnen eines neuartigen Mechanismus zur Klangerzeugung als Kriterium für eine Erfindung zu gelten (obwohl auch solche vorgestellt

251 Das vollständige Advertissement aus Forkels musikalisch-kritischer Bibliothek ist im Quellenanhang wiedergegeben

252 Cramer: Magazin der Musik. 1. Jg., S. 1009-1013

253 Ebd., S. 1009, S. 1011f

254 Forkel: Musikalisch-kritische Bibliothek. 1779. 3. Bd., S. 327

werden, siehe weiter unten), sondern auch die Weiterentwicklung eines Aspekts der Mechanik, die Kombination von mehreren Mechanismen in einem Instrument oder ein Mittel zur Erzeugung einer neuen Klangfarbe.

Ein guter Ansatzpunkt zur Sichtung der Erfindungen im Bereich der besaiteten Tasteninstrumente stellt der Artikel 'Instrument' in Kochs musikalischem Lexikon dar, in dem systematisch das gesamte Instrumentarium in zeitlicher und geographischer Dimension erschlossen wird. Besonders interessant sind bei Koch die Kommentare zu einzelnen Instrumenten bezüglich ihres gegenwärtigen Gebrauchs nicht nur in den einzelnen Artikeln²⁵⁵ sondern auch in dieser systematischen Darstellung, was sich explizit in Kategorien „Instrumente der spätern Jahrhunderte, die anjetzt veraltet sind“ und „Anjetzt gebräuchliche Instrumente“ niederschlägt. Die folgende Auflistung aus diesem Artikel bezieht sich nur auf Kochs Angaben zu den besaiteten Tasteninstrumenten:

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„V) Instrumente der spätern Jahrhunderte, die anjetzt veraltet sind.

b) veraltete Saiteninstrumente

2) Claviatur-Instrumente

Clavicytherium; Arpichord; Gambenwerk; Cembalo onnicordo;
Pentecontachordon; Claviergambe; Claviorganum (nemlich nach der alten
Einrichtung); Spinnet; Archicembalo; Leyer.

VI) Anjetzt gebräuchliche Instrumente.

b) Anjetzt gebräuchliche Saiteninstrumente;

3) Claviatur-Instrumente.

Clavier; Clavessin; Fortepiano in Flügel und Tafelform;

VII) Instrumente, die in dem letztverwichenen Jahrhunderte erfunden worden sind.

a) Saiteninstrumente, und zwar

1) Claviatur-Instrumente.

Animo-Chorde; Apollonion; Bogenflügel und Bogenhammerclavier; Cembal
d'Amour; Clavecin royal; Orphica; Clavessin electrique; Clavessin harmonieux;
Clavessin acoustique; Clavessin à peau de buffle; Melodica; Tangentenflügel;
Fortepiano, und Fortbien; Saitenharmonika; Denis d'or; Glas-Chord;
Farbenclavier; Doppelflügel oder vis à vis; Nagelclavier; und Dittanaklasis
oder Dittaleloclange²⁵⁶

Dieser Einteilung zu Folge scheint die Anzahl der „anjetzt gebräuchlichen“ Instrumente im Gegensatz zu den „veralteten“ und derjenigen, die im „letzterwichenen Jahrhunderte erfunden“ worden sind, sehr klein zu sein. Die Definition von 'Instrument' bei Koch fasst aber auch verschiedene Bauformen eines Types als ein jeweils eigenes Instrument auf.

Das Clavicytherium ist zunächst nichts als ein Cembalo mit aufrechtem Korpus, genauso wie ein Spinett eine kleinere Bauform des Cembalos darstellt – also sind in diesem Falle nur bestimmte Varianten des Cembalos aus der Mode gekommen. Genau so verhält es sich mit dem Pentecontachordon und dem Arpichord. Beim Ersteren wurde jeder Ton in vier Teile mit jeweils eigener Taste und Saite unterteilt, um die „reinen Tonverhältnisse in allen Klanggeschlechtern

255 Die einzelnen Artikel sind im Quellenanhang II (ab Seite 345) wiedergegeben

256 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 788-790

ausüben zu können²⁵⁷, letzteres besaß geteilte Obertasten (also eine eigene Saite für c# und des, d# und es etc.), um „in allen drey Klanggeschlechtern“²⁵⁸ zu spielen. Somit sind diese beiden Instrumente aus dem 17. bzw. 16. Jahrhundert, die durch zusätzliche Saiten und Tasten den Versuch anstellen, in allen Tonarten rein spielen zu können, auch 'nur' Abwandlungen eines Cembalos.

Bei den aufgezählten im 18. Jahrhundert neu erfundenen Instrumenten verhält es sich in vielen Fällen nicht anders, nur dass natürlich nun auch Varianten des Hammerklaviers als eigenes Instrument gezählt werden. In den jeweiligen Artikeln ist ebenfalls von einer neuen Erfindung die Rede. Die gegebene Definition beim Stichwort 'Instrument' lässt bei Koch keine Rückschlüsse auf die Kriterien, die ein neues Instrument definieren, zu.

Instrument

„Instrument. Ein musikalisches Instrument ist ein Körper, der durch Kunst so eingerichtet wird, daß er fähig ist, die zur Hervorbringung der Töne nöthigen und in ihm erregten bestimmten Schwingungen der Luft leicht aufzufassen, und wieder mit verstärkter Kraft zurückzustoßen.“²⁵⁹

Die Aufzählung bei Koch kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Man kann noch andere Erfindungen aufzählen, wie das von Bauer erfundene Crescendo²⁶⁰ oder Oebergs Erfindung „auf allen Flügeln sowohl ein Forte und Piano, als Crescendo und Diminuendo anzubringen“²⁶¹. Es geht hier nicht um eine vollständige Erfassung aller im 18. Jahrhundert erfundenen Instrumente, sondern um die Darstellung der vielfältigen Ansätze, die letzt endlich im 19. Jahrhundert durch die technische Reife und die Verbreitung des Hammerklaviers schon wieder größtenteils vergessen waren.

Sofern nicht anders angegeben, werden die Beschreibungen aus Kochs Musikalischem Lexikon zitiert. Auch ist zur zeitlichen Einordnung eine ungefähre Datierung der Instrumente gegeben. Wenn diese nicht aus dem Artikel hervorgeht, wird auf andere zeitgenössische Quellen oder Literatur zurückgegriffen.

Wenn man sich nun die von Koch angeführten im 18. Jahrhundert erfundenen Instrumente genauer in Augenschein nimmt, kann man diese Erfindungen in mehrere Gruppen einteilen:

Varianten des Hammerklaviers

Als 'Standardtypen' kann man die Flügel- und Tafelform annehmen. Das genannte Fortbien von Christian Ernst Friederici stellt ein Hammerklavier in Tafelform (oder „Clavierform“) dar²⁶². Diese tafelförmigen Hammerklaviere sind nach der Flügelform die erste Variante in der Bauform. Eine andere ist der Pyramidenflügel mit aufrecht stehendem Korpus, ähnlich dem veralteten Clavicytherium, von denen die ersten ebenfalls von Friederici erbaut wurden (drei Exemplare sind

257 Ebd., Sp. 1149

258 Ebd., Sp. 158

259 Ebd., Sp. 779

260 Siehe Forkel, Johann Nikolaus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, S. 18f

261 Ebd., S. 37f

262 Vgl. Stichwort 'Fortbien', in: Kochs musikalischem Lexikon, Sp. 589. Koch bemerkt im Artikel 'Fortepiano' bezüglich der unterschiedlichen Bauformen: „man hat aber auch die Erfindung, den Ton durch Hämmer hervorzubringen, bey Clavierinstrumenten von der Form des Clavichords gebracht“ und verweist darauf hin auf den Artikel 'Fortbien': „eine Art von Fortepiano in Clavierform“.

aus den Jahren 1745 und um 1750 erhalten²⁶³). Die Orphica²⁶⁴ ist ein kleines, tragbares 'Hammerklavierchen', das man sich auch umhängen konnte.

1795²⁶⁵ Orphica

„Orphica. Ein kleines Claviatur-Instrument, bey welchem die Saiten durch Hämmer berührt werden, und welches entweder wie die Clavier-Guitarre vermittelst eines Bandes angehängt, oder auf dem Schoose liegend, gespielt werden kann. Die Claviatur ist so klein, daß es nur für Kinder, höchstens für die Hand einer Dame brauchbar ist. Das Hammerwerk befindet sich in einem Kästchen, dessen oberer Theil den Resonanzboden ausmacht. Wegen der Aehnlichkeit, die dieses Instrument mit der Lyra des Orpheus haben soll, hat es der Erfinder, Herr Röllig, dem man auch die Erfindung der Tastenharmonika zuschreibt, genannt.“²⁶⁶

Die Orphica hat gewisse Parallelen mit der ebenfalls tragbaren Leyer, die zwar auch Tasten hatte, aber diese nur durch Tangenten die Saiten verkürzten. Ein mit Kolophonium präpariertes Rad, das mit der rechten Hand mittels einer Kurbel in Bewegung gesetzt wurde, strich die Saiten an und brachten sie in Schwingung. Laut Koch sei die Leyer im 18. Jahrhundert noch zweimal verbessert worden²⁶⁷, aber er zählt sie dennoch als veraltet.

Nicht vom äußeren Erscheinungsbild her, sondern von der mechanischen Einrichtung, nimmt der Tangentenflügel von Franz Jacob Späth eine Sonderstellung zwischen Zupf- und Hammermechanik ein.

1751²⁶⁸ Tangentenflügel

„Ein unbekielter Flügel, welcher eine Mittelgattung zwischen dem Fortepiano und dem gewöhnlichen Flügel ausmacht, und in dem vorletzten Jahrzehent des verwichenen Jahrhunderts von Schmal und Spat in Regensburg erfunden worden ist. Er ist mit einem Lautenzuge von schönem und eindringendem Tone, und mit einem Druckwerke für das linke Knie versehen, durch welches die Dämpfung der Saiten aufgehoben, und dadurch auf dem Instrumente ein sehr starker und prachtvoller Ton hervorgebracht wird.“²⁶⁹

Die „Mittelgattung zwischen dem Fortepiano und dem Flügel“, welche dieses Instrument ausmachen soll, ist in der Anschlagsmechanik begründet. Die Saiten werden nicht wie beim Cembalo angerissen oder wie beim Hammerklavier angeschlagen, sondern ein schmales Stückchen Holz wird durch den Tastenhebel von unten gegen die Saiten geschleudert. Diese „Tangenten“ bewegen sich frei in einer Führung, ähnlich wie in einem Cembalo die Docken in einem Rechen²⁷⁰. Sowohl die Beschreibung bei Koch als auch das Inserat von Franz Jacob Späth in Hillers wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770 lassen keine genauen Rückschlüsse auf die Klangerzeugung zu, weswegen wohl Hiller die ersten Zeilen dem Inserat

263 Vgl. Henkel, Hubert Riedel, Friedrich Wilhelm: Artikel Klavier, in: MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 294, bes. Abb. 6

264 Siehe auch Hopfner, Rudolf: Artikel Röllig, Carl Leopold, in: MGG²Personenteil Bd. 14, Sp. 312-314

265 Datierung siehe ebd.

266 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 1125f

267 Vgl. Stichwort Leyer, Sp. 899f

268 Nach Henkel wird Späths Beschäftigung mit dem Tangentenflügel seit 1751 nach Gerbers Historisch-biographischem Lexikon der Tonkünstler angezweifelt, aber nicht widerlegt, vgl. S. 618

269 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 1493

270 Vgl. Latcham, Michael: Swirling from one level of the affects to another: the expressive Clavier in Mozart's time, in: Early Music Vol. 30, Nr. 4 (2002), S. 503f

vorgesetzt hatte:

1770 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen...

„Regensburg. Um die Bekanntmachung des folgenden Aufsatzes sind wir von da aus gebeten worden. Wir wünschten, und der Leser wird es auch wünschen, daß sich der Verfasser etwas deutlicher auszudrücken gewußt hätte.

Da es allerdings verdient, einem geehrten Publico diejenige neuerfundene Tangirung ohne Hämmer und Kiele bekannt zu machen, welche Endesgesetzter bey dem sogenannten Clavecin d'Amour hervorgebracht hat; so wird solches hiermit bewerkstelliget, und versichern wir dadurch nicht allein dieses an sich schon sehr beliebte Instrument nach seiner innerlichen Vortrefflichkeit, Werth und Dauer gar sehr vergrößerten, sondern auch einen geschickten Spieler durch die so verschiedene durch gehörige Trückung theils delicat und zärtlich, theils aber auch penetrant, doch silberhafft ausfallende Töne das vollkommene Vergnügen und Bewunderung zugehet, wobey dieses vorzüglich zu bemerken, daß dieses aus einem Manual mit 8 bis 10 Veränderungen bestehende schöne Instrument vor allen Clavecins und Pantaleons in Betracht des so zärtlichen Tractement um so mehr angenehm seyn müsse, als dabey eine gar geringe Unterhaltung des Stimmens erforderlich, folglich der Spieler mit vielen Reize das Glänzende in seiner Gewalt hat. Der Preiß ist 30 bis 40 Ducaten. [...]

Franz Jacob Spath. Bürger, Orgel und Instrumentmacher in Regensburg.²⁷¹

Das vorhergehende Quellenzitat ist eine Verkaufsannonce, bei der nicht die Erfindung selbst und dessen mechanische Einrichtung ausführlich vorgestellt wird, wie es zum Beispiel Schröter ausführlich in Marpurgs kritischen Briefen über die Tonkunst getan hat²⁷², sondern der Instrumentenbauer seine Kunstwerke an dem Mann zu bringen versucht. Es ist wohl auch absichtlich keine genauere Beschreibung der Mechanik gegeben, um möglichen Nachahmern entgegenzuwirken und Späth es deswegen bei dem Ausdruck „Tangirung ohne Hämmer und Kiele“ bewenden lässt. Das Clavecin d' Amour (bei Koch 'Tangentenflügel') von Franz Jacob Späth ist nicht zu verwechseln mit dem Cembal d'Amour von Gottfried Silbermann, ein besonders großes Clavichord, bei dem die Tangenten in der Mitte der Saiten anschlagen und es so durch die Schwingung beider Saitenteile einen prächtigen Klang von sich gibt²⁷³.

Kombinationsinstrumente

Die Idee, zwei (oder mehrerer) physikalisch vorhandener Instrumente bzw. verschiedener Klangerzeugungsmechaniken in einem Korpus unterzubringen und beide gleichzeitig spielbar zu machen ist schon sehr alt. Das wahrscheinlich älteste Kombinationsinstrument stellt das Claviorganum dar, eine Kombination aus Cembalo und Orgel, das schon in Praetorius' Syntagma musicum erwähnt wird²⁷⁴. Wahrscheinlich bezieht sich Koch bei seinem Eintrag „Claviorganum (nemlich nach der alten Einrichtung)“ in der Liste der veralteten Instrumente auf die Version mit Flügel und Orgel. Beim gleichnamigen Stichwort wird aber auch die Kombination mit Hammerklavier genannt.

271 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770, 18. Stück vom 30. April, S. 142

272 Siehe Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst. 3. Bd., im 139.-141. Brief

273 Siehe zum Beispiel die Beschreibung in Adlung's musica mechanica organoedi. Zweyter Band, S. 124-126

274 Vgl. Praetorius: Syntagma musicum tomus secundus: de Organographia., S. 67

1619²⁷⁵ Claviorganum

„Ein Clavierinstrument, bey welchem mit einem Flügel oder Fortepiano ein oder mehrere Register Pfeifenwerk verbunden sind.“²⁷⁶

Das Claviorganum wird aber weder in der Listen der „anjetzt gebräuchlichen“ noch bei den im 18. Jahrhundert erfundenen Instrumenten nochmals aufgeführt. Der für seine Hammerklaviere bekannte Johann Andreas Stein verfertigte ein Clavecin organisée, welches man in dieser Kategorie zählen kann, da es ein Pianoforte mit einem einregistrigen Orgelwerk vereint²⁷⁷. Die ebenfalls von ihm erfundene Melodica ist eigentlich kein Kombinationsinstrument an sich, sondern ein kleines Orgelwerk mit einem Register, das sich durch seine kompakten Abmessungen auf ein anderes Tasteninstrument stellen lässt, um sich mit diesem selbst zu begleiten, während man mit der Melodica die Melodiestimme spielt.

1770 Melodica

„Dieses von dem bekannten Johann Andreas Stein zu Augsburg erfundene, und im Jahre 1770 vollendete Claviatur-Instrument besteht aus einem Pfeifenwerke, dessen Ton einer Flöte à bec gleicht. Weil es bloß zum eindringlichen und geschmackvollen Vortrage der Melodie bestimmt ist, erreicht es nicht die gewöhnliche Tiefe der Clavierinstrumente, sondern es hat nur einen Umfang von 3½ Oktaven, nemlich von dem ungestrichenen g bis zum viergestrichenen c. Damit sich aber der Spieler mit der linken Hand selbst accompagnieren könne, ist es so eingerichtet, daß es als ein zweytes Clavier auf ein anderes Clavierinstrument gesetzt werden kann. Es hat die Form eines Flügels, seine Länge beträgt aber nur 3½ Schuh. Das eigenthümliche dieses Instrumentes, dessen Wirkung von denen, die es gehört haben, sehr gerühmt wird, besteht hauptsächlich darinne, daß der Spieler die Modifikation der Stärke und Schwäche eines jeden einzelnen Tones völlig in seiner Gewalt hat, und daß also sowohl ein crescendo als decrescendo auf demselben hervorgebracht werden kann, welches durch den zu- oder abnehmenden Druck des Fingers auf die Taste bewirkt wird. Der Ton, der sich bey dem stärkern forte, so wie bey der Flöte, ein wenig erhöht, kann, wenn diese Erhöhung nicht statt finden soll, durch eine unmerkliche Bewegung des linken Knies in seiner völlig reinen Stimmung erhalten werden; übrigens ist er schön und zugleich körnicht, und die Ansprache desselben ist augenblicklich da, ohne daß der Eintritt des Windes bemerkt wird, wie es gemeinlich in der Orgel bey geschwind gestoßenen Noten zu geschehen pfllegt.“²⁷⁸

Nebenbei bemerkt erinnert die Einrichtung bei einem Pfeifenwerk, nur durch den Fingerdruck dynamische Abstufungen zu erhalten, an die von Christoph Gottlieb Schröter erdachte Einrichtung „[...] eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verschiedenen Graden, bald stark, bald schwach spielen kann, und zwar nur auf einer Tastatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen.“²⁷⁹ Das Geheimnis, ausführlicher in einem späteren Brief erörtert²⁸⁰, besteht aus einer speziell unterteilten Windlade, so dass „bey völlig angezogenem Werke u. bey dem schwächsten Niederdrucke des Claviers auch nur die angezogenen schwächsten Stimmen; hingegen

275 Die Datierung bezieht sich auf die Beschreibung in Praetorius' Syntagma musicum.

276 Koch: musikalisches Lexikon, Sp. 344

277 Siehe Kaufmann, Michael Gerhard und Menger, Reinhardt: Artikel Stein, in: MGG², Personenteil Bd. 15, Sp. 1386 und Latham, Michael: The pianos of Johann Andreas Stein, in: Lustig, Monika (Hrsg.): Zur Geschichte des Hammerklaviers. 14. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 12. und 13. November 1993. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996 [Michaelsteiner Konferenzberichte; Band 50], S. 25

278 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 939f

279 Mizler von Kolof: Musikalische Bibliothek. 3. Bd., 3. Theil, S. 476

280 Vgl. ebd., S. 577-579

bey mittelmäßigem Niederdrucke des Claviers die angezogenen mittelmäßigen Stimmen nebst den vorigen schwachen, u. bey dem stärksten Niederdrucke des Claviers alle angezogenen Stimmen lautbar werden.“²⁸¹

Eine weitere Erfindung von Stein ist die Saitenharmonika²⁸², welches aus einem Hammerklavier mit einem hinzugefügten „Spinettchen“ versehen ist. Es heißt, der zusätzliche Satz Saiten werde „durch eine sehr elastische Materie in Bewegung gesetzt und zum Klange gebracht“ und kann mit dem Fortepiano gekoppelt oder allein gespielt werden. Man kann vermuten, dass diese Saiten wie bei einem Spinett angezupft werden, vielleicht mit Leder (eine „sehr elastische Materie“) statt mit Federkielen.

Das Geigenwerk (Gambenwerk, Claviergambe) an sich wird weiter unten beschrieben, aber in die Gruppe der Kombinationsinstrumente gehört das Bogenhammerclavier. Wie der Name schon verrät, vereint es in sich eine (hier überschlägige) Hammermechanik und ein Geigenwerk. Bei dieser aufwendigen Konstruktion werden die Saiten mit Rädern, die mit Kolophonium überzogen sind, angestrichen. Mit dem Tastendruck wird die Saite an das Rad (den „Bogen“) geführt. Durch die direkte Verbindung des Fingers über die Taste zur Saite kann man nicht nur dynamische Abstufungen hervorbringen, sondern auch nach dem Anschlagen den Ton modulieren in der Form eines Crescendo oder Decrescendo.

1779²⁸³ Bogenhammerclavier

„Dieses Instrument bestehet aus zwey Clavieren, wovon das obere mit Drahtsaiten und das untere mit Darmsaiten bezogen ist, und hat die Form eines gewöhnlichen Claviers. [...] Ohngeachtet dieser Körper klein ist, so hat das ober-Clavier, das mit abfallenden Hämmern versehen ist, doch einen so durchdringenden Ton, daß es auch bey dem stärksten Fortissimo in dem Orchester durchgehört werden wird. [...] Das untere mit Darmsaiten bezogene Clavier wird mittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen, welcher durch einen einzigen Fingerdruck an der Maschine, in einem Augenblicke mit Colophonium geschärft werden kann, und spricht so wie die beste Violine an; auch gewährt es dem geschickten Spieler eine vortreffliche Bebung.“²⁸⁴

In dieser Gruppe befinden sich zuletzt die Doppelflügel, an welchen zwei Personen gleichzeitig spielen können. Es befinden sich eine oder mehrere Tastaturen auf gegenüberliegenden Seiten. Im Prinzip sind zwei unabhängige Instrumente in einem Korpus untergebracht, welche aber von einer Seite aus gekoppelt werden können, wenn nur eine Person spielt.

1779 Doppelflügel

Doppelflügel. Ein Instrument nach Art der Flügel, an welchem sich an den beyden Enden ein oder zwey Claviere befinden, so daß zwey Personen zugleich spielen können. Man hat es von verschiedener Erfindung, so hat z. B. der Instrumentenmacher Hofmann in Gotha im Jahre 1779 einen solchen Doppelflügel erfunden und gebauet, der auf beyden Saiten zwey Claviere hat, und bey welchem zugleich alle vier Claviere für eine Person gekoppelt werden können. Der bekannte Organist und Mechanikus Joh. And. Stein zu Augsburg hat ebenfalls ein solches Instrument gebauet, dem er den Namen *Vis à vis* gegeben hat. S. *Vis à vis*.²⁸⁵

281 Ebd. S. 579

282 Siehe Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 1286

283 Koch bezieht sich im Artikel auf das „im Jahre 1782“ verbessertes Instrument. Die Datierung richtet sich nach dem ersten von Greiner konstruierten Instruments dieser Art, dessen Bericht im zweiten Jahrgang von Georg Joseph Voglers Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, S. 49-56, erschienen war.

284 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 263f

285 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 448f

Steins Vis à vis beinhaltet ein Cembalo (drei Klaviaturen mit 16', drei 8' und einem 4' Register) und ein Hammerklavier auf gegenüberliegenden Seiten. Die unterste Klaviatur des Cembalo wird dazu verwendet, um das Hammerklavier am anderen Ende zu spielen²⁸⁶. Eine andere Art ist das vorgestellte Dittanaklasis oder Dittaleloclange²⁸⁷, bei dem noch eine Lyra mit Darmsaiten angebracht ist.

1800 Dittanaklasis oder Dittaleloclange

„Dittanaklasis oder Dittaleloclange. Ein neues, im Jahre 1800 von dem Instrumentenmacher Müller zu Wien erfundenes Instrument. Die allg. musikalische Zeitung von 1801 enthält in dem 15ten Stücke folgende Nachricht davon. „Es ist nur drey Quadratschuhe breit und hat zwey Claviaturen, so daß mehrere Personen zugleich spielen können. Das eine Clavier ist um eine Oktave höher gestimmt, als das andere; zwischen beyden ist eine Lyra mit Darmsaiten angebracht. Die Claviersaiten stehen perpendicular. Der Ton ist voll und lieblich, und ähnelt dem der Bassethörner. Der Erfinder hat drey solcher Instrumente verfertigt, deren drittes nur eine Claviatur hat.“²⁸⁸

Es ist schon allein in der aufwendigen Konstruktion dieser Art Instrumente begründet, dass diese keine große Verbreitung gefunden hatten. Auch die Wartung und das Stimmen muss sich durch die spezielle Konstruktion mitunter aufwendig gestaltet haben. Vorhergehend ist schon bemerkt worden, dass vom Dittanaklasis oder Dittaleloclange der Erfinder (bisher) nur drei Exemplare verfertigt hatte. Solche Instrumente hatten natürlich auch ihren Preis und repräsentieren eher die Innovation des Erfinders, die in einschlägigen Annoncen kundgetan wird, als den tatsächlichen Bedarf (bei einem implizierten Instrumentenmarkt, der von Angebot und Nachfrage ausgeht). Ein Unikum stellt in diesem Zusammenhang das Apollonion von Johann Heinrich Völler dar:

1800²⁸⁹ Apollonion

„Apollonion. Der Name eines merkwürdigen musikalischen Instrumentes, welches Herr Johann Heinrich Völler aus dem Dorfe Angersbach im Hessen-Darmstädtischen, erfunden und selbst verfertigt hat. Dieses Instrument, welches 5 Fuß lang, 3½ Fuß tief, und beynnahe 11 Fuß hoch ist, besteht hauptsächlich:

- 1) aus einem Fortepiano in Flügelform, dessen Resonanzboden aber, wie der des Pantalons, aufrecht steht. Es hat zwey Klaviere über einander, und sein Umfang erstreckt sich von dem Contra F bis a4;
- 2) aus einem Pfeifenwerke von 8, 4 und 2 füssiger Flöte;
- 3) aus einem Automat in der Größe und Gestalt eines achtjährigen Knaben, welches mehrere der neuern Flötenkonzerte mit richtiger Fingersetzung spielt, und bey Pausen die Flöte absetzt.“²⁹⁰

Das Instrument kann natürlich auch über 18 nicht näher bezeichnete „Hauptveränderungen“ aufweisen, die sich beliebig kombinieren lassen. Das auffälligste besteht natürlich in dem „Automaten“ in der Gestalt eines Jungen, im Grunde eine mechanische Spieluhr. Es heißt, dass man durch

286 Ausführlicher bei Latham, Michael: Swirling from one level of the affects to another: the expressive Clavier in Mozart's time, in: *Early Music* Vol. 30, Nr. 4 (2002), S. 506f und Russell, Raymond: *The harpsichord and Clavichord. An introductory study. Second, revised edition* Glasgow: The University press 1973, S. 109f

287 Es ist noch unklar, wie es zu dieser Benennung mit zwei Namen kommt.

288 Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 440

289 Koch bezieht seine Angaben aus dem 44sten Stück der Allgemeinen musikalischen Zeitung aus dem Jahr 1800, 2. Jg. Koch zitiert diesen Artikel fast gänzlich; er hatte nur ausgelassen, dass der Erfinder damit auf Reisen gehen wollte, um es zu präsentieren.

290 Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 155

einen Zug „das Ganze von sich selbst spielen zu lassen“ könne. Dieses Instrument (und auch andere) stellen Einzelstücke dar, bei denen der Erfinder wohl kaum eine 'Produktion' im Sinn hatte wie andere Instrumentenbauer, welche sich auf das Herstellen von Instrumenten gängiger Formate und Spezifikationen konzentrierten und vielleicht auch nicht die Zeit hatten wie Johann Heinrich Völter, der eineinhalb Jahre lang mit der Konstruktion seines Instrument verbracht hatte.

Instrumente mit vielen Veränderungen

Es war schon mehrmals die Rede von Zügen oder Veränderungen (wie sie besonders bei Hammerklavieren genannt werden), die in verschiedener Anzahl an besaiteten Tasteninstrumenten angebracht wurden. Hirt²⁹¹ listet nicht weniger als 28 unterschiedliche Mittel zur Klangveränderung an Clavichorden, Cembali und Hammerklavieren auf. Ahrens teilt die Veränderungen bei Hammerklavieren aber letzt endlich in acht Gruppen ein:

1. Pianozug (Moderator) – Reduzierung der Lautstärke durch Andrücken von Filz, Tuch etc. an die Saite: entweder hinter dem Anschlagspunkt des Hammers, oder zwischen dem Hammerkopf und Saite.
2. Fortezug – Dämpfungsaufhebung, die Ende des 18. Jahrhunderts häufig für Bass und Diskant getrennt betätigt werden konnte.
3. Forte- und Pianohämmer – Für beide Lautstärkegrade waren zwei Hämmerreihen vorhanden, die alternativ in Aktion gesetzt werden konnten.
4. Una corda (Harmonikazug) – Hierbei wurde die gesamte Tastatur seitlich verschoben, so daß nur eine Saite eines Chores (oder zwei von drei Saiten) angeschlagen wurde.
5. Moderator/Pianozug – Lautstärkeminderung durch Verkürzen des Hammergeanges.
6. Schwellvorrichtungen, wie sie von der Orgel oder vom englischen Cembalo ('venetian swell') bekannt sind. Es ließen sich entweder der ganze Deckel und/oder Teile davon stufenlos verstellen, oder aber ein teilweise mit Stoff bezogener Zwischendeckel (Binnendeckel) öffnen bzw. schließen.
7. Harfen-, Fagott-, Cembalo-, Lautenzug etc. - Klangveränderungen, die zumeist dadurch erzielt wurden, daß Leder, Holz, Elfenbein oder dergleichen an die Saiten gedrückt wurde.
8. Hilfsmittel, die dazu dienten, den von einer Saite erzeugten Ton in seiner Höhe zu verändern.²⁹²

Diese Klangveränderungen wurden in unterschiedlicher Zahl an Zupf- und Hammerklavieren angebracht und mit Hand- oder Kniehebeln sowie Pedalen betätigt. Vielleicht die bekannteste Veränderung ist der Lautenzug, der als Mittel zur Klanggestaltung eingesetzt worden war.

Lautenzug

„Unter diesem Namen bringt man zuweilen an dem Claviere oder Fortepiano eine Veränderung des eigenthümlichen Tones dieser Instrumente an, wodurch der Ton der Laute nachgeahmt werden soll. Sie wird durch den Zug oder Druck eines Knopfes oder Griffes bewirkt, der zu diesem Behufe neben des Tastatur des Instrumentes befindlich ist. Bey dem Claviere schieben sich vermittelst dieses Zuges schmale Stückchen Blech, die oben mit Leder überzogen sind, hinter den Tangenten an die

291 Vgl. Hirt, Josef: Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440-1880, Zürich 1981, S. 121-123

292 Zit. nach Ahrens: ...einen überaus poetischen Ton, S. 37f

Saiten, und verursachen einen gedämpften, aber nachklingenden Ton, an dem nur ein noch ganz rohen Geschmack Vergnügen finden kann. Heut zu Tage findet man selten an einem guten Claviere dergleichen Züge; ehemals aber scheinen sie stark in Gebrauch gewesen zu seyn. Bey dem Fortepiano wird die unter diesem Namen bekannte Veränderung mehrentheils durch eine Art Franzen hervorgebracht, die sich vermittelst des Zuges auf die Saiten legen, und eine besondere Art von Dämpfung hervorbringen.“²⁹³

Diese Effekte und deren Nutzen waren aber (wie heute auch noch) umstritten. In Schillings Encyclopädie wird nochmals ein Urteil abgegeben zu dem Zeitpunkt, als 1840 die Mode der Veränderungen vorüber war²⁹⁴.

1840 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst

„3) In Beziehung auf die Veränderungen (Mutationen). Von wirklichen Nutzen für die Fortepiano, sey es in Flügel- oder Tafelform, sind nur zwei Veränderungen, so sogenannte Forte- und Pianozug. Alle übrigen sind leere, gehaltlose Spielereien, die überdem noch sehr oft den größten Nachtheil für die Stimmung und Dauerhaftigkeit des Instruments haben.“²⁹⁵

Am deutlichsten wird aber der Diskurs über die Sinnhaftigkeit der Veränderungen bei der Rezension von Milchmeyers Traktat 'Die wahre Art das Pianoforte zu spielen'²⁹⁶. Zunächst geht diese Klavierschule recht konventionell vor, indem die Haltung des Körpers beim Spiel, der Fingersatz und die Manieren abgehandelt werden²⁹⁷. Das fünfte Kapitel widmet sich aber gänzlich den Veränderungen. Einleitend gibt Milchmeyer Ratschläge bei der Beschaffung eines geeigneten Instruments:

1797 Milchmeyer: die wahre Art, das Pianoforte zu spielen

„Hat man unter Instrumenten verschiedener Art die Wahl, so würde ich anrathen, daß man das kleine viereckige Pianoforte, dem größern vorziehe. Das große braucht mehr Platz, vermehrt die Unkosten des Transports auf Reisen, und hat weniger Veränderungen, als die kleinen, das doch die Veränderungen so viel Wirkung thun, und immer mehr Beyfall gewinnen.“²⁹⁸

Es verwundert zunächst, dass er nicht die Hammerklaviere in Flügelform empfiehlt. Er bemängelt die häufig anzutreffende Diskrepanz zwischen den Tönen von Bass und Diskant, da die ersteren häufig zu stark und die letzteren „verhältnismäßig selten einen schönen, hellen, durchdringenden Ton“ besäßen. „Wenn der Ton und die Veränderungen in den großen Pianoforte's verhältnismäßig schöner wären, als in einem kleinen, so würde ich der erste seyn, der sie empföhle“, aber durch die genannten Unzulänglichkeiten sei er „genöthiget“²⁹⁹, das Tafelklavier anzuraten. Bis auf die Instrumentenwahl, die sicherlich in diesem Fall sehr subjektiv ausfällt, sind des weiteren aber die Rat-

293 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 892f

294 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 305

295 Zit. nach Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Artikel Fortepiano, S. 24

296 Milchmeyer, Peter Johann: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, Dresden: Carl Christian Meinhold 1797

297 Die Klavierschule gliedert sich wie folgt: Vorrede, 1. Die Haltung des Körpers, des Arms, der Hand, und der Finger, 2. Von den Veränderungen der Finger [Fingersatz], 3. Von den Manieren, 4. Vom musikalischen Ausdruck, 5. Von der Kenntnis der Veränderung des Pianoforte, 6. Einige allgemeine Bemerkungen: 1.) Uiber solche Gänge, zu denen der richtige Fingersatz schwer zu finden ist, 2.) Uiber den öffentlichen Vortrag verschiedener Arten musikalischer Stücke, 3.) Einige Worte über den Ankauf der Musik, 4.) Wie man sich zu einem guten Musikus bilden soll

298 Milchmeyer: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 57

299 Alle zitierten Stellen siehe ebd.

schläge Milchmeyers, beim Kauf eines Hammerklaviers auf die Ausgewogenheit der Töne im Bass und Diskant zu achten sowie auf eine gewissenhafte handwerkliche Ausführung der verschiedenen Bestandteile der Instrumente Wert zu legen, sehr vernünftig.



Abbildung 3: Beispiele aus J. P. Milchmeyers Klavierschule zur Nachahmung von Instrumenten mittels der Veränderungen: „Mit dem Lederzuge bei aufgemachten Deckel kann man mit der linken Hand sehr gut die kleine Trommel nachahmen.“ „Mit dem Lederzuge ohne Dämpfer kann auch die Harfe sehr gut nachgeahmt werden, wenn man die Gänge nach dem Charakter dieses Instruments behandelt.“

Das fünfte Kapitel zeigt mit vielen Notenbeispielen die Möglichkeiten auf, wie man durch den geschickten Einsatz der Veränderungen klangliche Effekte und vor Allem andere Instrumente nachahmen kann. Milchmeyer geht hier von einem Tafelklavier mit Deckelschweller, Dämpfungsaufhebung, Una Corda- und Harfen- oder Lederzug aus. Durch den Einsatz dieser Veränderungen und entsprechend dem Zweck nach artikulierte Noten und Läufe wird bei den Beispielen gezeigt, wie man „das Duett zweier Männer, [...] das von einem Instrumente begleitet wird“ und ebenso „ein Duett, das von einer männlichen und weiblichen Stimme gesungen, und von einer Violine begleitet wird“ (S. 60), „das Spiel kleiner Glocken“ (S. 57), eine kleine Trommel, die Harfe, und die Mandoline (S. 64) nachgeahmt werden kann. Es ist heute, wenn überhaupt, nur mit viel Phantasie nachvollziehbar, wie der Zeitgenosse diese klanglichen Assoziationen wahrgenommen und deren Echtheit bewertet hatte. Milchmeyer fügt noch hinzu, dass „Anfänger sich alle nur mögliche Mühe geben, allen musikalischen Ausdruck durch die Finger hervorzubringen, und erst dann, wenn sie den Ausdruck mit dem Finger ganz in ihrer Gewalt haben, mögen sie sich des Deckels und der andern Veränderungen bedienen“³⁰⁰. Angesichts der relativen Kürze des Traktats (72 Seiten im Gegensatz zu Türks Klavierschule mit über 400 Seiten plus Register und Anhang mit zwölf Handstücken oder C.P. E. Bachs zweiteiliges Werk mit mehr als 470 Seiten, obwohl hier natürlich der Generalbass noch mit abgehandelt wird) sticht natürlich das fünfte Kapitel 'Von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte' deutlich heraus, da auf die andere grundlegende Aspekte entsprechend weniger eingegangen wird. Den guten Intentionen Milchmeyers zum Trotz wird das Werk in der Rezension³⁰¹ wegen seiner Vorliebe für die Veränderungen verrissen:

300 Ebd., S. 65f

301 Die vollständige Rezension aus der AMZ wird im Anhang vollständig wiedergegeben

1798 Allgemeine musikalische Zeitung. Rezension:

Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, von I. P. Milchmayer, Hofmusikus Sr. Durchl. des Churf. von Bayern, Klavier- und Harfenmeister. Dresden bey dem Verf. (Pr. 2 Rthlr.)

„Fünftes Kapitel von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte. Dies möchte wohl das schwächste Kapitelchen im ganzen Werke seyn. Der Verf. rät, sich die kleinen viereckigten Pianoforte's zu kaufen — warum? weil mehr Züge und Veränderungen daran sind! Diejenigen Instrumentenmacher kann er nicht genug loben, welche — viele Züge und Veränderungen an ihre Instrumente machen! [...] Hierzu lässt sich — Nichts sagen. Wir Deutschen wollen doch lieber bey unsern Stein'schen Instrumenten bleiben, auf denen man, ohne Züge, alles machen kann.“³⁰²

Die Besonderheit der Hammerflügel von Johann Andreas Stein bestand darin, dass außer einer Dämpfungsaufhebung keine Veränderungen angebracht hatte³⁰³. Seine Tochter Nannette Stein, die den Betrieb 1792 nach dem Tod ihres Vaters fortführte, beugte sich aber dem Trend oder sah vielmehr darin eine Chance und brachte ab etwa 1807 ebenso Veränderungen an den Hammerflügeln an, die durch vier bis fünf Pedale betätigt wurden³⁰⁴.

Hier werden nun jene 'Instrumente mit vielen Veränderungen' vorgestellt, welche mit besonders vielen dieser Einrichtungen aufwarten können. Man könnte auch von Kombinationsinstrumenten im übertragenen Sinn sprechen, wenn der Versuch gemacht wird, verschiedene (und möglichst viele) Orchesterinstrumente durch Veränderungen und andere Vorrichtungen gezielt (und nach dem Erbauer selbstverständlich glaubwürdig) nachzuahmen. Die Kombinationsinstrumente im übertragenen Sinn warten mit einer Fülle dieser Klangveränderungen auf, die einzeln oder zusammen eingesetzt werden, um eine überzeugende Darstellung vor allem Streich- und Blasinstrumente zu erzielen. Wenn man die Instrumente in dieser Kategorie nach der Anzahl der möglichen Klangveränderungen ordnet, muss man zu dem Schluss kommen, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich Instrumentenbauer bei der angebrachten Anzahl von Veränderungen zu übertrumpfen suchten.

Das Clavecin royal von Johann Gottlob Wagner in Dresden wurde vorher schon in Zusammenhang mit der Kritik aus Cramers Magazin der Musik erwähnt. Er schmeichelt sich damit, dass unter anderem die Laute („...und ein Kenner dieses Instruments, wird einen Zuhörer in der Ferne gar leicht dahin bringen können, daß er glaubt, er höre wirklich eine Laute“) und Harfe („Der Harfeniste selbst, falls er dieses Instrument höret, ohne zu sehen, [...] kann hintergangen werden“³⁰⁵) sich täuschend echt nachbilden lassen.

1774 Clavecin royal

„Ein Pianoforte mit sechs Veränderungen in Form eines Claviers, welches Johann Gottlob Wagner, Instrumentenmacher zu Dresden, im Jahre 1774 erfunden hat. Die Veränderungen werden durch drey Pedaltritte regiert, und geben den Ton eines bekielten Flügels, einer Laute, Harfe, und eines Pantalons.“³⁰⁶

Es folgen zwei Instrumente, bei welchen die Nachahmung von 14 bis 18 Blas-, Saiten- und Schlag-

302 AMZ No. 9 vom 28ten November 1798 Sp. 136

303 Vgl. Michael Gerhard Kaufmann und Reinhardt Menger: Artikel Stein (Familie), 2. Johann (Georg) Andreas (I), in: MGG² Personenteil Bd. 15, Sp. 1386

304 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 305

305 Cramer: Magazin der Musik. 1. Jg., S. 324

306 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 337

instrumenten möglich sein soll. Die innere Beschaffenheit des Clavessin acoustique und des Clavessin harmonieux wird nicht beschrieben, ebenfalls bleiben etwaige Angaben zu der Anzahl und Form der Veränderungen aus.

1771 /1777 Clavessin acoustique und Clavecin harmonieux

„Clavessin acoustique und Clavecin harmonieux, sind zwey Clavierinstrumente, von welchen das erste im Jahre 1771, und das zweyte ums Jahr 1777, von dem Claviermeister de Verbés zu Paris erfunden worden ist. Das Eigenthümliche dieser beyden Instrumente bestehet darin, das auf denselben ohne Pfeifwerk, Hämmer und Pedale, bloß vermittelst der bey dem Flügel gewöhnlichen Stahlsaiten, der Ton von 14 bis 18 Blas- Saiten- und Schlaginstrumenten nachgeahmt werden kann. Diese Verschiedenheiten des Tones hervorzubringen, bedarf es nur der Kenntniß der Methode, die der Erfinder schriftlich dabey ausgiebt. Beyde Instrumente haben den vollkommenen Beyfall der Akademien der Wissenschaften zu London und Paris erhalten. Aus Gerbers Tonkünstler-Lexikon.“³⁰⁷

Fraglich ist freilich, wie Schlaginstrumente nur mittels Stahlsaiten nachgebildet werden können. Der Erfinder macht aber ein Geheimnis aus der Methode und wird darauf bedacht gewesen sein, sich bei der Beschreibung der Mechanik eher bedeckt zu halten, um mögliche Nachahmer zu behindern.

Das Denis d'Or³⁰⁸ soll durch Kombination der vorhandenen Register mit 130 Veränderungen aufwarten und dabei „die Töne fast aller blasenden und besaiteten Instrumente von sich geben“³⁰⁹. Aber auf die Spitze trieb es wohl der Münchener Hofinstrumentenmacher I. P. Milchmeyer³¹⁰ mit seinem mechanischen Flügel, an dem nicht weniger als 250 verschiedene Kombinationen³¹¹ der Register möglich waren. Auch konnten zwei Personen gleichzeitig spielen, wenn das Pantalon herausgezogen wurde.

1783 Cramer: Magazin der Musik

„Alle Kunsterfahre wissen, daß der Flügelton wegen seines Silbers den schönsten und doch dem seinen Gefühle der Music oft gänzlich zuwider laufenden Ton hat. Diesem Uebel nun abzuhelfen, habe ich mir alle sinnliche Mühe gegeben; man kann jetzt das größte Pianissimo, Smorzando, Crescendo, Forte und Fortissimo nach Willen und Verlangen darauf machen; manche Virtuosen werden es für unmöglich halten, die Flöte, das Fagott, die Clarinette und Darmsaitenharfe auf der metallenen Seite zu imitiren; jedoch die Probe von diesem Flügel kann sie davon überführen, und sie des Gegentheils versichern. Dieser Flügel hat noch eine Schönheit, an welche noch nie von keinem Instrumentmacher ist gedacht worden, das untere Clavier oder Pantalon schiebt sich heraus: es können zu gleicher Zeit zwey Personen auf einmal spielen, welches bey den Duos einen ausserordentlichen schönen Effect macht; auch können hierbey mehrere Veränderungen gebraucht werden, denn unter der Zeit, daß der eine auf dem Flügel, Harfe, Flöte und Fagotte spielt, so accompaguirt der andere die Partie der Violin auf dem Pantalon oder Laute; das Merkwürdigste von

307 Ebd., Sp. 338

308 Nach Koch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Pastor Procopius Diviſ zu Prendnitz erfunden

309 Vgl. Koch: Musikalisches Lexikon, Artikel Denis d'Or, Sp. 415f

310 Es ist nicht ganz klar, ob der Erfinder des mechanischen Clavier-Flügels, I. P. Milchmeyer, nicht auch mit dem Verfasser der Klavierschule „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen“ (Dresden 1797) übereinstimmt. Aschauer (Handbuch Clavier-Schulen. Kassel u.A.: Bärenreiter 2011, S. 230f) nennt als Autor Philipp Jacob Milchmeyer (+1749 Frankfurt a.M., † 1813 Straßburg), Instrumentenbauer, Komponist und Musikpädagoge. Nach RISM (M 2759, MM 2759) ist der Autor Peter Johann Milchmeyer (*1750, † 1813).

311 Die Tabelle mit allen möglichen Kombinationen nebst dem kompletten Artikel aus dem Magazin der Musik befindet sich im Quellenanhang

allem aber ist, daß Flügel und Pantalon zu gleicher Zeit, oder von einer Person auf einmal können gespielt werden, und es wegen der Stärke und Verschiedenheit der Instrumente einem kleinen Orchester vollkommen ähnlich.“³¹²

Wie üblich richtet sich der Erfinder an „Kunsterfahrne“, welche hier nur zu gut mit dem „Uebel“ des Silbertones vertraut sind, welchem das vorgestellte Instrument natürlich vollkommen abhelfen kann. Wie allgemein heute in der Werbung auch zu sehen ist, wird ein Problem konstruiert, dem natürlich auch gleich abgeholfen werden kann. Die Tabelle zeigt eindrucksvoll die Kombination verschiedener (nachgeahmter) Instrumente, die zu hören sein sollen.

Diese Bestrebung, möglichst viele Instrumente mittels eines Tasteninstrumentes nachzubilden, ist heute in Form von Keyboards und Synthesizern verwirklicht, welche durch Sampling und elektronischer Klangsynthese eine realistische Nachbildung nach heutigen Maßstäben ermöglichen. Inwiefern die nachfolgenden Erfindungen aus dem 18. Jahrhundert dem Versprechen der Erbauer, andere Instrumente vollkommen nachzuahmen, tatsächlich gerecht werden, bleibt fraglich.

Instrumente mit spezieller Klangerzeugung

In diese Gruppe fallen jene von Koch angeführten Tasteninstrumente, bei denen die Saiten nicht angerissen oder angeschlagen werden, sondern sich anderen Methoden bedienen, um Saiten in Schwingung zu versetzen.

Das Geigenwerk (auch Gambenwerk, Violdigambenwerk, Claviergamba genannt) verdient wegen seiner eigenartigen Klangerzeugung, dessen Prinzip im Lauf der Zeit mehrmals aufgegriffen und verbessert worden war, besondere Aufmerksamkeit. Es gehört zu den Streichklavieren, bei dem die Saiten per Tastendruck durch Räder, die mit verschiedenen Materialien präpariert sind (mit Kolophonium bestrichenes Pergament oder Pferdehaar), zum Schwingen gebracht werden. Die Räder werden durch ein Pedal in Bewegung versetzt, welches der Spieler betätigen muss.

1762 Bach: Versuch, zweyter Theil

„§.2. Es ist schade, daß die schöne Erfindung des Holfeldischen Bogenclaviers noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann daher dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde.“³¹³

Das „Holfeldische Bogenclavier“ ist das einzige besaitete Tasteninstrument, das neben Clavichord, Cembalo und Hammerklavier in Bachs Versuch Erwähnung findet. Dabei ist die Erfindung des Bogenflügels viel älter und geht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Praetorius gibt an, dass es auch noch davor Versuche gegeben hat, ein solches Instrument zu erfinden, aber zählt Hans Haiden als den ersten, dem die Ausführung gelungen war.

1619 Praetorius: Syntagma Musicum, tomus secundus

„Wiewohl etliche / als der Galilaeus und andere wollen / daß vor unser zeit allbereit solche Art Geigenwerck inventieret und außspeculieret worden sey. Deme sey nun wie ihm wollte / so ist meines Erachtens gleich hiebevör solche Invention nicht vollkommen zu Werck gerichtet / noch

312 Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik. 1. Jg., 2. Hälfte 1783, S.1027f

313 Bach: Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, , S. 1

gantz verfertigt worden; Als daß gedachter Hanß Häyde solches vor die Hand genommen / und zum rechten stande bracht / wie nunmehr augenscheinlich und wircklich in der That zu finden.“³¹⁴

Das erste Instrument dieser Art lieferte er 1575 an den Kurfürsten von Sachsen. Nachdem er seine Erfindung nochmals verbessert hatte, ließ er 1606 und 1610 drei Traktate im Druck erscheinen, wobei sich Praetorius bei seiner Beschreibung auf letzteres bezieht. Haiden wurde sogar 1601 von Kaiser Rudolf II. ein Privileg erteilt, welches durch Kaiser Matthias um 10 Jahre verlängert wurde³¹⁵. Seit dem wurde das Prinzip in den nachfolgenden Jahrhunderten noch mehrmals aufgegriffen und verbessert³¹⁶. Zum Beispiel erfand der Organist Johann Georg Gleichmann eine Clavier-Gamba³¹⁷, welche Haidens Geigenwerck sehr ähnelt. Adlung ist in der Frage ob es eine neue Erfindung sei unschlüssig und sagt, dass „man sich die Mühe geben und darnach reisen muß, da man denn diese Beschreibung [von Praetorius] gegen des Hrn. Gleichmanns Arbeit halten kann, um zu sehen, ob es etwas neues, oder nur etwas erneuertes sey.“³¹⁸ Mizlers musicalische Bibliothek enthält die Nachricht von einem zum Verkauf stehenden Geigenwerk eines ungenannten Meisters, wovon „Prätorius geschrieben, aber jetzt erst vor einigen Jahren glücklich zu Stande gebracht worden“³¹⁹.

Das bei Bach genannte Bogenclavier von Johann Hohlfeld gehört mit den Ausführungen anderer Instrumentenbauer im 18. Jahrhundert zu denjenigen Instrumenten, welche das das Geigenwerk von Hans Haiden wieder aufleben ließen. Letzt endlich sind nach Koch alle „sämtlich mehr oder weniger Nachahmungen des Haydenischen Gambenwerks mit angebrachten Verbesserungen“³²⁰.

1575³²¹ Bogenflügel

„Der verstorbene Mechanikus Hohlfeld in Berlin hat dieses Instrument im Jahre 1757 erfunden. Es ist eigentlich eine verbesserte Nachahmung des im Jahre 1610 erfundenen Gambenwerks. Der Zweck desselben ist, so wie bey dem Gambenwerke, dem Claviere die ihm mangelnde Vollkommenheit in Aushaltung der Töne wie bey der Violine zu geben. Neuerlich sind solche Instrumente wieder Herrn Greiner in Wetzlar *) [Erfinder des Bogenhammerclaviers, siehe oben] von dem Herr von Mayer zu Görlitz, und von dem Hr. Thom Ant. Kunz zu Prag gebauet und verbessert worden.“³²²

Ein Nachteil bei diesem Instrument sind sicherlich die Räder, die durch ein Pedal stetig vom Spieler in Bewegung gehalten werden müssen. Adlung bezeichnet es als „Spinnen“ analog zum Spinnrad, dessen Pedal ebenfalls fortwährend betätigt werden muss.

1758 Adlung: Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit

„Es gehört eine lange Gewohnheit darzu, das Spielen und Spinnen zugleich zu verrichten, auch will die Art der Violdigambe wohl bekannt seyn, wobey das forte und piano nicht zu vergessen.“³²³

314 Praetorius: Syntagma musicum tomus secundus: de Organographia, S. 67

315 Vgl. Van der Meer, John Henry: Artikel Streichklaviere, in: MGG², Sachteil Bd. 8, Sp. 1916-1924

316 Ausführlicher dazu siehe edb.

317 Siehe Mattheson: Critica Musica. Hamburg: 1722, S. 254

318 Adlung: Musica mechanica organoedi. Zweyter Band, S. 127

319 Mizler von Kolof: Musikalische Bibliothek, S. 99

320 Vgl. Koch: Musikalisches Lexikon, Artikel Gambenwerk, Sp. 625-627

321 Die Datierung richtet sich nach der ersten Fertigstellung dieses Instruments von Hans Haiden

322 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 263

323 Adlung: Anleitung zur musicalischen Gelahrtheit, S. 566, Fußnote d)

Der erfindungsreiche Christoph Gottlieb Schröter, der nicht nur das Hammerklavier erdacht haben will und eine Möglichkeit gefunden hat, dynamische Abstufungen auf der Orgel zu realisieren, schlägt vor, die Umdrehung der Räder nur durch das Niederdrücken der Tasten zu erhalten – ohne mitzuteilen, wie eine entsprechende Mechanik aussehen würde, sie so etwas zu Stande bringen könnte. In Marpurgs Historisch-Kritischen Beyträgen zur Musik wird vom Hohlfeld'schen Bogenflügel berichtet, dass „die Tractirung dieses Bogenflügels [...] noch leichter als auf dem Clavi-chord“ sei³²⁴. Wenn man nun die Mechanik mit dem Niederdrücken der Taste koppeln würde, wäre dieser Vorteil sicherlich dahin, ganz zu Lasten der „aus der Singkunst entlehnte Manieren [...] welche man allhier aufs sanfteste vortragen kann“. Dieser Vorschlag, wenn er bei erfolgreicher Ausführung das Pedaltreten entbehrlich machen würde, ginge in jedem Fall entgegen die leichte Spielbarkeit des Bogenflügels.

1763 Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst

„Nach bekannt gewordener Hohlfeldischer Erfindung wurde in etlichen Wochenblättern gemeldet, es könne das dabey befindliche Rad von einem dazu bestellten Knaben, oder auch von dem Spieler selbst, gar leicht umgetrieben werden, ob aber die Umstände in jeder Haushaltung verstatten, einen solchen Hilfsknaben jedesmal so gleich zu haben; ingleichen, ob die zweyte Bemühung jeglichem Spieler (ich will nicht sagen: jeder Spielerin) bequem oder anständig sey, wird von vielen gezweifelt. Nach meinem Begriffe von dieser vortrefflichen Erfindung ist es möglich, daß solches Rad lediglich mittelst der Tastatur, ohn Füsse oder Hilfsknaben, zur beständigen und leichten Bewegung könne gebracht werden. Sollte mein ohnmaaßgeblicher Vorschlag künftig ausgeführet werden, so ist das Clavierinstrument zur mensch-möglichen Vollkommenheit gebracht.“³²⁵

Von den musikalischen Möglichkeiten her sind nicht nur dynamische Abstufungen möglich, sondern auch das Formen des Tons nach dem Anschlag. Solange eine Taste gehalten wird, erklingt der Ton – eine Besonderheit, mit der andere Saitenklaviere nicht aufwarten können, da die Saiten angerissen oder angeschlagen werden. Nichtsdestotrotz hat auch der Bogenflügel seine Nachteile:

1782 Petri: Anleitung zur praktischen Musik²

„Gar zu schnelle Passagen nehmen sich auf dem Gampenflügel nicht gar wohl aus, weil sie vorbei gehen, ehe die Saite recht ansprechen kan. Es ist hierin eben wie mit dem Gampenregister in einer Orgel, welches ebenfalls schnelle Passagen nicht leidet. Dieses schwere und langsame Intonieren macht ohnstreitig, daß dis sonst angenehme Instrument nicht mehr geliebt wird.“³²⁶

Obwohl der Bogenflügel also Vorteile hatte, mit denen andere besaitete Tasteninstrumente nicht aufwarten können, ist das relativ langsame Ansprechen der Saiten ein Nachteil auf musikalischer Ebene, der für die weitere Beschäftigung mit dieser Anschlagsmechanik nicht förderlich war.

Wie bei den meisten dieser hier vorgestellten Konzepte stellen auch die folgenden beiden Instrumente zwar durchaus interessante Herangehensweisen dar und hatten zweifellos auch ihre Liebhaber, aber durch die aufwendige Konstruktion und die begrenzte musikalische Anwendbarkeit hatten diese auch keine weiteren Nachwirkungen. Beim Animo-Chorde werden die Saiten mit einem aus der Orgel entlehnten System aus Windkanälen und Ventilen angeblasen:

324 Siehe Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 1. Bd. 1754, S. 169-172

325 Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst. 3. Band, 141. Brief, S. 103f

326 Petri: Anleitung zur praktischen Musik, S. 370

1789 Animo-Chorde

„Was die innere mechanische Einrichtung betrifft, davon kann ich nichts melden, weil sie bis jetzt ein Geheimniß für den Erfinder ist. Nur so viel ist mir davon bekannt, daß es in seinen Eingeweiden über 300 Pfund Messing enthält, die sehr wahrscheinlich zu den Windkanälen gebraucht wurden, die wie bey einer Orgel mit zwei Blaspälgen, die nach Belieben entweder in den Körper des Instrumentes selbst oder in ein Seitenzimmer gesetzt werden können, in genauester Communication stehen. Sind nun die Bälge aufgezogen, so öffnen sich durch das Niederdrücken der Tasten die Ventile, die von einer besonderes Struktur sind. Der Wind bringt dann in einer nach physischen Prinzipien genau berechneten Stärke an die Saiten, bringt sie in Vibration und erzeugt dann eine so schmelzende Intonation derselben, die sich nur fühlen, aber nicht beschreiben lässt.“³²⁷

Der ausführlichere Bericht in der Allgemeinen musikalischen Zeitung³²⁸ lässt noch verlauten, dass durch Pedale ein langsames Anschwellen des Tons durch die allmähliche Öffnung der Ventile möglich war, und dass ebenfalls (wie in der Mode der Zeit üblich) Registerzüge zur Tonmodifikation angebracht waren. Ähnlich wie beim Bogenclavier und der Harmonika (siehe unten) liegt es ebenfalls in der Art der Tonerzeugung begründet, dass es sich durch das langsamen Ansprechen des Tons nur „einen langsamen Vortrag, vorzüglich aber den gebundenen Stil verträgt“, aber „zur Begleitung einer Singstimme jedem andern Instrumente den Vorzug streitig macht“³²⁹.

Wieder eine ganz andere Art der Klangerzeugung weist das Clavessin electricque auf. Letzt endlich werden Glocken zum Erklingen gebracht, allerdings ist die gegebene Beschreibung schwer nachzuvollziehen. In einem Aufbau aus eisernen Stangen, die teils fest verankert sind, teils an Fäden befestigt im Korpus schweben, werden durch magnetische Abstoßung („elektrische Materie“) der Klöppel die Glocken angeschlagen.

1759³³⁰ Clavessin electricque

„Das Clavessin electricque ist nicht wie das Augenclavier, wo man bloß Farben unter einander mischt; es klingt wirklich, und wird durch elektrische Materie, so wie etwa die Orgel durch Wind, klingend gemacht. Die Sache verhält sich so: Auf einer eisernen Stange, die frey an seidenen Fäden hängt, sind Glöckchen von verschiedener Größe für die verschiedenen Töne befestigt. Jeder Ton hat zwo in den Einklang gestimmte Glocken. Die eine ist auf der eisernen Stange mit einem eisernen Drahte, und die andere mit einem seidenen Faden befestigt. Der Klöppel hängt ebenfalls an einem seidenen Faden, und ist so eingerichtet, daß er zwischen beyde Glocken fällt. An derjenigen Glocke, die an dem seidenen Faden hängt, ist ein eiserner Draht befindlich, dessen unteres Ende durch einen Faden befestigt ist, und endigt sich ringförmig, um einen kleinen eisernen Heber aufzunehmen, der auf einer frey hängenden eisernen Stange ruht. Auf diese Weise wird die am eisernen Drahte hängende Glocke, durch die eiserne Stange, auf welcher sie liegt, elektisirt, und die andere mit dem seidenen Faden befestigte, durch die andere eiserne Stange, auf welcher der kleine Heber ruht. Wenn nun die Taste niedergedrückt wird, hebt sich der kleine Heber in die Höhe, und berührt eine andere nicht frey hängende Stange. In diesem Augenblicke bewegt sich der Klöppel, und schlägt an die zwo Glocken mit so großer Geschwindigkeit, daß ein Ton heraus kommt, der fast dem Ton unseres Orgel-Tremulanten ähnlich ist. Sobald der Heber auf die elektrisirte Stange fällt, steht der Klöppel still. Da nun jeder Taste mit seinem Heber, und jeder Heber mit seiner Glocke im Verhältniß steht, so kann

327 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 144f

328 AMZ 1. Jg., Nr. 3 vom 17. Oktober 1798, Sp. 39-44. Ein Stich dieses Instruments ist ebenfalls in der Beilage dieser Ausgabe enthalten, Tab. I.

329 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 146

330 Vgl. Forkel, Johann Nikolaus: Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig: im Schwickertschen Verlage 1792, S. 264. Koch übernimmt seine Beschreibung wörtlich daraus.

man alle Stücke auf diesem Instrument spielen, die man auf einem gewöhnlichen Clavessin oder auf einer Orgel spielen kann.“³³¹

Die Glocken wurden so lange wiederholt angeschlagen, wie die Taste niedergedrückt wurde. Sicherlich kam ein reizender Effekt zu Stande, aber wiederum ist die musikalische Verwendbarkeit dieses Instruments recht klein, zumal es nur zwei Oktaven hatte³³².

Die Bestrebung, möglichst viele Instrumente mit einem Tasteninstrument nachzuahmen war bereits bei jenen Instrumenten weiter oben zu sehen, die mittels Zügen und Veränderungen dieses zu bewerkstelligen suchten. Etwas anders verhält es sich, wenn existierende Instrumente mit einer Tastatur spielbar gemacht werden³³³. Die Glasharmonika, die auf den amerikanischen Erfinder Benjamin Franklin zurückgeht, wurde gleich von verschiedenen Seiten her mit einer Klaviatur ausgestattet. Sie besteht aus Glasschalen, die auf einer Achse ineinander aufgereiht sind, und mit einem Pedal in Umlauf versetzt werden. Die nach ihrer Größe (und damit ihrer Tonhöhe) geordneten Glasschalen werden mit befeuchteten Fingern berührt, was sie in Schwingung versetzt. Koch stellt das Instrument unter den Stichwörtern 'Glass-Chord' und 'Harmonika' vor, obgleich es unklar ist, ob ihm bewusst war, dass es sich bei ersterem ebenfalls um eine Harmonika mit Klaviatur handelte oder ob er es als eigenes Instrument ansah.

1762³³⁴ Glass-Chord

„Ein Clavierinstrument, welches mit Glassaiten bezogen, und zu Paris ohngefähr um das Jahr 1785, von einem Deutschen mit dem Namen Beyer, erfunden worden ist. Den Namen Glass-Chord hat es von dem Amerikaner Franklin erhalten. Man findet von diesem Instrumente weiter keine Nachricht, als daß es nach seiner Erfindung einige Wochen hindurch zu Paris öffentlich gespielt worden ist.“³³⁵

Die Harmonika, das nach Albrechtsberger „anmuthvolle Instrument“³³⁶, war schon ohne Klaviatur zu einiger Beliebtheit gelangt³³⁷ und hatte auch Virtuosen, die mit ihrem Instrument durch Europa reisten³³⁸. Verschiedene findige Instrumentenmacher versuchten in der Hoffnung, die Harmonika leichter spielbar zu machen, eine Tastatur anzubringen³³⁹, die über den Tastenhebel ein befeuchtetes Polster oder Filz an die Glasschalen heranführt. Für den Virtuosen Karl Leopold Röllig war aber die Motivation eine ganz andere: Scheinbar durch die Schwingungen, die beim Berühren der Harmonika während des Spielens durch den Finger auf den Körper übergehen, erlitt er eine gewisse Nervenerkrankung, die ihn dazu nötigten, von der Harmonika abzulassen:

331 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 338f

332 Vgl. Libin, Laurence: The Instruments, in: Marshall, Robert (Hrsg.): The music of J. S. Bach. New York: Schirmer Books 1989, S. 28

333 Wenn man will, könnte man auch das Hammerklavier als einen Versuch ansehen, den Klang von Hebenstreits Pantalon in einem Instrument mit Tastatur einzufangen, obwohl Hebenstreit, der zwar nachweislich als Inspiration zur Entwicklung der Hammermechanik gewirkt hatte und Hammerklaviere auch 'Pantalon' genannt wurden, nur eine Entwicklungslinie darstellt.

334 Datiert nach dem Jahr des Briefes, in dem Benjamin Franklin dem italienischen Physiker Giovanni Battista Beccaria von seiner Idee berichtete

335 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 675

336 Siehe Albrechtsberger: Anweisung zur Composition, S. 417

337 Reckert, Sascha: Artikel 'Glasharmonika', in: MGG², Sachteil Bd. 3, Sp. 1400-1414

338 Siehe zum Beispiel den Anhang „Mariane Kirchgeßner und Bossler“, in: Schneider, Hans: Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler 1744-1812, Tutzing: Schneider 1985

339 Zusammenfassend siehe Reckert, Sascha: Artikel 'Glasharmonika', in: MGG², Sachteil Bd. 3, Sp. 1409f

1786 Cramer: Magazin der Musik

„Er erlitt Nervenzufälle, die ihn ganz unglaublich und auf viele Jahre schwächten. Anfangs konnte er die Quelle seiner Leiden nicht errathen; aber endlich fand er nur zu gewiß, sein Feind sey sein bis jetzt geliebter Freund sein Instrument. Traurig sah er sich gezwungen, demselben zu entsagen. Aber immer blieb seine Liebe dazu bey ihm lebendig; und sein beharrlicher Künstlersinn führte ihn zu dem Entschlusse, nichts unversucht zu lassen, wodurch dies herrliche Instrument unschädlicher, und überhaupt für die Musik dauerhafter gemacht werden könnte.“³⁴⁰

Zwar war die Klaviatur die Lösung für Röllig, aber der Klang, für den die Harmonika bekannt war, litt entscheidend:

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„So vortheilhaft auch diese Vereinigung einer Claviatur mit der eigentlichen Franklinischen Harmonika, sowohl für Spieler von einem sehr reizbaren Nervensysteme, als auch überhaupt für das Traktement des Instrumentes, seyn mag, so ist es dennoch eine ausgemachte Sache, daß der Ton mit seinen verschiedenen Modifikationen vermittelst der Finger weit feiner aus den Glocken gezogen werden kann, als durch Angriff der bisher bey dem Gebrauche der Tastatur damit versuchten Körper...“³⁴¹

Wie zu sehen war, stellt die Harmonika eigentlich kein Tasteninstrument an sich dar. Wie hoch letzt endlich die Zahl der Instrumente mit Klaviatur war gegenüber der ursprünglichen Form, ist genau so unbekannt wie die Frage, inwieweit die Schwingungen tatsächlich bei „Spielern von einem sehr reizbaren Nervensysteme“ Probleme verursachen können. Es könnte sich im Fall von Röllig auch schlicht um eine der 'Musikerkrankheiten' handeln, die durch repetitive Bewegungen ausgelöst werden, unter denen schon seit jeher Berufsmusiker leiden.

Wie zu sehen war, wurden einige der entwickelten Konzepte wieder aufgegriffen, während es bei anderen bei der Herstellung eines Exemplars blieb. Das Geigenwerck von Hans Haiden, welches im 18. Jahrhundert nochmals von Hohlfeld konstruiert wurde und dessen Tonerzeugungsprinzip auch in Form des Bogenhammerclaviers Anwendung fand und die Glasharmonika, beide zu der Gruppe der Friktionsinstrumente zugehörig, gelangten zu einer gewissen Beliebtheit, bis sie schließlich auch aus der Mode kamen.

Der Trend der Registerzüge und Veränderungen hielt sich bis 1840, ab wann die Dämpfungsaufhebung oft nur noch als einziges Pedal übrig blieb³⁴². Mobbs konstatierte 1984:

„The early history of the piano is littered with the corpses of impossibly complicated ideas that could not be implemented, brilliant devices that were not adopted, and merely ear-catching inventions that had a temporary vogue. Products of misplaced ingenuity perhaps they may be; but it is interesting that one does not have to look far today to see their modern equivalents in some of the effusions of the electronic keyboard industry.“³⁴³

Sicherlich schlägt einem bei der Beschäftigung mit dem Instrumentarium die schiere Anzahl an klangverändernden Vorrichtungen und die kurios anmutenden Instrumente entgegen, welche das 18. Jahrhundert in der Blütezeit der Aufklärung hervor gebracht hatte. Allerdings ist heute die

340 Cramer: Magazin der Musik. 2. Jg., S. 1391

341 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 742

342 Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG² Sp. 305

343 Mobbs, Kenneth: Stops and other special effects on the early piano, in: Early music Vol. 12, Nr. 4 (1984), S. 476

Anwendung dieser „products of misplaced ingenuity“ noch vollkommen unbekannt. Niemand weiß, wie sich der musizierende Dilettant mit den klanglichen Möglichkeiten seiner Instrumente auseinandersetzte und vor allem wie 'sinnvoll' er diese auf musikalischer Ebene einsetzte. Von Seiten der Komponisten und Musikverlage gibt es in den Notendruckten in Bezug auf die zu verwendenden Instrumente, geschweige denn der Registerzüge und Veränderungen, keine Angaben, denn ein Bestreben bei der Verwendung des unscharfen Clavierbegriffs, der die verschiedenen Arten der 'Claviere' in sich vereint, oder der Doppelbezeichnung 'für Clavier oder Pianoforte' war es aus marktwirtschaftlicher Sicht, durch eine ungenaue Instrumentenangabe einen möglichst großen Käuferkreis anzusprechen. Sicherlich hat Mobbs Recht wenn er behauptet, dass sich bey Keyboards (und natürlich heute auch allgemein bei der Musikelektronik, sei es bei Hard- oder Software) das Muster wiedererkennen lässt, mitunter vermeintliche Verbesserungen und Innovationen als das non plus ultra anzupreisen.

Nach der Jahrhundertwende konzentriert sich der Instrumentenbau fast gänzlich auf Hammerklaviere. Johann Andreas Stein war der erste, der sich auf das Verfertigen von Hammerklavieren spezialisiert hatte (und den Orgelbau ablegte), andere Orgelbau- oder Tischlerwerkstätten wandten sich auch zunehmend diesen zu. Im deutschsprachigen Raum waren von 1800 bis 1860 über 500 Neugründungen von Betrieben zu verzeichnen, die sich dem (Hammer-)Klavierbau widmeten³⁴⁴. Die hier vorgestellten Konzepte hatten offenbar im 19. Jahrhundert kaum Nachwirkungen denn der Klavierbau beschäftigte sich nur noch mit der Verbesserung der Hammermechanik, die sich offenbar als die musikalisch brauchbarste herausgestellt hatte.

344 Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Henkel: Artikel Klavier, in MGG² Sp. 306

II. Teil: Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckten

Vorbemerkung

Empirisch lässt sich ohne Weiteres feststellen, dass auf den Titeln von Notenausgaben in einem gewissen Zeitraum die Doppelbezeichnung 'für Clavier oder Pianoforte' (und entsprechend mit den Instrumentenbezeichnungen auf Französisch, Englisch, Italienisch) in Gebrauch war. Die systematische Erfassung und Auswertung von datierbaren Drucken soll im Ergebnis den Zeitraum liefern, in dem Kielklavier und Hammerklavier zur gleichen Zeit existierten und verwendet wurden. Es wird sich zeigen, in welchen Zeitabschnitten sich das Hammerklavier sukzessive 'Marktanteile' erobert bis schließlich die technische Entwicklung und die Verbreitung dazu führt, dass Cembalo und Clavichord aus den Musikzimmern der Musiker und Komponisten fast vollständig verschwinden. Diese Untersuchung kann aber nur einen allgemeinen Eindruck des langwierigen Vorgangs vermitteln, der sich von der Erfindung des Hammerklaviers bis zur vollständigen Verdrängung der Kielklaviere über fast 100 Jahre erstreckt.

Trotz der Probleme bezüglich der Quellen, aus denen die Daten gewonnen wurden³⁴⁵ und der teils ambivalenten und beliebig verwendeten Instrumenten-bezeichnungen vermittelt diese Untersuchung eine generelle Vorstellung, welche Stationen dieser Vorgang durchläuft und welche Tendenzen zu bestimmten Zeitpunkten auftreten. Es wurde darauf Wert gelegt, diese Untersuchung in einer möglichst großen Dimension mit einer breiten empirischen Basis aufzuziehen, um statistische Fehler zu minimieren. Vergessen darf man aber nicht, dass trotz der knapp 20000 in die Auswertung aufgenommenen Titel dies nur ein Bruchteil der tatsächlich vorhandenen Menge an im Druck veröffentlichten Musikalien darstellt. Unzählige Ausgaben sind durch den Laufe der Zeit für die gegenwärtige Forschung verloren gegangen, sei es durch Krieg, Brände oder schlicht einfach durch die 'Konsumenten', welche die Musikalien nach dem Ablauf ihres Zeit- und Unterhaltungswertes einfach entsorgt hatten.

Durch die herangezogenen Quellen, die jeweils ihre eigenen Konventionen bei der Aufnahme der Titel zu Grunde legten und es schlicht ein Ding der Unmöglichkeit darstellt, bei jedem einzelnen in der Auswertung aufgenommenen Notendruck in den Bibliotheken und Archiven am Original die Richtigkeit der Angaben zu verifizieren (abgesehen von der Tatsache, dass ein unbestimmter Teil der Quellen heute nicht mehr existiert), erhält die Auswertung eine gewisse Unschärfe. Da die Fragestellung verschiedene Aspekte umfasst, die in Zusammenhang mit der Auswertung berührt werden, wird an entsprechender Stelle auf den jeweiligen Abschnitt verwiesen.

345 Ausführlich siehe weiter unten

Zur Analyse

Die Untersuchung umfasst den Zeitraum von 1750 bis 1850, in dem die Titel von Notendruckten systematisch analysiert und ausgewertet wurden. Primär wurde beobachtet, ab wann, in welchem Ausmaß und wie lange sich die Doppelbezeichnung „für Clavier oder Pianoforte“ auffinden ließ. Dieser Zeitraum wurde aus mehreren Gründen gewählt: Das Hammerklavier wurde zwar von Bartolomeo Cristofori bereits am Ende des 17. Jahrhunderts erfunden³⁴⁶, allerdings sollte es noch einiges Zeit dauern, bis diese Idee von anderen Instrumentenbauern aufgegriffen und verbessert worden war. Die Nachricht der Erfindung hatte sich schon lange vor 1750 seinen Weg aus Italien nach Deutschland gebahnt³⁴⁷, allerdings taucht der Begriff 'Pianoforte' regelmäßig erst gegen Ende der 1760er Jahre auf den Titelblättern auf. Ausnahme hiervon sind die zwölf Sonaten aus dem Jahr 1732³⁴⁸ von Giustini, welche die ersten Stücke darstellen, die explizit für das Hammerklavier komponiert worden waren³⁴⁹. Vielleicht lassen sich noch einzelne derartige Drucke vor 1750 finden, allerdings bieten solche Einzelfälle als Hinweis auf die flächendeckende Verbreitung des Hammerklaviers keinen Nutzen.

Ludovico Giustini: Sonate da cimbalo die piano e forte detto volgarmente di marteletti... opera prima. Florenz: S. n. 1732

Anfangs wurde nur der Zeitraum 1750 bis 1820 herangezogen. Es hatte sich aber herausgestellt, dass die Doppelbezeichnung in den 1810er Jahren noch gelegentlich verwendet wurde. Daher erschien eine Ausweitung der Untersuchung bis 1850 sinnvoll, um auch nach der Ablösung des Cembalos um 1800 die Entwicklung der Begriffe verfolgen zu können. Die Titel wurden aus Verlagslisten, Verzeichnissen und Monographien gewonnen und untereinander abgeglichen, um die mehrfache Aufnahme eines Drucks zu vermeiden. Es handelt sich hier mit Ausnahme der Messkataloge von Johann August Böhme³⁵⁰ um Sekundärquellen. Diese weisen jeweils eine eigene Art des Umgangs mit dem Quellenmaterial auf und auf gehen auf unterschiedliche Art und Weise ins Detail, was bei dieser Auswertung nicht unproblematisch war (siehe dazu ausführlich den Unterabschnitt 'zu den Quellen'). Bei der nachfolgenden Darlegung der Methode und das Aufzeigen der damit verbundenen Probleme sind durchweg Beispiele von Titeln aus RISM A/I angeführt, um eine Vorstellung des umfangreichen Quellenmaterials und der Vielfalt der unterschiedlichen Instrumentenbezeichnungen zu geben.

346 vgl. Restle, Conny: Idee und Realisierung – Bartolomeo Cristoforis Weg zum Hammerflügel, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, S. 115

347 Ein Bericht über Cristoforis neu erfundenes Instrument des italienischen Gelehrten Scipione Maffei wurde 1709 im 'Giornale de' letterati d' Italia' abgedruckt und Jahre später 1725 in Matthesons Critica Musica übersetzt und veröffentlicht (König, Ulrich: Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Clavecins auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musikalischen Instrumente, aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt, in: Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 335-342)

348 RISM A/I G 2573. Vgl. Fanelli, Jean Grundy: Artikel Lodovico Giustini, in: MGG², Personenteil Bd. 7, Sp. 1028

349 Ausführlicher dazu siehe Harding, Rosamond: The earliest pianoforte music, in: Music & Letters Vol. XIII (1932), Reprint Amsterdam: Swets & Zeitlinger N. V. 1966, S. 194-199

350 siehe Quellenverzeichnis

Auswertungskategorien

für / for / pour / per

1. Kielklavier	2. Kielklavier oder Hammerklavier	3. Hammerklavier ³⁵¹
Clavier / Clavir	Piano Forte	Piano Forte
Flügel	Clavier Piano-Forte	Piano-Forte
[Clavi-][Gravi-]Cembalo	Flügel Pianoforte	Pianoforte
/ Cimbalo	Cembalo oder Forte Piano	Forte Piano
Harpsichord	Harpsichord Forte-piano	Forte-piano
Clavecin / Clavessin	Clavecin Fortepiano	Fortepiano
	Piano	Piano

Zur Auswertung wurden die Titel in drei Kategorien eingeteilt. In die **erste Kategorie** fallen alle Titel mit Nennung des Cembalo (d. h. Kielklaviere) und dessen Entsprechungen in verschiedenen Sprachen. Dabei kommt im deutschen Sprachgebrauch synonym für das Cembalo auch der Begriff 'Flügel' gelegentlich vor:

Hackton, William: Six sonates for two violins and violoncello or harpsichord. London: John Walsh 1758 (RISM HH 33 I,1)

Georg Christoph Wagenseil: Suite des pièces pour le clavecin. Wien: Johann Thomas Trattner 1759 (RISM W 46)

Carl Philipp Emanuel Bach: Orchester-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen: 2 Hörnern, Bratsche, 2 Flöten, Violoncell, 2 Hoboen, Fagott, 2 Violinen, Flügel und Violon. Leipzig: Engelhardt Benjamin Schwickert 1780 (RISM B 55)

Jan Josef Eberle: Oden und Lieder mit Melodien auf den Flügel. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn 1765 (RISM E 157)

In die **zweite Kategorie** fallen alle Nennungen der Doppelbezeichnung (Hammerklavier oder Kielklavier):

Franz Anton Hoffmeister: Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forté, avec accompagnement de Flûte traversière et Violoncelle obligée. Offenbach: Johann André 1787 (RISM H 6132)

Johann Christian Bach: Sechs leichte Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte. Leipzig: Buchhandlung der Gelehrten 1785 (RISM B 393)

Johann Gottfried Mützel: Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel oder 2 Fortepiano. Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1771 (RISM MM 8122)

Carl Preuss: Drey Quartetten für den obligaten Flügel oder Forte-Piano, Erste, Zweyte Violine und Violoncell [...] Erster Theil. Kassel: Waisenhaus-Buchdruckerei 1778 (RISM P 5434)

351 Die Varianten der Bezeichnungen des Hammerklaviers wurden separat bei den sekundären Fragestellungen ausgewertet

Muzio Clementi: Tre sonate per il cembalo o forte piano. Wien: Artaria & Co. 1798 (RISM C 3021)

Und schließlich in der **dritten Kategorie** fallen diejenigen Titel, die nur (noch) das Hammerklavier anführen:

Carl Philipp Emanuel Bach: Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano für Kenner und Liebhaber. Leipzig: Autor 1783 (RISM B 90)

Ignace Pleyel: Trio pour le forte piano, flûte ou violon et violoncelle... oeuvre 36^{me} partie de clavecin. Wien: Artaria & Co. 1796 (RISM P 3766)

Marco Santucci: XII Sonate disstile fugato per il piano forte. Milano: Giovanni Ricordi 1817 (RISM SS 904 I,2)

Nur bei englischen Drucken finden sich vereinzelt Referenzen zum Tafelklavier. Der Londoner Verlag Longman & Broderip veröffentlichte zwischen 1793 und 1796³⁵² eine Werkreihe von Kompositionen für den Hammerflügel und das Tafelklavier.

Johannes Ludovicus Hoeberechts: Sonata. Longman & Broderip's collection of original music for the grand and small piano forte, No. 6. London: Longman & Broderip o. J. (RISM H 5701)

Adalbert Gyrowetz: Three Sonatas for the grand and small piano forte, Op. 18 London: Longman & Broderip 1795³⁵³

Diese Unterscheidung hat keine Auswirkungen auf die Auswertungskategorien, da es einerseits sich bei dem Tafelklavier natürlich auch um ein Hammerklavier handelt und andererseits weil sich diese Unterscheidung auch nur in sehr wenigen Fällen auffinden lässt. Während oben bei den Titeln von Longman & Broderip mit „for the grand and small piano forte“ explizit die Besitzer eines Flügels und die eines Tafelklaviers adressiert werden, kann man davon ausgehen, dass das Tafelklavier bei der allgemeinen Bezeichnung 'für Pianoforte' schlicht subsumiert wird.

Diese Auswertungskategorien bringen aber im Fall des deutschen Begriffs 'Clavier' ein nicht zu unterschätzendes Problem mit sich, denn der Clavierbegriff war im Laufe der Zeit einem Wandel unterworfen. Heutzutage meint 'Klavier' das moderne Hammerklavier und hat bezüglich der Bauart noch genauere Bezeichnungen wie 'Pianino' oder 'Flügel' (wie auch das Cembalo anlog zur Form des Korpus) zu eigen. Abgesehen von der Tatsache, dass sich ab einem gewissen Zeitpunkt die Schreibweise geringfügig ändert (von „Clavier“ zu „Klavier“) bleibt die Bezeichnung gleich, doch das gemeinte Instrument ändert sich. Dieser in Zusammenhang mit der Auswertung auftretenden Problematik (und der damit zusammenhängenden Begriffe „Klavierspieler“, „Klavierstücke“, „Klavierauszug“ und „Klavierschule“) wurde ein eigener Abschnitt gewidmet (siehe oben: 'Die Problematik des Clavierbegriffs'). Zur Einordnung dieser Einträge in die Kategorien siehe den Abschnitt 'Auswertungskriterien'.

352 Vgl. zum Zeitraum die entsprechenden Einträge in Kassler, Michael: Music entries at Stationer's Hall, Hants (England): Ashgate Publishing Limited 2004

353 Datiert nach ebd.

Spinett, Virginal und Clavichord

Der expliziten Nennung des Spinetts, des Virginals und des Clavichords begegnet man auf den Titeln von Notendruckten ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur sehr selten. Wenn man die genannten Instrumente auf dem Titel als verbindlich für die Instrumentenzuschreibung ansehen würde, dann existierte unter dieser Annahme im Untersuchungszeitraum kaum Repertoire für diese Instrumente³⁵⁴. Auf Grund der kaum vorhandenen Anzahl von Nennungen wurde daher für diese Instrumente keine eigene Kategorie eingerichtet.

Am Beispiel der sechs 'musicalischen Partien' von Johann Krieger ist zu sehen, dass bei den kleinen besaiteten Tasteninstrumenten weiter differenziert wurde:

Johann Krieger: Sechs Musicalische Partien, bestehende in Allemanden, Courenten, Sarabanden, Doubeln und Giquen, nebst eingemischten Bouréen, Minuetten und Gavotten, allen Liebhabern des Claviers auf einem Spinet oder Clavichordio zu spielen nach nach einer arieusen Manier aufgesetzt. Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter 1697 (RISM K 2451)

Abgesehen davon, dass Spinett und Clavichord durch die unterschiedliche Mechanik zu zwei verschiedenen Untergruppen der besaiteten Tasteninstrumente zählen (Kielklavier und Tangentenklavier), war zu beobachten, dass diese in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den Titeln so gut wie nicht mehr genannt werden, geschweige denn am Anfang des 19. Jahrhunderts. Man könnte daher die Vermutung anstellen, dass die Tendenz zum allgemeineren Clavierbegriff übergeht und angesichts der Vielfalt an Tasteninstrumenten mehr und mehr die 'Clavierspieler' an sich angesprochen werden und daher keine genaue Instrumentenbezeichnung, sondern nur noch 'für Clavier' und Ähnliches in den Titeln zu finden ist. Die genannten Instrumente scheinen gewissen Konventionen zu unterliegen, was durch die Tatsache untermauert wird, dass längst nicht alle existierenden Instrumente auf den Titeln anzutreffen sind. Dadurch ergibt sich ein Hinweis auf einen Wandel der Konventionen bezüglich der genannten Instrumente, die bei der Auswertung implizit sichtbar wird. Dies ist nur eine Beobachtung, die eine Entwicklung nahe legt, auch wenn die Notendrucke vor 1750 in dieser Arbeit nur ansatzweise bedacht worden sind. Diese Konventionen werden ausführlicher weiter unten diskutiert.

In den Auswertungsdaten konnte eine Nennung des Spinetts nicht aufgefunden werden. RISM verzeichnet zwar 116 Einträge, die datierten Drucke (insgesamt 73) befinden sich allerdings alle zwischen 1605 und 1741 und damit außerhalb des Untersuchungszeitraums. Ebenso verhält es sich mit dem Virginal (ein datierter Druck von 1620). Dieser Befund erweckt den Eindruck, dass sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts die Tendenz manifestiert, dass Spinett und Virginal (und ebenso das Clavichord) zugunsten des allgemeineren Clavierbegriffs aus den Titeln von Notendruckten verschwinden. Das Clavichord (beziehungsweise Clavic[h]ord[io]) findet man ebenfalls nur selten auf den Titeln wieder. RISM verzeichnet nur vier datierte Einträge zwischen 1750 – 1850 und ansonsten zwei bei Johann Julius Hummel (Berlin) von 1788 und 1793³⁵⁵.

Friedrich Wilhelm Marpurg: Versuch in Figurirten Chorälen, sowohl für die Orgel, als für das

354 Siehe dazu auch das Kapitel 'Die Problematik der Verbindlichkeit von Instrumentenzuschreibungen auf den Titeln von Notendruckten'

355 RISM-Eintrag datiert nach Deutsch, Otto Erich: Musikverlagsnummern. Zweite verbesserte, erste deutsche Ausgabe, Berlin: Verlag Merseburger 1961

Clavichord. Berlin: Johann Julius Hummel 1788 (RISM M 720)

Friedrich Wilhelm Marpurg: Zweyter Versuch in figurirten Chorälen und Fugen, sowohl für die Orgel, als für das Clavicorn. Berlin: Johann Julius Hummel 1793 (RISM M 721)

Hans Adolph Friedrich von Eschstruth: Lieder, Oden und Chöre, mit Compositionen vor die Stimme, und das Clavichord [...]. Marburg, Kassel: Waisenhaus-Buchdruckerei 1783 (RISM E 822)

Johann Nikolaus Forkel: Vier und zwanzig Veränderungen fürs Clavichord oder Fortepiano auf das englische Volkslied: God save the King. Göttingen: Autor 1791 (RISM F 1519)

Juan de Sessé y Balaguer: Cuaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, forte-piano, y órgano: obra 6a. Madrid: Miguel Copin 1786 (RISM SS 2844 I,1)

Franz Ludwig Cella: XVII Veraenderungen fürs Forte-Piano oder Clavichord, Thema ...aus der Oper Don Giovanni [...] s.l.: s.n. 1796 (RISM C 1687)

In Fall dieser sechs Titel wurden die obigen Einträge auch in Kategorie 1 eingeordnet (beziehungsweise in Kategorie 2 mit Doppelbezeichnung), auch wenn das Clavichord systematisch gesehen zu den Tangentenklavieren gehört und die erste Kategorie eigentlich den Kielklavieren vorbehalten ist. Diese Einordnung in die Kategorie der in der Ablösung befindlichen Instrumente erschien sinnvoll, da das Clavichord durch das Tafelklavier verdrängt wurde und bei einer explizit intendierten Instrumentenzuschreibung auf dem Titel dem entsprechend kein 'Clavier' stehen würde. Wenn auch das Clavichord nur vereinzelt auftaucht, ist es trotzdem bemerkenswert, dass die Nennung mit der Doppelbezeichnung 'Clavichord oder Hammerklavier' im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts auftritt.

Sekundäre Untersuchungen

Neben der primären Fragestellung bot es sich im Rahmen dieser statistischen Auswertung an, auch einige Nebenaspekte zu behandeln. Dies betrifft vor Allem die sprachliche Formung des Titels und die Varianten der Schreibweise von 'Pianoforte'. Da diese zusätzlichen Untersuchungen nur lose mit der primären Fragestellung zusammenhängen, werden die Ergebnisse im Abschnitt 'Auswertung der sekundären Fragestellungen' mitgeteilt. Zu diesem Zweck wurden bei der Datenaufnahme zusätzlich einzelne Aspekte separat vermerkt, um diese dann im Anschluss für die folgenden Fragestellungen auszuwerten:

- **Sprachliche Formung des Titels**

Durch die Sprachwahl des Titels ändern sich automatisch die verwendeten Instrumentenbezeichnungen. Die Titel liegen, teilweise unabhängig vom Erscheinungsort, auf Deutsch, Englisch, Italienisch und Französisch vor. Titel in anderen Sprachen wurden zwar auch berücksichtigt, allerdings waren diese nur vereinzelt aufzufinden. In RISM A/I sind außer den genannten Sprachen nur sehr wenige Titel in Spanisch³⁵⁶(2) oder auf Latein³⁵⁷(3) vorhanden, welche

356 *Juan de Sessé y Balaguer*: ...para clavicordio, forte-piano, y órgano (RISM A/I SS 2844) und *Gaspar Smith*: Seis minuets para el forte-piano (SS 3647 I,1)

357 *Remigius Falb*: VI. Pastorellae synphoniae a quinque vocibus obligatis, cembalo, violino I. [...] Hamburg: Lotter 1755 (RISM F 67), *Magnus Heusler*: Harmonia bis dena, amoena: organo et cembalo accommodata [...] s.l.: s.n.

die Auswertungskriterien erfüllt hatten.

- **Clavier – Klavier**

Ähnlich wie mit dem französischen Akzent handelt es sich hier um ein orthographisches Detail, das innerhalb des Untersuchungszeitraums im Wandel befindlich ist. Ungefähr ab den 1760er Jahren ist die Schreibweise mit 'K' auffindbar, allerdings zieht sich dieser Prozess weit bis ins 19. Jahrhundert hinein, bis man die Schreibweise mit 'C' vollständig abgelegt hatte. Natürlich existierte noch lange so etwas wie Rechtschreibung nicht: es handelt sich um einen Wandel einer losen orthographischen Konvention.

Johann Gottfried Gebhard: Eine Sonate für das Klavier componirt. Barby: Autor 1784 (RISM G 817)

Christian Ernst Rosenbaum: Sechs Sonaten für das Clavier. Rendsburg: Gotthilf Carl Maack 1766 (RISM R 2544)

- **Die Varianten der Schreibweise**

Bei den Bezeichnungen für das Hammerklavier im 18. und 19. Jahrhundert gibt es sechs Möglichkeiten, die sich ohne Weiteres empirisch auffinden lassen:

Gottlob Bachmann: Deux sonatines pour le piano-forte. Dresden: Hilscher 1810 (RISM Neu 78)

Anonymous: La mia crudel tiranna. A favourite venetian air with an accompaniment for the piano forte. London: W. Mitchell 1810 (RISM ANAN 1450a)

Friedrich August Baumbach: La Fayette's Traum, ein musikalisches Gemählde fürs Pianoforte. Leipzig: Friedrich August Leo 1794 (RISM B 1359)

Anonymous: Six romances avec accompagnement de forte piano. Brüssel: s. n. 1789 (RISM ANAN 2405a)

Friedrich Satzenhoven: Vierstimmige Gesänge mit Begleitung des Forte-Piano. St. Petersburg: C. F. Vonderfour 1812 (RISM SS 1088d)

Eucharius Florschütz: Grande sonate à quatre mains pour le Fortepiano [...]. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel 1803 (RISM F 1207)

Wenn man alle Möglichkeiten durchpermutiert, ergeben sich sechs Varianten der Schreibweise: mit und ohne Bindestrich, getrennt oder in einem Wort und die Reihenfolge der zwei Bestandteile 'piano' und 'forte'. In frühen deutschen Quellen scheint die Variante 'Piano Forte' die ursprüngliche gewesen zu sein, wie man an den zwei nachfolgenden Beispielen von 1733 und 1725 vermuten kann. Der erste Hinweis stammt eigentlich aus dem Artikel 'Cembal d'Amour' aus Zedlers Universallexicon, doch hier wird noch eine Anmerkung zu der neuesten Erfindung Gottfried Silbermanns eingeschoben:

1733 Zedler: Universal-Lexikon

1762 (RISM H 5218), *Isidor Rotter*: Concertus II. feriales adjuncta pastorella ab organo vel cembalo [...] s.l.: s.n.
1751 (RISM RR 2800 I,1)

„Ferner hat auch dieser berühmte Herr Silbermann nur vor kurtzen wiederum ein neues Instrument erfunden, so er Piano Fort nennet, und in vorigem Jahre Ihro Königl. Hoheit dem Cron-Prinzen von Pohlen und Litauen etc. auch Churfürsten in Sachsen übergeben, und soll wegen seines ausserordentlichen angenehmen Klanges sehr gnädig aufgenommen worden seyn.“³⁵⁸

Wenn man noch etwas weiter in der Geschichte zurückgeht, gelangt man zur ersten deutschen Beschreibung eines Hammerklaviers, die in Matthesons *Critica Musica* erschien. 'Piano forte' ist noch kein eigenständiger Begriff, aber es ist in der Einleitung deutlich zu erkennen, dass der spätere Name hier schon angelegt war.

1725 Mattheson: *Critica Musica*

„Wann der Werth einer Erfindung nach ihrer Neuigkeit und Schwierigkeit abzumessen, so weicht diejenige, davon wir hier Bericht ertheilen, keiner einzigen, die in langer Zeit mag vorgekommen seyn. Es ist jedem Kenner bewußt, daß in der Music das **Schwache** und **Starcke** [sic! Ital. piano und forte], gleich wie Licht und Schatten in der Mahlerey, die vornehmste Quelle sey, woraus die Kunstfahne das Geheimnis gezogen, ihre Zuhörer ganz besonders zu ergötzen. [...]“³⁵⁹

Die vornehmste Eigenschaft des zunächst 'eigenartigen' Clavecins wird zum Namensgeber. Man sieht also, wie die Bezeichnung 'Piano Forte' in dieser Reihenfolge zustande kommt. Der empirische Befund aller sechs Varianten ist wahrscheinlich einer gewissen Beliebigkeit zuzuschreiben. Dieser Aspekt wurde in die Untersuchung mit aufgenommen, um auftretende regionale Tendenzen zu einer Variante der Schreibweisen sichtbar zu machen.

- **Akzent**

Gelegentlich begegnet man bei französischen Titeln dem *Accent aigu* (also 'piano forté' und entsprechend bei anderen Varianten der Schreibweise). Im Französischen ist dieser Akzent Ausschlag gebend für die Aussprache: Ohne *Accent aigu* auf dem letzten 'e' spricht sich genau genommen Piano Forte [pjano fɔrt], mit Akzent Piano Forté [pjano fɔrte]. Ob es nun eine sprachliche Konvention gab, nach der der Begriff unabhängig vom Vorhandensein des Akzents auf die eine oder andere Art immer gleich ausgesprochen wurde, lässt sich nicht ermitteln. Die Auswertung des Akzents ist stark von der zu Grunde liegenden Quelle abhängig. Es ergab sich der Verdacht, dass bei nicht diplomatisch genau zitierten Titeln dieses Detail allzu oft übergangen wurde.

Josef Gelínek: Variations pour le Piano Forté sur le Quadrille favori de S. M. L'Empereur Alexandre. Paris: Carli 1816 (RISM GG 1267a)

Ein einfacher Graph soll als Ergebnis etwas Klarheit über die Verbreitung des Gebrauchs und die Entwicklung über Zeit geben.

358 Zit. nach Zedler, Artikel Cembal d'Amour Bd. 5 Sp. 1803f. Hervorhebung nach Autor.

359 Zit. nach König, Ulrich: Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenes Clavecins auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musikalischen Instrumente, aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt, in: Mattheson, Johann: *Critica Musica*, 2. Teil, Hamburg 1725, S. 335. Hervorhebung nach ebd.

Auswertungskriterien

Bei der Auswahl von Stichproben ist ein Katalog von Kriterien erforderlich, nach denen die einzelnen Titel Eingang in die Auswertung finden. Da die Wiedergabe der Titel in den Quellen je nach Autor jeweils eigenen Herangehensweisen folgt, werden eventuelle quellspezifischen Problematiken unten im Abschnitt 'zu den Quellen' erläutert.

- Die Explizite Nennung eines Klavierinstruments

Natürlich ist die Voraussetzung für die Aufnahme eines Titels in die Auswertung die Nennung eines besaiteten Tasteninstruments. Bei Stücken mit Generalbassbegleitung („avec la basse chiffrée“, „avec la basse continue“, „with a thorough-bass“ etc.) gilt dies ebenfalls. Man kann in diesen Fällen die Verwendung eines Tasteninstruments voraussetzen, da auch zum Beispiel das Violoncello ab und zu angeführt wird, aber nie allein als Generalbassinstrument auf den Titeln erscheint. Aber ohne die ausdrückliche Nennung eines Tasteninstruments kann keine Zuordnung zu den Auswertungskategorien erfolgen. Es wird aber fast immer das beabsichtigte Generalbassinstrument genannt.

James Lyndon: Six solos for a violin, and thorough bass. Birmingham: Michael Broome 1751 (RISM L 3134)

Giovanni Battista Sammartini: Six sonatas for two violins with a thorough bass for the harpsichord. London: John Walsh 1756 (RISM S 678)

Arcangelo Corelli: A new edition of twelve solos for the violin & violoncello, with a thorough bass, for the piano forte or harpsichord. London: Robert Birchall 1800 (RISM C 3839)

- Datierte Titel

Um eine zeitliche Entwicklung darstellen zu können, müssen die herangezogenen Drucke datiert sein. Dabei ist eine Abweichung von maximal 2 bis 3 Jahren erstrebenswert. In RISM stolpert man gelegentlich über Datierungen mit einer angegebenen Zeitspanne. Wenn diese größer als 4 Jahre ausfiel, wie im Extrembeispiel unten, wurde von einer Aufnahme abgesehen.

Ignaz Pleyel: Six sonates progressives pour piano-forté [...] Hamburg: Johann August Böhme [1799-1847] (RISM P 4442)

Da es verschiedene Probleme bei der Datierung bezüglich der verwendeten Quellen gab, sei hier für eine ausführlichere Beschreibung im Einzelnen auf den Abschnitt weiter unten verwiesen ('zu den Quellen').

- Werkreihen und periodisch erscheinende Hefte

Bei vielen Musikverlagen erschienen Werkreihen mit (natürlich) gleichbleibendem Titel. Für eine Untersuchung, die auf die Entwicklung der verwendeten Begriffe abzielt, sind solche Drucke nicht verwendbar, da diese unter Beibehaltung des Titels über mehrere Jahre veröffentlicht wurden. Ein Beispiel hierfür ist die beim Wiener Verlag Cappi & Diabelli ab 1819 erschienene Reihe 'Philomele für das Pianoforte', die es auf 500 Nummern brachte oder die Reihe 'Productionen im häuslichen Freundschafts Zirkel für die Flöte mit Begleitung des Piano-Forte' (ab 1821) von Anton Diabelli. Allerdings wurde das jeweils erste Heft aufgenommen, da der Titel die Begriffskonventionen zu diesem Zeitpunkt widerspiegelt.

- Status der Notendrucke

Neuaufgaben, Neuausgaben, Nachdrucke etc. wurden ebenfalls aufgenommen. Auch aus dem einfachen Grunde, dass bisher nur sehr wenige Arbeiten sich ausführlich mit der Unterscheidung des Status einer Notenausgabe³⁶⁰ beschäftigt haben und entsprechend keine Angaben machen. Entscheidend für die Auswertung ist nur, dass nicht der gleiche Titel mehrmals aufgenommen wurde. Wenn ein Druck vergangener Jahre neu erscheint, entspricht beziehungsweise bestätigt der neue Titel die Gebräuche und Konventionen der genannten Instrumentenbezeichnungen zum jeweiligen Erscheinungszeitpunkt.

- Klavierspieler, Klavierstücke, Klavierauszug und Klavierschule

Bei diesen Begriffen besteht das Problem darin, dass sie mindestens seit dem 18. Jahrhundert und noch heute verwendet werden. Wenn man Titel mit diesen Begriffen in die erste Kategorie für die in der Ablösung befindlichen Kielklaviere einordnen würde, wären durchweg Nennungen über den gesamten Untersuchungszeitraum zu verzeichnen, auch wenn man ansonsten ab einem gewissen Zeitpunkt nur noch 'Pianoforte' (Nennungen der dritten Kategorie) vorfindet. Daher wurden Titel wie der Folgende zwar nicht zu einer Auswertungskategorie zugeordnet, wohl aber die Schreibweise mit 'C' oder mit 'K' vermerkt.

Carl Gottlieb Hering: Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhnlichen, sehr leichten Methode. Leipzig u. A.: s. n. 1807

Daniel Gottlob Türk: Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler. Erster Theil. Leipzig: Autor u. A. 1792 (RISM T 1359)

Wenn aber bei einer Klavierschule explizit ein Tasteninstrument angegeben war, wurde der Titel in der entsprechenden Kategorie aufgenommen.

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [...] . Berlin: Autor

360 Die Unterscheidung von Originalausgabe, Erstausgabe, Nachauflage, Titelaufgabe, Neuausgabe, Nachdruck und Kommissionsausgabe wird in den vorliegenden Verlagslisten und Monographien nur bei Beer (siehe Quellenverzeichnis) und ansatzweise in RISM A/I (soweit ermittelt) angegeben. Andere Hinweise auf den Status eines Notendrucks ergeben sich bei der Übernahme eines Musikverlags durch einen Anderen Verlag, der mit den aufgekauften Druckplatten Titelaufgaben mit geändertem Impressum herausgibt.

1753 (RISM B 143)

Johann Peter Milchmeyer: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen. Dresden: Carl Christian Meinhold 1797 (RISM M 2759)

Einen Ausnahmefall bildet vielleicht die Klavierschule von A. E. Müller. Hier ist die Doppelbezeichnung in Zusammenhang mit dem Begriff 'Klavierschule' vorhanden. Die Einordnung in Kategorie zwei für Titel mit Doppelbezeichnung rechtfertigt sich durch die Differenzierung der Instrumente durch den Zusatz 'beyder Instrumente'.

August Eberhard Müller: A. E. Müllers Klavier- oder Fortepiano-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beyder Instrumente nebst einem Anhang vom Generalbaß. Jena: Friedrich Frommann 1804 (RISM M 7827)

Mit dem Klavierauszug verhält es sich ähnlich wie mit den Begriffen Klavierschule, Klavierspieler etc. Der Wortbestandteil 'Klavier' rechtfertigt in diesem Zusammenhang keine Einordnung in die erste Auswertungskategorie. Angesichts der Unmengen an kontinuierlich erscheinenden Klavierauszügen würde eine solche Einordnung eine grobe Verfälschung der Auswertung die Folge sein, da sich über den gesamten Untersuchungszeitraum Klavierauszüge zuhauf auffinden lassen und der ersten Kategorie unverhältnismäßig mehr Stichproben zugeordnet werden würden. Wenn allerdings wieder ein Instrument explizit genannt wurde, konnte der Titel normal zugeordnet werden.

Georg Anton Benda: Klavierauszug von Ariadne Auf Naxos, einem Duodrama. Leipzig: Engelhardt Benjamin Schwickert 1778 (RISM B 1865)

Georg Peter Weimar: Die Schadenfreude, eine Operette für Kinder... zum Gesange beyden Claviere ausgezogen. Leipzig: Siegfried Lebrecht Crusius 1779 (RISM W 552)

Der Begriff 'Klavierauszug' ist ein sprachliches Phänomen, das nur im Deutschen auftritt. In anderen Sprachen wird die Reduktion der Stimmen eines orchesterbegleiteten Vokal- oder Instrumentalwerk für ein Tasteninstrument anders ausgedrückt, aber die sprachliche Konstruktion erfordert immer den Zusatz des beabsichtigten Instruments. Im Englischen steht zumeist 'arranged as ... for [Instrument]' oder 'Piano arrangement':

Wolfgang Amadeus Mozart: Mozart's celebrated opera of the Zauberflöte, the most esteemed airs for that valuable work, arranged as duetts, for two performers on on piano forte or harpschord. London: W. Rolfe (RISM M 5071)

Im Italienischen 'aggiustate / ridotta per il [Instrument]':

Antonio Salieri: La grotta di Trofonio. Arie scelte e sinfonia [...] aggiustate per cembalo. Berlin: Rellstab 1796 (RISM S 521)

Vicente Martín y Soler: Una cosa rara o sia Bellezza ed onestá. Dramma giocoso in due atti... ridotta per il cembalo dal C. D. Stegmann. Bonn: N. Simrock 1814 (RISM M 876)

Und im Französischen 'arrangé pour le [Instrument]' oder 'réduction pour [Instrument]':

Nicolas-Joseph Hüllmandel: Air de L'arche de l'alliance, oratorio de M. Gossec, arrangé pour le clavecin ou pianoforte. Paris: Leduc 1782 (RISM H 7808)

Wenn ein Instrument genannt wurde, hatte die Problematik des Klavierauszuges keine weiteren Auswirkungen. Bei den Drucken, die explizit kein Tasteninstrument nannten, wurde lediglich die Schreibweise mit 'C' oder mit 'K' vermerkt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt beziehungsweise etabliert sich erst ein Markt für Klavierauszüge, bis um kurz nach der Jahrhundertwende die Menge an solchen Bearbeitungen unüberschaubar wird³⁶¹. Man beachte hierbei zum Beispiel die unermessliche Fülle an Klavierauszügen, seien es Einzelstücke oder gesamte Auszüge, von Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, die in verschiedensten Ausgaben und Zusammenstellungen angeboten wurden.

Zu den Quellen

Zur Auswertung wurden verschiedene Quellen herangezogen, wobei jede Quelle ihre eigene Systematik aufwies, was die Datierung und Wiedergabe des Titels betrifft. Diese sind bei der Auswertung unbedingt zu berücksichtigen, um Abweichung der Datierung und das Ausmaß statistischer Fehler einschätzen zu können. Die nachfolgenden Probleme, die sich in Zusammenhang mit der Auswertung ergaben, sind nicht unbedingt dem jeweiligen Autor geschuldet. Man muss sich immer darüber im Klaren sein, unter welchen Umständen, mit welcher Quellenlage und mit welchem Ziel die jeweiligen Autoren die Listen zusammengetragen hatten. Dabei ist es nicht verwunderlich, wenn die für die Auswertung benötigten Informationen wie die Schreibweise der genannten Instrumente nicht in aller Ausführlichkeit wiedergegeben sind – solchen Aspekten wurde einfach bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt. Das soll nicht zu Lasten der Autoren gehen, im Gegenteil: ohne deren Vorarbeit wäre eine Auswertung wie diese nicht möglich gewesen.

Das größte Problem bei der Sichtung der Quellen war tatsächlich die Datierung der Musikalien, denn der größte Teil der durchgesehenen Titel wies über kein Erscheinungsjahr auf. Nur mit Hilfsmitteln wie das Erscheinungsdatum einer Zeitungsanzeige, was die häufigste Art der Datierung gerade in den Katalogen von Alexander Weinmann darstellt, war dieses herauszufinden. Vielleicht lag es an einer stillen Konvention der Musikverleger, vorzugsweise keine Jahreszahlen auf den Drucken anzugeben. Carl Friedrich Cramer empfahl in seinem Magazin der Musik die Auslassung:

1783 Cramer: Magazin der Musik

„Eben so stellt man es ihnen [den Verlegern] anheim zu beurtheilen, ob es nicht gerathener wäre, künftig keine Jahreszahl mehr auf die herauskommenden Werke zu setzen, (wie man schon bemerkt hat, daß sie schon auf einigen Werken der letzten Messe ausgelassen worden ist) weil oft blos die

361 Vgl. dazu auch Klaus Burmeister und Richard Schaal: Artikel Klavierauszug, in: MGG² Sachteil Bd. 5 Sp. 313-326

ältere Jahreszahl verursacht, daß auch die besten gedruckten Werke nicht mehr gekauft werden. Das unselige Vorurtheil, nur dasjenige sey in der Music gut, was *heurig* und *Mode* ist, herrscht gar zu weit und breit, als daß es nicht sehr unschuldig und heilsam seyn sollte, ihm auf diese Weise entgegen zu arbeiten, und die, so damit behaftet sind, in einer ihnen selbst manchmal glücklichen und nützlichen Unwissenheit zu lassen.“³⁶²

Vielleicht liegt es gerade an dieser stillen Konvention, dass nur ein relativ kleiner Teil der Musikalien in die Auswertung mit aufgenommen werden konnte. Von mehreren zehntausend durchgesehenen Titeln waren gerade einmal 19504 Einträge verwendbar. Abgesehen davon, dass durch die Auswertungskriterien ein Großteil der Drucke nicht Eingang in die Auswertung fand und viele Duplikate noch aussortiert werden mussten, stellt dies nur einen Bruchteil der absolut vorhandenen Menge der im Druck erschienenen Musikalien in diesem Zeitraum dar. Die herangezogenen Quellen lassen sich aufgrund ihrer Anlage in drei Gruppen einteilen:

1. RISM und Quellen zur Bestimmung von undatierten RISM-Einträgen
2. Übergreifende Listen von Frankreich (Paris) und England (London)
3. Verlagslisten einzelner Verlage

Alle Quellen wurden unter einander abgeglichen und gegebenenfalls ergänzt. Im Fall von mehrfach vorliegenden Einträgen des gleichen Titels wurde dem ausführlicheren Titel stets Vorrang eingeräumt, ebenso wurde eine genauere, besser belegte Datierung³⁶³ vorgezogen. Nicht alle benutzten Quellen werden hier besprochen. Lediglich solche, die entweder eine besondere Problematik in der Anlage oder die auf eine andere Art und Weise Besonderheiten in Bezug auf die Aufnahme von Einträgen für die Auswertung aufwiesen, werden besprochen. Zur vollständigen Liste siehe im Quellenverzeichnis 'Verlagslisten und Verzeichnisse zur Datierung von Notendruckten' und zu den weiteren Angaben Stichproben pro Jahr, die prozentualen Anteile der Stichproben nach Quellen und die zeitlich Verteilung der Quellen siehe 'Tabellen zur Auswertung von Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckten' im Anhang.

- Erste Gruppe: RISM und Quellen zur Bestimmung von undatierten RISM-Einträgen

Zuerst wurde auf RISM A/I³⁶⁴ zurückgegriffen und datierte Notendrucke zwischen 1750 und 1850 aufgenommen. Da in RISM nur ein Bruchteil der Drucke datiert ist³⁶⁵, wurde auf andere Quellen zurückgegriffen, um fehlende Datierungen zu ergänzen und gegebenenfalls zu korrigieren. Beim Abgleich zur Vermeidung von Duplikaten trat das erste Problem auf, dem man beim Vergleich der Angaben von verschiedenen Quellen desselben Notendrucks stößt: Die Diskrepanz bei der Wiedergabe des Titels. Es wurde schon erwähnt, dass viele Quellen den Titel nur verkürzt mit Angabe der Gattung und Besetzung wiedergeben. Allerdings ist auch bei ausführlicherer Wiedergabe allem Anschein nach nicht gewährleistet, dass der Titel diplomatisch genau zitiert

362 Cramer: Magazin der Musik, Bd. 1, S. 111. Hervorhebungen nach ebd.

363 Das bedeutet fast immer das Erscheinungsdatum einer Zeitungsanzeige. Bei RISM findet man allzu oft Datierungen, die in runden oder eckigen Klammern stehen. Bei jenen Drucken, deren Erscheinungsjahr durch andere Quellen verifiziert werden konnte, stellten sich oft diese Angaben in RISM gegenüber einer Datierung durch Zeitungsannoncen als ungenau heraus und wurden entsprechend korrigiert.

364 Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800, Datenbank auf CD-Rom, Kassel u. A.: Bärenreiter 2011

365 Von den rund 100.000 Einträgen sind 24713 datiert, insgesamt also knapp 25%. Im Untersuchungszeitraum 1750-1850 waren 8298 datierte Drucke verzeichnet

wurde. An dem Beispiel von Adalbert Gyrowetz' sechs Sonaten wird deutlich, wie sich scheinbar unwichtige Details auf die Auswertung auswirken können:

Adalbert Gyrowetz: Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte [...] (nach RISM G 5425)

Trois sonates pour le clavecin ou Piano-Forte [...] (nach Matthäus³⁶⁶)

Offenbach: André 1792, PN 485

Die Frage, welcher Quelle man mehr Glauben schenkt, hatte sich nicht nur in diesem Fall gestellt. Hier wurde die Schreibweise nach Matthäus übernommen, da er die Titel durchweg diplomatisch genau zitiert wiedergibt. Das wiederum stellt die Angaben von RISM in Frage, die doch zumindest den Anschein erwecken, dass diplomatisch genau zitiert worden war. Auch wenn es in ähnlichen Fällen bei dem Aspekt der Schreibweise um die Frage 'Bindestrich oder Trennungsstrich?' bei 'Piano-Forte' oder 'Forte-Piano' geht, wenn der Begriff am Zeilenende getrennt wird, konnte nicht immer nach klaren Kriterien entschieden werden, was natürlich nicht nur die Angaben in RISM betrifft, sondern in den vorliegenden Quellen allgemein ein Problem dargestellt. Wie oft allerdings solche und ähnliche Diskrepanzen vorkamen und nicht erkannt werden konnten, kann kaum abgeschätzt werden. Im Abgleich der Quellen untereinander wurde nicht nur diese Problematik sichtbar, sondern auch wie wenig Aufmerksamkeit bisher solchen Details der Schreibweise gewidmet wurde.

Da ein Großteil der Einträge in RISM A/1 nicht datiert vorliegt, bot es sich an, auf zwei Quellen zurückzugreifen, um undatierte Einträge für die Auswertung nutzbar zu machen. Die Liste von Otto Erich Deutsch³⁶⁷, aus der 1763 Datierungen gezogen wurden, war aber nur mit Einschränkungen nutzbar. Deutsch versucht, bei den Listen von 40 Verlegern, die jeweils höchste und niedrigste Plattennummer eines Jahres, soweit ermittelt, möglichst dicht zusammen zu geben, um damit eine möglichst genaue Datierung zu gestatten. Davon abgesehen, dass in RISM nicht immer eine Plattennummer verzeichnet ist, nach der man mit diesen Listen eine zeitliche Bestimmung anstellen konnte, existieren mitunter größere Lücken in diesen Listen bei den Plattennummern, also Zeitspannen aufweisen, zu welchen nicht genug Angaben vorliegen. Das führt teilweise zu Abweichungen von mehr als vier Jahren, weswegen von der Aufnahme solcher Einträge, die sich dadurch nur unzureichend genau datieren ließen, abgesehen. Da die Listen Berliner Musikverleger von Rudolf Elvers³⁶⁸ sich vom Konzept her nicht von den Deutsch-Listen unterscheiden, gilt vorher gesagtes auch hier. Eigentlich sollte die Abhandlung von Hans Schneider über Johann Michael Götz³⁶⁹ in die dritte Quellengruppe erscheinen. Zwar werden in der ausführlichen Verlagsgeschichte die einzelnen Verlagswerke besprochen, allerdings nur mit abgekürztem Titel unter der Angabe der Besetzung, was für die Auswertung nicht von Nutzen war. Allerdings gibt Schneider eine Synopsis der Plattennummern, die bei der Datierung von RISM-Einträgen verwendet werden konnte.

366 Matthäus, Wolfgang: Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie, Tutzing: Schneider 1973

367 Deutsch, Otto Erich: Musikverlagsnummern, Zweite verbesserte, erste deutsche Ausgabe, Berlin: Verlag Merseburger 1961

368 Elvers, Rudolf: Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger, in: Gerstenberg, Walter u. A.: Festschrift Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter 1963, S., 291-295

369 Schneider, Hans: Der Musikverleger Johann Michael Götz 1740-1810, 2 Bde. Tutzing: Hans Schneider 1989

- Zweite Gruppe: Übergreifende Listen von Frankreich (Paris) und England (London)

In diese Gruppe fallen zwei Verzeichnisse, die durch ihre Anlage keine Monographie eines Verlages darstellen, sondern durch die Auswertung bestimmter Quellen einen Querschnitt durch die Produktion des Musikverlagswesens im jeweiligen Zeitraum bieten. Im ersteren wurden von Anik Devries-Lesure³⁷⁰ die Zeitungsanzeigen französischer Musikverleger der Pariser Presse ausgewertet. Durch die diplomatisch genaue Wiedergabe und die Angabe des Datums der ersten Veröffentlichung einer Anzeige war diese Quellensammlung eine wahre Fundgrube für die Auswertung. Im anschließenden Abgleich der Quellen untereinander konnten viele Einträge nach dieser Liste sowohl hinsichtlich der Datierung als auch der Instrumentenbezeichnungen gegebenenfalls korrigiert und ergänzt werden. Die kompilierte Liste von Michael Kessler³⁷¹ von englischen Musikverlegern kommt dagegen anders zustande. Nach dem British Copyright Act von 1710 wurden jede Veröffentlichung von Büchern und Musikdrucken vor illegitimen Nachdrucken geschützt, wenn diese bei Stationer's Hall eingetragen wurden³⁷². Die Liste von 1710-1810 enthält die üblichen Angaben, nach denen Einträge in die Auswertung übernommen werden konnten, von 1711 bis 1818 liegt das Verzeichnis nur mit abgekürzten Einträgen vor. Da die Verleger bei der Registrierung Belegexemplare einreichen mussten, kann man davon ausgehen, dass die Veröffentlichung mit dem Datum der Eintragung zusammenfällt, da die Produktion der Musikalien schon abgeschlossen war.

- Dritte Gruppe: Listen einzelner Verlage

Hier befinden sich alle Quellen, die sich mit der Tätigkeit und Geschichte eines Musikverlegers beschäftigten. Dabei ist die Art und Weise, wie mit dem Quellenmaterial umgegangen wird, sehr unterschiedlich. Die Angabe von Kurztiteln, die nur sehr spärliche Angaben enthalten, war besonders bei der Verlagsliste von Ignace Pleyel problembehaftet³⁷³, da bei der Besetzung von Stücken für oder mit einem Tasteninstrument zwar 'pf' für Pianoforte angegeben war, aber dadurch keine Hinweise auf die Schreibweise gegeben waren:

Clementi op. 33, 3 grandes sonates, pf (PN 227)

Hier konnte nur ein Abgleich mit RISM weiterhelfen, um die tatsächlich verwendeten Instrumentenbezeichnungen in Erfahrung zu bringen:

Muzio Clementi: Trois grandes sonates pour le piano forte... oeuvre 33. (RISM C 2998)

Dieser Vergleich war in manchen Fällen vergeblich, da viele Musikalien nicht verzeichnet waren³⁷⁴ und somit die Schreibweise von 'Pianoforte' nicht erfasst werden konnte. Da Benton allerdings die (ohnehin bei Pleyel auf Grund der Verlagstätigkeit ab 1796 nunmehr selten vorkommende)

370 Devries-Lesure, Anik: L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle – Catalogue des annonces. Paris: CNRS Editions 2005

371 Kessler, Michael: Music entries at Stationer's Hall, Hants (England): Ashgate Publishing Limited 2004

372 Vgl. ebd., S. XVI

373 Benton, Rita: Pleyel as music publisher: a documentary sourcebook of early 19th-century music, Stuyvesant, New York: Pendragon Press 1990

374 Ein Grund dafür ist natürlich, dass in RISM A/I nur noch einzelne Titel nach 1800 erfasst worden sind

Doppelbezeichnung vermerkt³⁷⁵, konnten jene Kurztitel, die nicht mit RISM abgeglichen werden konnten, in die Auswertungskategorien aufgenommen werden. Jene Einträge, die „pf acc“ (für „piano forte accompagnement“) enthielten, wurden übergangen. In einigen Fällen wurde sichtbar, dass hier die Besetzung angegeben ist, und nicht unbedingt mit den Instrumentenangaben auf dem Titel übereinstimmen:

Benton: PN 399 Méhul, no. 1-7, L'irato, airs, acc pf

RISM: M 1887 Méhul, Etienne Nicolas, PN 399b L'irato L'emporté: Jurons, jurons des les aimer toujours. Duo

Die Frage, ob die Angabe zum Instrument sich auf die Nennung im Titel bezieht oder nur eine Angabe zur Besetzung darstellt, trat allerdings nicht nur bei der Liste von Benton auf. Einträge, die sich nur auf die Datierung eines Katalogs beziehen (bei Benton gekennzeichnet mit '1806cat', '1830cat', '1834cat') wurden ausgelassen, ebenso jene Einträge, die mit Hilfe von Whistlings Handbuch der Musikalischen Literatur datiert worden waren (bei Benton gekennzeichnet durch das Kürzel 'Wh' vor dem Erscheinungsjahr). Es wurden nur exakt datierte Titel aufgenommen. Es hatte sich gezeigt, dass bei durchschnittlich 37 Stichproben pro Jahr zwischen 1796 und 1834 durch die Einträge '1834cat' mehr als 300 Stichproben auf das Jahr 1834 entfielen. Ähnlich verhält es sich bei den Jahren 1828 durch 'Wh1828' (169) und 1806 (95) durch '1806cat'. Abseits jeder Wahrscheinlichkeit, dass derart viele Musikalien in den betreffenden Jahren gegenüber der durchschnittlichen Anzahl der Veröffentlichungen in den anderen Jahren produziert worden war, lag Benton hier anscheinend keine andere Möglichkeit der Datierung vor. Dennoch konnten bezüglich Pleyels Verlag aus RISM wieder viele Datierungen ergänzt werden, wenn auch allzu oft auch dort eine zu große Ungenauigkeit verhinderte, dass ein Eintrag aufgenommen wurde:

Pleyel, Ignace: Twelve favorite sonatinas for the harpsichord or piano forte... London: A. Bland & Weller 1792-1818c (RISM P 4580)

Viele der vorliegenden Monographien decken nur einen bestimmten Zeitraum ab. Bei Matthäus' Abhandlung über den Verlag Johann André³⁷⁶ umfasst der Betrachtungszeitraum die Jahre 1772 bis 1800, danach wurden über die Musikverlagsnummern von Deutsch die Drucke in RISM datiert. Ähnlich beim Bureau de musique Hoffmeister & Kühnel von Axel Beer³⁷⁷, welche sich der Verlagsgeschichte und -programm von 1800 bis 1814 widmet. Übrigens ist diese Monographie die einzige, bei der konsequent der Status der Drucke³⁷⁸ recherchiert wurde und, wenn bei den Instrumentenbezeichnungen 'Piano-forte' und 'Forte-piano' am Zeilenumbruch eine Trennung der Worte erfolgte, der Unterschied zwischen Bindestrich und Trennungsstrich gekennzeichnet wurde. Durch die zeitliche Verteilung der Quellen³⁷⁹ ergab es sich, dass relativ wenige Einträge in den Jahren 1750-1770 in der Auswertung vorhanden sind. Ein Verlag, der auch in dieser Zeit tätig war,

375 z. B. 'PN 186 Clementi, op. 39, 3 nouvelle sonatines, clav/pf' [sic!]

376 Matthäus: Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie

377 Beer, Axel: Bureau de musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsprogramm (1800-1814), Tutzing: Schneider 2013 [Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens, hrsg. von Axel Beer, Band 5] [In Vorbereitung]

378 Originalausgabe, Erstausgabe, Nachauflage, Titelaufgabe, Neuausgabe, Nachdruck und Kommissionsausgabe

379 Siehe im Anhang 'Tabellen zur Auswertung'

ist Johann Jacob Lotter³⁸⁰, der allerdings überwiegend Kirchenmusik publizierte, daher ergaben sich wiederum nur wenige verwendbare Einträge. Über die ersten 20 Jahre des Beobachtungszeitraums wird daher bezüglich der geringen Anzahl von Stichproben und die Auswirkungen auf die Untersuchung unten noch zu sprechen sein. Dies ist natürlich auch dem Umstand geschuldet, dass sich das Musikverlagswesen gegen Ende des 18. Jahrhunderts sehr stark entwickelt³⁸¹ und dem entsprechend eine Zunahme der gesamten Verlagsproduktion gegen 1800 zu verzeichnen ist.

Exemplarisch wurden die Kataloge von Johann August Böhme³⁸² herangezogen³⁸³. In diesen ist zwar nicht unbedingt der vollständige Titel gegeben (zumindest nach den heutigen Konventionen bibliographischer Vollständigkeit), aber dennoch die Instrumentenangabe:

„*Bornhardt*: Variationen fürs Clavier oder Forte-Piano über das Lied: der Lenz belebet die Natur, aus der Zauberzitter von Müller.“

„*Dussek, J. L.*: The Favorite Hornpipe arranged as a Rondo for the Piano-forte.“

Die beiden Beispiele aus dem Katalog von 1805 in der Kategorie „Sextetten, Sinfonien, Sonaten, Var. etc. f. Forte-Piano“ zeigen, dass die Titel die ausführlichen Instrumenten-bezeichnungen verwenden, im Gegensatz zu anderen Sortimentskatalogen. Bei Johann Michael Götz weisen die Einträge in den französisch gefassten Katalogen nur sehr abgekürzte Titel („Hüllmandel Son: III^{me}“, „Bach la Bataillie“ oder „Gluck Overt.“ etc.) in der Sparte „pour Clavecin“³⁸⁴ auf, die so natürlich nicht Eingang in die Auswertung finden konnten. Ebenso verhält es sich bei den Sortimentskatalogen von Breitkopf & Härtel. In den nach Besetzung eingeteilten Sparten („Cembalo. Soli.“ etc.) wird die Instrumenten-bezeichnung nicht genannt („I Sonata da C. Ph. E. Bach“, „II Sonate da Rust“)³⁸⁵. Auch bei Makarius Falter zeigen die Kataloge von 1808 und 1822³⁸⁶ das gleiche Bild: neben den Spartenüberschriften ist in den Listen keine Instrumentenbezeichnung angegeben, lediglich Komponist, Gattung und Opuszahl. Und schließlich zeichnen die Listen lieferbarer Musikalien von Burchard Hummel & Fils und Johann Julius Hummel (beide 1781)³⁸⁷ das gleiche Bild. Inwieweit daher die Messkataloge von Johann August Böhme bezüglich der Ausführlichkeit der Angaben eine gewisse Besonderheit angesichts der verglichenen Verlagskataloge darstellen, bleibt fraglich, was aber an dieser Stelle nicht weiter verfolgt wird.

Schließlich wurden noch die Kataloge Wiener Musikverleger von Alexander Weinmann zu

380 Rheinfurth, Hans: Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1845), Tutzing: Schneider 1977

[Musikbibliographische Arbeiten hrsg. von Rudolf Elvers 3]

381 Überblick zur geschichtlichen Entwicklung des Musikverlags siehe Beer, Axel: Artikel Musikverlage und Musikalienhandel, in: MGG², Sachteil Bd. 6, Sp. 1760-1783

382 Böhme, Johann August: Verzeichniss der neuesten Musikalien, welche bei Johann August Böhme bei der Börse verlegt und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind. Hamburg 1802 (1805, 1806) und Verzeichniss der neuesten Musikalien, welche bei Johann August Böhme grosse Beckerstrasse No. 34. P. III. und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind. Hamburg 1809

383 Mein Dank geht hier an Prof. Dr. A. Beer, der mir Kopien der Kataloge aus seinem Privatbesitz zur Verfügung gestellt hatte

384 siehe Faksimile in: Schneider, Hans: Der Musikverleger Johann Michael Götz, Tutzing: Hans Schneider 1989, Beispiele aus dem Katalog von 1779, S. 429

385 Vgl. die Faksimile-Ausgabe von Brook, Barry S.: The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplementes 1762-1787, New York: Dover Publications 1966, Beispiel aus dem Supplement XV, S. 806

386 Siehe Faksimile in: Schneider, Hans: Makarius Falter und sein Münchner Musikverlag, Tutzing: Hans Schneider 1993

387 Hortschansky, Klaus: Zwei datierte Hummel-Kataloge – Ein Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels in Frankfurt am Main, in: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag, hrsg. von K. Dorfmueller, Frankfurt am Main 1972, S. 79-94

Rate gezogen³⁸⁸. Fast die Hälfte aller Stichproben wurden aus diesen Verzeichnissen gewonnen, was auch mit den behandelten Verlagen zusammenhängt. Pietro Mechetti oder der Verlag von Alois Senefelder und seinen Nachfolgern waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst produktiv. Bei jenen Verlagen, bei denen sowohl Listen von Deutsch als auch von Weinmann vorlagen, wurden hier vorrangig die Verzeichnisse von Weinmann zu Rate gezogen, da dort die früheste Zeitungsanzeige als Erscheinungsjahr zu Grunde gelegt wurde und das Ergebnis entsprechend genauer ausfiel. In den nach Plattennummern geordneten Listen finden sich häufig Einträge, die nicht datiert werden konnten. Sicherlich liegt es nahe, die Datierung zwischen die umstehenden Einträge anzusetzen, aber gerade wenn es auf das Ende eines Jahres zugeht, kann man unschwer erkennen, dass die Musikdrucke nicht in der Reihenfolge ihrer Plattennummer erschienen waren. Daher wurden auch hier konsequent nur datierte Einträge aufgenommen. Aber auch wie bei Benton gibt es bei Weinmann Unstimmigkeiten, die erst im Abgleich mit RISM aufgefallen waren. Am Beispiel einiger Klavierstücke von Muzio Clementi ist ersichtlich, dass die Instrumentenbezeichnung bei Weinmann in der abgekürzten Fassung nicht mit den tatsächlichen Bezeichnungen (zumindest nach RISM) übereinstimmen, wie bei den Beispielen in der Tabelle unten ersichtlich ist. Wie bei Benton auch kann die Richtigkeit der Angaben nur teilweise im Abgleich mit anderen Quellen überprüft werden. Dadurch erhielt die Auswertung (nicht nur durch die Weinmann-Kataloge) eine gewisse Unschärfe, was durch die Menge an Stichproben auszugleichen versucht wurde. Hier muss man aber auch einräumen, dass die Weinmann-Kataloge nicht via moderner Textverarbeitung, sondern mittels Schreibmaschine erstellt wurden und daher der Spielraum bei der Bearbeitung und Gestaltung des Texts begrenzt ist, was zum Beispiel das Einstellen der Schriftgröße betrifft. Das ist zumindest ein ersichtlicher Grund, warum Weinmann in vielen Fällen auf Abkürzungen zurückgreifen musste. Andererseits war die diplomatisch genaue Wiedergabe der Titel nicht das erklärte Ziel dieser Listen.

388 Für die vollständige Liste siehe Quellenverzeichnis.

Auswertung

Es wurden insgesamt 19504 datierte Titel aufgenommen und nach Kategorien ausgewertet. Hier wird nun ungeachtet der Nationalität der Verleger oder Erscheinungsort eine Auswertung aller aufgenommenen Stichproben durchgeführt. Die Auswertung der sekundären Fragestellungen, ab S. 148, befassen sich anschließend mit den regionalen Ausprägungen und sprachlichen Aspekten. Zur Aufteilung der Stichproben nach Nationalität der Verleger, dem prozentualen Anteil der Stichproben nach Quellen und zu einer Darstellung des Zeitraums, der jeweils durch eine Quelle abgedeckt wurde, siehe Tabellen zur Auswertung, S. 159.

Die Graphen ab Seite 143 zeigen in verschiedenen Darstellungsformen den Verlauf: Bei der ersten Grafik sind die Nennungen der drei Kategorien 'Clavier', Clavier oder Pianoforte' und 'Pianoforte' prozentual gestapelt dargestellt, um die Anteile der Nennungen einer Kategorie relativ zu den jeweils anderen direkt vergleichen zu können. Darunter ist zur der Graph gegeben, der die gewonnenen Stichproben pro Jahr darstellt. Ab 1777 konnten pro Jahr mehr als 100 Stichproben aufgenommen werden, und ab 1784, mit einem Einbruch zwischen 1831 und 1840, mehr als 200. Wie in der Einleitung schon angedeutet, blüht das Musikverlagswesen insgesamt in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auf, was in der Folge einen Zuwachs der insgesamt erscheinenden Musikalien zur Folge hatte³⁸⁹ und auch die relativ geringe Anzahl an Stichproben in den Jahren vor 1776 erklärt. Ab 1843 nimmt die Anzahl der aufgenommenen Titel pro Jahr sukzessive wieder ab, was aber für die Auswertung keine weiteren Auswirkungen hatte. Im Anschluss befinden sich nochmals drei Graphen, welche die Nennungen pro Jahr für die einzelnen Auswertungskategorien separat in absoluten Zahlen darstellen. Wegen der insgesamt höheren Anzahl der Nennungen in der dritten Kategorie 'für Pianoforte' musste hierfür in der Y-Achse ein größerer Maßstab gewählt werden, damit Werte in der Darstellung nicht abgeschnitten wurden.

Es ist zu beobachten, dass die Anzahl der Titel mit Doppelbezeichnung einen sprunghaften Anstieg ab 1770 erfahren. Zeitweise liegt der Anteil dieser Titel mitunter bei über 50% der Musikalien in einem Jahr insgesamt. Davor fand fast ausschließlich die Titelfassung 'für Clavier' Verwendung. Im weiteren zeitlichen Verlauf bleibt der Anteil von Titeln mit Doppelbezeichnung der zweiten Kategorie in etwa gleich, während die Nennungen in der ersten Kategorie (nur 'für Clavier') abnehmen, aber dafür die Zahl der Titel in der dritten Kategorie, die nur noch das Pianoforte anführen, zunimmt. Ab Mitte der 1790er Jahre steigt die Zahl der Titel in der dritten Kategorie stark bis auf über 50%, ab 1803 auf 70-80% der insgesamt aufgenommenen Titel pro Jahr, bis fast ausschließlich nur noch die Nennungen dieser Kategorie zu verzeichnen sind. Es mag verwundern, dass nach dem Graphen zu urteilen zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin scheinbar keine Nennungen von 'Klavier' mehr vorhanden sind. Hier muss man beachten, dass gerade im 19. Jahrhundert Klavierauszüge von Vokal- und Orchesterwerken in großer Zahl veröffentlicht wurden³⁹⁰, aber diese Titel aber keinen Eingang in die Auswertung fanden. Der 'Klavierauszug' stellt zwar eine Reduktion der Stimmen eines Stücks für ein besaitetes Tasteninstrument dar, macht aber an sich keine Angaben über Art des Tasteninstrumentes. Daher sind im 19. Jahrhundert empirisch viele Notenausgaben mit dem Wortbestandteil 'Klavier' aufzufinden, aber aus diesem Grund nicht in der Auswertung vertreten.

Es stellt sich aber die Frage, inwieweit die Instrumentenbezeichnungen auf den Titeln von Notendruckern als Indikator für die Verbreitung des Hammerklaviers den aktuellen Stand zum

389 Vgl. Beer, Axel: Artikel 'Musikverlage und Musikalienhandel', in: MGG², Sachteil Bd. 6

390 Vgl. Klaus Burmeister und Richard Schaal: Artikel 'Klavierauszug', in: MGG², Sachteil Bd. 5, Sp. 318

jeweiligen Zeitpunkt wiedergeben. Wenn man postuliert, dass die Musikverlage mit den Instrumentenbezeichnungen auf den Wandel im Instrumentarium reagieren, gibt es theoretisch drei Möglichkeiten, auf welche Art und Weise das geschieht, was gerade an zwei kritischen Punkten eine Rolle spielt: Einerseits der sprunghafte Anstieg der Titel mit Doppelbezeichnung ab 1770, andererseits die steigende Tendenz ab der Mitte der 1790er Jahre, nur noch das Hammerklavier auf dem Titel zu nennen. Erstens könnte ein Verlag in Bezug auf die Verbreitung des Hammerklaviers vorausahnen, dass dieses Instrument noch weiter in Mode kommen würde und schon eine gewisse Zeit vor der tatsächlichen, sozusagen gleichberechtigten Koexistenz von Cembalo und Hammerklavier, als Zeichen von Modernität die Doppelbezeichnung verwenden. Beziehungsweise dazu überzugehen, nur noch das Pianoforte zu nennen, bevor dieses sich zum allgemein verwendeten Tasteninstrument entwickelte (obwohl es sicherlich zu einem gewissen Zeitpunkt absehbar war). Zweitens können die Bezeichnungen zeitgleich den Wandel des Instrumentariums widerspiegeln. Schließlich besteht drittens noch die Möglichkeit, dass die Titelfassung erst mit einer gewissen zeitlicher Verzögerung auf den Wandel reagiert und in einem konservativen Sinn die Doppelbezeichnung beibehält, obwohl das Hammerklavier nach 1800 eigentlich schon dominierte.

Diese drei Möglichkeiten bei der Wahl der Instrumentenbezeichnungen unter dem Einfluss des sich wandelnden Instrumentariums stellen aber nur stark vereinfachte, polarisierte Möglichkeiten dar. Es ist festzustellen, dass Nennungen des Hammerklaviers allein und die Doppelbezeichnung ungefähr zu gleicher Zeit erscheinen, wie auch die Tatsache, dass die Nennungen der ersten Kategorie 'für Clavier' im Grunde über den gesamten Untersuchungszeitraum zu verzeichnen ist. Die Titelfassung 'für Clavier', der die 'Clavierspieler' allgemein anzusprechen versucht, wurde mit dem Aufkommen des Hammerklaviers umgewandelt zur Doppelbezeichnung 'für Clavier oder Pianoforte', um Sinne einer Auszeichnung hervorzuheben, dass die jeweilige Musik zur Wiedergabe auf beiden Instrumententypen geeignet sei. Im weiteren Verlauf wird diese so lange beibehalten, bis sich das Hammerklavier komplett etablieren konnte und begann, die anderen besaiteten Tasteninstrumente aus dem Musikleben zu verdrängen. Daher wird die Doppelbezeichnung wieder reduziert auf die Bezeichnung 'Pianoforte', die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts flächendeckend etabliert. Die Instrumentenbezeichnungen befinden sich im Spannungsfeld zwischen Modernität und Konvention, zwischen Floskel und besonderer Auszeichnung. Ab wann sich aber die Tendenz manifestiert, wieder 'Klavier' (anstatt 'Pianoforte' und ähnlich) auf den Titel zu setzen, und somit den Anfangspunkt zur heutigen Verwendung des Klavierbegriffs legt, liegt außerhalb des Untersuchungszeitraums.

Es ist im Graph ein langsam verlaufender, fließender Übergang zu beobachten, der keinesfalls in ganz Zentraleuropa ganz gleichmäßig verläuft. Die Auswertung stellt hier in dieser Untersuchung nur auf ganz allgemeiner Ebene einen breiten Querschnitt der Verlagsproduktion dar.

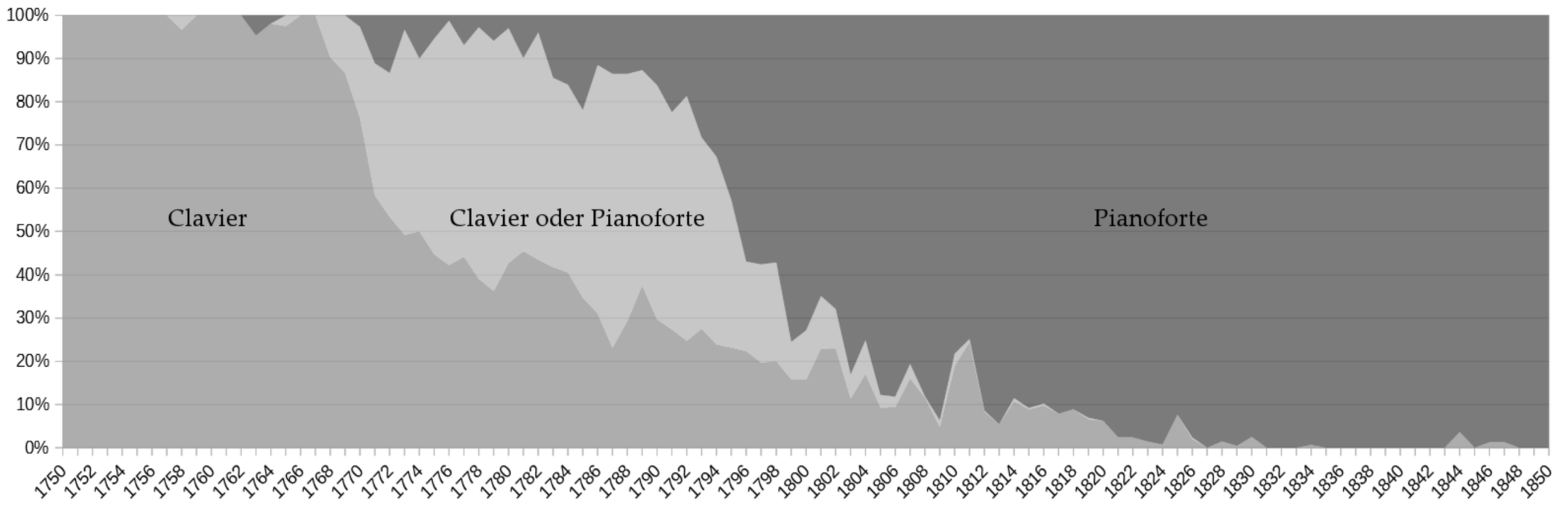


Abbildung 4: Anzahl der Nennungen in den Kategorien 'Clavier', 'Clavier oder Pianoforte', 'Pianoforte' pro Jahr. Die Werte sind prozentual gestapelt.

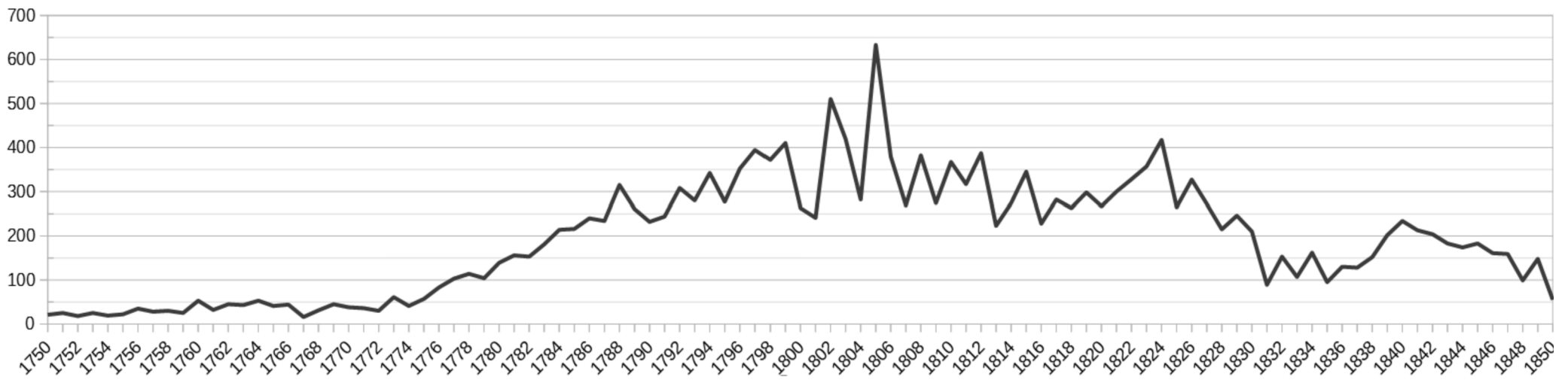


Abbildung 5: Stichproben pro Jahr.

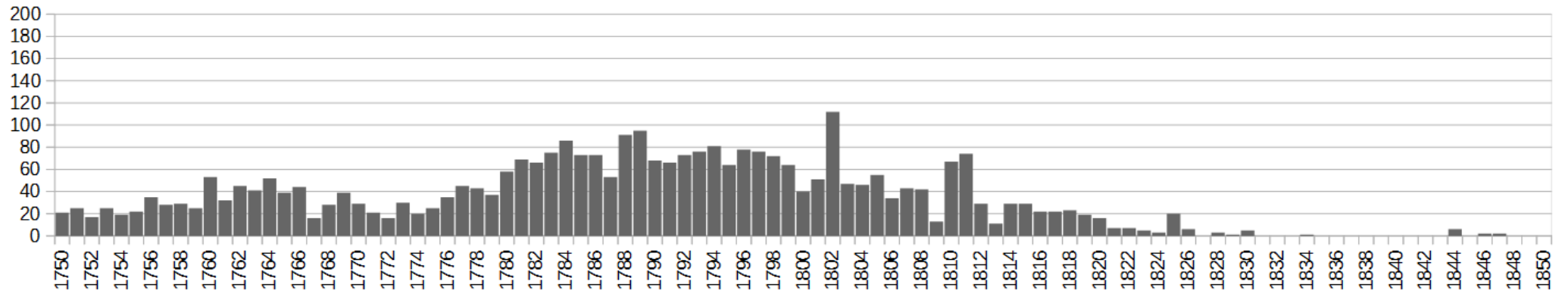


Abbildung 6: Nennungen pro Jahr in der Kategorie 'Clavier'. n=3285

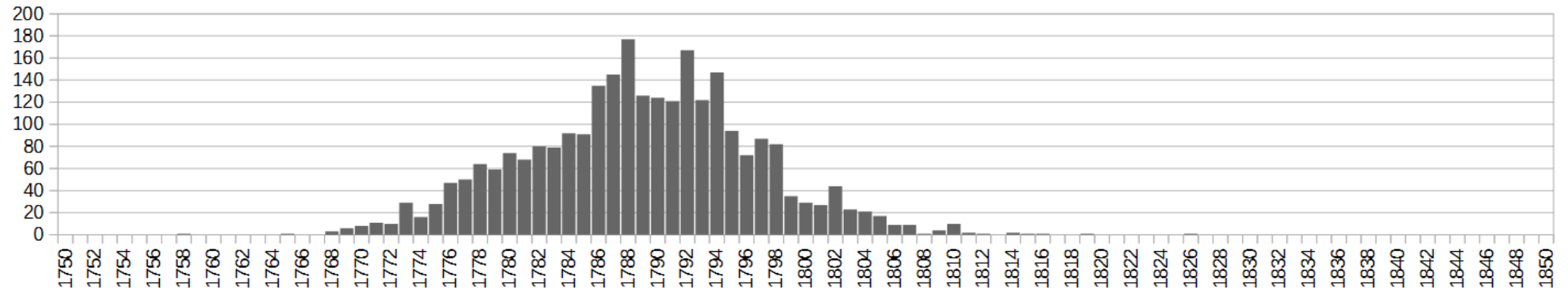


Abbildung 7: Nennungen pro Jahr in der Kategorie 'Clavier oder Pianoforte'. n=2654

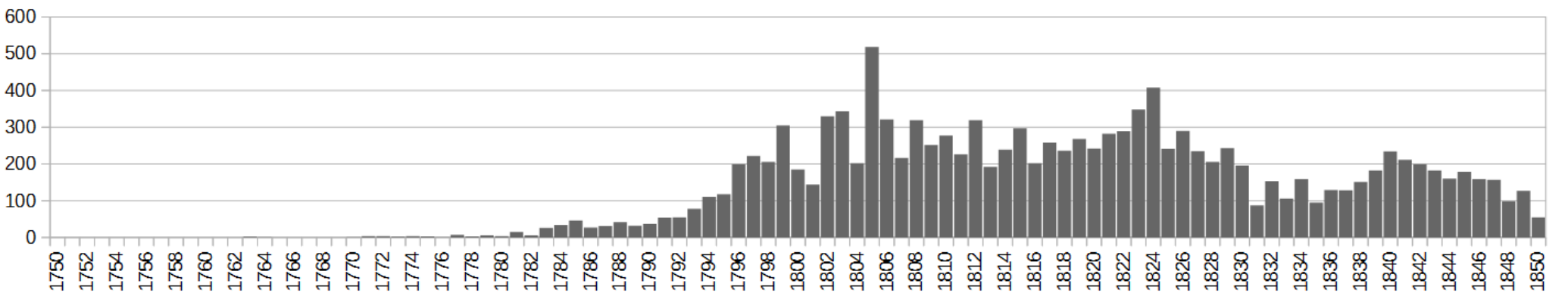


Abbildung 8: Nennungen pro Jahr in der Kategorie 'Pianoforte'. n=12962

Diese Auswertung verschafft in einem großen Rahmen die Darstellung des Verlaufs, in dem sich punktuelle Ereignisse einbetten lassen. Besonders die beiden Wendepunkte, die ausgemacht werden konnten, decken sich mit bekannten Quellen. Wichtig einerseits ist der sprunghafte Anstieg bei der Verwendung der Doppelbezeichnung in den 1770er Jahren und danach die in den späten 1790er Jahren wachsende Tendenz, auf den Titeln nur noch das Hammerklavier zu nennen.

Sicherlich sind in Carl Philipp Emanuel Bach 'Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen' schon einige Anmerkungen zu den Vorzügen des Hammerklaviers enthalten³⁹¹, hatte er doch am Hof Friedrich II. genug Gelegenheit, sich mit dem neuen Instrument vertraut zu machen, zumal die Hammerflügel am Hof von Gottfried Silbermann stammten³⁹², dessen Name schon für eine gewissenhafte handwerkliche Arbeit bürgt. Das bedeutet aber nicht, dass hier in der Mitte des

Die Wiedergabe von Instrumentenbezeichnung bei Weinmann und RISM

PN	Weinmann	RISM A/I	Jahr	RISM
558	clv.	clavecin ou forte-piano	1795	C 3011
391	clv.	clavicembalo o piano-forte	1792	C 3137
557	clv.	clavicembalo o fortepiano	1795	C 3003
500	clv.	clavicembalo o forte piano	1794	C 2995

18. Jahrhunderts schon eine flächendeckende Verbreitung zu verzeichnen war.

Die Einschätzung, ab wann das Hammerklavier allorts bekannt und verfügbar war, gestaltet sich schwierig. Jacob Adlung beschreibt in der *Musica Mechanica Organoedi* (1768) bei seiner Behandlung des Hammerklaviers zwar allgemein die Mechanik und nennt die Arbeiten Silbermanns, aber er bemerkt auch: „Mehr kann ich davon nicht sagen, als ich gelesen, weil ich es nicht selbst gesehen“³⁹³. Und auch scheint das Hammerklavier 1769 noch nicht alle Zeitgenossen überzeugt zu haben. Johann Adam Hiller nennt es „für die meisten Liebhaber ungemein reizend“, wenn man auch dessen schnell überdrüssig wird:

1769 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend

„Das Instrument, das den Nahmen des Fortepiano führt, so wie es bisher nur Silbermann verfertigt hat, und zu welcher Classe man eine Menge da und dort, theils nachgemachter, theils selbst erfundener Instrumente nicht zählen muß, ist für die meisten Liebhaber ungemein reizend, zumal wenn es gedämpft gebraucht wird. So angenehm aber auch dieses Instrument unter gewissen Umständen, und wenn man es in einiger Entfernung hört, seyn mag, so wird man doch auch vielleicht kein anderes sobald überdrüssig. Mr. Daquin, ein braver Organist bey Notre Dame zu Paris, sagte daher, als wir uns mit einander auf einem silbermannischen Fortepiano ein Vergnügen

391 Siehe einige zitierte Stellen diesbezüglich im Quellenverzeichnis, S. 301

392 Ausführlicher zu den Silbermann-Hammerflügeln von Friedrich II. vgl. Latcham, Michael: *Pianos and harpsichords for their majesties*, in: *Early Music* Vol. 36, Nr. 3 (2008), S. 379-387

393 Vgl. Adlung.: *Musica mechanica organoedi*. Zweyter Band, S. 119

machten: „Der Flügel ist das Brodt, und das Fortepiano eine leckerhafte Speise, die man bald überdrüßig wird.“ Es ist dasselbe auch nicht so gut zur Begleitung einer Musik, als zu einem Concert oder Solo zu gebrauchen. [...] Ein geschickter Orgel- und Instrumentenmacher, der zugleich Organist an der evangelischen Barfüßerkirche zu Augspurg ist, Herr Johann Andreas Stein, hat an der Verbesserung der Mängel, die sich bey dem Pianoforte finden, seit zehn Jahren gearbeitet, und ein Instrument zu Stande gebracht, das von Kennern sehr gelobt und bewundert wird.“³⁹⁴

Hiller konkretisiert seine Kritik nicht, sondern sagt nur, dass es „nicht so gut zur Begleitung einer Musik, als zu einem Concert oder Solo zu gebrauchen“ wäre. Man kann vermuten, dass die Hammerklavier, auf die er sich bezieht, vielleicht vom Klangvolumen für einen universellen Einsatz noch unzureichend waren. Das Cembalo hingegen hatte zu diesem Zeitpunkt immer noch eine feste Stellung inne, da es noch in etwa gleichermaßen als Solo- und Begleitinstrument in Gebrauch war. In der Auswertung zeigt sich, dass darauf hin ab den 1770er Jahren die Doppelbezeichnung auf den Musikalien stark zunahm und impliziert den Beginn der flächendeckenden Verbreitung des Hammerklaviers. Schott gibt in seiner Chronologie viele Beispiele aus diesem Zeitraum, bei denen sowohl Cembalo als auch Hammerflügel abwechselnd bei Konzerten und anderen Anlässen im Musikleben verwendet wurden³⁹⁵. Man muss daher dieser Zeit eine Ambivalenz bei der Instrumentenwahl unterstellen, die sich nicht nur bei der Instrumentenangabe im Titel niederschlägt, sondern auch die Musizierpraxis reflektiert:

„It seems likely that a considerable amount of 18th-century keyboard music, both solo and concerted, was regarded by performers, and probably by many composers as well, as properly performable on the available instrument of whatever sort. To suggest that such an easygoing attitude towards the choice of the medium of performance may have prevailed, will no doubt surprise, even shock, many early music enthusiasts.“³⁹⁶

Diese „easygoing“, aber angesichts der parallel existierenden Tasteninstrumente auch nicht anders vorstellbare Herangehensweise der Zeitgenossen stellt die historische Aufführungspraxis vor neue Herausforderungen. Der Versuch, die Intentionen der Komponisten zu rekonstruieren und klanglich zu realisieren stellt eine Form der historisch informierten Aufführungspraxis dar. Hingegen die Musizierpraxis der Zeitgenossen, die jeweils das ihnen zur Verfügung stehende Instrument spielten und sich am klanglichen Effekt der Veränderungen ergötzen (ob aus heutiger Sicht musikalisch sinnvoll oder nicht!), stellt eine ganz andere Art des Umgangs mit der Musik des 18. Jahrhunderts dar.

Zur Jahrhundertwende hin deutet sich der Anfang einer expliziten Beschäftigung mit dem Hammerklavier und der Entwicklung einer dedizierten Spieltechnik an. Die durch den Graph aufgezeigte Zunahme jener Titel, die nur noch 'für Pianoforte' angeben, deckt sich ebenfalls mit der belegten intensivierten Beschäftigung mit dem Hammerklavier. Allen voran steht natürlich Milchmeyers dedizierte Klavierschule 'Die wahre Art das Pianoforte zu spielen' (1797). Die Verwendung der Pedale, um den musikalischen Ausdruck zu Formen, spielt hier in den Anfängen noch keine so große Rolle wie heute und befindet sich noch im zeitgenössischen Diskurs³⁹⁷. In der Einleitung

394 Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 3. Jg. 1769, S. 32

395 Vgl. Schott, Howard: From harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary, in: Early music Vol. 13, No. 1 (1985), S. 30f

396 Ebd., S. 36

397 Vgl. Rowland, David: Early pianoforte pedalling. The evidence of the earliest printed markings, in: Early music Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 5-17 und auch Rowland, David: Beethoven's pianoforte pedalling, in: Stowell, Robin (Hrsg.): Performing Beethoven. Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 49-69 [Cambridge studies in performance

wurden auch schon andere Punkte angeführt, die kurz nach 1800 den erfolgten Übergang zu markieren: Instrumentenbauer legten die Fertigung des Cembalo ab, um sich der Nachfrage gemäß dem Hammerklavier zuzuwenden. Und bei Anlässen, welche dem Cembalo bisher vorbehalten waren, wurde der Hammerflügel verwendet, wie die Begleitung der Ode zum Geburtstag des englischen Königs, die 1793 erstmals mit dem Pianoforte begleitet wurde³⁹⁸. Damit ist durch Quellen aus diesem Zeitraum ebenfalls bewiesen, dass die Titelfassung von Musikalien um die Jahrhundertwende das Ende im Wandel des allgemein gebräuchlichen Instrumentariums reflektiert. Auch wenn die altergebrachten Instrumente nicht plötzlich von der Bildfläche verschwinden (wie es beim Clavichord schon aufgezeigt wurde), ist der Trend eindeutig zum inzwischen weit entwickelten Hammerflügel übergegangen, wie Koch konstatiert:

1802 Koch: Musikalisches Lexikon

„Fortepiano, ist das bekannte Lieblingsinstrument der jetzigen Clavierspielenden Welt.“³⁹⁹

Auswertung der sekundären Fragestellungen

Die Sprachliche Formung des Titels

Eine Untersuchung der Kommunikation zwischen Komponist und Verleger fördert manchmal Zeugnisse zu Tage, welche Aufschluss über die sprachliche Gestaltung des Titelblatts geben. In diesem Brief wird der Wunsch des Komponisten nach einer bestimmten sprachlichen Fassung deutlich:

Brief: Johann Franz Xaver Sterkel an Artaria

„Ich ware sehr verwundert, den nahmen jener Dame, welcher ich diese Trios zu dediciren wünschte, auf dem titelblatt nicht zu finden, da ich doch an eben diesen tage, als ich sie dem Herrn Artaria in Mainz einhändigte, Ihm auch eine Copie dieses titelblatts mitgabe, welche er mit denen Trios an Ew. Wohlgeboh[ren] zu schiken mir versprochen hatte. - Ich lege Ihnen also dieselbe nochmahls bey, mit der bitte, jenes titel-blatt mit diesen gegenwärtigen zu vertauschen. - Ich habe es in französischer [!] sprache geschrieben, weil ich es lieber in dieser als in der Italienischen sprache zu haben wünschte.“⁴⁰⁰

Wie oft Komponisten derartige Vorstellungen vom Titelblatt ihres im Druck zu erscheinenden Werks direkt kommunizierten, ist weitgehend unbekannt. Die Frage stellt sich, inwieweit die Verleger die Sprache der Drucke gezielt anpassten und welche Faktoren dabei eine Rolle spielten.

Es war angestrebt, eine Untersuchung bezüglich der Sprachwahl des Titels bei Verlegern

practice; Band 4]

398 Vgl. Schott: From harpsichord to pianoforte, S. 33

399 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 590

400 Brief von J. F. X. Sterkel an den Verlag Artaria. Aschaffenburg vom 16.08.1789, zitiert nach: Axel Beer und Dagmar Schell (Hrsg): Johann Franz Xaver Sterkels Briefwechsel mit seinen Verlegern, Mainz: Schott 2000, S.43.

Hervorhebungen und Anmerkungen zur Orthographie siehe ebd.

unterschiedlicher Nationalität anzustellen. Die Sprache des Titels (Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch) sollte bei Verlagen aus Deutschland, Wien, England, Frankreich und Italien im zeitlichen Verlauf Tendenzen und deren Verlauf im Untersuchungszeitraum 1750-1850 darstellen. Wegen der geringen Anzahl der Stichproben, wodurch eine aussagekräftige These konterkariert wird, musste diese Auswertung entfallen. Wenn man die Verleger nach Nationalität unterteilt, liegen zwar teilweise einige tausend Stichproben vor, aber durch die Verteilung der Daten auf einen Zeitraum von 100 Jahren kann man nicht von gesicherten Ergebnissen sprechen.

Nationalität	Stichproben	Ø pro Jahr insgesamt
Deutschland	5346	53,46
Wien	8987	89,87
England	2148	21,48
Frankreich	2755	27,55
Italien	28	0,28

Trotz dieser Sachlage werden kurz die Tendenzen angedeutet, die sich abzuzeichnen beginnen, aber freilich einer weiteren eingehenden Untersuchung bedürfen. Es werden aber nur ausgewählte Zeiträume kommentiert, in denen verhältnismäßig viele Daten vorliegen.

Bei deutschen Verlagen im Zeitraum von 1792-1815 (Ø 143 Stichproben pro Jahr) liegt der Anteil an französischen Titeln recht stetig bei durchschnittlich 65%, der Anteil an italienischen bei rund 3,5%. Englische Titelblätter kommen so gut wie nicht vor (insgesamt 20). Selbst bei Wiener Verlegern ist der Anteil an fremdsprachigen Titeln nicht so hoch wie bei den Deutschen. Bei den durchgesehenen Rezensionen von Musikalien finden sich gelegentlich Kommentare zur sprachlichen Gestaltung des Titels:

Rezension:

Johann Joachim Agrell: Sonata a due cioè Cembalo obligato e traversiero o Violino. Nürnberg: Schmidt 1765

„[...] Der Titel dieses Trios sollte italiänischer seyn. Denn traverso ohne Flauto voran, heißt nicht eine Querflöte; Und überhaupt ist es nicht eine seltsame Grille, daß deutsche Componisten italiänische und französische Titel, vor ihre Compositionen setzen.“⁴⁰¹

In deutschsprachigen Ländern sind französisch und italienisch gesetzte Titel sehr in Mode, was aber auf Grund der individuellen Sprachkenntnis des Komponisten oder Verlegers manchmal zu Sprachschnitzern führt, die im zeitgenössischen Schrifttum kritisch bemerkt werden:

Rezension:

Johann Anton Musaeus: Divertimento Cembalo soloo der monatlichen Belustigungen des Claviers, bestehend aus Sonaten, Sonatinen, Mourquien, Menuetten, Trios etc. verfertigt von Johann Anton Musäus. Der Monat Jenner und der Monat Februarii 1765. Kopenhagen, bey Ludolph Henrich Lillies Wittwe, 1765.

„[...] Und damit auch der Titel; ins künftige, so wohl im italienischen als im teutschen, seine grammatische Richtigkeit habe, so schlagen wir, mit Vorbeygehung anderer Schnitzer auf seinem

401 ADB, Band 3,1 1766, S. 260

Titel wenigstens folgende Verbesserung vor: 'Divertimento musico, per il Cembalo solo, oder monatliche Belustigungen auf dem Claviere etc. etc.' Es sieht in der That nicht fein, wenn so viele, leider auch manchmal große Musiker, sich bloß geben, daß sie weder auch deutsch, noch auf italienisch, noch auf französisch zu sagen wissen, was sie eigentlich haben wollen.“⁴⁰² [Agricola]

Bei Verlegern aus Wien zwischen 1800-1850 (Ø 161 Stichproben pro Jahr) liegen die Verhältnisse etwas anders: Überwiegend deutsche Titel werden veröffentlicht (Ø 66%) und ebenfalls ein substantieller Bestandteil auf Französisch (Ø 26%). Es werden aber noch mehr Drucke auf Italienisch (Ø 4%) als auf Englisch (Ø 0,001%) herausgegeben.

Eine Aussage über die Tendenzen bei Verlegern aus England gestaltet sich angesichts der Quellenlage schwierig, da in keinem Jahr mehr als 95 Stichproben verzeichnet werden konnten. Dennoch kann man feststellen, dass der Anteil an fremdsprachigen Titelblättern, insgesamt im Durchschnitt betrachtet, sehr gering ausfällt (<10%). Andererseits sind englische Titel auf dem Festland eine Seltenheit. In Frankreich stellt es sich ähnlich dar, wobei der Anteil an französischen Titeln noch höher ausfällt (>95%). Über die Tendenzen bei italienischen Verlegern können bei einer derart geringen Anzahl an Stichproben von 28 Titeln überhaupt keine Angaben gemacht werden.

402 ADB, Band 4,1 1767, S. 276. Der Titel wurde hier vollständig nach den Angaben aus der ADB zitiert.

Clavier – Klavier

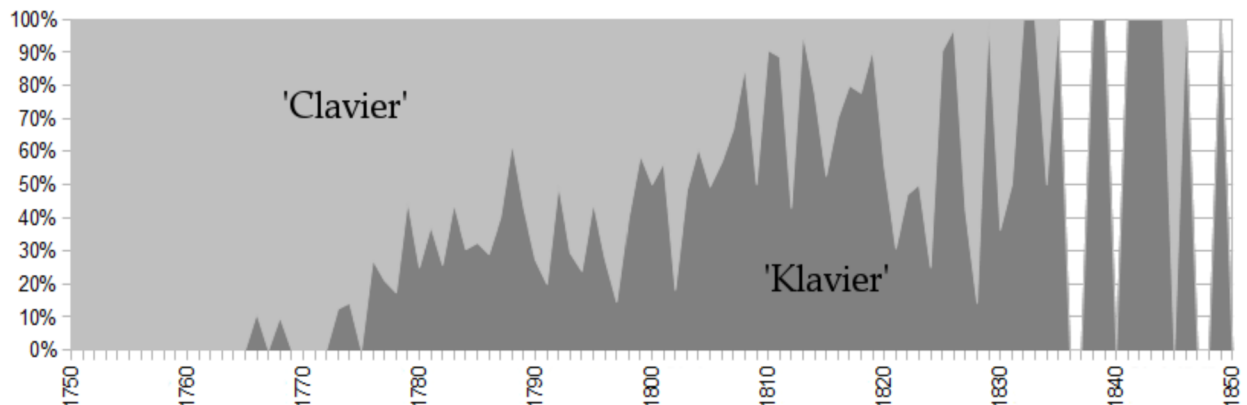


Abbildung 9: Die Tendenz der Schreibweise: Von 'Clavier' zu 'Klavier'. Werte prozentual gestapelt. n=1806

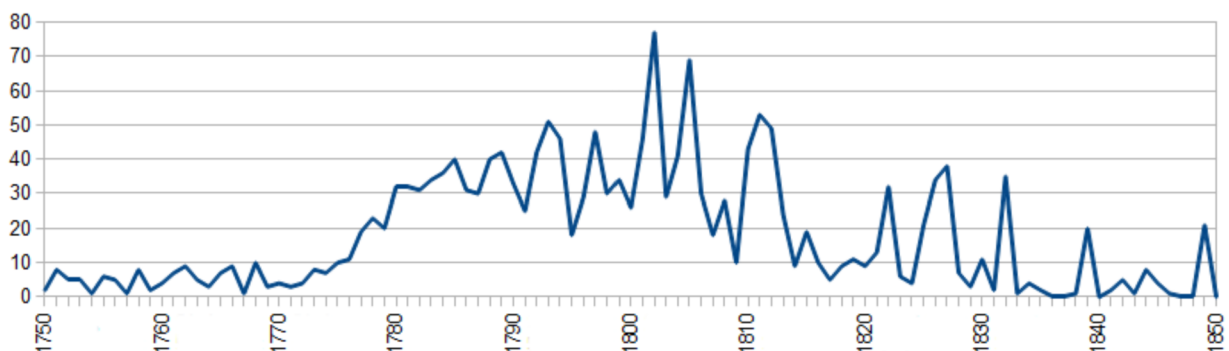


Abbildung 10: Die Tendenz der Schreibweise: Von 'Clavier' zu 'Klavier'. Stichproben pro Jahr. n=1806

Man kann im zeitlichen Verlauf ohne Weiteres feststellen, dass sich in den 1770er Jahren die Tendenz beginnt, 'Clavier' mit 'K' zu schreiben. Dies ist ein langwieriger Prozess, der sich bis ins 19. Jahrhundert hinzieht. In den untersuchten Lexika hatte sich um 1850 die Schreibweise mit 'K' endgültig durchgesetzt: Während Andersch⁴⁰³ 1829 noch 'Clavier' nennt (genauso bei Gahy⁴⁰⁴ 1840), verweisen Schilling⁴⁰⁵ 1840, Gassner⁴⁰⁶ 1849 und Bernsdorf⁴⁰⁷ 1856 zum Stichwort 'Klavier'. Der Graph, der die Tendenz verdeutlichen soll, weist ab 1835 Lücken auf⁴⁰⁸, was natürlich auf die geringe Menge an Daten zurückzuführen ist und auch die extremen Sprünge zwischen zwei benachbarten Werten erklärt. Andererseits sind die Verlage nach 1800 auch dazu übergegangen, eher das Pianoforte auf dem Titel zu nennen. Die Bezeichnung 'für Klavier' wird im Untersuchungszeitraum niemals komplett verdrängt und scheint danach zu einem gewissen Zeitpunkt wieder vor 'Pianoforte' vermehrt Verwendung zu finden, bis schließlich heute im deutschsprachigen Raum nur noch von der 'Klavier' die Rede ist.

403 Andersch: Musikalisches Woerterbuch, S. 266

404 Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon, S. 74

405 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Bd. 2, S. 258

406 Gassner: Universal-Lexikon der Tonkunst, S. 205

407 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Bd. 2, S. 617

408 Für die Jahre 1836, 1837, 1840, 1847, 1848, 1850 liegen keine Daten vor.

Varianten der Bezeichnungen des Hammerklaviers

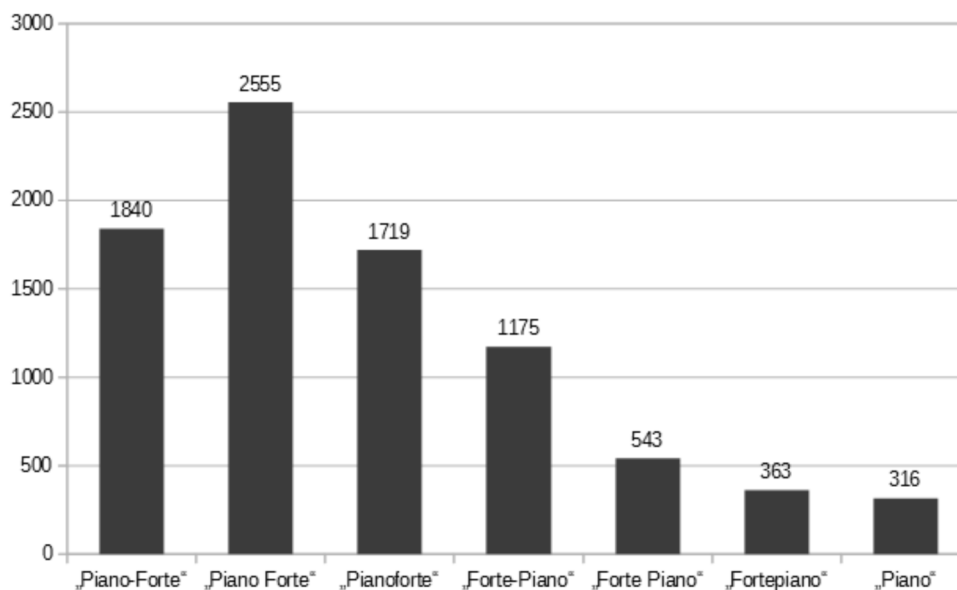


Abbildung 11: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf allen ausgewerteten Titeln insgesamt. n=8511

Die Bezeichnung des Hammerklaviers hat verschiedene Ausprägungen erfahren. Im zeitgenössischen Sprachgebrauch scheinen die verschiedenen Benennungen parallel zu existieren, wie der Eintrag bei Bernsdorf belegt.

1865 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst

„Pianoforte, s. Fortepiano. Jede Benennung, diese oder jene, ist richtig.“⁴⁰⁹

Sicherlich sind diese Varianten nur in der Niederschrift festzustellen, sprachlich liegt der Unterschied nur im jeweils vorangestellten 'Piano' oder 'Forte'. Der Graph zeigt die Anzahl der Nennungen von den sechs verschiedenen Möglichkeiten der Schreibweise von 'Pianoforte' und der Kurzform 'Piano'. Man kann deutlich ablesen, dass die Varianten mit vorangestelltem 'Piano' generell bevorzugt werden. Die untersuchten Lexika geben keinen Kommentar ab zur getrennten Schreibweise mit oder ohne Bindestrich, oder in einem Wort. Dieser Graph bietet aber nur eine Auswertung aller Stichproben, bei denen die genaue Schreibweise notiert werden konnte, ohne Rücksicht auf länderspezifische Ausprägungen. Daher wird die statistische Auswertung dieses Aspekts wieder nochmals differenziert nach Ländern gegeben.

409 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, S. 178

Deutsche Musikverleger

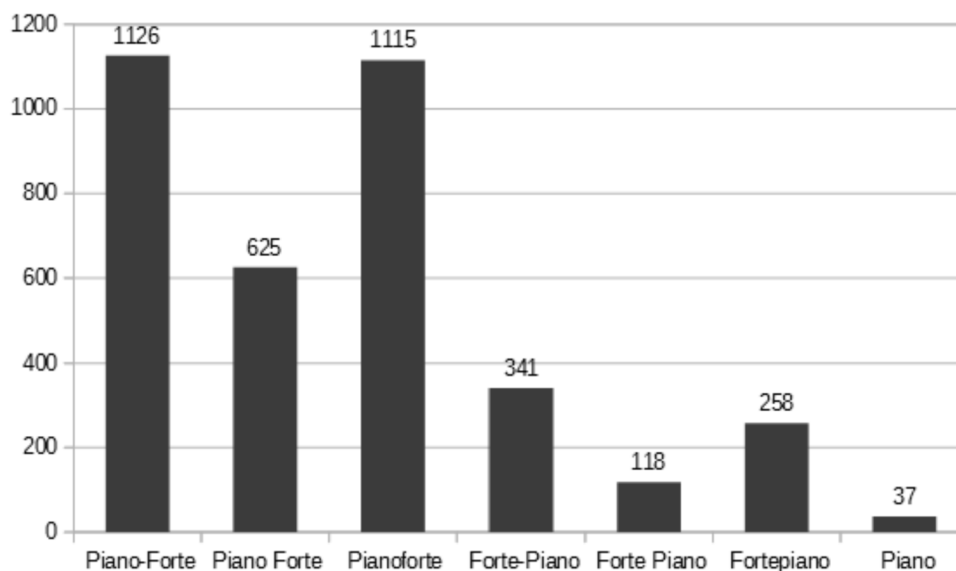


Abbildung 12: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln deutscher Verleger. n=3620

Auf den Titelblättern deutscher Verleger dominieren die Varianten mit vorangestelltem 'Piano'. Wenn man aber dieses Ergebnis mit den Einträgen aus Lexika ergibt sich ein etwas anderes Bild. Hier wird mehrheitlich das Hammerklavier unter dem Eintrag 'Fortepiano' definiert, obwohl eine gewisse Ambivalenz bestehen bleibt. Koch verweist im Musikalischen Lexikon 1802 vom Stichwort 'Pianoforte' zu 'Fortepiano'⁴¹⁰. Im Kurzgefassten Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und Dilettanten 1807⁴¹¹ hingegen wird von 'Fortepiano' zu 'Pianoforte' verwiesen. Der Befund bei Andersch⁴¹², Gathy⁴¹³, Schilling⁴¹⁴, Gassner⁴¹⁵ und Bernsdorf⁴¹⁶ zeigt aber, dass das Hammerklavier unter dem Stichwort 'Fortepiano' definiert und dorthin vom Eintrag 'Pianoforte' verwiesen wird. Aber es wird stets bemerkt, dass beide Bezeichnungen richtig seien. Bei den Clavierschulen des 18. Jahrhunderts verhält es sich ähnlich, wo ebenfalls mehrheitlich vom Fortepiano gesprochen wird. Es steht also fest, dass diese Auswertung nur die Tendenzen auf den Titeln von Notendruckern wiedergeben, aber nicht unbedingt verbindlich den Sprachgebrauch widerspiegeln.

410 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 590

411 Koch: Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten. S. 275

412 Andersch: Musikalisches Woerterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde, S. 183

413 Gathy: Musikalisches Conversations-Lexikon, S. 138

414 Schilling: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Bd. 3, S. 16

415 Gassner: Universal-Lexikon der Tonkunst. S. 298

416 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Bd. 2, S. 15

Wiener Musikverleger

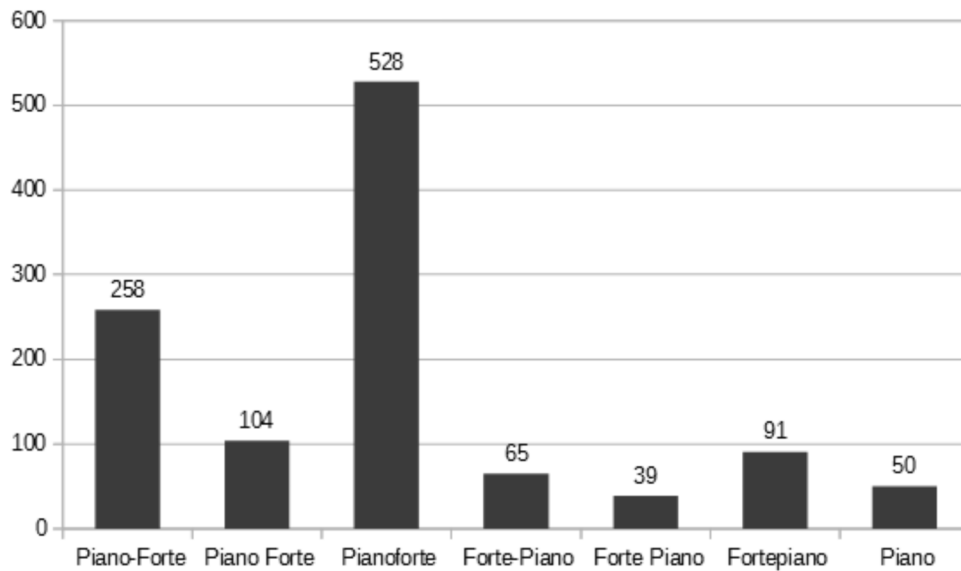


Abbildung 13: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln wiener Verleger. n=1135

Bei den Wiener Verlegern dominieren ebenfalls die Varianten mit vorangestelltem 'Piano', obwohl zu dieser Untersuchung hier die wenigsten Stichproben vorliegen. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass mit einer größeren Menge an Daten sich dieser Graph noch erheblich ändern kann, was aber auf Grund der gegenwärtigen Quellenlage nicht zu ändern ist.

Französische Musikverleger

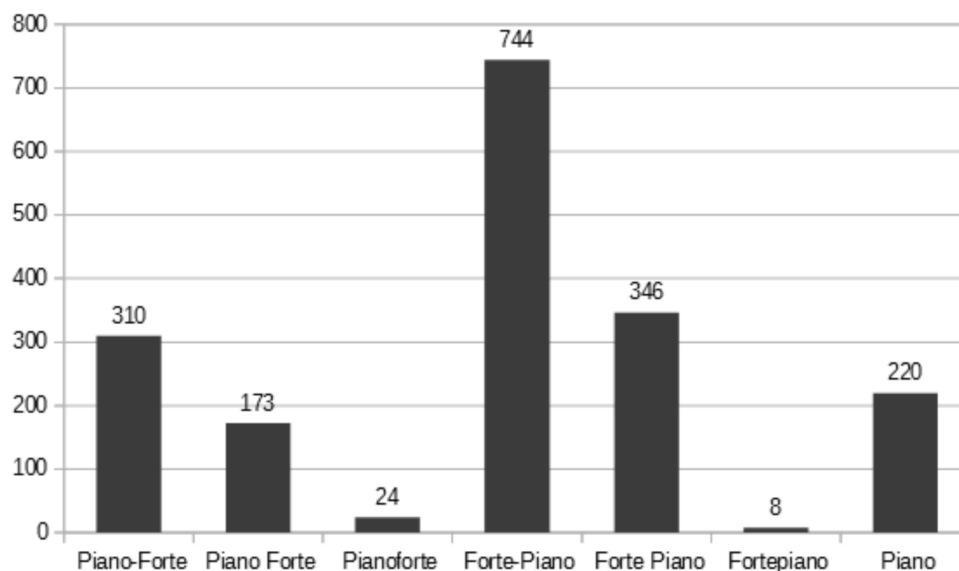


Abbildung 14: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln französischer Verleger. n=1825

Auf Französischen Drucken erscheint auch vermehrt die Kurzform 'Piano', welche dort mehr als andernorts zu sehen ist und eine lokal verbreitete Variante darstellt, wie auch Bernsdorf bemerkt:

1865 Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst

„Piano, bei den Franzosen die kurze Benennung des Instruments Pianoforte.“⁴¹⁷

Diese Aussage ist hierdurch belegbar, denn mit 12% der Nennungen ist der Anteil ungleich höher als bei allen anderen Regionen. Ansonsten wird in Frankreich der Auswertung nach die Version 'Forte-piano' stark bevorzugt, welcher aber keine Exklusivität beanspruchen kann. Ein Kuriosum stellt der folgende Titel dar, der gleich zwei verschiedene Varianten der Schreibweise enthält:

Jean-Louis Adam: Symphonie concertante pour le forte-piano à quatre mains ou deux pianos-forte. Paris: chez l'Auteur 1785 (Anzeige vom 9. November im 'Journal de Paris')

Man kann vermuten, dass zwei Varianten gewählt wurden, um eine Wortwiederholung zu vermeiden, auch wenn der Plural „pianos-forte“ umständlich anmutet.

⁴¹⁷ Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, S. 178

Englische Musikverleger

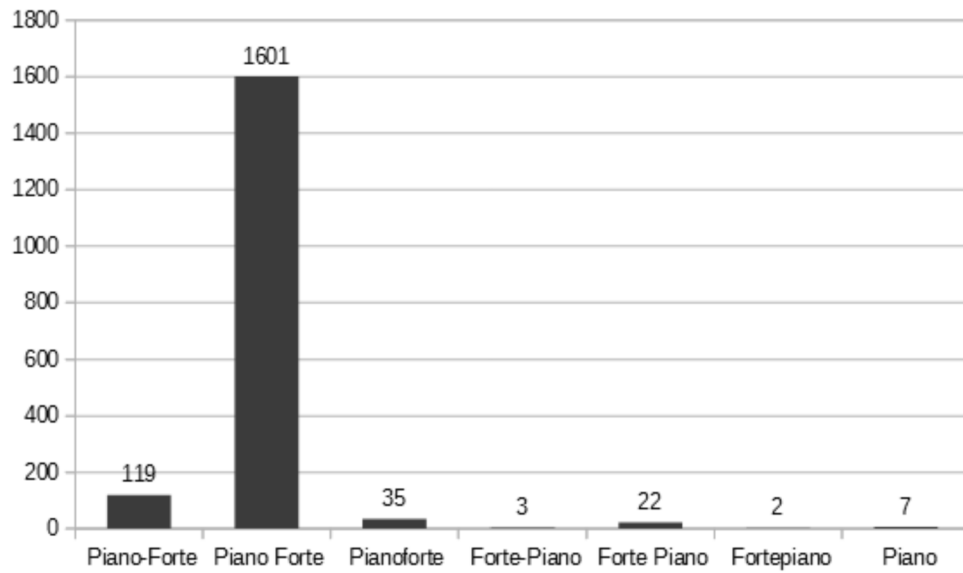


Abbildung 15: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln englischer Verleger. n=1789

Bei keiner anderen Region zeichnet sich ein derart eindeutiges Bild wie bei den Englischen Verlegern, welche zu rund 89% die Variante „Piano Forte“ bevorzugen.

Akzent

Um noch ein letztes sprachliches Detail zu behandeln, wurde dem Akzent, der auf dem 'e' von 'Piano Forté' gesetzt wird, ebenfalls Beachtung geschenkt. Ohne Accent aigu auf dem letzten 'e' spricht sich genau genommen Piano Forte [pjano fɔrt], mit Akzent Piano Forté [pjano fɔrte]. Er findet sich unter den 503 Stichproben bei französischen Verlegern zu 47% und außerhalb Frankreichs fast ausschließlich in Deutschland mit 52% (Wien 1,5%, England keine Nennungen). Besonders häufig wird der Akzent bei Johann André in Offenbach verwendet. Allerdings muss man wieder die Sorgfalt der herangezogenen Verlagslisten diesbezüglich hinterfragen. Man kann auf Grund der Tatsache, dass (wie schon erwähnt) in Deutschland zwischen 1792 und 1815 rund 65% der Titel in französischer Sprache erschienen waren, annehmen dass die Anzahl der Einträge mit Akzent auf Grund der Annäherung an die französische Sprache eigentlich höher liegen muss. In den Verlagsmonographien von Alexander Weinmann finden sich fast gar keine Akzente verzeichnet (insgesamt nur zwei mal bei 8775 aufgenommenen Datensätzen insgesamt), auch wegen der verwendeten Kurzform „Pfte.“, die eine Untersuchung der unterschiedlichen Bezeichnungen des Hammerklaviers schon gar nicht zulassen. In Zusammenhang gibt es ein kurioses Beispiel, bei dem der französische Akzent bei einem italienischen Titel (eines deutschen Verlegers!) vorliegt, bei dem man nicht umhin kommt, die Überlieferung zu hinterfragen.

Joseph Haydn: Missa a quattro voci [...] accomodata per il piano-forté dal C. Zulehner [...]. Bonn: N. Simrock 1816 (PN 1265; RISM H 4708)

Ob dieses Unikum nun der Redaktion von RISM geschuldet ist, oder ob tatsächlich der Verleger bewusst den Akzent gesetzt hat, kann nur durch das originale Titelblatt aufgeklärt werden. Zuletzt könnte auch der Stecher des Texts sich vertan haben.

Wie bereits erwähnt, sind bei Johann André in Offenbach viele Beispiele für Titel mit Akzent zu finden. Das auf der nächsten Seite abgebildete Titelkupfer von Johann Franz Xaver Sterkels Op. 34 zeigt eine der für die Zeit typischen Titel des Verlags, bei welchen der Text durch eine architektonischen Form eingerahmt wird⁴¹⁸. Vor dem von Gestrüpp bewachsenen monumentalartigen Gebilde weist eine Putte den Betrachter auf den Komponisten hin, der nach seinem Bekanntheitsgrad zu dieser Zeit nicht mehr mit Vornamen vorgestellt werden muss.

418 Vgl. Matthäus, Wolfgang: Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie, Tutzing: Schneider 1973, S. 22



Abbildung 16: Johann Franz Xaver Sterkel: Sonate pour le Clavecin ou le Piano Forté avec Violon et Violoncelle, Op. 34. Offenbach: Johann André 1793 (PN 547, RISM S 5935)

Tabellen zur Auswertung

Stichproben nach Regionen aufgeschlüsselt

Land des Verlages	Stichproben	prozentual
Deutschland	5343	27,39%
England	2148	11,01%
Frankreich	2764	14,17%
Italien	28	0,14%
Wien	8987	46,08%
Sonstige ⁴¹⁹	234	1,19%
Insgesamt	19504	100,00%

Die folgende Tabelle zeigt den prozentualen Anteil der Stichproben einer Quelle an der Auswertung insgesamt an. Dabei sind diese nach den oben erwähnten drei Gruppen gegliedert:

1. RISM und Quellen zur Bestimmung von undatierten RISM-Einträgen
2. Übergreifende Listen Paris und England
3. Verlagslisten einzelner Verlage

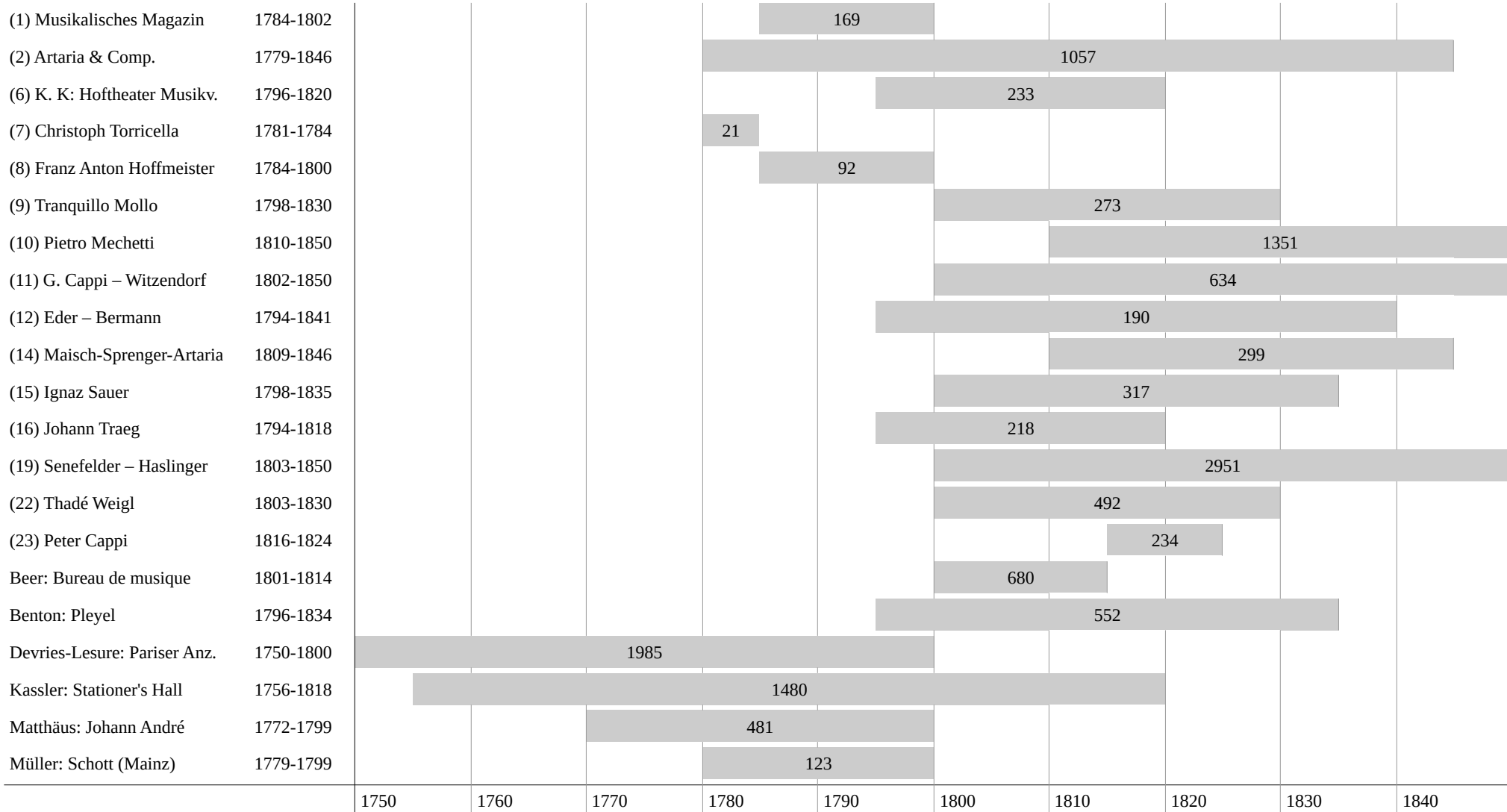
Der Asterisk (*) zeigt an, ob die Quelle diplomatisch genau die Titel zitiert. Zur genauen Literaturangabe in dieser und der darauf folgenden Tabelle siehe im Quellenverzeichnis 'Verlagslisten, Verzeichnisse und Monographien zur Datierung von Notendruckern'.

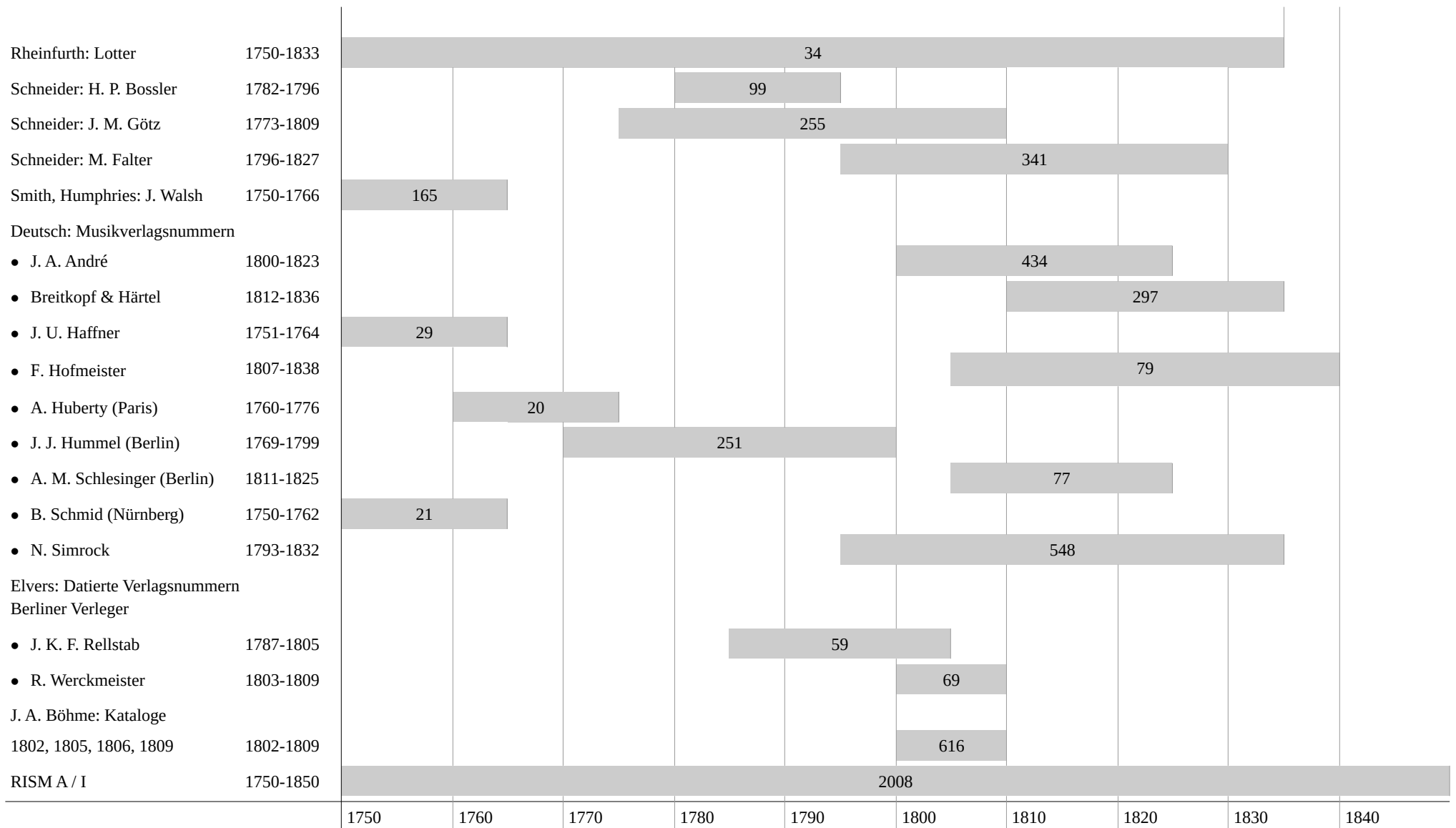
419 Angaben ohne Verlag oder ohne Ort

Gruppe	Quelle	%	Anzahl
1	RISM A/I Einzeldrucke vor 1800	10,30%	2008
	Deutsch: Musikverlagsnummern	9,04%	1763
	Elvers: Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger	0,75%	147
	Schneider: Johann Michael Götz	1,13%	255
2	Devries-Lesure: L'edition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siecle*	10,18%	1985
	Kassler: Music entries at Stationer's Hall	7,59%	1480
3	Beer: Bureau de musique Hoffmeister & Kühnel*	3,49%	680
	Benton: Ignace Pleyel	2,83%	552
	Matthäus: Johann André*	2,47%	481
	Kataloge Johann August Böhme 1802, 1805, 1806, 1809	3,16%	616
	Müller: Bernhard Schott*	0,63%	123
	Rheinfurth: Johann Jacob Lotter*	0,17%	34
	Schneider: Heinrich Philipp Bossler	0,51%	99
	Schneider: Makarius Falter	1,75%	341
	Smith & Humphries: John Walsh*	0,85%	165
	Weinmann: Kataloge Wiener Musikverleger	44,99%	8775
Insgesamt		100,00%	19504

Schließlich werden die Quellen nochmals aufgeschlüsselt nach dem jeweiligen Zeitraum, der durch die Stichproben abgedeckt wird. In der ersten Spalte ist bei den Katalogen von Alexander Weinmann in Klammern die Nummer der Folge innerhalb der Reihe 'Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages' angegeben. Der Zeitraum in der zweiten Spalte umfasst nur die Zeitspanne mit der frühesten und spätesten datierten Stichprobe aus der Quelle. Anschließend ist der abgedeckte Zeitraum mit grauen Balken dargestellt. Die Zahl gibt die Anzahl Stichproben an. Einzelne Verlage mit weniger als 20 Stichproben werden hier nicht aufgeführt. Vielleicht überrascht es ein wenig, dass aus RISM A/I letztendlich nur 2008 Einträge verwendet wurden. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, dass durch Angaben aus Quellen der 1. Gruppe weitere Einträge aus RISM datiert wurden, in der Summe dann insgesamt 4173. Weiterhin mussten durch den Abgleich zur Vermeidung von Duplikaten wieder viele Stichproben entfernt werden, da dem Eintrag mit ausführlicherer Titelwiedergabe (zum Beispiel bei diplomatisch genau zitiertem Titel) und genauer belegter Datierung (Veröffentlichungsdatum einer Zeitungsanzeige) stets Vorrang eingeräumt worden war, wodurch wieder viele RISM-Einträge entfielen.

Weinmann-Kataloge





Zusammenfassung und Ausblick

Bezüglich der Instrumentenbezeichnungen wissen wir, dass wir nicht viel wissen. Die Begrifflichkeiten im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts sind teilweise mehrdeutig und unscharf, sodass es nur recht selten gelingt, das dahinter stehende Instrument zu identifizieren. Es wurde versucht, anhand von Traktaten und Lexika die Mehrdeutigkeit des Clavierbegriffs herauszuarbeiten. Allerdings scheint es nicht möglich, noch näher an den Gegenstand heranzutreten. Eine gewisse Ungewissheit wird immer bleiben. Dazu kommt noch die scheinbar sehr entspannte Umgangsweise mit den verschiedenen Instrumententypen, die je nach Verfügbarkeit oder Laune herangezogen wurden. Ist es also möglich, einem bestimmten Stück der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts genau *ein* Instrument zur legitimen Wiedergabe zuzuordnen? Dazu müsste man wissen, ob allgemein Komponisten der Zeit wirklich für *ein* dediziertes Tasteninstrument geschrieben hatten oder unspezifisch für 'Clavier' im Bewusstsein, dass Klavierinstrumente in verschiedensten Ausprägungen zum Musizieren herangezogen werden. Dazu kommt, dass die Begriffe im Sprachgebrauch einer gewissen Trägheit unterliegen. Ludwig van Beethoven verwendete anscheinend noch lange nach 1800 autograf den Begriff 'Cembalo', auch wenn er für Hammerklavier komponiert hatte. Das zeigt sich noch im Jahr 1816 in der Werkniederschrift seiner Volksliedbearbeitungen WoO 158⁴²⁰. Nach Eva Badura-Skoda wurde in Italien das Hammerklavier auch als Cembalo bezeichnet⁴²¹, und nur manchmal mit Zusätzen wie „con martelli“. Vielleicht hatte Beethoven den italienischen Sprachgebrauch verinnerlicht, oder der Begriff 'Cembalo' erfuhr auch im deutschen Sprachgebiet derartige Verwendung, was sich bei der Untersuchung von Lexikoneinträgen und anderen Quellen in dieser Arbeit sich so nicht offenbart hatte.

Die Faktoren, welche die Verleger dazu bewogen bestimmte Instrumente im Titel zu nennen, liegen noch weitestgehend im Dunkeln. Es stellt sich die Frage, inwieweit Komponisten auf die Titelfassung Einfluss hatten (oder haben wollten) und inwieweit die Verleger dem Rechnung trugen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Titelfassung freilich darauf ausgelegt war, den Verkauf des Drucks zu fördern, wie am Beispiel des englischen Verlegers Longman & Broderip zu sehen war. Wenn man die Reihe „Longman & Broderip's collection of original music for the grand and small piano forte“ vor dem Hintergrund betrachtet, dass der Verlag ebenfalls mit Instrumenten Handel betrieb (und natürlich auch mit Hammerklavieren, „grand“ und „small“), wird der kaufmännische Aspekt offenbar. Auch Breitkopf & Härtel in Leipzig handelte ab 1802 mit Instrumenten⁴²². Angesichts der Tatsache, dass sich nach der Auswertung in dieser Arbeit um die Jahrhundertwende die Bezeichnung 'für Pianoforte' hauptsächlich auf den Titeln auffinden lässt und der Übergang vom Cembalo zum Hammerklavier im Musikleben demnach bald vollständig vollzogen war, wäre es äußerst interessant, davor, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das Beziehungsdreieck Komponist – Verleger – Kunde näher zu betrachten. Gerade um 1770, als die Doppelbezeichnung 'für Clavier oder Pianoforte' aufgenommen wird, müssen von einer Seite Überlegungen angestoßen worden sein, welche zu dieser weit verbreiteten Titelfassung

420 Abbildung des Autographs siehe Cox, Susanne: Beethovens Volksliedbearbeitungen WoO 158 – Einblicke in den Kompositionsprozess, in: Die Musikforschung. 71. Jahrgang 2018, 2. Heft, S. 135. Nur am Rande sei bemerkt, dass Beethovens Verwendung des Begriffs 'Cembalo' zu dieser Zeit von der Autorin nicht kommentiert wurde – was selbstverständlich keinen Vorwurf darstellt, denn der Gegenstand des Artikels war ein ganz Anderer.

421 Vgl. Badura-Skoda, Eva: Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?, in: Bach-Jahrbuch 77. Jg. (1991), S. 159f

422 Vgl. Reinisch, Frank: Artikel Breitkopf & Härtel, in: MGG² Personenteil Bd. 3, Sp. 818

geführt hatten. Die Auswertung der genannten Instrumente auf den Titeln von Notendruckern ergibt eine Darstellung des zeitlichen Verlaufs über das Vorkommen der Doppelbezeichnung. Es lässt sich ablesen, ab wann es aus damaliger Sicht sinnvoll erschien, die Nennung von beiden Instrumenten aufzunehmen beziehungsweise wieder abzulegen.

Die musizierende Gesellschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint fasziniert zu sein von neuen Klangfarben und Modulationsmöglichkeiten, wie eine Vorstellung der verschiedenen Instrumente aus Kochs musikalisches Lexikon gezeigt hat. Instrumente mit mehreren Dutzend Kombinationen von Registern sind Zeugen einer gewissen Verspieltheit und auch einer Zurschaustellung handwerklichen Geschicks und Innovationsgeistes, die in krassem Gegensatz zu jenem Purismus steht, welcher der Rezensent von Milchmeyers Pianoforteschool an den Tag gelegt hatte. Die Hammerklaviere von Johann Andreas Stein, nur mit einer Dämpfungsaufhebung ausgestattet, stellten den Gegenpol zu dieser Strömung dar. Es ist heute noch eine große Aufgabe der historischen Aufführungspraxis, sich mit dem Wert und dem musikalischen Sinn und Unsinn der Veränderungen auseinanderzusetzen, denn durch die Ungewissheit, wie der Zeitgenosse im 18. Jahrhundert damit umzugehen pflegte, ist deren Nutzen noch umstritten⁴²³.

Auch wenn diese Arbeit auf Grund der ungeheuren Menge an Quellen es bei allzu vielen Aspekten nicht möglich war, weiter in die Tiefe zu gehen, soll mit der durchgeführten Auswertung eine gewisse Grundlage zu weiteren Ansatzpunkten geschaffen werden.

423 Ahrens, Christian: „...einen überaus poetischen Ton“. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik. Frankfurt am Main: Edition Bochinsky 1999 [Das Musikinstrument 71], S. 49f

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Doppelbezeichnung auf dem Titel der Sechs Sonaten von Ernst Wilhelm Wolf	21
Abbildung 2: Nennungen der verschiedenen Varianten des Hammerklaviers	28
Abbildung 3: Beispiele aus J. P. Milchmeyers Klavierschule	73
Abbildung 4: Anzahl der Nennungen in den Kategorien pro Jahr	103
Abbildung 5: Anzahl der Nennungen in den Kategorien. Stichproben pro Jahr	103
Abbildung 6: Nennungen pro Jahr in der Kategorie 'Clavier'	104
Abbildung 7: Nennungen pro Jahr in der Kategorie 'Clavier oder Pianoforte'	104
Abbildung 8: Nennungen pro Jahr in der Kategorie 'Pianoforte'	104
Abbildung 9: Die Tendenz der Schreibweise: Von 'Clavier' zu 'Klavier'. Werte gestapelt	110
Abbildung 10: Die Tendenz der Schreibweise: Von 'Clavier' zu 'Klavier'. Stichproben pro Jahr	110
Abbildung 11: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf allen ausgewerteten Titeln insgesamt	111
Abbildung 12: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln deutscher Verleger	112
Abbildung 13: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln wiener Verleger	113
Abbildung 14: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln französischer Verleger	114
Abbildung 15: Bezeichnungen des Hammerklaviers auf den Titeln englischer Verleger	115
Abbildung 16: Johann Franz Xaver Sterkel: Sonate pour le Clavecin ou le Piano Forté	117
Abbildung 17: Abriß von Cristoforis Hammermechanik	144
Abbildung 18: Schröters Windlade, mit der dynamische Abstufungen bei der Orgel möglich sein sollen	148
Abbildung 19: C. G. Schröters Pianoforte-Mechanik	153
Abbildung 20: C. G. Schröters „Modell zum Pantalon“	158
Abbildung 21: Cristoforis Hammermechanik	165
Abbildung 22: Hauptveränderungen von P. J. Milchmeyers mechanischem Flügel	171

Literaturverzeichnis

Ahrens, Christian: „...einen überaus poetischen Ton“. Hammerklaviere mit Wiener Mechanik. Frankfurt am Main: Edition Bochinsky 1999 [Das Musikinstrument 71]

Ahrens, Christian: Nochmals: Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1 (1989), S. 62-65

Ahrens, Christian: Pantaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1 (1987), S. 37-48

Ahrens, Christian: Prellmechanik und Dämpfungsaufhebung. Zu den Besonderheiten des frühen Hammerklavierbaus in Deutschland, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1998, S. 75-97

Aschauer, Mario: Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick. Kassel u.A.: Bärenreiter 2011

Badura-Skoda, Eva: Domenico Scarlatti und das Hammerklavier, in: Österreichische Musikzeitschrift, 40. Jg. (1985), S. 524-529

Badura-Skoda, Eva: Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?, in: Bach-Jahrbuch 77. Jg. (1991), S. 159-171

Badura-Skoda, Eva: The Anton Walter Fortepiano – Mozart's beloved instrument, in: Early Music Vol. 28, Nr. 3 (2000), S. 469-474

Badura-Skoda, Eva: Prolegomena to a history of the viennese fortepiano, in: Israel Studies in Musicology, Nr. 2 (1980), S. 77-99

Badura-Skoda, Paul: Playing the early piano, in: Early music Vol. 12, Nr. 4 (1984), S. 477-480

Balet, Leo und E. Gerhard [Eberhard Rebling]: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden 1979 [Fundus Bücher 61/62]

Baum, Richard: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag, Kassel: Bärenreiter 1968

Ballstaedt, Andreas und Tobias Widmaier: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis. Stuttgart: Franz Steiner 1989 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft hrsg. Von Hans Heinrich Eggebrecht Band 28]

Bär, Frank P.: Arnault de Zwolle, in: MGG² Personenteil Bd. 1, Sp. 957-959

Becker, Carl Ferdinand: Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig: Fest'sche Buchhandlung 1840 [Faksimile-Nachdruck Hildesheim: Georg Olms 1973]

Beer, Axel: Moderne Musik in modernem Ambiente, in: Im Dienst der Quellen zur Musik, Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag hrsg. Von Paul Mai, Tutzing: Hans Schneider 2002, S. 469-475

Beer, Axel: Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaftens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 2000

Belz, Thomas Aurelius: Das Instrument der Dame. Bemalte Kielklaviere aus drei Jahrhunderten. Dissertation. Bamberg: 1996

Bemmann, Lothar: From Clavichord to Fortepiano – A survey of makers building both instruments, in: Brauchli, Bernhard, Alberto Galazzo und Judith Wardman (Hrsg.): De Clavichordio IX. Proceedings of the IX International Clavichord Symposium, Magnano 16.-19. September 2009. New York: OMI [2010], S. 67-74

Betz, Maruianne: Der Csakan und seine Musik, Wiener Musikleben dargestellt am Beispiel einer Spazierstockflöte, Tutzing: Hans Schneider 1992

Bilson, Malcolm: Late Beethoven and early pianos, in: Early music Vol. 10, Nr. 4 (1982), S. 517-519

Bilson, Malcolm: The viennese fortepiano of the late 18th century, in: Early music Vol. 8, Nr. 2 (1980), S. 158-162

Bimberg, Guido: Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Weimar u. A.: Böhlau 1997

Bodky, Erwin: Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 1970

Brauchli, Bernhard: Christian Baumann's square pianos and Mozart, in: The Galpin Society Journal Vol. 45 (1992), S. 29-49

Brauchli, Bernard: The Clavichord. Cambridge: Cambridge University Press 1998

Broder, Nathan: Mozart and the „Clavier“, in: The Musical Quarterly Vol. 27 Nr. 4 (1941), S. 422-432

Burnett, Richard: English pianos at Finchcocks, in: Early music Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 45-51

Cole, Michael: Adam Beyer, Pianoforte maker, in: The Galpin Society Journal Vol. 48 (1995), S. 94-119

Cole, Michael: Transition from Harpsichord to Pianoforte – the important role of women, in: Lustig, Monika (Hrsg.): Das mitteldeutsche Cembalo, Michaelstein: CD-Rom Ausgabe 2003 [Michaelsteiner Forschungsberichte 22], S. 43-60

Colt, C. F.: Early pianos. Their history and character, in: Early music Vol. 1, Nr. 1 (1973), S. 27-33

Cox, Susanne: Beethovens Volksliedbearbeitungen WoO 158 – Einblicke in den Kompositionsprozess, in: Die Musikforschung. 71. Jahrgang 2018, 2. Heft, S. 132-145

Dahle, Bjarne und Barnes, John: Changes in English Grand Piano Actions between 1787 and 1792, in: The Galpin Society Journal Vol. 50 (1997), S. 208-211

der Meer, John Henry van: A contribution to the history of the clavicyttherium, in: Early Music, Vol. 6 Nr. 2 (1978), S. 247-259

der Meer, John Henry van: The keyboard string instruments at the disposal of Domenico Scarlatti, in: The Galpin Society Journal, Vol. 50 (1997), S. 136-160

Di Stefano, Giovanni Paolo: The clavecins à maillets of Marius and Veltman. New observations on some of the first pianos in France, in: Early music Vol. 39, Nr. 1 (2011), S. 35-56

Dibelius, Ulrich: Alte Instrumente machen noch keine Musik. Historismus und Werktreue als Scheinbegriffe der Interpretation, in: Musica, 28. Jg. (1974), S. 319-323

Ehrlich, Cyril: The Piano. A History. London: J. M. Dent & Sons 1976

Ernst, Friedrich: Bach und das Pianoforte, in: Bach-Jahrbuch 48. Jg. (1961), S. 61-78

Ernst, Friedrich: Der Instrumentenbauer Johann Andreas Stumpff, ein Freund Beethovens, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1968, S. 119-127

Eppstein, Hans: Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier, in: Bach-Jahrbuch 79. Jg. 1993, S. 81-90

Ewerhart, Rudolf: Wiederbelebung des originalen Klangbildes. Gelöste und ungelöste Fragen. In: Wiora, Walter (Hrsg.): Alte Musik in unserer Zeit : Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967. Kassel: Bärenreiter 1967 [Musikalische Zeitfragen 13], S. 47-59

Finscher, Ludwig: Historisch getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme, in: Wiora, Walter (Hrsg.): *Alte Musik in unserer Zeit : Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter 1967 [Musikalische Zeitfragen 13], S. 25-34

Ford, Karrin: The pedal clavichord and the pedal harpsichord, in: *The Galpin Society Journal* Vol. 50 (1997), S. 161-179

Fraenkel, Gottfried S.: *Decorative music title pages. 201 Examples from 1500 to 1800*. New York: Dover Publications 1968

Freystätter, Wilhelm: *Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart*, Amsterdam: Frits A. M. Knuf 1963

Friedlaender, Max: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. Stuttgart und Berlin: Cotta'sche Buchhandlung 1902

Georgii, Walter: *Klaviermusik*. Zürich: Atlantis 1950

Gillespie, John: *Five Centuries of Keyboard music*, New York: Dover Publications 1965

Goldschmidt, Hugo: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*. Zürich und Leipzig: Rascher & Co. 1915 [Reprografischer Nachdruck Hildesheim: Georg Olms 1968]

Good, Edwin M.: *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*. Zweite Auflage, Kalifornien: Stanford University Press 2002 (1982)

Good, Edwin M.: What did Cristofori call his invention?, in: *Early music* Vol. 33, Nr. 1 (2005), S. 95-97

Gülke, Peter: *Zum Thema historische Aufführungspraxis*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1994, S. 20-30

Günther, Michael: *Der frühe Tafelklavierbau im Gebiet des Main und mittleren Rheins zwischen 1760 und 1790*, in: Lustig, Monika (Hrsg.): *Das mitteldeutsche Cembalo*, Michaelstein: CD-Rom Ausgabe 2003 [Michaelsteiner Forschungsberichte 22], S. 81-114

Haberkamp, Gertraut: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, 2 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1986* [Musikbibliographische Arbeiten hrsg. Von Rudolf Elvers Bd. 10/I+II]

Harding, Rosamond: *The earliest pianoforte music*, in: *Music & Letters* Vol. XIII (1932), Reprint Amsterdam: Swets & Zeitlinger N. V. 1966, S. 194-199

Harding, Rosamond: *The Piano-Forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*. Zweite Auflage. London: Heckscher 1989

Harrison, Bernhard: *Haydn's keyboard music. Studies in performance practice*. Oxford: Clarendon Press 1997

Henkel, Hubert: *Lexikon deutscher Klavierbauer*. Frankfurt am Main: Edition Bochinsky 2000

Hess, Albert G.: *The transition from harpsichord to piano*, in: *The Galpin Society Journal* Vol. 6 (1953), S. 75-94

Heussner, Horst: *Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert*, in: Baum, Richard und Rehm, Wolfgang (Hrsg.): *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel u.A.: Bärenreiter 1968

Heyde, Herbert: *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, S. 73-97

Hildebrandt, Dieter: *Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhunderts*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Kassel: Bärenreiter 2002³ (1988)

Hindrichs, Thorsten: Zwischen 'leerer Klimperey' und 'wirklicher Kunst'. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800. Münster u. A.: Waxmann 2012

Hirt, Josef: Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440-1880, Zürich 1981

Holschneider, Andreas: Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation. In: *Musica*, 34. Jg. (1980), S. 345-348

Hogwood, Christopher: Mozart and the „Clavichord environment“, in: *Mozart-Jahrbuch* 2005. Kassel: Bärenreiter 2006, S. 115-130

Hogwood, Christopher (Hrsg.): The keyboard in baroque europe, Cambridge: Cambridge University Press 2009 (2003)

Hortschansky, Klaus: Zwei datierte Hummel-Kataloge. Ein Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels in Frankfurt am Main, in: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, hrsg. von K. Dorfmueller, Frankfurt am Main: Peters 1972, S. 79-94

James, Philip: Early keyboard instruments from their beginning to the year 1820, London: The Holland Press 1960 (1930)

Junghanns, Herbert: Der Piano- und Flügelbau. 2. Auflage, Berlin: Fachverlag Otto Krause 1952

Kammertöns, Christoph und Siegfried Mauser (Hrsg.): Lexikon des Klaviers. Baugeschichte Spielpraxis Komponisten und ihre Werke, Interpretieren. Laaber: Laaber-Verlag 2006

Kamien, Roger: Style change in the mid-18th-century keyboard sonata, in: *Journal of the American Musicological Society* Vol. 19, Nr. 1 (1966), S. 37-58

Kenyon de Pascal, Beryl: The five-octave compass in 18th-century Spanish harpsichords, in: *Early music* Vol. 15, Nr. 1 (1987), S. 74-76

Kinsky, Georg: Mozart-Instrumente, in: *Acta Musicologica* Vol. XII, Fasc. I (1940), S. 1-21

Kirchner, Joachim: Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebietes bis 1900, 4 Bde. Stuttgart: Hiersemann 1969

Kirkpatrick, Ralph: Domenico Scarlatti. München: Ellermann 1972

Kirkpatrick, Ralph: Fifty years of harpsichord playing, in: *Early music* Vol. 11, Nr. 1 (1983), S. 31-41

Kite, Christopher: 'The day has still to come when Mozart on an Steinway will be regarded ... as necessarily a kind of transcription', in: *Early Music* Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 54-56

Knights, Francis: Some observations on the clavichord in France, in: *The Galpin Society Journal* Vol. 44 (1991), S. 71-76

Komlós, Katalin: Fortepianos and their music – Germany, Austria, and England, 1760-1800, New York: Oxford University Press 1995 [Oxford Monographs on music]

Krickeberg, Dieter: Johann Sebastian Bach und die Hammerflügel von Gottfried Silbermann, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1998, S. 98-105

Kulturbüro Fränkischer Sommer (Hrsg.): Clavierseiten – Historische Claviere im Fränkischen Sommer, Programmheft zum Fränkischen Sommer 2010 vom 15. Juli bis 12. September. Ansbach: Kulturbüro Fränkischer Sommer 2010

Larsen, Jens Peter: Der musikalische Stilwandel um 1750 im Spiegel der zeitgenössischen Pariser Verlagskataloge, in: *Richard Baum (Hrsg.): Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel u.A.: Bärenreiter 1968, S. 410-423

Latcham, Michael: Johann Andreas Stein and the search for the expressiver Clavier, in: *Steiner, Thomas (Hrsg.): Bowed and keyboard instruments in the age of Mozart*. Bern u.A.: Lang 2010, S. 133-215

Latcham, Michael: Mozart and the pianos of Gabriel Anton Walter, in: *Early Music* Vol. 25, Nr. 3 (1997), S. 382-400

Latcham, Michael: The check in some early pianos and the development of piano technique around the turn of the 18th century, in: *Early music* Vol. 21, Nr. 1 (1993), S. 28-42

Latcham, Michael: The pianos of Johann Andreas Stein, in: Lustig, Monika (Hrsg.): *Zur Geschichte des Hammerklaviers. 14. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 12. und 13. November 1993*. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996 [Michaelsteiner Konferenzberichte; Band 50], S. 15-49

Latcham, Michael: Pianos and harpsichords for their majesties, in: *Early Music* Vol. 36, Nr. 3 (2008), S. 359-396

Latcham, Michael: Swirling from one level of the affects to another: the expressive Clavier in Mozart's time, in: *Early Music* Vol. 30, Nr. 4 (2002), S. 502-520

Leech-Wilkinson, Daniel: 'What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning', in: *Early music* Vol. 12, Nr. 1 (1984), S. 13-16

Lester, John: The musical mechanisms of Arnaut de Zwolle, in: *The English Harpsichord Magazine*, Vol. 3 Nr. 3 (1982)

Libin, Laurence: Folding harpsichords, in: *Early Music* Vol. 15, No. 3 (1987), S. 378-383

Lustig, Monika (Hrsg.): *Das mitteldeutsche Cembalo*, Michaelstein: CD-Rom Ausgabe 2003 [Michaelsteiner Forschungsberichte 22]

Lustig, Monika (Hrsg.): *Zur Geschichte des Hammerklaviers. 14. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 12. und 13. November 1993*. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1996 [Michaelsteiner Konferenzberichte 50]

Discotheque des Halles (Hrsg.): *Le pianoforte en France & ses descendants jusqu'aux années trrente*. Paris: Discotheque des Halles 1995

Matthäus, Wolfgang: Die Elemente des Titelblattes im 18. Jahrhundert, in: *Fontes Artis Musicae* 12 (1965), S. 23-26

Matthäus, Wolfgang: Quellen und Fehlerquellen zur Datierung von Musikdrucken aus der Zeit nach 1750, in: *Fontes Artis Musicae* 14 (1967), S. 37-42

Mauder, Richard: Viennese keyboard instruments 1750-1790, in: Steiner, Thomas (Hrsg.): *Bowed and keyboard instruments in the age of Mozart*. Berne: Peter Lang SA 2010, S. 113-131

Mauder, Richard: Mozart's keyboard instruments, in: *Early Music*, Vol. 20, No. 2 (1992), S. 207-219

Mauder, Richard und David Rowland: Mozart's pedal piano, in: *Early Music* Vol. 23, Nr. 2 (1995), S. 287-296

Meer, John Henry van der: The Keyboard string instruments at the disposal of Domenico Scarlatti, in: *The Galpin Society Journal* Vol. 50 (1997), S. 136-160

Meisel, Maribel: Prellmechanik: the endeavour to produce a louder clavier?, in: Lustig, Monika (Hrsg.): *Das mitteldeutsche Cembalo*, Michaelstein: CD-Rom Ausgabe 2003 [Michaelsteiner Forschungsberichte 22], S. 35-41

Menger, Reinhardt: Zwei „piano forte“ mit für das 18. Jahrhundert signifikanten Mechaniken, in: Steiner, Thomas (Hrsg.): *Bowed and keyboard instruments in the age of Mozart*. Bern u.A.: Lang 2010, S. 217-371

Mobbs, Kenneth und Mackenzie of Ord, Alexander: An up-date on the expressive capabilities of the Full-specification one-manual harpsichords made for Longman & Broderip by Thomas Culliford in 1785, in: *The Galpin Society Journal* Vol. 55 (2002), S. 15-42 + 162-163

Mobbs, Kenneth und Mackenzie of Ord, Alexander: The 'machine stop' and its potential on full-specification one-manual harpsichords made by Thomas Culliford in 1785, in: *The Galpin Society Journal* Vol. 47 (1994), S. 33-46

Mobbs, Kenneth: Stops and other special effects on the early piano, in: *Early music* Vol. 12, Nr. 4 (1984), S. 471-476

Molsen, Uli: Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten. Von den Anfängen des Hammerklaviers bis Brahms. Balingen-Endingen: Musik-Verlag Uli Molsen 1983²

Montanari, Giuliana: Bartolomeo Cristofori. A list and historical survey of his instruments, in: *Early music* Vol. 19, Nr. 3 (1991), S. 383-396

Müller, Werner: Gottfried Silbermann, Persönlichkeit und Werk, Leipzig 1982

Nef, Karl: J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten, in: *Bach-Jahrbuch* 6. Jg. 1909, S. 12-26

Neupert, Wolf Dieter: Gottfried Silbermanns Hammerflügel: Eine Kopie Bartolomeo Cristoforis?, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2004, S. 136-144

Nixon, Paul: Keyboard instruments in Dublin, c. 1560-1860, in: *Early Music* Vol. 28, Nr. 2 (2000), S. 253-268/333

Ottner, Helmut: Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833. Tutzing: Hans Schneider 1977 [Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 9]

Parrish, Carl: Criticisms of the Piano when it was new, in: *The Musical Quarterly* 30 (1944), S. 428-440

Pleasants, Virginia: The early piano in Britain (c1760-1800), in: *Early music* Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 39-44

Pollens, Steward: The early Portuguese piano, in: *Early music* Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 18-27

Preussner, Eberhard: Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Zweite Auflage. Kassel: Bärenreiter 1954

Reichel, Friedrich: Zu einigen Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Cembalo- bzw. Klaviermusik in der Mitte des 18. Jahrhunderts, in: *Zu Fragen des Instrumentariums, der Besetzung und Improvisation in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* hrsg. von Eitelfriedrich Thom. Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1976, S. 22-28 [Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts 2]

Reidemeister, Peter: Alte Musik einst und heute, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1994, S. 31-40

Reinisch, Frank: Artikel Breitkopf & Härtel, in: *MGG² Personenteil* Bd. 3, Sp. 818

Restle, Conny: Idee und Realisierung – Bartolomeo Cristoforis Weg zum Hammerflügel, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2004, S. 110-122

Restle, Konstantin: Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts. München: Editio Maris 1991 [Münchener Arbeiten zur Musiktheorie und Instrumentenkunde Band 1]

Restle, Konstantin: Die Anfänge des Hammerklaviers in Italien, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1998, S. 70-76

Rice, John A.: The Tuscan piano in the 1780s. Some builders, composers and performers, in: *Early music* Vol. 21 Nr. 1 (1993), S. 4-26

Ripin, Edwin M.: A Scottish encyclopedist and the piano forte, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 55 Nr. 4 (1969), S. 487-499

Rowland, David: Beethoven's pianoforte pedalling, in: Stowell, Robin (Hrsg.): *Performing Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 49-69 [Cambridge studies in performance practice; Band 4]

Rowland, David: Early pianoforte pedalling. The evidence of the earliest printed markings, in: *Early music* Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 5-17

Rowland, David: Piano music and keyboard compass in the 1790s, in: *Early music* Vol. 27, Nr. 2 (1999), S. 283-293

Russell, Raymond: *The harpsichord and Clavichord. An introductory study. Second, revised edition* Glasgow: The University press 1973

Sadler, Graham: The role of the keyboard continuo in french opera 1673-1776, in: *Early music* Vol. 8, Nr. 2 (1980), S. 148-157

Salmen, Walter: *Haus- und Kammermusik: privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1969 [Musikgeschichte in Bildern Bd. 4: Musik der Neuzeit, Lfg. 3]

Schaal, Richard: *Musiktitel aus fünf Jahrhunderten*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1972 [Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 5]

Schleunig, Peter: *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. Stuttgart u. A.: J. B. Metzler 2000

Schmiedel, Peter: Zum Gebrauch des Cembalos und Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke, in: *Bach-Jahrbuch* 58. Jg. 1972, S. 95-103

Schmitz, Hans-Peter: 50 Jahre historische Aufführungspraxis, in: *Musica* 22. J. (1988), S. 340-347

Schmuhl, Boje E. Hans (Hrsg.): *Geschichte und Bauweise des Hammerklaviers*. 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein vom 11. bis 13. Oktober. Augsburg: Wißner-Verlag 2006

Schott, Howard: From harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary, in: *Early music* Vol. 13, No. 1 (1985), S. 28-38

Schott, Howard: The clavichord revival, 1800-1960, in: *Early music* Vol. 32, Nr. 4 (2004), S. 595-603

Schütz, Gudula: *Vor dem Richterstuhl der Kritik. Die Musik in Friedrich Nicolais 'Allgemeiner Deutscher Bibliothek' 1765-1806*. Tübingen: Niemeyer 2007 [Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 30]

Seiffert, Max: *Geschichte der Klaviermusik. Die Ältere Geschichte bis um 1750*. Hildesheim: Georg Olms 1966 [Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1899]

Selfridge-Field, Eleanor: The invention of the fortepiano as intellectual history, in: *Early music* Vol. 33, Nr. 1 (2005), S. 81-94

Skowronek, Tilman: Beethoven's Erard piano: its influence on his compositions and on Viennese fortepiano building, in: *Early music* Vol. 30, Nr. 4 (2002), S. 523-538

Somfai, Lázló: *Joseph Haydn, sein Leben in zeitgenössischen Bildern*. Kassel: Bärenreiter 1966

Smeed, J. W. : 'Süssertönendes Klavier': Tributes to the early piano in poetry and song, in: *Music & Letters*, Vol. LXVI (1985), S. 228-240

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Handwerk im Dienste der Musik – 300 Jahr Berliner Musikinstrumentenbau*. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1987

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Kielklaviere. Cembali, Spinette, Virginalle. Bestandskatalog*. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1991

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Tasteninstrumente des Museums. Kielklaviere, Clavichorde, Hammerklaviere*. Berlin: Staatliches

Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
1981

Stadt Herne (Hrsg.): Von Mozart bis Chopin. Das Fortepiano 1770-1850. Symposium im Rahmen der 32. Tage Alter Musik in Herne 2007. München u. A.: Katzbichler 2010

Stefan, Rudolf: Zum Thema historische Aufführungspraxis, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 9-19

Stewart, Madeau: Playing early pianos – a lost tradition?, in: Early music Vol. 1, Nr. 2 (1973), S. 93-95

Sutcliffe, W. Dean: The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century musical style. Cambridge: Cambridge University Press 2003

Sutherland, David: Domenico Scarlatti and the florentine piano, in: Early Music, Vol. 23 Nr. 2 (1995), S. 243-256

Tagliavini, Luigi Ferdinando: Giovanni Ferrini and his harpsichord 'a penne e a martelletti', in: Early music Vol. 19, Nr. 3 (1991), S. 399-408

Tan, Melvyn: 'The technique of playing music authentically does not mean simply using the appropriate instruments', in: Early music Vol. 13, Nr. 1 (1985), S. 57-58

Thom, Eitelfriedrich: Clavichord und Cembalo. Bericht über das 8. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus. Michaelstein 1988 [Beiheft 9 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts]

Vogel, Benjamin: The piano as a symbol of burgher culture in nineteenth-century Warsaw, in: The Galpin Society Journal Vol. 46 (1993), S. 137-146

Wagner, Günther: Der frühe Hammerflügel – Wunsch und Wirklichkeit, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, S. 145-157

Wagner, Günther: Historismus und Aufführungspraxis. Einige Bemerkungen zur frühen

Geschichte, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Jg. 2000, S. 57-76

Wainwright, David und Mobbs, Kenneth: Shudi's harpsichords for Frederick the Great, in: The Galpin Society Journal Vol. 49 (1996), S. 77-94

Weber, William: Did people listen in the 18th century?, in: Early music Vol. 25, Nr. 4 (1997), S. 678-691

Weber, William: The contemporaneity of eighteenth-century musical taste, in: The Musical Quarterly Vol 70, Nr. 2 (1984), S. 175-194

Weinhold, Liesbeth: Die deutschen und österreichischen Musikverleger und Musikalienhändler ca. 1700 bis 1850 im Spiegel ihrer Kataloge, in: L. Weinhold und A. Weinmann: Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700-1850

Welcker von Gontershausen, Heinrich: Der Flügel oder die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen. Frankfurt am Main: Heinrich Ludwig Brönnner 1853

Whitehead, Lance, und Jenny Nex: Keyboard instrument building in London and the Sun insurance records, 1775-87, in: Early music Vol. 30, Nr. 1 (2002), S. 4-25

Wolff, Christoph: Bach und das Pianoforte, in: Bach und die italienische Musik, hrsg. Von Wolfgang Osthoff. Symposium im Deutschen Studienzentrum in Venedig am 24. und 25. September 1985. Venedig 1987, 197-211

Wraight, Denzil: Recent approaches in understanding Cristofori's piano, in: Early music Vol. 34, Nr. 4 (2006), S. 635-644

Wraight, Denzil: Wie war Cristoforis klangliche Vorstellung vom „neuen“ Instrument?, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, S. 123-138

Wythe, Deborah: The pianos of Conrad Graf, in: Early music Vol. 12, Nr. 4 (1984), S. 446-460

Quellenverzeichnis

Verlagslisten und Verzeichnisse zur Datierung von Notendruckern

Beer, Axel: Bureau de musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsprogramm (1800-1814), Tutzing: Schneider 2013 [Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens, hrsg. von Axel Beer, Band 5]

Benton, Rita: Pleyel as music publisher: a documentary sourcebook of early 19th-century music, Stuyvesant, New York: Pendragon Press 1990

Böhme, Johann August: Verzeichniss der neuesten Musikalien, welche bei Johann August Böhme bei der Börse verlegt und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind. Hamburg 1802 (1805, 1806)

Böhme, Johann August: Verzeichniss der neuesten Musikalien, welche bei Johann August Böhme grosse Beckerstrasse No. 34. P. III. und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind. Hamburg 1809

Brook, Barry S.: The Breitkopf thematic catalogue. The six parts and sixteen supplementes 1762-1787, New York: Dover Publications 1966

Deutsch, Otto Erich: Musikverlagsnummern, Zweite verbesserte, erste deutsche Ausgabe, Berlin: Verlag Merseburger 1961

Devries-Lesure, Anik: L'edition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siecle – Catalogue des annonces. Paris: CNRS Editions 2005

Elvers, Rudolf: Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger, in: Gerstenberg, Walter u. A.: Festschrift Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter 1963, S., 291-295

Hortschansky, Klaus: Zwei datierte Hummel-Kataloge – Ein Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels in Frankfurt am Main, in: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder

zum 70. Geburtstag, hrsg. von K. Dorf Müller, Frankfurt am Main 1972, S. 79-94

Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM), Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800, CD-Rom Ausgabe, Kassel: Bärenreiter 2011

Kassler, Michael: Music entries at Stationer's Hall, Hants (England): Ashgate Publishing Limited 2004

Matthäus, Wolfgang: Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie, Tutzing: Schneider 1973

Müller, Hans-Christian: Bernhard Schott – Hofmusikstecher in Mainz. Die Frühgeschichte seines Musikverlages bis 1797 mit einem Verzeichnis der Verlagswerke 1779-1797, Mainz: B. Schott's Söhne 1977 [Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 16]

Rheinfurth, Hans: Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1845), Tutzing: Schneider 1977 [Musikbibliographische Arbeiten hrsg. von Rudolf Elvers 3]

Schneider, Hans: Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler 1744-1812, Tutzing: Schneider 1985

Schneider, Hans: Der Musikverleger Johann Michael Götz 1740-1810, 2 Bde. Tutzing: Hans Schneider 1989

Schneider, Hans: Makarius Falter und sein Münchner Musikverlag, Tutzing: Hans Schneider 1993

William C. Smith und Charles Humphries: A bibliography of the musical works published by the firm of John Walsh, London: The Bibliographical Society 1968

Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien 1784-1802 Leopold Kozeluch, Wien:

Österreichischer Bundesverlag 1950 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 1]

Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien 1784-1802 Leopold (und Anton) Kozeluch, Zweite, ergänzte und vollst. umgearb. Auflage Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1979 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 1a]

Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1952 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 2]

Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Musikalien aus dem K. K. Hoftheater-Musik-Verlag, Wien: Universal Edition 1966 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 6]

Weinmann, Alexander: Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella, Wien: Universal Edition 1962 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 7]

Weinmann, Alexander: Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister, Wien: Universal Edition 1964 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 8]

Weinmann, Alexander: Addenda und Corrigenda zum Verlagsverzeichnis Franz Anton Hoffmeister, Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1982 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 8a]

Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.), Wien: Universal Edition 1964 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 9]

Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Pietro Mechetto Quondam Carlo, Wien: Universal Edition 1966 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 10]

Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf, Wien:

Universal Edition 1967 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 11]

Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder – Jeremias Bermann, Wien: Universal Edition 1968 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 12]

Weinmann, Alexander: Wiener Musikverlag „Am Rande“ - Ein lückenfüllender Beitrag zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags, Wien: Universal Edition 1970 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 13]

Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Maisch – Sprenger – Artaria, Wien: Universal Edition 1970 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 14]

Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Ignaz Sauer (Kunstverlag zu den sieben Schwestern), Sauer und Leidesdorf und Anton Berka & Comp, Wien: Universal Edition 1972 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 15]

Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn), 2. vermehrte und verbesserte Auflage, Wien: Universal Edition 1973 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 16]

Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger, München u. A.: Emil Katzbichler 1979 [Musikwissenschaftliche Schriften Band 14] [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 19]

Weinmann, Alexander: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Thadé Weigl, Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1982 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 22]

Weinmann, Alexander: Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816 bis 1824), Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1983 [Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags Reihe 2, Folge 23]

Traktate, Lexika und Zeitschriften

Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt: Jungnicol 1758

Adlung, Jacob M.: Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Zweyte Auflage, besorgt von Johann Adam Hiller. Dresden und Leipzig: Breitkopf 1783

Adlung, Jacob M.: Musica mechanica organoedi, 2 Bde., Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768

Albrechtsberger, Johann Georg: Anweisung zur Composition. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1790

Andersch, Johann Daniel: Musikalisches Woerterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde, Berlin: W. Natorff und Comp. 1829

Anonymous: Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen. Weimar: Carl Ludolf Hoffmanns seel. Wittwe und Erben 1786

Axel Beer und Dagmar Schnell (Hrsg): Johann Franz Xaver Sterkels Briefwechsel mit seinen Verlegern, Mainz: Schott 2000

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Kunst das Clavier zu spielen. Berlin: Autor 1753; Zweyter Theil Berlin: Georg Ludewig Winter 1762 [Faksimile-Nachdruck Leipzig: Breitkopf & Härtel 1992⁷ (1958)]

Barnickel, Johann Christoph: Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon [...]. Chemnitz: Johann Christoph und Johann David Stößel 1737

Bernsdorf, Eduard: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. 3 Bde. plus Nachtrag, Dresden 1856-1865

Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik. Zwei Jahrgänge 1783, 1784 (2. Jg. 1. Teil) und 1786 (2. Jg. 2. Teil). Hamburg: in der musikalischen Niederlage [Faksimile-Nachdruck Hildesheim: Georg Olms 1971]

Forkel, Johann Nikolaus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, Leipzig 1782

Forkel, Johann Nikolaus: Musikalisch-kritische Bibliothek. 3 Bde. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger 1778-1779

Forkel, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, (hrsg. von Josef M. Müller-Blattau). Leipzig: Bureau de Musique 1802 [Faksimile-Nachdruck Kassel: Bärenreiter 1925]

Gassner, Ferdinand Simon: Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande Mit Zugrundelegung des größern Werkes neu bearbeitet, ergänzt und teilweise erweitert. Stuttgart: Franz Köhler 1849

Gathy, August: Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe Hamburg: G. W. Niemeyer 1840² (1835)

Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 5 Jahrgänge 1766-1770. Leipzig: Im Verlag der Zeitungs-Expedition [Faksimile-Nachdruck Hildesheim: Georg Olms 1970]

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.): Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, 2. Band 1777-1779, Kassel u. A.: Bärenreiter 1990

Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch 1807 [Faksimile-Nachdruck Nabu Press 2012]

Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main: bey August Hermann dem Jüngern 1802 [Faksimile Kassel: Bärenreiter 2001]

Löhlein, Georg Simon: G. S. Löhleins Klavierschule, oder Anweisung zum klavier- und Fortepiano-Spiel. Sechste Auflage, ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller. Jena: Friedrich Frommann 1804

Mattheson, Johann: Critica Musica, Hamburg 1722 (1. Teil) und 1725 (2. Teil)

Mattheson, Johann: Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg: Autor 1713

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der critische Musicus an der Spree. Berlin: Haude und J. C. Spener 1750 [Faksimile-Nachdruck Kassel: Georg Olms 1970]

Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg: Christian Herold 1739 [Faksimile-Nachdruck, Kassel: Bärenreiter 1999]

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Die Kunst, das Clavier zu spielen. Berlin: Haude und Spener 1762

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bände, Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe (1. Band) und Gottlieb August Lange (2. bis 5. Band) 1754-1760

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1749 (1. Teil), 1763 (2. Teil), 1764 (3. Teil)

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit, von Simeon Metaphrastes dem jüngern. Cölln am Rhein 1786 [Faksimile-Nachdruck Leipzig: Peters 1980]

Mendel, Hermann: Musikalisches Conversations-Lexicon. 11 Bde., Berlin: R. Oppenheim 1870-1879

Milchmeyer, Peter Johann: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, Dresden: Carl Christian Meinhold 1797

Mizler von Kolof, Lorenz Christoph: Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. Leipzig 1736-1747

Neumann, Werner und Schulze, Hans-Joachim (Hrsg.): Bach-Dokumente Bd. I-IV; Supplement zur Neuen Bach-Ausgabe, Kassel: Bärenreiter u.A. 1963-1979

Nicolai, Friedrich: Allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin 1765-1796

Nicolai, Friedrich: Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin 1793-1806

Niedt, Friedrich Erhardt: Musikalische Handleitung Teil I-III, Hamburg: Benjamin Schiller 1710, 1721, 1717 [Faksimile-Nachdruck Hildesheim: Georg Olms 2003]

Petri, Johann Samuel: Anleitung zur practischen Musik. Lauban 1767

Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik. [2., erweiterte Auflage] Leipzig: Breitkopf & Härtel 1782

[Paul, Oscar: Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments, Leipzig: A. H. Payne 1868]

Praetorius, Michael: Syntagma musicum Band II: de Organographia, Wolfenbüttel: Elias Holwein 1619 [Faksimile-Nachdruck hrsg. von Arno Forchert, Kassel: Bärenreiter 2001]

Reichardt, Johann Friedrich (Hrsg.): Berlinische Musikalische Zeitung, Berlin 1805 [Faksimile-Nachdruck Georg Olms 1969]

Reichardt, Johann Friedrich [zugeschr.]: Musikalisches Handbuch auf das Jahr 1782. Alethinopel [Leipzig]: 1782

Riemann, Hugo: Musiklexikon, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Sachteil, Mainz u. A.: Schott 1967¹²

Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, [7 Bde.] Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1840

Schönfeld, Johann Ferdinand von: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, Wien 1796

Schubart, Ludwig (Hrsg.): Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: bey J. V. Degen 1806

Suchalla, Ernst: Carl Philipp Emanuel Bach Briefe und Dokumente – kritische Gesamtausgabe in 2 Bänden, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß 1752

Türk, Daniel Gottlob: Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen, Leipzig und Halle: Autor 1789 [Reprint Kassel: Bärenreiter 1967²]

Walther, Johann Gottfried: musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig: Wolfgang Deer 1732 [Faksimile Kassel: Bärenreiter, 1986⁴ (1953)]

Welcker von Gontershausen, Heinrich: Der Flügel oder die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen. Frankfurt am Main: Heinrich Ludwig Brönner 1853

Wolf, Georg Friedrich: Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon. Halle: Joh. Christ. Hendel 1787

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste, 64 Bde. und 4 Supp., Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732-1754

Zischka, Gert A.: Index Lexicorum: Bibliographie der lexikalischen Nachschlagewerke. Wien: Hollinek 1959

Quellenanhang

Verzeichnis der Schriften

Die Angabe zu den Seiten bezieht sich auf den Umfang des Zitats, und bezeichnet somit nicht immer den Umfang des ganzen Artikels. Sofern ein zitierter Paragraph keine eigene Überschrift aufweist, wird ein Incipit angegeben. Es wird diplomatisch genau zitiert. In den Quellen hervorgehobene Stellen werden ebenfalls **fett** bzw. *kursiv* wiedergegeben.

Jahr	Titel	Seite
1725	Mattheson: Critica Musica. 2. Band ⁴²⁴	
	Musicalische Merckwürdigkeiten. Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins. S. 335-342	141
1736-1747	Mizler von Kolof: Musicalische Bibliothek ⁴²⁵	
	III. [Ch. G. Schröters] Sendschreiben an Lorenz Mizlern. 3. Band, 3. Theil, S. 474-476	146
	VII. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten. Schröters neuerfundene Orgel. 3. Band, 3. Theil, S. 577-579	147
1759-1763	Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst ⁴²⁶	
	CXXII. Brief vom 4. Dezember 1762	148
	Zweyte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der der Musik. 58) Christoph Gottlieb Schröters Lebenslauf (Ex autogr.). 2. Band, 4. Theil, S. 456	
	CXXXIX. Brief vom 20. August 1763	148
	Neunzehnte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der der Musik. Herrn Christoph Gottlieb Schröters, Organistens an der Hauptkirche in Nordhausen, umständliche Beschreibung seines 1717. erfundenen Clavier-Instruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach, und so leicht als auf einem Clavichord spielen kann. Nebst zwo Abrissen.	
	3. Band, 1. Theil, S. 81-87 (§§. 1-9)	
	CXL. Brief vom 27. August 1763	152
	Zwanzigste Fortsetzung des Beytrags zur einer Historie der Musik.	
	3. Band, 1. Theil, S. 89-96 (§§. 10-15)	
	CXLI. Brief vom 3. September 1763	156
	Ein und Zwanzigste Fortsetzung des Beytrags zur einer Historie der Musik.	
	3. Band, 1. Theil, S. 97-104 (§§. 16-22)	

424 Mattheson, Johann: Critica Musica, 2. Teil, Hamburg 1725

425 Mizler von Kolof, Lorenz Christoph: Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. Leipzig 1736-1747

426 Marpurg, Friedrich Wilhelm: Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1759-1763

1768	Adlung: Musica mechanica organoedi, zweyter Band ⁴²⁷	
	Das XXII. Kapitel. Von dem Clavicymbel, Clavicytherio, Spinet, Instrument, Arpichord, und Cembal d'Amour	
	§. 529. Cristofali Clavecin. S. 115-117	161
	§. 530. dessen Eigenschaften. S. 117	163
	§. 531-534. dessen Theile und Abriß. S. 117f	164
	§. 532. S. 118	164
	§. 533. S. 118f	165
	§. 534. S. 119	165
1778-1779	Forkel: Musikalisch-kritische Bibliothek ⁴²⁸	
	Schon im Jahre 1775. hat ... Hr. Wagner ... eine besondere Art von Clavecin beschrieben und bekannt gemacht ...	166
	3. Band, S. 322-328	
1783	Cramer: Magazin der Musik ⁴²⁹	
	Beschreibung eines mechanischen Clavier-Flügels...	168
	Den 9. Nov. 1783, S. 1024-1028	
1796	von Schönfeld: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag ⁴³⁰	
	Wir wollen hier etwas von den Künstlern anführen, welchen wir unsere guten Fortepiano zu verdanken haben... S. 87-91	171
1798	Allgemeine Musikalische Zeitung	
	Rezension I. P. Milchmeyer: Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen	173
	No. 8. den 21ten November. Sp. 117f und No. 9 vom 28ten November. Sp. 136	

427 Adlung, Jacob M.: Musica mechanica organoedi. Zweyter Band. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1768

428 Forkel, Johann Nikolaus: Musikalisch-kritische Bibliothek. 3 Bde. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger 1778-1779

429 Cramer, Carl Friedrich: Magazin der Musik. 2. Jahrgänge. Hamburg: in der musikalischen Niederlage 1783, 1784

430 Schönfeld, Johann Ferdinand von : Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Wien 1796

Musicalische Merckwürdigkeiten. Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musicalische Instrumente

Wann der Werth einer Erfindung nach ihrer Neuigkeit und Schwierigkeit abzumessen, so weicht diejenige, davon wir hier Bericht ertheilen, keiner einzigen, die in langer Zeit mag vorgekommen seyn. Es ist jedem Kenner bewust, daß in der Music das **Schwache** und **Starke**, gleich wie Licht und Schatten in der Mahlerey, die vornehmste Quelle sey, woraus die Kunsterfahrne das Geheimnis gezogen, ihre Zuhörer ganz besonders zu ergötzen. Es sey nun in einem Vor- oder Nach-Satz, oder in einem künstlichen Zu- oder Ab- nehmen, da man nach und nach die Stimme vergehen, und hernach mit einem starcken Geräusche auff einmahl wiederkommen lässet; welches Kunst-Stück bey den grossen Concerten in Rom, häufig im Gebrauch ist, und denjenigen, die einen rechten Geschmack von der Vollkommenheit dieser Kunst besitzen, ein gantz unglaubliches und verwundersames Ergötzen schencket.

Ungeacht nun dieser Veränderung und Verschiedenheit des Tons worin unter andern die Instrumenten, die man mit dem Bogen streicht, vortrefflich sind, das Clavissein gänzlich beraubt ist, und man es jedem für eine eitle Einbildung auslegen würde, der sich ein solches zu verfertigen in Kopf setzte, das diese besondre Gabe haben sollte: so ist doch in Florenz von Herrn Bartolomeo Cristofali, einem bey dem Groß-Herzog in Diensten stehenden Clavir-Macher, aus Padua gebürtig, diese so kühne Erfindung nicht weniger glücklich ausgedacht, als mit Ruhm ins Werck gesetzt worden. Indem er bereits dreye von der ordentliche Grösse der sonst gemeinen Clavisseins verfertigt, welche alle vollkommen wohl gerahten.

Einen schwächern oder stärckern Thon auf diesem Instrumente anzugeben, liegt bloß an dem verschiedenen Nachdruck, womit ein Clavier-Spieler den Anschlag berührt: dann nach der Maasse desselben, hört man darauf nicht allein das starcke und schwache; sondern auch selbst die Abnehmung und Verstärckung des Klangs, wie solcher auf einem Violoncel kan heraus gebracht werden.

Einige Kunstverständige gaben zwar Anfangs dieser Erfindung nicht den völligen Beyfall, den sie verdienet: eines Theils, weil sie nicht gleich eingesehen, was für ein sinnreicher Verstand dazu erfordert worden, alle, bey Erbauung dieses Instruments vorgekommene Schwürigkeiten überwinden zu überwinden, und was der Meister für eine erstaunende Kunstfertigkeit der Hände, und welche Vorsichtigkeit er anwenden müssen, es so sauber und mit solcher Grundrichtigkeit auszuarbeiten; andern Theils, weil es ihnen vorgekommen, als ob der Klang, indem er von dem andern ganz unterschieden, gar zu matt und stumpf wäre. Allein, diese Meynung rührte nur von dem, uns auf andern gemeinen Clavicembeln angewohnten Silberklange her, zumahl, wann man dieses Instrument das erstemahl unter die Hände bekommt: da sich dich in kurzer Zeit das Ohr hernach so sehr daran gewöhnet, und sich in dieses Instrument so verliebt daß es sich nicht mehr davon absondern, oder an den andern gemeinen Clavisseins ferner einiges Vergnügen finden kan. Wobey auch zu bemercken, daß es noch angenehmer klinge, wann man sich ein wenig davon entfernt.

Es haben noch einige über dieses daran ausgesetzt, daß es zu schwach klinge, und keinen so starcken Klang, als die andern Clavicembeln habe: worauf aber fürs erste zu antworten, daß es dem ungeacht, weit stärcker sey, als sie nicht glauben, wann es anders mit gehörigem Nachdruck angegriffen wird; fürs andre, daß man eine Sache nach ihrer wahren Absicht zu nehmen wissen, und nach keinem andern

Zweck beurtheilen müsse, als nach dem, zu welchen Ende es verfertigt worden.

Dieses ist ein Cammer-Instrument, und daher zu keiner starcken Kirchen-Music oder ganzem Orchestre bequem. Wie viel Instrumente gibt es, die man ja auch nicht anders als nur im Zimmer zu gebrauchen pflegt, und die nichts desto weniger für die allerangenehmsten gehalten werden? Gewiß ist, daß es mit einem Sänger oder mit einem Instrument, auch wohl bey einem mäßigen Concerte, einzustimmen, vollkommen starck genug klinget; ob gleich dieses nicht sein Haupt-Zweck, sondern vielmehr allein gespielt zu werden, wie etwa eine Laute, Knie-Geige, Viol d'amour und andre dergleichen, wegen ihrer Süßigkeit und Anmuth, hochgeschätzte Saitenspiele.

Aber der größte Einwurff, den dieses Instrument erlitten, rührte meistentheils nur daher, daß es nicht durchgehends ein jeder gleich bey dem ersten Augenblick zu spielen gewußt: Weil es hier nicht genug ist, auf andern Clavizembeln vollkommen wohl spielen zu können; sondern, weil dieses ein neues Werck, so erfordert es auch einen Meister, der die Stärke desselben genau geprüft, und zuvor mit besonderm Fleisse sich darauf geübet habe, so wohl die Maasse des verschiedenen Anschlags sich bekannt zu machen und demselben die angenehme Ab- oder Zunahme der Stimme, zu rechter Zeit und an dem rechten Orte, zu geben; als auch liebliche Stücke, und wo sie eigentlich hingehören, auszulesen: vornehmlich aber gebrochen zu spielen, die Partien durch verschiedene Gänge wohl auszuführen, und die Haupt-Sätze an mehr, als einem Orte, hören zu lassen.

Endlich von der Bau-Art dieses Instruments selbst zu sprechen, so würde dem Erfinder desselben nicht schwer fallen, dem Leser von diesem Kunst-Stücke einen deutlichen Begriff zu geben, wann er anders solches so wohl zu beschreiben, als glücklich zu verfertigen, gewust: weil aber dieses nicht seines Thuns, und er dafür gehalten, es würde ihm unmöglich seyn, dasselbe solchergestalt abzubilden, daß man sich den rechten Entwurff desselben deutlich vorstellen könnte; so war er genöthigt, solches einem andern aufzutragen, der es zwar hier übernommen, aber bloß nach der Erinnerung, die ihm noch von der Zeit an bey gewohnet, als er solches ehemals genau betrachtet, und ohne das Instrument, sonder einen von dem Meister selbst nur oben hin verfertigten Abriß, vor Augen zu haben.

Es ist also zu wissen, daß an statt der gewöhnlichen Springerchen, welche mit der Feder andre Clavicembel berühren, allhier ein Register von Hämmerchen befindlich, welche von unten auf die Saiten anschlagen, und von oben mit starckem Elends-Leder bedeckt sind.

Ein jedes Hämmerchen wird durch ein Rädgen beweglich gemacht, und diese Rädgen stehen in einem kammförmigen Holtze verborgen, als worinn sie Reihenweise eingelegt sind. Nahe an dem Rädgen, und unter dem Anfang des Stiels an den Hämmerchen, befindet sich eine hervorragende Stütze, welche, von unten angestossen, das Hämmerchen so in die Höhe treibt, daß es die Saite, nach der Maasse und Stärke desjenigen Schlags anstösset, welcher von der Hand des Spielers herkommt, wodurch er, nach seinem Belieben, einen starcken oder schwachen Thon anzugeben vermag. Man kan auch um so viel eher starck darauf spielen, weil das Hämmerchen den Schlag ganz nahe an seiner Einanglung empfänget, zu sagen: nahe am Mittelpunct des Bezircks, so weit nämlich sein Umkreis geht, in welchem Fall ein jeder mäßiger Anschlag eine plötzliche Herumdrehung des Rades verursacht. Also, daß von dem Schlag an das Hämmerchen, unter dem äußersten Theil der vorgedachten herausstehenden Stütze, sich ein hölzernes Züngelchen befindet, welches auf einer Hebe ruhet, so daß es von derselben in die Höhe geschoben wird, wenn der Spieler den Anschlag berührt. Dieses Züngelchen oder Zäpfgen liegt aber doch nicht auf der Hebe, sondern ein wenig erhaben, und ist eingefaßt in zwey dünne Seiten-Stützen,

wovon auf jeder Seite eines befindlich. Weil aber nöthig war, daß das Hämmerchen die Saite gleich wieder verlasse, so bald sie berührt worden, und sich gleich wieder absondere, ob schon der Spieler die Hand von dem Anschlag noch nicht wieder weggenommen, so war nothwendig, daß besagtes Hämmerchen augenblicklich wieder in Freyheit gesetzt würde, an seine Stellen zurücke zu fallen. Daher ist das Züngelchen, so ihm den Druck giebt, beweglich, und solchergestalt zusammengefügt, daß es in die Höhe geht und fest anprallt; aber, so bald der Schlag gegeben, plötzlich wieder abschiesset, das ist, vorbey geht, und sich, so bald als der Schlag geschehen, herunter wendet, zurück kehret, und sich wieder unter das Hämmerchen verfüget. Diese Würckung hat der Künstler durch eubne Feder von Meßing-Drat zu wege gebracht, die er an der Hebe befestigt, und welche sich ausdehnt, mit der Spitze unter dem Züngelchen antrifft, und, indem sie einigen Widerstand giebt, dasselbe antreibt, und an einen anderen meßingenen Drat befestigt hält, der fest und aufwärts derselben gerade entgegen stehet. Durch diese stete Befestigung welche das Zünglein hat, durch die Feder, welche darunter, und durch die Einfügung auf beyden Seiten, stehet es feste, oder giebt nach, wie es erfordert wird.

Damit auch die Hämmerchen in dem Zurückprallen, nach dem Anschlag, nicht wieder aufhüpfen, und an die Saiten zurückstossen können, so fallen sie und liegen auf kreutzweiß-geschlungenen seidnen Schnürchen, die solche ganz ruhig auffangen.

Weil aber bey dieser Art Instrumenten nöthig ist, daß der Thon verschwinden, oder der Spieler ihn hemmen könne, indem er sonst durch das Fortklingen die folgenden Noten undeutlich machen würde; in welchem Absehen die Clavisseins das Tuch auf den Spitzen der Springerchen haben: so wird auch hier der Schall plötzlich gehemmt, weil iede von oftgemeldten Heben ein Schwänzgen hat, und auf demselben nach der Reihe ein Register von Springerchen befindlich, die nach ihrem Gebrauch, Dämpffer genennt werden könten. So bald der Griff geschehen, berühren diese die Saiten mit dem Tuch, welches sie auf der Spitze haben, und verhindern das Nachzittern, welches entstehen müßte, wann zugleich andre Saiten klingen würden. Wann aber der Griff einmahl angedrückt, und durch denselben die Spitze der Hebung in die Höhe getrieben worden, so folgt von sich selbst, daß das Schwänzgen sich hernieder lasse, und zugleich auch der Dämpfer. Dadurch bleibt die Saite frey zu dem Klange, und dieser vergeht hernach von selbst, so bald der Griff vorbey, indem der Dämpfer sich so gleich wieder erhebt, um die Saite mit dem Tuch zu berühren. Damit man aber alle Bewegungen und innerliche Kunstgriffe dieses Instruments desto deutlicher erkennen möge, so nehme man die Abzeichnung für die Hand, und betrachte, von Stück zu Stück, derselben Benennungen:

selbst ist, hier über denselben zu stehen kommt, und die Würbel darunter hingehen; so daß die Saiten von unten her fest gemacht werden, weil nothwendig war, unten mehr Platz zu gewinnen, damit das ganze Griffwerck hinein gehen könnte. Die Saiten sind viel stärker, als die gemeinen, und damit die Schwere dem Boden nicht schaden möge, so sind sie nicht auf demselben befestiget, sondern etwas höher angebracht worden.

An allen Orten, wo einiges Geklapper entstehen könnte, ist solches durch Leder oder Tuch verhindert worden: absonderlich in den Löchern, wo Nägel oder Stifte durchgehen, woselbst, durch einen sonderbaren Meister-Griff, alles mit Elends-Leder so ausgefütert, daß der Stiff durch dasselbe hervorkommt.

Es ward diese Erfindung von dem Meister auch in einer andern Gestalt zu Wege gebracht, indem er eben ein solch Clavicembal mit der Schwäche und Stärke, aber in einer ganz unterschiedene und leichtern Bau-Art, verfertigt; allein die erste behielt nicht destoweniger den Preiß.

Dan nun dieser sinnreiche Kpünstler auch in Ausarbeitung der gemeinen Clavisseins vortrefflich ist, so wäre noch zu berichten, daß er nicht von der Meynung der neuen Claviermacher, die itzo meistentheils nicht nur ohne Rose, sondern so gar ohne ienzige Oeffnung in dem ganzen Kasten, arbeiten. Nicht, daß er ein so grosses Loch, wie solches vormahls von den Alten verfertigt worden, für unentbehrlich hielte: oder, daß er glaube, es wäre gut, dergleichen Löcher an dem gewöhnlichen Orte anzubringen, wo sie doch so sehr der Eindringung des Staubs ausgesetzt sind; sondern er pflegt nur zwey kleine Löcher vornen her bey der Vermachung zu lassen, die allezeit bedeckt und verborgen bleiben. Er versichert auch, daß ein solches Luft-Loch in dergleichen Instrumenten höchstnöthig wäre, weil im Spielen der klang-Boden sich bewegen und weichen müsse, weldches aus dem Zittern desselben abzunehmen, wann man sich darauf legt, indem ein anderer spielt.

Im Fall aber das Gehäuse nirgendwo eine Eröffnung hat, und die inwendige Luft nicht weichen oder herauskommen kan, sondern hart und starck bleibt, so beweget sich der Boden nicht, und daher wird der Schall etwas stumpf, kurz, und nicht nachklingend. Wo aber eine Oeffnung, wird man gleich bemercken, daß der Boden nachgiebt, und die Saite viel heller bleibt: es ist auch mhr Klang zu vernehmen, und wann man die Finger an die gemeldte Eröffnung hält, indem ein andrer drauf spielt, wird man gleich fühlen, das Wind entsteht und die Luft heraus streicht.

Bey diesem Satz wollen wir nicht vorbeypassen, zu sagen, daß wie aus der natürlichen Weltweißheit, bekannter massen, in Untersuchung der Würckungen der Luft und ihrer Bewegung, uns ein grosses Licht aufgehe; also eine genaue Beobachtung der verschiedenen und verwundersamen Würckungen er eingepreßten Luft in musicalischen Instrumenten uns eine starcke, obgleich noch meist unbekante, Quelle zu dergleichen Entdeckungen und Erkänntnissen seyn könne, wann wir derselben Bau-Art genau untersuchen, und nachdencken, was in demselben ihre Vollkommenheit oder ihren Mangel verursache, und wovon ihr Zustand sich verändere, wie dann hier die Veränderung des Schalls zum Beweis dienen kan, welche in den beseelten Instrumenten erfolgt, dergleichen diejenige sind, die mit dem Bogen gestrichen werden, auf welchen, so bald man die sogenannte Seele nur ein wenig von ihrer Stelle gerückt, so gleich eine Saite viel heller, eine andre aber viel stumpffer klingt. Dahin auch die Veränderung und verschiedenheit der Stimmen und des klangs gehört, welche die Instrumente von ihrer verschiedenen Maaß und Grösse, und sonderlich die Clavicembale, davon erhalten, nachdem ihr Klang-Boden dicke oder dünne ausgearbeitet ist, und tausend dergleichen andre Betrachtungen mehr, die man hierüber anstellen könnte. Wobey auch nicht zu übergehen, daß, wie man durchgehends dafür hält, daß die

neuen Clavicembale allezeit mangelhaft am Klange seyn, und ihre Vollkommenheit erst durch die Länge der Zeit erhielten: so behauptet dieser Künstler, daß man solche dergestalt ausarbeiten könne, daß sie gleich einen eben so hellklingenden Schall, als die alten, von sich geben.

Er versichert, daß der unvollkommene Klang der neuen eigentlich von der ausdehnenden Krafft bekomme, welcher ein eingebogene Steg eine Zeitlang behält, auf dem die Saiten liegen: dann so lang dieser auf dem Boden sich mit Gewalt andrückt, um sich wieder zu erheben, so kommt die Stimme nicht vollkommen heraus; wann man aber gleich Anfangs in der Arbeit diese ausgedehnte Würckung demselben gänzlich bestimmt, wird der Fehler alsobald gehoben, wie unser Meister aus der Erfahrung überzeugt ist. Wozu auch nicht wenig des Holtzes gute Beschaffenheit beyträgt, daher der berühmte Italiänische Claviermacher Pesaro angefangen, sich der alten Kisten und Schräncke zu bedienen, die er in Venedig u. Padua auf den Korn-Böden, verworffen, oder unter den Dächern versteckt, gefunden, und welche meistentheils von Cypressen-Holtz aus Candia und Cypem gewesen.

1736

Mizler von Kolof: Musicalische Bibliothek

1747
3. Band, 3. Theil
S. 474-476

III. Eben desselben [Ch. G. Schröters] Sendschreiben an Lorenz Mizlern, von der bevorstehenden Reformation der Musik

[...] Zwar haben einige dieser Künstler [= Instrumentenmacher], welche seit etlichen Jahren sich unterstanden, eine meiner Erfindungen für die ihrige auszugeben, an mir nicht verdient, mit ihnen so säuberlich zu verfahren, als ietzt wirklich geschehen soll: Ich habe nämlich 1717, zu Dreßden, nach vieler Ueberlegung, ein Modell von einem neuen Clavier, mit Hämmern, theils mit, theils ohne Triebfedern, verfertigen lassen, auf welchem man nach Belieben bald stark, bald schwach spielen, alles singend und manierlich herausbringen kann. Nicht lange hernach hatte ich die hohe Gnade, daß **Ihro Königl. Majestät** höchstseligen Andenkens, selbiges zweymal in hohen Augenschein nahmen, und in Beyseyn des Hrn. Grafen von Vißthun, wie auch einiger Cammerherren, u. des mehr gedachten Capellmeisters, Herrn Schmiedens, allergnädigst billigten; mithin Verfügung treffen wollten, daß selbiges von einem geschickten Künstler vollkommen und rein ausgearbeitet werden sollte.

Ich will, um Weitläufigkeit zu vermeiden, andere ansehnliche Leute ietzt nicht nennen, welche bis Modell ebenfalls vor Augen und Ohren gehabt, und laut sicherer Nachricht, meistentheils noch leben. Auch will ich nicht für gewiß sagen, ob derjenige **ein höflicher Bauer** sey, welcher dis löbliche Unternehmen zu meinem großen Schaden und seiner größten Abreise aus Chursachsen, diese Erfindung un- u. ausserhalb Teutschland bekannt gemacht? Aber so viel ist gewiß, daß Signor Bartolomeo Cristofali, dessen in **Matthesons** zweyten Bande seiner **musikalische Critik**, auf der 336 Seite gedacht wird, nur der zweyte Erfinder seyn kann, so wie ich, nach richtiger Zeitrechnung, wirklich der erste bin; Es würde denn erweislich gemacht, daß zwo verschiedene Personen zu verschiedener Zeit einerley Sache zu einerley Absicht erfinden könnten. Anbey fällt mir ein, daß wegen Erfindung der Buchdruckerey ein gleicher Streitfall sich eräugnet.

Nun sollte ich diejenigen auch nennen, welche in Deutschland meine Erfindung nachgemacht: Deren einer so, der andere anders in den Nebenumständen verfahren; allein aus Mitleiden über den verfehlten Endzweck verschweige ich ietzt ihre bekannten Namen: Anerwogen ich längst versichert bin, daß keiner diesem Instrumente die gehörige Stärke zu geben vermocht, damit es wenigstens bey einer Cammermusik deutlich zu vernehmen sey. Mithin haben sie dabey weiter nichts gethan, als das Sprüchwort wahr gemachet: Es ist leichter, eine gute Sache

mittelmäßig nachzumachen, als selbst was tüchtiges zu erfinden.

Artig ist es, daß keiner diesem Kinde den rechten Namen zu geben weiß. Noch artiger klinget es, daß ieder vermeynet, seine Arbeit sey die beste, wenn nur ein rechter Spieler drüber käme: Sie meynen ohnfehlbar denjenigen auch, welcher den Endzweck dieses Instruments vor dessen Erfindung reiflich erwogen hat. Am allerartigsten scheint es, wenn ich in einem Briefe lese: **Man hat gemeinet, Mr. Schröter wäre schon gestorben.** Gesetzt, ich wäre schon todt, so bleibet doch das Gesetze da: **Laß einem ieden das Seine.**

Damit ich aber diese lieben Herrn überzeuge, daß ich mit ihnen, wegen dieser bey mir gefundenen Erfindung nicht weiter zürne; so will ich selbigen, aus aufrichtigem Gemüthe, einen unmasgeblichen Vorschlag thun, etwas zu erfinden, wodurch sie so wohl Ehre als Geld ich sage in ihrem Namen: Geld! erwerben können, nämlich: eine Orgel zu machen, auf welcher man, nach Belieben und verschiedenen Graden, bald stark, bald schwach spielen kann, und zwar nur auf einer Tastatur, ohne etliche Stimmen ab- oder mehrere anzuziehen. Sollte ihnen diese Erfindung zu schwer fallen, so erbiere ich mich für ehrliche Bezahlung, ihnen das Geheimniß zu eröffnen.

1747
3. Band, 3. Theil
S. 577-579

VII. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.

Nordhausen. Aus dem vorhergehenden wird man Herrn **Schrötern** in Nordhausen schon haben kennen lernen, nämlich, daß er einer von denen gelehrten Organisten sey, zu welchem alle wahre Musikgelehrten sprechen: **Freund, rücke herauf.** Es wäre zu wünschen, daß Deutschland fein viel dergleichen Männer hätte, die öffentliche musikalische Aemter verwalten, so würde es auch mit der Aufnahme u. Wachsthume der Musik geschwinder zugehen. Jetzo muß ich von dieses braven Mannes neuerfundenen Orgel genauere Nachricht geben. Herr **Schröter** hat schon im 1735 Jahre in einem Sendschreiben an mich von seiner Orgel Meldung gethan, wie solches oben ist zu lesen gewesen; möchte als manchem nichts neues, sondern schon was altes zu seyn scheinen. Allein weil viele nicht wissen noch begreifen können, wie es möglich sey, dergleichen Orgel zu Stande bringen, welche gar vielen was neues seyn wird. Ohne des Herrn Erfinders Schaden kann ich hier öffentlich entdecken, daß bey dieser Orgel keine Trieb- noch Zurückhaltungsfeder nöthig ist, sondern das Geheimniß größtentheils in der sonderbaren Einrichtung der Windlade beruhe, deren dritten Theil mir der Herr Erfinder abgezeichnet übersendet, u. auf der XII. Tab. zu sehen ist. No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 werden die mit einander verknüpfte sieben Windladen angedeutet. No. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 findet man die sieben unterschiedlichen Wege des Kunstwindes. No. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 zeigt sich der Sitz der mancherley schwachen mittelmäßigen u. starken Stimmen. No. 22 ist der oberste Theil eines Ventils, welches vermittelt einer sonderbaren Maschine, nach Belieben des Spielers in sieben unterschiedenen Graden aufwärts getrieben werden kann, so daß bey völlig angezogenem Werke u. bey dem schwächsten Niederdrucke des Claviers auch nur die angezogenen schwächsten Stimmen; hingegen bey mittelmäßigem Niederdrucke des Claviers die angezogenen mittelmäßigen Stimmen nebst den vorigen schwachen, u. bey dem stärksten Niederdrucke des Claviers alle angezogenen Stimmen lautbar werden.

Da es nun Herrn **Schröters** Maschine gleichgültig ist, die Pedal- u. Manualventile entweder an der hintersten oder vordersten Seite der Windlade, u. folglich im Prospecte, aufwärts zu treiben; so kann des berühmten Mathematici in Paris, Herrn **P. Castels**, durch Herr Capellmeister Telemann 1739 bekannt gemachte **Augenorgel** auf diesen vorher angezeigten Ventilen sehr bequem angebracht werden. Denn wegen der ziemlichen Anzahl der Pedal- u. Manualventile, können

die mancherley tiefen u. hohen Farben nicht nur langsam u. geschwinde, sondern auch in siebenerley Größe, nämlich mittelmäßig, schwach, stark, schwächer, stärker, am schwächsten u. am stärksten, nach des Spielers klugen Wahl, sichtbar gemacht werden. Ich für meine Person wünsche, daß Herrn Schröters neuerfundene Orgel bald möge zu Stande gebracht u. Dem Herrn Erfinder die verdiente Belohnung zu Theile werden. [...]

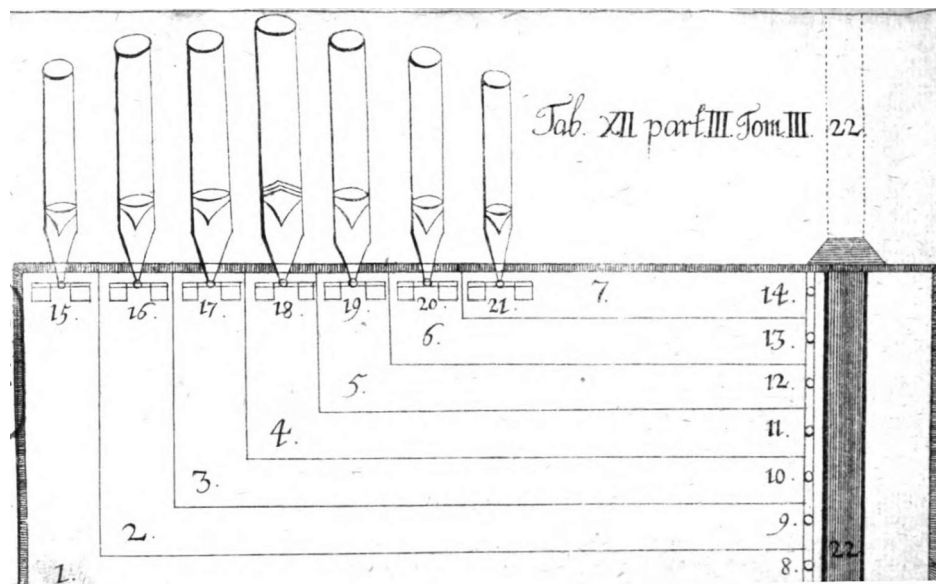


Abbildung 18: Schröters Windlade, mit der dynamische Abstufungen bei der Orgel möglich sein sollen, Tafel XII

1759-1763

Marpurg: Kritische Briefe über die Tonkunst

CXXII. Brief
vom 4. Dezember
1762

Zweyte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der der Musik.
58) Christoph Gottlieb Schröters Lebenslauf (Ex autogr.)

2. Band, 4. Theil,
S. 456

[...] Mein unterdessen [in Dresden] bekannt gewordenes Clavier spielen gab mir die erwünschte Gelegenheit, auf der Schloßorgel, ingleichen auf den Werken der Kreuz- und Sophienkirche mich fleißig zu üben. Dieser Umstand machte mich beliebt, vornehmer Leute Kindern zum Singen und Spielen Anweisung zu geben. Hierdurch bekam ich Gelegenheit, viel Clavicymbel nicht nur zu stimmen, sondern auch zu befiedern: Welcher letzterer Umstand mich endlich auf die Gedanken brachte, die unbeständigen Federn aus den Clavicymbeln zu verbannen, und statt selbiger leichte Hämmer oder auch Springer mit dazu gehörigen Dämpfern anzubringen (Von dieser Erfindung wird in meiner nächst folgenden Schrift umständlich gehandelt.)

CXXXIX. Brief
vom 20. August
1763
3. Band, 1. Theil,
S. 81-87

Neunzehnte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der der Musik.
Herrn Christoph Gottlieb Schröters, Organistens an der Hauptkirche in Nordhausen, umständliche Beschreibung seines 1717. erfundenen Clavier-Instruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach, und so leicht als auf einem Clavichord spielen kann. Nebst zwey Abrissen.

§. 1. Indem ich von meinem, 1717. erfundenen Clavier-Instrumente umständlich reden will: so fallen mir vorher folgende sechs zusammenhängende Gedanken ein:

a) Seit Erschaffung dieser Welt sind von derselben vernünftigen Bewohnern fast unzählige Dinge, theils zur Noth, theils zum Vergnügen, nach und nach erfunden worden.

b) Obgleich die meisten Namen und Umstände solcher Erfinder uns unbekant sind, und vielen Lesern gleichgültig seyn wird zu wissen, ob. z. E. Hinz oder Kunz das erste Colophonium gemacht: so ist doch höchst merkwürdig, daß in der so genannten Bibel die Namen und Umstände einiger Personen aufgezeichnet worden, welche etwas theils zur höchsten **Noth**, theils zum erlaubten **Vergnügen** erfunden.

c) Mir ist folglich nicht gleichgültig, lediglich aus göttlicher Offenbarung (1 Buch Moses, Cap. 4 v. 21.) zu wissen, daß „von dem Jubaol die Geiger und Pfeiffer herkommen sind. Hierher gehöret auch folgende bekannte Rand-Glosse: „Unter den Geigern und Pfeifern werden alle Kayserliche, Königliche, Fürstliche, Gräfliche und andere Instrumental-Musiker verstanden.“

d) Man kann zwar nicht leugnen, daß viel gute Dinge lediglich durch einen blinden Zufall ohne selbige zu suchen, glücklich entdeckt worden. Wissen wir nicht aus den mancherley Weltgeschichten zugleich, daß unterschiedene Sachen so gar von unvernünftigen Thieren zu unserer Nuzbarkeit entdeckt oder gar gefunden worden? Es muß aber hiebey jedermann gestehen, daß ein solcher Umstand keine wirkliche Erfindung, sondern nur ein glücklicher Fund sey, den die Natur gleichsam versteckt gehalten.

e) Hingegen mit Vorsatz etwas neues zu erfinden, erfodert nicht nur viel Witz, sondern auch eine starke Urtheilskraft, um die mancherley Theile der vorhabenden Sache nach richtigem Maaß und Gewicht anzuordnen, und zugleich allen besorglichen Hindernissen und Unbequemlichkeiten vorzubeugen. Ein solcher wahrer Erfinder kann hierauf den versprochenen Gebrauch seiner bekannt gemachten Erfindung bey allen Vorfällen theoretisch und practisch beweisen.

f) Die sonst nicht ganz zu verwerfende **Nachahmung** gereicht disfalls den unbesonnenen Menschen wie den Affen meistens zum Unglück oder zum Spott. Kaum hat z. E. Herr **Sinnlich** von ferne was neues überhin gesehen, oder Meister **Hitzig** sich davon etwas erzählen lassen: so verfertigen beyde solches auch, ohne sich einander zu kennen. Lächerlich ist hiebey, daß jeder sich für den

Erfinder ausgiebt. Je weiter nun solche nacherfundene Dinge bekannt werden: je mehr blinde und taube Nachahmer erfolgen endlich. Denn einer bringt die Hauptsache verkehrt an; der andere versteht weder Zirkel noch Gewicht; der dritte sucht seiner Arbeit durch ungeschickte Auszierungen einen Schwung zu geben, u. s. w. Mit einem Worte: Die **Nach-Erfinder** müssen ihrer Arbeit nothwendig ein auslachenswerthes Unterscheidungszeichen geben, nach dem bekannten Sprichwort: Duo cum faciant idem, non est idem.

§. 2. Ich schreite ohne weitere Vorrede zum Zweck, und gebe **erstlich** die Ursache an, welche mir diese Abhandlung Abnöthiget. **Zweytens** will ich die Veranlassung zu meiner überall beliebt gewordenen Erfindung umständlich erzählen. **Drittens** werde ich solche nach den **zwo** beygefügtten **Abrissen** aufrichtig beschreiben. Das **erste** geschiehet dem allgütigen Gott zum schuldigen Preis, und meinen vielen Nacherfindern zur wohlverdienten Beschämung. Das **zweyte** zur zur mehrmals verlangten Erfreueung meiner in und bey Dreßden noch lebenden Gönner und Freunde. Das **dritte** der Nachkommenschaft zum Besten. Drey tüchtige Bewegungsgründe!

§. 3. Mehr als zwanzig Städte und Dörfer sind mit bekannt, in welchen statt der sonst gebräuchlichen Clavicymbel seit 1721. solche Clavierinstrumente mit Hämmern oder Springern gemacht worden, welche, wenn der Schlag auf die Saiten von oben geschiehet, von ihren Verfertigern und Käufern **Pantalons** genennet worden. Wenn aber ein solches Instrument mit Hämmern so eingerichtet ist, daß die Saiten von unten angeschlagen werden, so nennen sie solches ein **Pianoforte**. Fraget man endlich einen jeglichen solcher Instrumentenmacher, wer solches eigentlich erfunden: so giebt fast jeglicher sich für den Erfinder aus. Wer begreift hier nicht das mehr als zwanzigfaltige Zeugniß von Unwahrheiten? - - Möchten doch alle diese Nacherfinder eben so in sich kehren, wie jener vor drey Jahren in P... verstorbene Instrumentenmacher, welcher 1742. folgende Worte an mich schrieb:

„Mein werther Herr Schröter!

Ich war in voriger Ostermesse etliche Tage zu Leipzig, und kaufte mir allerhand nöthige Sachen, da hatte ich Gelegenheit, sein **Sendschreiben** an den Herrn M. **Mizler** durchzublättern, und ich fund darinnen die Nachricht, daß er Ao. 1717. diejenigen Clavierinstrumente erfunden, welche mit Hämmern die Saiten klingend machen. Ich las auch, daß der Herr auf diejenigen sehr böse ist, welche dergleichen Instrumente gearbeitet haben, und bey solcher Verkaufung niemals gemeldet haben, daß einer, mit Namen **Schröter** zu Dreßden, dieselben erfunden hat. Ich gestehe dem Herrn, daß ich hierüber auf doppelte Art sehr empfindlich geworden bin. Ich will in diesem schlechten Brief versuchen, ob ich den Herrn für meine Part mit folgender Nachricht wieder besänftigen kann, welches mir recht lieb seyn soll. Mein ältester Bruder war Ao. 1721. zu Dreßden bey dem Herrn Grafen von Vißthum in Diensten, der überschickte mit zwey Abrisse von solchen Instrumenten mit Hämmern. Aber weil der Abriß mit dem Anschlage von unten mir dunkel war, so gab ich meinem Bruder die Schuld, daß er was dabey vergessen hätte, oder verkehrt gezeichnet hätte. Aber den andern Abriß kunte ich verstehen, und ich habe ihn freylich etliche mahl gearbeitet, denn mein Bruder schrieb mir zugleich, daß dieses doppelte Modell bey Hofe zwar großen Beyfall gefunden hätte. Weil aber der ihm unbekannte Erfinder weggezogen wäre, oder gar gestorben wäre, so wollte er mich damit beschenken, indem doch sonst niemand was davon wüßte. Also hat der Herr hieraus meine Unschuld so weit vernommen. Wenn ich wieder solche Instrumente verkaufe, so will ich allezeit sagen, der Herr Organist zu Nordhausen mit Namen **Schröter** hat zu Dreßden es erfunden. Mehr wird der Herr von mir nicht verlangen können. Lebe der Herr wohl, dieses wünscht ihm Sein aufrichtiger

Diener - - - . P... den 3. Junius, 1742.“

Anmerkung: Vorstehender Brief hätte allerdings etliche Erläuterungen verdient. Weil aber die Folge dieser Abhandlung alles deutlich machen wird, und ich nicht gewohnt bin, einerley Sache auf einem Blatte zu wiederholen: so erzehle ich nun **zweytens** die Veranlassung meiner Erfindung.

§. 4. Schon 1515. [!] [1715.] hatte der damalige Capellmeister zu Dresden, Herr **Schmied**, wie auch nachgehends der Herr Cantor Grundig mir als einem Creutzschüler unterschiedene Clavierscholaren, lauter Kinder von hohem Stande, nach und nach verschaffet, bey welchen meine Unterrichtung zu Handsachen allezeit auf einem bundfreyen Clavichord geschehen mußte. Wenn nun diese Scholaren sich getrauten, ihre tactmäßig und manierlich erlernten Clavierstücke vor ihren Eltern und andern hohen Anwesenden auf einem Clavicymbel hören zu lassen: so klagten sie mir nach abgelegter Probe, daß ihr Spielen auf dem Clavicymbel nicht so gut als auf dem Clavichord ausgefallen wäre. Obgleich von mir erwiedert wurde, daß sie vielleicht zu blöde gespielt hätten, so mußte ich doch die vorige Klage wieder anhören. Dieser widrige Vorfall befohl mir Gelegenheit zu suchen, die übergebenen Handsachen selbst auf einem Clavicymbel ingeheim zu spielen, welches kurz vorher von dem damaligen Hof-Orgelbauer, Herrn **Gräbner**, verfertigt worden. Allein was begegnete meinem sonst ruhigen Gemüthe! Bald wäre mir alle Lust zur Spielinformation vergangen. Denn ich hörte nicht nur, sondern fühlte auch selbst die Unmöglichkeit des manierlichen Spielens auf einem Clavicymbel. Mein Glück hiebey war, daß ich Tages darauf, diesen verdrießlichen Vorfall dem Herrn Capellmeister **Schmieden**, welcher meine singmäßige und manierliche Spielart längst kannte, umständlich zu erzehlen. Er lächelte nach seiner leutseeligen Art darüber, und sagte: „Ich habe diesen Vorfall schon vermuthet. Kehre er sich an nichts. Gut genug, daß nicht nur ich, sondern auch die Eltern seiner Scholaren mit ihm zufrieden sind.“ Anbey wies er mir ein Nürnbergisches Geigenwerk an, welches ich vorher niemals gesehen noch gehöret. Dieses gefiel mir aus leicht zu erachtenden Ursachen freylich etwas besser als das Clavicymbel; daß ich aber im Spilen auch zugleich als ein Leinweber mit beyden Füßen arbeiten sollte, dieß stund mir gar nicht an, und wie ich nachgehends erfahren, noch vielweniger andern Spielern männlichen und weiblichen Geschlechts.

§. 5. Nicht lange hierauf bekam ich die längst erwünschte Gelegenheit, den Weltberühmten Virtuosen, Herrn **Pantaleon Hebenstreit**, auf seinem erfundenen Instrumente zu hören, welches mit Darm-Saiten bezogen ist, und mit Klöppeln wie ein Hackebret gespielt wird. Da ich nun hiebey sehr wohl bemerkte, daß vermittelst der unterschiedenen starken oder schwachen Schläge auf die Saiten auch derselben Ertönung in unterschiedenen starken oder schwachen Schläge auf die Saiten auch derselben Ertönung in unterschiedenen Graden der Stärke oder Schwäche entstünde, so hielt ich für gewiß, es müsse mir möglich seyn, ein solches Clavierinstrument zu erfinden, auf welchem man nach Belieben stark oder schwach spielen könnte. So leicht aber dieser Vorsatz gekommen war: desto schwerer wurde mir desselben Bewerkstelligung, weil ich nämlich noch niemals etwas geschnitzet, gesäget, gehobelt oder gedrechselt hatte, u. s. w. andern Instrumentenbauern mein Vorhaben zu entdecken, trug ich billig Bedenken. Endlich fiel mir bey, daß nicht weit von meiner Wohnung mein Vetter als ein Tischergesell in Arbeit war; denselben beredete ich, daß er mit Genehmigung seines Meisters in müßiger Zeit mir allerhand benöthigte Kleinigkeiten verfertigte. Durch diese Bewilligung erhielt ich endlich nach mancherley Versuchen auf einem schmal-langen Kästgen ein **gedoppeltes Modell**, welches überhaupt vier Schuh lang und sechs Zoll breit war. Anbey hatte es sowol hinten als vorne drey Tasten. In einer Gegend geschah der Schlag an die Saiten von unten, in der andern aber

von oben. Beyde Arten waren so leicht als ein gewöhnliches Clavichord zu spielen. Auf jeglichem Modell konnte man starke oder schwache Ertönungen in unterschiedenen Graden hervorbringen.

§. 6. Es fehlte also meiner Erfindung weiter nichts, als derselben gänzliche Ausarbeitung im großen, wozu aber mein Vermögen nicht hinlänglich war, welches öffentlich zu sagen kein redlicher Mann sich schämen darf. Jedermann muß zwar gestehen, daß in Deutschlands vielen Provinzen hin und wieder etliche nützliche Verfassungen zur Aufnahme der Wissenschaften und Künste anzutreffen sind. Man kann aber auch nicht läugnen daß außerhalb Deutschland die Erfinder nützlicher Dinge jedesmal den benöthigten Vorschuß zur Vollendung ihres Vorhabens, und zuletzt nach Beschaffenheit der Umstände noch eine ansehnliche Belohnung empfangen, Wem ist wohl unbekannt, daß uns bey den meisten Verrichtungen noch viel nützliche und bequeme Dinge fehlen? Man besorge also nur für solche Erfinder den benöthigten Vorschuß oder eine billige Belohnung: so wird Deutschland in Absicht der Wissenschaften und Künste den Vorzug vor allen Ländern behaupten können. [...]

§. 7. Bey solchen Umständen sahe ich mich endlich genöthiget, mein Modell auf das königliche Schloß zu Dresden tragen zu lassen, welches auch 1721. am 11 Februarii, früh zwischen 8. und 9. Uhr, glücklich geschahe. [...]

§. 8. Als ich dem Königl. Großen Vorzimmer etliche Minuten mich aufgehalten, so traten Ihro Königl. Majestät Höchsteel. Andenkens, in Begleitung des Grafen v. Vißthum und etlicher Cammerherren aus Dero Cabinette. Sie nahmen allergnädigst mein Modell in die Hände, versuchten beyde Arten und fragten mich: Ob ich ein Landeskind sey? ingleichen: Wodurch ich zu dieser Erfindung veranlasset worden? welche beyde Fragen ich unerschrocken beantwortete. Hierauf ertheilten Ihro Majestät Befehl, daß mein Modell dableiben, und mehrgedachter Herr Capellm. Schmied gegen 10 Uhr bey Hofe erscheinen sollte. Als nun dieser meine Erfindung billigte, so eröffneten Ihro K. M. den allergnädigsten Entschluß, künftig Verfügung zu treffen, daß von dem Modell diejenige Art, bey welcher der Anschlag an die Saiten von unten geschiehet, von einem geschickten Instrumentbauer unter meiner Aufsicht vollkommen und zierlich ausgearbeitet werden sollte. Wer war froher als ich?

§. 9. Durch Vermittelung des vorgenannten Herrn Capellm. Schmieds bekam ich in folgender Woche die Erlaubniß, Mittags bey königlicher Tafel auf einem Clavichord so wohl als auf einem Clavicymbel aus meinen vorräthigen Claviersachen 1) ein Concert, und 2) eine Svite von eigener Arbeit. Jegliches dieser Stücke spielte ich wechselweise auf dem Clavicymbal und Clavichord, nämlich auf königlichen Befehl. Zuletzt mußte ich noch länger als eine Viertelstunde auf dem Clavichord aus freyem Geiste spielen oder fantasiren. Ich übergehe jetzt aus angebohrner Bescheidenheit die hierauf unverdient erhaltenen Gnadenbezeugungen, und erwehne nur noch, daß in des Königs Capelle damals schon viel Clavieristen stunden: weswegen Ihro Majestät allergnädigst meine Umstände so einleiteten, daß ich folgenden Tages bey dem damaligen Churprinzen mich ebenfalls wechselweise auf dem Clavicym- und Clavichord mußte hören lassen; wozu ich aber andere Stücke von eigener Arbeit erwählte. Als nun hierauf von einem mit sehr anständigen jährlichen Gehalt war gesprochen worden: so trat der damaligen Churprinzeßin vornehmste Hofdame oesterreichischer Abkunft, zu mir mit unterschiedenen bedenklichen Fragen, deren letzere aber ich, als ein gebohrner Chur-Sachse unmöglich bejahen konnte, weswegen ich mir verstellter Weise etliche Tage Bedenkzeit ausbat.

§. 10. Dieser unerwartete Vorfall brachte mich zu dem besten Entschluß, (welcher bis diese Stunde mich noch nicht gereuet) mein zeitlich Glück ausserhalb Dreßden zu suchen. Als ich solches Vorhaben meinem höchstzuehrenden Gönner und Landsmann, dem Herrn Capellmeister Schmieden entdecktem wollte er selbiges sogleich nicht billigen, mit Anrathen, dieser Sache Ausgang erst abzuwarten. Ich bemühte mich also etlichemal, mein Modell auf anständige Art wieder zu bekommen; jedoch vergebens: Folglich lässet sich leicht begreifen, wie meine doppelte Erfindung, nach meiner bald erfolgten Abreise aus Chur-Sachen, so wohl in als ausserhalb Deutschland ausgebreitet, und meistentheils unglücklich nachgemacht worden. Man erinnere sich hiebey, was ich bereits 1738 im **Sendschreiben** an **M. Mizler** wegen dieser Sache beyläufig erwehnet. (s. **Mizlers musical. Bibliothek** III. Band, Seite 474. bis 476.) Es ist mir keinesweges nachtheilig, sondern gereicht mit vielmehr zu Ehre, daß meine doppelte Erfindung an so vielen Orten ausgearbeitet und verkauft worden. Es werden aber dergleichen Instrumentenbauer künftig nicht mehr gelüsten lassen zu sagen oder zu schreiben, daß sie selbst die Erfinder wären. Widrigenfalls beschimpfen sie nicht nur sich selbst untereinander, sondern es sollen ihre Namen gewiß öffentlich bekannt gemacht werden. Man lasse also auch diesfalls bey der göttlichen Regel: *Suum quique!*

§. 11. Ich übergebe nun den **ersten Abriß** als eine Vorstellung desjenigen einfachen Modells, welches Ihre Königl. Maj. 1721 wegen seines sehr leichten Anschlages von unten an am meisten gebilliget, und gemeinlich ein **Pianoforte** genennet wird.

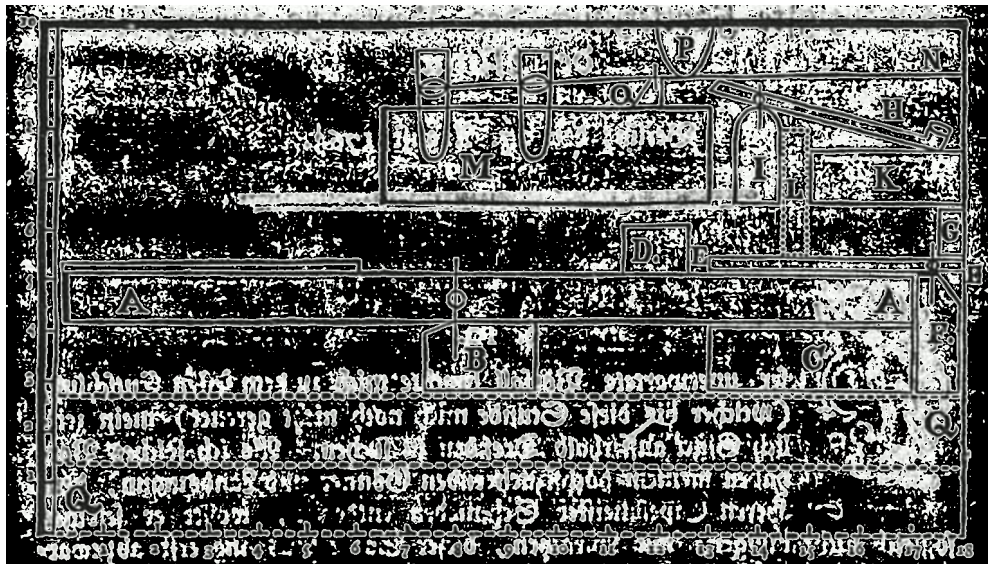


Abbildung 19: C. G. Schröters Pianoforte-Mechanik

A – A ist die Tastatur

B und C sind die Stege, auf welchen die Tasten liegen. Anbey ist wohl zu merken, daß auf dem hintersten Stege C vorne eine Reihe gleich abgetheilter starker Stiffte stehen müssen, zwischen welchen nicht nur die Hintertheile der Tasten, sondern auch die bey E vorkommende Treiber ihren gewissen Gang erhalten: Folglich müssen diese starken Stiffte genau bis an I sich erstrecken.

D ist ein auf der Taste befestigter kleiner Aufsatz, welcher im Spielen seine Grenze unter der Wirbelpfoste findet, und folglich so einzurichten ist, daß die Tasten im Spielen vorne nicht tiefer als auf einem Clavichord fallen können.

E – E nenne ich den **Treiber**, welcher von leichten Holze und nicht dicker als ein Clavicymbel-Tangent seyn darf. Sein langer Vordertheil lieget auf der Taste, und findet im Spielen seine Grenze unter I. Hingegen sein kurzer Hintertheil hängt an einem Stifte, welcher auf dem hohen Stege bey

F angedeutet ist. Wie die rechte Höhe dieses Steges schon zu ersehen: also darf man dabey nicht vergessen, von desselben Hintertheile oben, schief unterwärts, etwas abzunehmen, weil daselbst der **Treiber** muß niederfallen können. Uebrigens muß dieser Steg auch schmal seyn, damit die Taste den **Treiber** ganz nahe an seiner Einanglung in Bewegung bringen könne, welcher Umstand den Trieb sehr verstärkt.

G ist eine kleine Leiste, weöche nebst der Taste den Treiber auf- und niederwärts regieret. Weil sie unter dem starken Stege K stehet, so hat man in derselben Mitten keine Aufbeugung zu befürchten.

H ist der **Hammer** von sehr leichtem Holze und nicht dicker als ein Clavicymbel-Tangent. Er bekommt jedoch am abwärts hangenden Ende einen Aufsatz zum Anschlagen oben von Elends- oder Hirschleder. Dieser schief hangende hintertheil des Hammers schlägt (vermittelst des **Springers** bey L) so an die Saiten, daß er gleich wieder um etwas zurücktritt, obgleich die Taste noch niedergedrückt bleibet. Hätte ich diesen Umstand bey der Erfindung nicht erlanget, so würde mein Vorhaben vergeblich gewesen seyn, und statt einer deutlichen Ertönung nur ein unleidliches Knarren und Schwirren entstanden seyn.

Anmerkung: Uebrigens ist leicht zu erachten, wie nothwendig jedes Saitenchor einen **Dämpfer** zur Tilgung des Zwischengeräusches habe, welchen ich auch bey dem kurzen Vortheile des Hammers glücklich angebracht, indem ich selbigen oben, wo er außen dem Spielen dichte an den Saiten lieget, mit Sammet oder Plüsch belege.

I ist ein hoher schmaler Steg, oben rund, mit einer Reihe Stifte zur Einhangung der Hämmer. Dieser Steg stehet etwas entfernt von der Wirbelpfoste. Ueber der niedrigen Helfte der hier hoch stehenden Dämpfer lieget ein zartes Leistgen, welches (zwar nicht auf dem Abrisse zu sehen, jedoch) an beyden Enden, wie auch in der Mitten drey bis viermal mit Schraubgen und Müttergen befestiget werden muß: Widrigenfalls könnten die Hämmer keinen gewissen Stand halten. Daß übrigens unter diesem Stege die bey E beschriebenen Treiber im Spielen ihre Grenze finden, darf nicht vergessen werden.

K ist ein viereckigter Steg, auf welchem die schief hangende Untertheile der Hämmer außer dem Spielen ruhen können. Er bekommt übrigens eine Reyhe gleich abgetheilter starken Stifte, deren Länge fast bis an die Saiten sich erstrecket, weil nämlich die Hämmer im Spielen ihren gewissen Gang zwischen ihnen haben müssen.

Anmerkung: So bekannt ist mir, daß etliche meiner Nacherfinder, anstatt derer jetzt bey I und K beschriebenen Stege, mancherley vermeynte Verbesserungen vermittelst zierlicher Kammhölzer unternommen: eben so bekannt ist an unterschiedenen Orten, daß durch solche unverkünstelte Veränderungen, bey abwechselnder Witterung, die Hämmer entweder oben in dem Kammholze stocken, oder unten wegen des verfehlten Gewichts sich krümmen. Wer bemerket hier nicht den doppelten Beweis von mangelnder Ueberlegungskraft? Das heisset nach meinem ehemaligen Ausdrücke: **Witz ohne Nachdenken ist halber Unverstand.**

L ist der **Springer** zwischen I und K, unterschiedshalber **mit lauter Punkten angedeutet**. Er ist ebefalls wie sein Treiber bey E von leichtem Holze, und nicht dicker als ein Clavicymbeltangent. Dieser Springer ruhet auf des Treibers langem

Vordertheil, und findet seine Rechthaltung zwischen zwey Reihen kurzer dünner Stiftgen, welche in dem starken viereckigten Stege K stehen, und herüber bis an den Steg I hervorragen.

Erste Anmerkung: Hätten meine Nacherfinder von der bisher erwehnten **dreyfachen Leichtigkeit** des Treibers bey E, des Hammers bey H, und des Springers bey L zulängliche Einsicht oder Nachricht gehabt: so würde sie nicht schwer Holz aus der Walkmühle zu ihren Nachahmungen genommen haben.

Zweyte Anmerkung: Nicht nur aus herzlichem Mitleiden für meine viele verunglückte Nacherfinder, sondern auch der Nachwelt zum Besten entdeckte ich folgenden mechanischen Vortheil: **Wofern die Hintertheile der Tasten schon so schwer sind, daß sie ohne Treiber und Springer auf dem Hinterstege C gerade und sehr feste liegen: so ist der wahre Zweck durchgehends verfehlet.** Folglich muß ein richtiges Gewicht hiebey beobachtet werden: Widrigenfalls kan ein solches Instrument unmöglich so leicht als ein Clavichord zu spielen seyn.

§. 12. Die vorher von A bis L beschriebene Theile werden sämtlich auf den Clavierrahmen gebauet, welcher folglich so einzurichten ist, daß er als eine vieltheilige Maschine bey allen Vorfällen unter der Wirbelpfoste bequem könne ein und ausgeschoben werden; wovon unten ein mehrers. Ferner müssen alle Gegenden, in welchen ein Aufstoß oder Niederfall geschiehet, mit wollreichem Tuche belegt werden, um das verdrüßliche klappern zu vermeiden. Wie ich übrigens nicht leugne, daß hier unterschiedene Tonveränderungen z. E. Der Lauten- oder Harfenzug u. d. gl. Sich anbringen lassen: also gestehe ich auch, daß ich kein großer Freund von solchen Nebenzügen bin, indem selbige selten von langer Dauer sind.

§. 13. Noch fünferley Dinge befinden sich auf dem vorhabenden **ersten Abrisse**, welche erklärt werden müssen:

M ist die starke Wirbelpfoste

N ist der Saitengang.

O ist ein schmaler Steg mit zarten Stiftgen zur richtigen Lenkung der Saiten. Daß dieser Steg mit Drat müsse belegt werden, erhellet aus der Folge.

P ist ein starker eiserner Steg, unten rund und überall glatt, unter welchem die Saiten, **fest anliegend**, ihren Gang über O bis zu den Wirbeln haben. Dieses **Widerstandseisen** ist höchst nothwendig: Denn ohne folches würden die Hämmer nur einen matten Klang verursachen, sonderlich an den hohen und mittlern Chören, wie man durch angestellte Versuche sich selbst überzeugen kann. (Wollte man statt solches Eisens etwa Holz nehmen, so würde selbiges in der Mitten sich bld biegen, und endlich gar zerbersten, folglich alle Arbeit vergeblich seyn.) Zur Befestigung dieses Eisens wird außerhalb des Instruments in angewisener Gegend am jeglichen Seitenbrete ein aufwärts stehendes Eisen mit Schrauben angebracht, welches zugleich ein paar Zoll breit unter dem Grundboden umgelegt und ebenfalls eingeschraubet ist, wodurch das Ausreissen der Seitenbreter zugleich verhindert wird. Diese beyden aufwärts stehende Eisen haben oben starke Schrauben, in welche man das lange **Widerstandseisen** leget, und mit starken Müttergen verwahret.

Anmerkung: Daß dieses **Widerstandseisen** an der Baßseite nicht über das Ende der Wirbelpfoste, sondern, wie der schmale Lenkungssteg bey O, fast über die Mitten der Pfoste zu stehen komme, kann jeder Mechanicus ohne weitere Erklärung von selbst erachten.

Q – Q durch die kleinen Querstriche verstehe ich die **vier Unterschubleisten**, wodurch unter der Wirbelpfoste eingeschobene Rahmen als eine vieltheilige

Maschine auf beyden Seiten so hoch gestellet werden muß, daß die an den Hämmern angebrachte Dämpfer genau an den Saiten liegen. Wenn man nämlich unter jedes Seitenstück des Rahmens nach und nach zwey solcher Leisten stecket, so kann das bisweilen nöthige Aus- und Einschieben am leichtesten bewerkstelliget werden. (Es wird auch nicht schädlich seyn, mitten unter dem Rahmen eine solche Leiste zu schieben, damit bey starkem Spielen der Tasten der vordere Ruhesteg sich nicht niederbiegen könne.)

§. 14. Wer nun den bisher erklärten **ersten Abriß** im großen ausarbeiten will, dem gebe ich den wohlgemeynten Rath, sich vorher in Modell zu verfertigen, auf welchem nicht nur der Rahmen wenigstens mit drey Tasten, sondern auch alle vorher beschriebene Theile nach ihrer wahren Größe sich befinden: Widrigenfalls hat er zu befürchten, daß ihm bald dieses bald jenes Theilgen nicht gerathen werde.

§. 15. Wegen der Stärke und Anzahl der Saiten gebe ich folgende ohnmaaßgebliche Eintheilung, welche ehemals bey Verfertigung solcher langmensurirten Clavierinstrumente unter meiner Aufsicht gebraucht worden, wobey jedoch bisweilen etliche kleine Abänderungen erfolgen.

Meßingene Saiten:

No.	000	000	zu F. und Fis.
No.	00	0 00	zu G und Gis.
No.	00	00	zu A, B, H.
No.		000	zu C, Cis, D, Dis.
No.	00		zu E, F, Fis, G.

Stählerne Saiten:

No.	0.	zu Gis bis C.
No.	1.	zu cis bis f.
No.	2.	zu fis bis h.
No.	3.	zu c' bis g'.
No.	4.	zu gis' bis dis''.
No.	5.	zu e'' bis dis'''
No.	6.	zu c''' bis g'''.

Von Contra-F bis cis zwey Saiten
vom d bis b' drey Saiten auf ein Chor
vom h' bis g''' vier Saiten

Wen diese Eintheilung der Chöre zu stark scheint, der nehme

vom Contra-F bis h zwey Saiten
vom c' bis g''' drey Saiten auf ein Chor

Wollte man ein solches Instrument zwey- drey- oder vier-chörig einrichten, so würden die etwas entfernten Zuhörer zwar die tiefen, aber nicht die hohen Töne deutlich vernehmen können. Diese Anmerkung gründet sich nicht nur insbesondere auf meine vieljährige Erfahrung, sondern überhaupt auf die Physik.

CXLI. Brief
vom 3. September
1763
S. 97-104

§. 16. Sehr bedenklich ist mir gewesen, daß keiner meiner Nacherfinder das im §. 13. bey Litera P. beschriebene **Widerstandseisen** nachgemacht. Vielleicht hat Signor Bartolomeo Cristofali zu Florenz oder ein anderer sinnreicher **Mann** zu Dreßden durch solche Abänderung die Welt überreden wollen, daß niemals einer, Namens **Schröter** mit Erfindung eines solchen Clavierinstrumente sich beschäftigte. Weil ich wohl weiß, daß wenig Instrumentbauer von solcher

unnöthigen Abänderung zulänglich Nachricht haben: so will ich selbige hier deutlicher beschreiben, als von dem ehemaligen Dreßdenschen Hofpoeten, Herrn **König** in **Matthesons musikalischen Kritik**, II. Band, Seite 340. geschehen können. Man hat nämlich die Wirbellöcher auf der Pfoste von oben durch und durch gebohret, und zwar oben etwas weiter als unten. Des Wirbels Untertheil raget unter der Pfoste etwas hervor, und hat ein kleines rundes Loch, durch welches das Ende der Saite mit einer Hand gesteckt und gehalten wird. Hierauf wird mit der andern Hand des Wirbels Obertheil, welcher über der Pfoste ebenfalls etwas hervorraget, mit dem Stimmhammer so lange behutsam umgedrehet, bis die Saite ziemlich gerade stehet, jedoch noch nicht straff ist. Endlich leget man die Saite an ihren Richtungsstift unter dem Lenkungsstege, welcher unter der Pfoste hinter den Wirbeln etwas entfernt stehet, und besorget zuletzt nach und nach die reine Stimmung. - - Soll ich von dieser unnöthigen Abänderung, welche allerliebste aussiehet, meine ungeheuchelte Meynung sagen, so lasset sich zwar nicht läugnen, daß durch solchen Gegenschlag der Hämmer an die Saiten die gesuchte stärkere Ertönung ebenfalls wie durch mein **Widerstandseisen** entstehe. Wenn man aber dagegen betrachtet, wie verdrüßlich das lange Bücken bey dem Aufziehen einer einzigen Saite schon sey, wobey auch der geschmeidigste Rücken ziemlich Schmerzen empfindet; zu geschweigen daß die ganze Maschine wegen einer fehlenden Saite jedesmal aus- und eingehoben werden muß; anderer Ungemächlichkeiten nicht zu gedenken: so muß man meinem vorher beschriebenen **eisernen Widerstandsstege** allerdings den Vorzug geben, in dem durch selbigen nicht nur die Ertönung doppelt verstärket wird, sondern auch die Saiten, wie auf den sonst gewöhnlichen Clavicymbeln, ganz bequem ohne Aus- und Einheben der Maschine und ohne Rückenschmerzen aufgezogen werden können. - - Auch dieser Vorfall beweiset vollständig, daß ich, als Erfinder des hier umständlich beschriebenen Clavierinstruments, den von dem allweisen Gott mit zum Vorhaben gütigst geschenkten Witz und die Urtheilskraft zu den mancherley entstehenden Folgen menschlich möglich angewendet habe. Man erinnere sich hiebey zugleich der am Ende des §. 11. beygefüigten **zwo Anmerkungen** wegen der sonderbaren Leichtigkeit der Tastatur, oder des ganzen Girfwerkes. Es müssen also meine Nacherfinder sämtlich sich schämen, daß sie die von mir richtig bestimmten mancherley Hauptabsichten fast durchgehends verfehlet haben. - - Zugleich müssen derselben Unterhändler als getreue Nachbarn und desgleichen sich schämen, daß sie für ihre leichte und ehrvergessene Bemühung sich jedesmal ein bundfreyes Clavichord von fünf Octaven, ohne Wissen des Bazahlers, umsonst zum beliebigen Gebrauch oder Verkauf ausbedungen und angenommen. Der dafür gebührende Seegen von Gott erfolget ganz gewiß, welchen ich ihnen weder wünsche noch gönne.

§. 17. Wie ich bisher mein 1717 erfundenes Pianoforte umständlich beschrieben, also sollte nun das oben erwehnte Modell zum Pantalon ebenfalls gezeiget und erkläret werden. Ich muß aber hiebey aufrichtig gestehen, daß solche Erfindung aus zweyerley Ursachen mit selbst niemals recht gefallen: 1) wegen der gewundenen meßingenen Federn, welche nach starkem Spielen leicht schlapp werden, folglich ausgehoben und wieder angestrengt werden müssen: 2) wegen des unbequemen Aufziehens und Stimmens der Saiten, wobey nämlich die ganze Maschine jedesmal ausgehoben werden muß. Ich will also mit solcher unvollkommenen Erfindung meinern Lesern nicht beschwerlich seyn, sondern nur im vorbeygehen zweyerley erwehnen: 1) daß die Nacherfinder einen Hauptfehler begangen, indem sie die Dämpfer dabey vergessen, wodurch also bey Spielung der Handsachen ein höchstverdrießliches Geräusche entsteht. 2) hat kein einziger Nacherfinder das rechte Fleckgen zur Stellung der Federn unter den Hämmern getroffen: wodurch sie also öffentlich bezeuget, daß sie weder Zirkel noch Gewicht

unterschiedene Art, am leichtesten aber so verfertigt werden, daß auf der innern Seite des Vordersteges zwei gleich abgetheilte Reihen kurzer dünner Stifftgen stehen, welche bis an den Hintersteg sich erstrecken, zwischen welchen also die Springer ihren bequemen Gang haben.

§. 19. Wegen der Befestigung des jetzt beschriebenen Kammholzes (G-G) ergeht mein ohnmaßgeblicher Rath, daß man solches in angewiesener Gegend auf dem grossen Stege bey D mit Schräubchen und Müttergen so anbringe, daß solches benöthigtenfalls könne ausgehoben werden, und doch auch nebst dem ganzen Rahme bey allen Vorfällen bequem aus- und eingeschoben werden könne. Zugleich muß man bey Einrichtung der ganzen Maschine die schon angezeigten zwei Hauptumstände nicht vergessen: 1) daß die unten bey M – M folgenden Unterschubsleisten so eingerichtet werden müssen, damit die kurzen Vordertheile der Treiber bey E-E genau unter der Wirbelpfoste zum behenden Niederdruck bereit liegen; 2) daß die starken und langen Stifte vom Hintertheile D bis unter den Hintertheil G völlig reichen.

§. 20. H – H – H ist der **Springer** oder Hammer nach seinem Unter- Mittler und Obertheil, vom leichten Holz und nicht dicker als ein Clavicymbel-Tangent, welcher auf dem Abrisse Unterschieds halber mit lauter Püncktggen angedeutet ist. Er wird in das Kammholz. Bey G – G von oben da eingehangen, daß sein viereckigter Ausschnitt zur linken Hand kommt, übrigens aber unten auf dem Treiber E – E nicht feste stehet, sondern nur über demselben schwebet.

Hiebey ist noch **sechserley** zu bemerken:

1) Der die Saiten berührende **untere Ausschnitt** wird mit Elends- oder Hirschleder belegt.

2) Der auf der Saiten liegende **obere Ausschnitt** wird zur Dämpfung des verdrüßlichen Zwischenklingens mit Sammet oder Plüsch belegt.

3) Ferner werden die auf den Saiten liegende Obertheile, welche schon ausser dem Spielen bis an die Decke des Instruments reichen müssen, über und über mit **weissem zarten Pergament** belegt, auf welches die **mancherley Farben** getragen werden, zu welcher Arbeit aber kein Gurken- oder Grotkeskenmaler zu erwählen ist.

4) Diese bemahlten Obertheile der Springer stehen ausser dem Spielen in einem über den Saiten liegenden **durchbrochenen Stege ganz verborgen**, und werden im Spielen aufwärts getrieben, folglich **sichtbar** gemacht, welcher Hauptumstand diesen zweyten Abriß veranlasset.

5) Um den abriß nicht undeutlich zu machen, ist der durchbrochene Steg nur mit Worten angedeutet worden. Er bestehet eigentlich aus zwey gleichen Theilen, welche zusammen und von einander geschraubt werden können. Auf der innern Seite eines Theils stehen zwei Reihen zarter Stifftgen, welche bis an den andern Theil herüber reichen, zwischen wekchenn also die bemahlten Obertheile der Springer wegen ihrer Länge sich nicht verschlagen können.

6) Bey Aufziehung einer neuen Saite halte ich für rathsam, daß man nicht nur den durchbrochenen Steg, sondern auch den einzelnen Springer behutsam herausziehe, wenn nämlich die zur rechten Hand benachbarte Saiten, zumal in kurzen Chören, vorher ein wenig zurück gewirbelt worden; widrigenfalls könnte des Springers bemahlter Theil leicht verletzt werden. Uebrigens kan die Maschine bey Aufziehung und Stimmung der Saiten allezeit unverrückt stehen bleiben.

Endlich folgt noch auf dem Abrisse bey

I die Wirbelpfoste.

K ist der schmale Steg zur Lenkung der Saiten.

L ist das über den Saiten liegende **Widerstandseisen**, welches ebenfalls so eingerichtet wird, wie im vorigen Abrisse beschrieben worden.

M – M sind die Unterschubstege. Was übrigens bey Erklärung des ersten Abrisses im §. 13. 14. und 15. wegen dieser und anderer Dinge umständlich gemeldet worden, muß auch hier genau beobachtet werden.

§. 21. Wie ich meinem obigen Versprechen zufolge in dieser Abhandlung umständlich erwiesen, daß ich seit 1721. der erste gewesen, welcher statt der in Clavicymbeln gebräuchlichen Tangenten mit bald abzunutzenden Federn, die dauerhaften Hämmer oder Springer, nebst dazu gehörigen Dämpfern, zur Beförderung des manierlichen und leichten Spielens glücklich angebracht: also kan ich anbey nicht umhin, einen Vorwurf abzulehnen, welcher mit mehr als einmal fast spöttisch überschrieben worden, folgenden Inhalts: „Die beys starker Musik so lange üblich gewesenenen Clavicymbel werden dennoch beliebt bleiben, auch wenn **Schröter** oder andere **Neulinge solche aus dem Orchester zu verbannen gesucht.**“ Mir wenigstens ist solche Verbannung niemals in die Gedanken kommen, als der ich die Absicht und Güte eines tüchtigen Clavicymbels richtig zu beurtheilen weiß. Dagegen aber muß man mir und andern wahren Clavieristen auch erlauben zu behaupten, daß es sogar auf dem besten Clavicambel unmöglich sey, das geringste Stück so manierlich herauszubringen, als es seine Eigenschaft erfordert. Anbey erinnere ich mich der, 1753. unverhoften Gnade, vor **Ihro Hochfürtl. Durchl. Zu Schwarzburg-Rudolstadt**, bey **Dero** damaligen Aufenthalte in **Frankenhausen**, auf einem **Pianoforte**, mit Beyfall ohne Ruhm zu melden, mich etlichemal hören zu lassen. Als Ihro Hochfürstl. Durchl. Beyläufig erwehnten, daß solches Instrument von einem sinnreichen Mann zu **Dreßden erfunden** und verfertigt sey: so gestund ich, daß der Klang und überhaupt die ganze Arbeit unverbesserlich sey. Zugleich aber zeigte ich als **wahrer Erfinder**, daß die Tastatur noch ziemlich zach oder schwer zu spielen sey; hingegen nach meiner Art so leicht als auf einem Clavichord eingerichtet werden könne: welche gegründete Anmerkung höchst gnädig aufgenommen wurde. - - - Seit etlichen Jahren hat ein in Rudolstadt wohnender Mechanicus, Herr **Lencke**, zwo solche große instrumente hieher geliefert, deren nette Arbeit und feiner Klang jedermanns Beyfall erhalten. Ich habe dabey dGelegenheit gehabt, diesem sehr geschickten Manne zu sagen, daß die Tastatur nicht so leicht eingerichtet wäre, als sie nach meiner Art billig seyn sollte; worauf der liebe Mann erwiederte, daß solche Arbeit nicht von ihm erfunden, sondern nur eine Nachahmung desjenigen Instruments sey, welches der gnädigste Fürst **von Rudolstadt** vor geraumen Jahren von Dreßden sich verschreiben lassen. Mit solcher **ehrlichen** Antwort war ich vollkommen zufrieden und dachte: Solchen Glauben habe ich bey andern noch niemals gefunden. Man erkennet zugleich aus diesen beyden Umständen, was für kurzweilige Histörgen auf die mancherley Nacherfindungen (§. 3.) einer einzigen wahren Erfindung erfolgen. Jedoch vielleicht gehen solche nun bald zu Ende, wenn nämlich die Herrn Instrumentenbauer nach und nach von dieser Abhandlung auch Nachricht und zugleich die Versiherung erhalten, daß vorher erklärter **zweyter Abriß** nicht nur mir, sondern auch andern Einsichts-vollen Kenner, aus vielen Ursachen besser als der erste gefällt. Denn gesetzt auch, daß die von mir beygefügte **französische Augenbelustigung** nicht von jedermann beliebt würde: so kan doch jedermann leicht bemerken, daß ich durch die dort abgekürzte Einrichtung das 1717. erfundene leichte Spielen auf großen Clavierinstrumenten 1739. noch mehr befördert habe.

§. 22. Vielleicht hebt mancher Leser hiebey folgende Gedanken; „Da nachher der berühmte Mechanicus, Herr **Hohlfeld** in Berlin, den **Bogen-Flügel** erfunden, so

wird **Schröters Hammer-Flügel** wohl nach und nach aus der Mode kommen.“ Hierauf antwortete ich: Es wird mir ein großes Vergnügen erwecken, wofern bey allen musikalischen Vorfällen ein Bogen-Flügel anzutreffen, wie solchen der um die Beförderung der Musik unermüdete Herr **Marpurg** (in seinen historisch-critischen **Beyträgen**, Band I. Seite 169. bis 172.) nach seinen Hauptumständen ohne Abriß beschrieben. Ueberdieß bezeuget diese Abhandlung durchgehends, daß solche keineswegs zum Nachtheil des Hohlfeldischen Bogen-Flügels, sondern nur eines Theils (§. 2.) zur wohlverdienten Beschämung meiner vielen 'nacherfinder ausgegeben worden. Anbey weiß jedermann, daß ich bey meiner Erfindung mich nicht weiter anheischig gemacht, als daß auf großen Clavierinstrumenten das **Piano** und **Forte** in unterschiedenen Graden so leicht als auf einem Clavichord erfolgen könne; welches Versprechen ich auch vollkommen geleistet. Weiter ist auch bekannt, daß meine Erfindung nicht nur zur manierlichen Spielung vorliegender Handsachen und zum gemüthsbewegenden Fantasiren, sondern auch zum Accompagnement starker Musiken könne gebraucht werden. Folglich werden meine Leser mir nicht übel deuten, diesen Aufsatz mit folgender wohlgemeyneten Anmerkung zu beschließen: Nach bekannt gewordener Hohlfeldischer Erfindung wurde in etlichen Wochenblättern gemeldet, es könne das dabey befindliche Rad von einem dazu bestellten Knaben, oder auch von dem Spieler selbst, gar leicht umgetrieben werden, Ob aber de Umstände in jeder Haushaltung verstatten, einen solchen Hülfsknaben jedesmal so gleich zu haben; ingleichen, ob die zweyte Bemühung jeglichem Spieler (ich will nicht sagen: jeder Spielerin) bequem oder anständig sey, wird von vielen gezweifelt. Nach meinem Begriffe von dieser vortrefflichen Erfindung ist es möglich, **daß solches Rad lediglich vermittelst der Tastatur, ohn Füße oder Hülfsknaben, zur beständigen und leichten Bewegung könne gebracht werden.** Sollte mein ohnmaaßgeblicher Vorschlag künftig ausgeführet werden, so ist das Clavierinstrument zur mensch-möglichen Vollkommenheit gebracht.

Gnug!

1768

Adlung: Musica mechanica organoedi, zweyter Band

§.529.
S. 115-117

§. 529. Die Bogeninstrumente haben den Vortheil für den Clavieren, daß man das forte und piano darauf haben kann, welches das schönste mit in der Musik ist. Da hat man sich nun besondere Mühe gegeben, ob ey bey den Clavieren nicht auch möglich zu machen. Daher ist das Geigenwerk entstanden, davon im folgenden Kapitel zu reden. Wo aber 2 Claviere sind, da kann man auch wenigstens eins **piano** haben. Es hat auch ein Claviermacher, Namens **Bartolomeo Cristofali**, aus Padua gebürtig, der bey dem Großherzoge von Florenz in Diensten gestanden, eine Art des Clavessins von ordinärer Größe erfunden, deren Beschreibung wir vom Marchese Scipio Maffei, nebst einigen Betrachtungen über die musikalischen Instrumente, in welscher Sprache haben; die aber **König** ins deutsche übersetzt, und Mattheson in Crit. Mus. Tom. II. p. 335 seq. Eingerückt hat (**). Weil nun dasselbige mit einem Claviere regieret wird, so will ich es allhier mit einschalten.

(**) Daß der Herr **Christoph Gottlieb Schröter**, Organist an der Hauptkirche in Nordhausen, sich die Erfindung dieses Instruments zueignet, ist, eines gewissen Sendschreibens desselben an den Hrn Hofrath Mizler, nicht einmal zu gedenken, auch vornehmlich, und mit vielen Umständen im 139, 140, 141sten Briefe der **kritischen Briefe über die Tonkunst**, zu lesen. Es würde sehr unbillig seyn, an der Wahrheit dessen, das ein Mann, wider dessen Rechtschaffenheit nichts einzuwenden ist, (und für einen solchen ist Hr. **Schröter** bekannt,) und noch dazu mit so vielen besondern Umständen, und öffentlich sagt, zu zweifeln. Unterdessen ist doch damit noch nicht

ausgemacht, ob Hr. **Cristofali** schlechterdings nicht auch auf ähnliche Gedanken hätter gerathen können, und ob er nothwendig sich der Erfindung des Hr. **Schröter** hätte bedienet haben. Um dieses zu entscheiden müßte man untrüglich wissen: 1) nicht allein, wenn Hr. **Cristofali** wenigstens das erste dieser Instrumente verfertigt hätte, sondern auch wenn er angefangen hätte, auf dessen Erfindung zu denken. Dieses zu erfahren ist mir vor der Hand nicht möglich. Es würde aber sehr viel dazu helfen, wenn man wissen könnte, in welchem Jahre der Marchese **Scipio Maffei** die vom Hrn Hofrath **König** ins Deutsche übersetzte Beschreibung davon gemachet hätte. Dies kann ich itzo auch nicht untersuchen 2) Müßte man vom Hrn. **Gottfried Silbermann** eine Erklärung auf sein Gewissen haben, nach welchem Modelle, oder nach welcher Angabe er die Verfertigung des ersten dieser Instrumente zu Deutschland angelegt habe. Diese Erklärung hat Hr. Silbermannen niemand bei seinem Leben abgefordert; und itzo ist er schon seit einigen Jahren todt. Folglich ist dieser 2te Punct vollends gar unmöglich. Und doch würde damit nicht erwiesen seyn, ob Hrn **Schröters** Nachricht und Beschreibung heraus gebracht werden.

Indessen, es möchte nun diese Untersuchung ausfallen wie sie wollte, würde sie dem Hrn. **Schröter** doch nach der genauesten Billigkeit nicht den geringsten Nachtheil bringen. Denn, da er im Jahre 1717. angefangen hat auf seine Erfindung zu denken, und am 11 Febr. 1721. sie am königlichen Hofe zu Dresden gezeigt hat: so ist schwer zu glauben, daß er, als ein Schüler auf der **Kreuzschule in Dresden**, Gelegenheit gehabt haben sollte Nachrichten von den neuesten Erfindungen in Italien zu bekommen. Ueberdieses, so hat die in dem 140sten kritischen Briefe, vom Hrn. **Schröter** angegebene Vermehrung der Saiten in der Höhe, da nämlich vom **Contra F** bis cis, 2 Saiten, vom d bis b' 3 Saiten, und von h' bis g^{'''} 4 Saiten: oder vom Contra F bis h zwey, vom c' bis g^{'''} aber **drey** Saiten auf das gedachte Instrument sollen gezogen werden, wie mich dünkt, einen großen Vorzug in Ansehung der durchaus gleichen Stärke, vor denen welche Hr. **Silbermann** und seine Nachfolger verfertigt haben, als welche durchgehends auf jedem Clave nur mit zwey Saiten bezogen, und folglich, der Natur der Dinge gemäß, in den höhern Tönen nicht ganz so stark klingen können, als in den tiefern. Anderer Vortheile der Schröterschen Erfindung mehr zu geschweigen.

Ich halte es also für das beste: **in diesem Stücke nichts entscheiden zu wollen**. Hiernach bitte ich, auch die Anmerkung, welche ich S. 212, des 1. Bandes dieser Musica mechanica in der 4. u. f. Zeilen gemacht habe⁴³¹, zu erklären. Denn ich habe da, bey diesem unentschiedenen Zweifel, nach der gemeinsten Meynung gesprochen. Indesen bemerke ich doch noch, daß Hr. **Adlung** schon S. 561 seiner **Anleit. zur mus. Gelahrth.** dieser Schröterschen Einwendungen Erwähnung gethan hat.

Da dieses Instrument aber, es mag es nun erfunden haben wer da will, sonderlich in der Art, wie es Hr. **Silbermann** in seinen letzten Zeiten, und desselben gleichfalls nun verstorbener Vetter, der **Commissionsrath Silbermann** in Dresden, u. s. w. dargestellt haben, gar große Schönheiten und Annehmlichkeiten befindet; wenn man auch den etwas schwächern Laut in der Höhe übersehen will: als in welchem Stücke Hrn. **Schröters** Angabe, mit Vermehrung der Saiten in der Höhe, nach der größten Wahrscheinlichkeit

431 „Hr. Gottfried Silbermann ist sonst noch wegen seiner schönen Flügel und Claviere, wegen der Erfindung des **Cembal d'Amour**, und wegen der Verbesserung des **Piano forte** berühmt. Von diesem **Piano forte** ist zwar der erste Versuch in Italien eronnen und ausgeführet worden: Hr. **Silbermann** hat aber so viele Verbesserung daran gemacht, daß er nicht viel weniger als auch hiervon der Erfinder selbst ist.“ Zit. nach Adlung: Musica mechanica organoedi, Band 1, S. 212

einigen Vorzug haben muß: so halte ich es nicht für überflüssig noch etwas zur Geschichte desselben hier beyzubringen.

Herr **Gottfr. Silbermann** hatte dieser Instrumente in Anfänge **zwey** verfertigt. Eins davon hatte der sel. Kapelm. Hr. **Joh. Sebastian Bach** gesehen und bespielt. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, daß es in der Höhe zu schwach lautete, und gar schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. **Silbermann**, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. **Bach**. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, daß Hr. **Bach** nicht unrecht hätte. Er hielt also, und das sey zu seinem großen **Ruhme** gesagt, für das beste nichts weiter von diesem Instrumente auszugeben; dagegen aber desto gleißiger auf Verbesserung der vom Hrn. **J. S. Bach** bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und daß dies die wahre Ursache dieses Verzugs sey, zweifele ich um so viel weniger: da ich sie vom Hrn. **Silbermann** aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Hr. **Silbermann** wirklich viele Verbesserungen, sonderlich in Ansehung des Tractaments gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den **Fürstlichen Hof zu Rudolstadt**. Dies ist vermuthlich eben dasselbe dessen Hr. **Schröter** im 141sten **krit. Briefe**, S. 102. gedenkt. Kurz darauf liessen des **Königs von Preussen Maj. Eines** dieser Instrumente, und als dies Dero allerhöchsten Beyfall fand, noch verschiedene mehr, vom Hrn. **Silbermann** verschreiben. An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, sie wie auch ich, eines der beyden Arten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleißig Hr. **Silbermann** an deren Verbesserung gearbeitet haben mußte. Hr. Silbermann hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente, seiner neuern Arbeit, dem seel. Hrn. Kapellmeister **Bach** zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen; und dagegen von ihm völlige guttheißung erlanget.

Indessen hatten auch andere geschickte Instrumentenmacher, noch ehe Hr. Silbermann mit seiner neuern Arbeit hervor getreten war, obwohl nach einer etwas verschiedenen Anlage der Clavierregierungen, an dieser Art von Instrumenten gearbeitet. Wie man sie manchem gerathen seyn mögen, weis ich nicht zu sagen. Doch scheint mir die Arbeit des Hrn. **C. E. Friderici**, eines Mannes der immer die feinste Erfindung mit der glücklichen Ausarbeitung zu verbinden gewohnt ist, auch in dieser Art, vorzüglich bemerkenswerth.

Dieses habe ich, wenigstens der Geschichte dieses Instruments wegen, hier anzuführen für nöthig gehalten. Im übrigen nehme ich an dem ganzen Streite über den eigentlichen Erfinder dieses Instruments, über das was noch daran hätte verbessert und nicht verbessert werden können und sollen, und wessen Anweisung man bey diesen Verbesserungen hätte folgen oder nicht folgen sollen, weiter nicht den geringsten Antheil.

Dies aber wird mit mir noch zu sagen oder wünschen erlaubt seyn, daß doch einmal ein geschickter Instrumentmacher sich entschließen möchte, wenigstens **die vom Hrn. Schröter angegebene Vermehrung der Saiten nach der Höhe zu**, wieder zu versuchen. Ich dünkte die Möglichkeit dieses Unternehmens könnte man Hrn. **Schrötern** nun auf sein Wort glauben.

Daß aber die unten folgende Beschreibung des Hrn. **Adlung** nicht ganz so ist, wie Hr. **Silbermann** wenigstens in den neuern Zeiten diese Instrumente eingerichtet und gearbeitet hat, kann jeder sehen, der Gelegenheit hat ein neueres Silbermannisches **Piano forte** einwendig zu untersuchen.

§. 530.
S. 117

§. 530. Es klingt angenehmer, wenn man sich davon entfernt. (Dies ist bey den meisten Instrumenten zu merken; auch bey der Orgel. Die Ursachen mag ich allhier nicht ausführen.) Einen schwächern oder stärkern Ton auf diesem Instrumente anzugeben, liegt blos an den verschiedenen Nachdrücken, womit ein Clavierspieler den Anschlag berührt: so geht's wie auf einem Violoncello. So stark wie andere Clavecins geht es nicht, und ist ein Kammerinstrument, und daher zu keiner starken Musik zu gebrauchen. (**) Es will einen Meister haben, der sich fleißig darauf geübt haben muß, wenn er suich mit Beyfall und Vergnügen will hören lassen.

(**) Man hat es gleichwohl einsmals in **Berlin** in der Oper mit gutem Erfolge gebraucht.

§. 531
S. 117f

§. 531. Anstatt der gewöhnlichen **Springerchen**, (das sind die **Docken**) welche andere Clavicymbel mit der Feder berühren, ist allhier ein Register von Hämmerchen, welche von unten auf die Seyten anschlagen, und oben mit starkem Elendsleder bedeckt sind. Ein jedes Hämmerchen wird durch ein Rächen beweglich gemacht, und diese Rädchens stehen in einem kammförmigen Holze verborgen, als worinnen sie reihenweise eingelegt sind. Nahe an dem Rädchen sind unter dem Anfange des Stiels an dem Hämmerchen befindet sich eine hervorragende Stütze, welche von unten angestossen wird, und die das Hämmerchen in die Höhe treibt, daß es die Seyte nach dem Maasse und der Stärke desjenigen Schlages anstößt, welcher von der Hand des Spielers herkommt, wodurch er nach Belieben einen starken und schwachen Ton angeben kann. Man kann auch desto stärker spielen, weil das Hämmerchen den Schlag ganz nahe an seiner Einnagelung empfähet: 'Nahe am Mittelpunkte des Bezirks, so weit nämlich sein Umkreis gehet, in welchem Falle ein jeder mäßiger Anschlag eine plötzliche Herumdrehung des Rades verursacht, also, daß von dem Schläge an das Hämmerchen unter dem äußersten Theile der vorgedachten herausstehenden Stütze, sich ein hölzernes Zünglein befindet, welches auf einer Hebe ruhet, so, daß es von derselben in die Höhe gehoben wird, wenn der Spieler den Anschlag berührt. Dieses Zünglein oder Zäpfchen liegt aber doch nicht auf der Hebe, sondern ein wenig erhaben, und ist eingefaßt in 2 dünne Seitenstützchen, wovon auf jeder Seite eins befindlich ist. Weil aber nöthig war, daß das Hämmerchen die Seyte gleich wieder verlasse, so bald sie berührt werden, und sich gleich wieder absondere, ob schon der Spieler die Hand von dem Anschlage noch nicht wieder weggenommen; so war nöthig, daß besagtes Hämmerchen augenblicklich wieder in die Freyheit gesetzt würde, an seine Stelle zurückfallen. Daher ist das Zünglein, so ihm den Druck giebt, beweglich, und solchergestalt zusammen gefügt, daß es in die Höhe geht und vest anprallt. Aber so bald der Schlag gegeben, plötzlich wieder abschießt, d. i. Vorbey gehet, und sich, so bald als der Schlag geschehen, herumwendet, zurückkehrt, und sich wieder unter das Hämmerchen verfügt.

§. 532.
S. 118

§. 532. Diese Wirkung hat der Künstler durch eine Feder von meßingnem Drat zuwege gebracht, die er an der Hebe bevestiget, und welche sich ausdehnt, mit der Spitze unter dem Zünglein antrifft, und indem sie einigen Widerstand giebt, dasselbe antreibt, und an einem andern meßingnen Drate bevestiget hält, der vest, und aufwärts derselben gerade entgegen stehet. Durch diese stete Befestigung die das Zünglein durch die Feder hat, welche drunter ist, und durch die Einfügung auf

beyden Seiten, stehet es veste, oder giebt nach, wie es erfordert wird. Damit die Hämmerchen auch in dem Zurückprallen nach dem Anschlage nicht wieder aufhüpfen, und an die Seyten zurück stossen können; so fallen sie, und liegen auf kreuzweise geschlungenen seidenen Schnürchen, die solche ganz ruhig auffangen. Der Ton muß auch wieder verschwinden, weil jede von oftgemeldeten Heben ein Schwänzchen hat, und auf demselben nach der Reihe ein Register von Springerchen befindlich, die nach ihrem Gebrauch **Dämpfer** genennet werden könnten. Sobald der Griff geschehen, berühren diese die Seyten mit dem Tuche, welches sie auf der Spitze haben, und verhindern das Nachzittern.

§. 533.
S. 118f

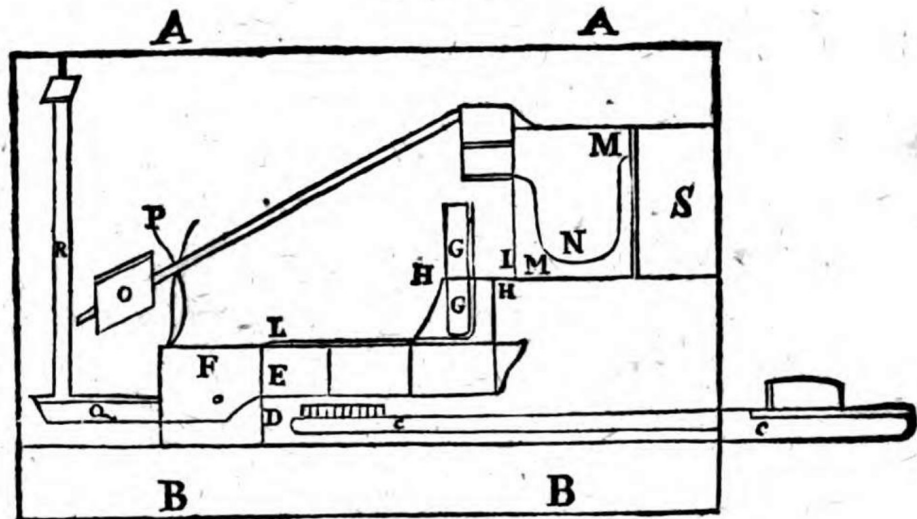


Abbildung 21: Cristoforis Hammermechanik, gezeichnet nach dem Abriss aus Mattheons Critica Musica 1725

§. 533. Es ist auch ein Riß dabey in der Critica Musica Matthesonii, etwann auf die Art wie Tab. III. Fig. I zu sehen. Wobey ich erinnere, daß ich nicht eben alles just nach dem Zirkel geriffen habe; Genug, daß man einigermaassen sehen soll, wie es zugehe.

A. Bedeutet die Seyte. B den Boden zu dem Claviere oder zu dem Anschlage. C sind die Claviere oder ersten Heber, welche mit dem Pflöckchen die andern in die Höhe treiben. D das Pflöckchen, Zäpfchen, oder Holzschuh an dem Anschlag. E Die zweyte Hebe, wo auf jeder Seite eins von den Nebenstützchen vest gemacht ist, die das Zünglein halten. F der Angel oder Stift in der andern Hebe. G das bewegliche Zünglein, welches, wenn es mit der andern Hebe sich in die Höhe schießt, auf das Hämmerchen stößt. H die Nebenstützen auf beyden Seiten, worinn das Zünglein eingefalzt ist. I ein vester meßingen Drat, oben an der Spitze breit geschlagen, der das Zünglein veste hält. L eine Feder von meßingen Drat, die unter dem Zünglein liegt, und es gegen dem vesten Drate angestossen hält, den es hinten hat. M das Kammholz, wo in der Reihe die Hämmerchen eiegelegt sind. N das Rädchen an den Hämmerchen, welches in dem Kammholze verborgen liegt. O das Hämmerchen, so von unten her durch das Zünglein angestoßen die Seyte mit Elendsleder anschlägt, womit es oben bedeckt ist. P. die kreuzweise geschrenkten seidenen Schnürchen, zwischen welchen die Stiele der Hämmerchen aufliegen oder ruhen. Q. Das Schwänzchen der zweyten Hebung, das sich nieder giebt, wenn sich die Spitze erhebt. R. Das Register oder die Reihe Springerchen oder Dämpfer, die, sobald der Angriff andrückt, sich herab verfügen, und die Seyte

frey lassen, hernach gleich wieder an ihren Ort springen, um den Schall zu hemmen. S. Der völlige Querbalke zur Verstärkung des Holzkammes.

§. 534
S. 119

§. 534. Ueber dieß alles ist noch zu merken, daß die Leiste, wo die Wirbel gesetzt werden, die die Seyten halten, wie sie in andern Clavicymbeln unter den Seyten selbst ist, hier über denselbigen zu stehen kömmt, und die Wirbel darunter hängen, daß die Seyten von unten her vestgemacht werden, weil es nöthig war, mehr Platz unten zu gewinnen, damit das ganze Griffwerk hinein gehen könnte. Die Seyten sind viel stärker, als die gemeinen, und damit die Schwere dem Boden nicht schaden möge, so sind sie nicht auf demselbigen bevestiget, sondern etwas höher angebracht worden. Wo ein Geklappere entstehen könnte, da ist es durch Leder oder Tuch verhindert worden, sonderlich in den Löchern, wo die Nägel oder Griffe durchgehen, wo alles mit Elendsleder ausgefütert ist, daß der Stift durch dasselbe hervor kömmt. Mehr kann ich davon nicht sagen, als ich gelesen, weil ich es nicht selbst gesehen. Begreift jemand hieraus nicht, wie es zugehe, daß das **forte** und **piano** zu haben sey, dem kann ich weiter nicht helfen. Er mag Gelegenheit suchen es zu beschauen.

1779

Forkel: Musikalisch-kritische Bibliothek

3. Bd., S. 322-328

VI. Neue Erfindungen.

3. Schon im Jahre 1775. hat ein Dresdenscher Orgel- und Instrumentmacher, Hr. **Wagner** durch ein Advertissement eine besondere Art von Clavecin beschrieben und bekannt gemacht, dessen eigene Einrichtung von seiner Erfindung ist, und welches er nach dem Rathe eines gewissen großen Tonkünstlers Clavecin roïal genennt hat. Die ganze innere Einrichtung wird man am besten aus seiner eigenen Beschreibung ersehen können; wie rücken sie daher wörtlich hier ein.

Advertissement.

Es ist zwar bereits im vorigen Jahre ein kurz Advertissement von einem, von Endesbenannten, neu erfundenen musikalischen Instrumente, dem einer der größten jetzt lebenden Tonkünstler den Namen Clavecin roïal beygeleget hat, bekiannt gemacht worden; allein, die Unzulänglichkeit dieses Advertissements, das Verlangen verschiedener Musiköiebhaber, nur gedachtes Instrument näher kennen zu lernen, dat diese anderweite Nachricht, von dessen Beschaffenheit, Wirkung, Tractation veranlasset.

Dieses Clavecin roïal ist, dem äußerlichen ansehen nach, nichts anders, als ein ordinaires aus 5. complete Octaven von [Kontra-] F bis f" bestehendes Clavier, eben so bezogen, mit nicht mehr und nicht weniger Dratsaitenm, 3. Ellen lang, 23. Zoll breit, und 10. Zoll hoch. Statt der Kiele und meßingenen Tangenten werden die Töne der verschiedenen Züge oder Register, deren sechste in allem sind, durch hölzerne Hämmerchen hervorgebracht; der Resonanzboden hat eine leichte Decke von Tasst mit dünner Pappe unterlegt, so wie auch der übrige obere Theil des Instruments, auf welcher Decke ein Pult dergestalt angebracht ist, daß nicht der mindeste Staub hinein dringen kann. Es steht auf einem Gestelle, an welchem sich unten linker Hand drey Pedaltritte, No. 1. 2. und 3. befinden, rechter Hand aber noch ein dergleichen Tritt No. 4 angebracht ist. vernittelst dieser Pedaltritte, welche durch Abstracte oben in das Maschinenwerk eingreifen, werden alle Veränderungen in der größten Geschwindigkeit, mitten im Spielen bewirket, ohne daß der Künstler eine Hand von dem Manual wegrühren darf, ja kann er sogar, jeden einzelnen Ton, stark oder schwach, angeben.

I. Wenn der Musikverständige das Instrument an und für sich, wie es ist, ohne einen von obigen Tritten zu berühren, bearbeitet, so hat es die völlige Stärke eines

Flügels oder Clavecins, mit dem Unterschiede, daß die Töne im Baß weit länger nachhalten. Ist er geschickt im Selbsterfinden, reich an eigenen Gedanken, und weiß dieses Nachhalten der Bässe kunstmäßig zu nutzen, so wird er dem Ohre die angenehmsten Harmonien vorzutragen im Stande seyn. Erfordert sein Thema, oder wenn er vom Papiere spielt, daß er mit Geschwindigkeit aus einem Ton in den andern gehen muß, wo das Nachklingen in den Bässen eine Verwirrung der Töne verursachen könnte, so nimmt er es weg, indem er den linken Fuß auf den mittelsten Pedaltritt No. 2 setzt. Durchs bloße, stärkere oder schwächere, Anschlagen der Claves hat er die Gradation des pianissimo, piano, forte, und des fortissime, wenn er den Tritt No. 4 mit dem rechten Fuß berührt, wodurch sich die Decke über den Resonanzboden, weniger oder mehr, nach seinem Belieben, erhebt, in seiner Gewalt.

II. Wenn der mittelste Tritt No. 3. angetreten wird, und der Fuß darauf stehen bleibt, so ist dieses Instrument einem Flügel oder Clavecin gleich, eben so stark im Klang, und kann bey einer vollständigen Musik so gut gebraucht werden, als bey dem Accompagnement der Recitative; die Töne schneiden sich ab, so rein, als durch Federkiele, und halten nach, sobald man die Hände liegen läßt; man ist Herr von dem piano und forte bloß durch den Anschlag, und von dem fortissime, durch Berührung des Pedaltritts No. 4. welcher die Decke über den Resonanzboden öffnet, und dem Klange freyern Ausbruch verschafft: ein Vorzug, dessen sich das Clavecin nicht rühmen kann, und wo ich allemal, doch nur forte und piano nicht anders haben kann, als daß ich von einem Manual aufs andere gehe.

III. Wird der linke Fuß auf den Pedaltritt No. 1. gesetzt, so habe ich den Klang einer **Harfe** vollkommen rein und natürlich, die Töne kurz abgesetzt und schnarrend, als wären sie von Darmsaiten gezeugt, die schönsten arpeggio im Discant und Baß, so wie hier zugleich die gebrochenen Octaven. Der Harfeniste selbst, falls er dieses Instrument höret, ohne zu sehen, und es zumalen von einem Künstler gespielt wird, der das, was auf der Harfe auszudrücken ist, kennt, kann hintergangen werden. Er wird Töne und Harmonien zu vernehmen kriegen, die entweder auf seinem Instrumente gar nicht, oder mit großer Mühe und kaum halbvollkommen, hervorzubringen sind.

IV. Läßt man den linken Fuß auf dem Tritt No. 1. liegen, und nimmt dazu den Tritt No. 3. so entsteht dadurch der Klang einer **Laute**, und ein Kenner dieses Instruments, wird einen Zuhörer in der Ferne gar leicht dahin bringen können, daß er glaubt, er höre wirklich eine Laute, nur muß er sich bloß auf gebrochene Ausdrücke einlassen, die Bässe allemal doppelt nehmen, und nicht zu viel damit machen wollen. Auf Schwebungen und Bebungen kann er sich nicht einlassen; es bleiben diese allemal, der Laute, unnachahmlicher Vorzug. Durch Aufhebung des rechten Fußes vom Tritt No. 3. und wiederdraufsetzen, kann der Spieler die **Harfe** und **Laute**, auf eine dem Ohre sehr angenehme Art, ohne die Hand vom Manual zu bringen, abwechseln lassen. auch hier bleibt das forte und piano, durch den Anschlag in seiner Hand.

V. Der Pedaltritt No. 3. allein mit dem rechten Fuße niedergedrückt, macht den **Pantalon**, dieses nunmehr fast ganz, wegen seiner vielen Schwierigkeiten, abgekommene Instrument aus. Diejenigen denen es nicht ganz fremd ist, werden nicht in Abrede seyn, daß sie etwas sehr ähnliches zu hören bekommen. Die Töne in den Bässen sind stark, voll und nachhaltend; man kann sie aber, durch Hülfe des Tritts No. 2. so oft abschneiden, als man will, so wie oben, wenn dieses Clavecin roïal ohne Zuthun eines Registers, gespielt wird. Die Hauptsache, und wo die Nachahmung des Pantalons glücklich seyn soll, kömmt hier freylich wiederum auf den Kenner dieses Instruments an.

VI. Endlich entsteht, wenn ich zu dem niedergedrückten Pedaltritt No. 3. den Tritt

No. 2. zu Hülfe nehme, und beyde Füße darauf ruhen lasse, das sogenannte Pianoforte, welches lediglich durch den schwächern und stärkern Anschlag erzeugt wird. Es sind bisher so verschiedene Arten von diesem Instrumente, in Ansehung der Größe, der Construction und der Töne, zum Vorschein kommen, daß es fast unmöglich ist, eine bestimmte, und auf alle dieselben passende Beschreibung davon zu geben. Hier ist es bloß eine an dem Clavecin roïal angebrachte Veränderung, der ich den Namen Piano forte zu geben, um so weniger Bedenken getragen habe, weil der dadurch verursachte Klang demjenigen ganz ähnlich ist, welchen die unter diesem Namen bisher bekannt gewordene Instrumente, gemeinlich zu haben pflegen. Der stärkere Anschlag bringt halb gedämpfte, der schwächere ganz gedämpfte Töne hervor; bey jenen hört man ein metallenes scharfes Mitnachklingen, bey diesen aber ist es stumpf, sanft, und in beyden Fällen, zum Accompagnement bey dem Singen, vorzüglich geschickt. So viel und auch nicht mehr hat man bisher durch das Piano forte als ein besonderes Instrument betrachtet, bewerkstelligen können.

Dieses sind die **sechs Veränderungen**, die man sich von dem Clavecin roïal versprechen, und die der Erfinder desselben jedermann gewähren kann. Er läßt dem Clavecin und dem Clavier ihre Vorzüge, sie sind vollkommen, jedes in seiner Art, er hofft und schmeichelt sich aber, daß Kenner und Liebhaber der Musik seinem Instrumente eben diese Gerechtigkeit zugestehen, und, nach der genauesten Untersuchung, einräumen werden, daß, wer eines dergleichen besitzt, jene beyde gar wohl entbehren kann. Es ist dieses aber nicht der einzige Umstand, der demselben seinen Werth giebt. Die Geschwindigkeit, mit der es sich spielen läßt, die wenige auf die Stimmung zu wendende Mühe, die Leichtigkeit, mit der man, wenn ja etwas wandelbar daran wird, oder zu stocken anfängt, sich selbst helfen kann, und die Bequemlichkeit, mit der es von einem Ort zum andern zu transportieren ist, verdienen eine vorzügliche Aufmerksamkeit. Es läßt sich so leicht tractiren, als ein Clavier; ein Kind von 6. Jahren kann, mit der mindesten Anwendung seiner Fingerkraft, dasselbe bearbeiten, und alle Töne, mit der größten Behendigkeit, deutlich angeben. Vermöge der innern Construction, und der wenigen Saiten, mit denen es bezogen ist, braucht es wenig Stimmung, und hält sich zu ganzen Monaten, und wenn ja, durch Kälte oder Wärme, durch trockne oder feuchte Luft, sich einige in etwas ziehen, so kann jeder, der nur mit dem Stimmhammer umzugehen weiß, und ob er die Saiten anziehen oder nachlassen soll, gelernt hat, dem Uebelklang abhelfen. Sollte an dem Maschinenwerk etwas stocken oder wandelbar werden, wofür doch auf alle Weise gesorgt ist, so ist dasselbe so eingerichtet, daß man es, mit sammt dem Manual, herausziehen, und woran es liege, gar leicht finden, und selbst abändern kann. Wäre dieses aber jemanden zu beschwerlich, so ist der schlechteste Tischler auf dem Lande, allemal geschickt genug, diese Reparaturen gut und tüchtig zu fertigen.

Zum Transportieren ist nicht leicht ein Instrument bequemer, es kann zu 100. und mehr Meilen, zu Wasser und Lande, verführt werden, ohne daß es, wenn es nur gut eingepackt ist, im geringsten schadhafte wird. Hiervon ist die Probe mehr als einmal gemacht worden.

Es hat diesem Instrumente noch kein Tonkünstler, der es gesehen, und untersucht hat, seinen Beyfall versagt; um so vielmehr verspricht sich Endesbenannter, dessen Erfinder, eine gütige Aufnahme dieses Advertissements bey dem geneigten Publico.

Wer nun ein solches Clavecin roïal verlangt, darf sich entweder an ihn selbst, oder an die Hilscherische Buchhandlung in Dresden wenden. Von Rosen oder Taxisholz sauber furnirt, kostet eines 36. von Nußbaum 30. und von Eichenholz, ebenfalls aufs reinlichste gearbeitet, nicht mehr als 28. Ducaten. Die innere Güte aber ist

durchgängig einerley.

Dresden den 24. September, 1775.

Johann Gottlob Wagner. Orgel und Instrumentmacher.

1783

Cramer: Magazin der Musik

Den 9. Nov. 1783
S. 1024-1028

5) Beschreibung eines mechanischen Clavier-Flügels, erfunden und verfertigt von dem Hof-Mechanikus und Mitgliede der musikalischen Academie Seine Churfürstlichen Durchlaucht zu Pfalz-Beyern in München, P. J. Milchmeyer.) Dieses von mir neu erfundene mechanische Instrument, kann, da es von nichts als Syten und Rabenfedern besteht, von einem jeden Stimmer und Instrumentmacher unterhalten werden. Es hat die gewöhnliche Flügellänge, ist aber um drey Zoll höher, und besteht aus drey über einander gesetzten Clavieren, welche sehr niedrig sind, um nicht durch ihre Höhe die Arme zu ermüden; was die Einrichtung der Mechanic und Veränderung der Töne betrifft; so ist solche gänzlich verborgen, und wedervon innen und aussen zu sehen, sie wird mit den Knien durch zwey Knöpfe regiert, wo man den wahren und feinsten musicalischen Ausdruck, nebst allen Hauptveränderungen machen kann: Ich habe durch meine eigene Erfahrung gefunden, daß der Tritt des Fußes nicht so elastisch, gewiß und subtil, als der Druck mit den Knien, mithin die Knöpfe denen Pedalen weit vorzuziehen, dieweil solche das Instrument nicht im geringsten verstellen, und von der zartesten Tugend können gebraucht werden, wo bey dem Pedal eine ausgewachsene Person erfordert wird, um solches erreichen zu können.

Was die Ausarbeitung dieses Flügels betrifft, so ist solcher mit dem genauesten Fleiß verfertigt, und nach dem neuesten Geschmack mit dem schönsten Holze und eingelegtem Elfenbeine versehen, und kann mit Recht die Zierde eines Saales oder Zimmers genennt werden; alle Füße sind mit meßingenen Rollen befestiget, welche sich nach Verlangen auf- und niederlassen, um das Instrument auf einem Boden, er sey so uneben als er wolle, festsetzen zu können, und sich hin- und herdrehen, damit es von einem Platz zum andern mit der größten Gemächlichkeit kann geschoben werden. Von der Vollkommenheit dieses mechanischen Werkes kann ein jeder Kenner versichert seyn, denn da ich mich seit zehen Jahr als Clavier- und Harfen-Meister in Paris aufgehalten, und mit der Freundschaft der größten Künstler in dieser kleinen Welt hin beehrt worden, ferner die Gnade welche ich gehabt, drey Jahr als Concert-Meister bey dem Königlichen Banquier Herrn de la Borde zu stehen, wo ich durch meine Mehtode, Personen vom ersten Range mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit zur Vollkommenheit gebracht; so hoffe ich mit einigem Recht, etwas musicalisches Gefühl zu besitzen, und ein Kenner von Instrumenten zu seyn. Meine letzte Reise nach München wird solches noch mehr bekräftigen, wo ich mit meinem neu erfundenen Flügel (welcher mit diesem gegenwärtigen nicht in Vergleich zu stellen) die Gnade genossen, bey Ihre Churfürstlichen Durchlaucht mich dreymahl auf meinem Instrumente bey Dero berühmten Academie hören zu lassen. Ihre Churfürstliche Durchlaucht geruheten auch, selbiges zu kaufen, und mich zu Dero Hof-Mechanicus und Mitglied der Academie der Music zu ernennen; ein jeder Kenner weis, daß diese weltberühmte Academie keinen unwürdigen zu ihrem Mitglied erwählen wird, und überflüssige Kenntniß von guten Instrumenten besitzt; es sey genug hiervon, das Werk muß den Meister loben. Nun gehe ich zur Hauptsache. Alle Kunsterfahrne wissen, daß der Flügelton wegen seines Silbers den schönsten und doch dem seinen Gefühle der Music oft gänzlich zuwider laufenden Ton hat. Diesem Uebel nun abzuhelfen, habe ich mir alle sinnliche Mühe gegeben; man kann jetzt das größte Pianissimo, Smorzando, Crescendo, Forte und Fortissimo nach Willen und Verlangen darauf machen; manche Virtuosen werden es für

unmöglich halten, die Flöte, das Fagott, die Clarinette und Darmsaitenharfe auf der metallenen Seite zu imitiren; jedoch die Probe von diesem Flügel kann sie davon überführen, und sie des Gegentheils versichern. Dieser Flügel hat noch eine Schönheit, an welche noch nie von keinem Instrumentmacher ist gedacht worden, das untere Clavier oder Pantalon schiebt sich heraus: es können zu gleicher Zeit zwey Personen auf einmal spielen, welches bey den Duos einen ausserordentlichen schönen Effect macht; auch können hierbey mehrere Veränderungen gebraucht werden, denn unter der Zeit, daß der eine auf dem Flügel, Harfe, Flöte und Fagotte spielt, so accompagnirt der andere die Partie der Violin auf dem pantalon oder Laute; das Merkwürdigste von allem aber ist, daß Flügel und Pantalon zu gleicher Zeit, oder von einer Person auf einmal können gespielt werden, und es wegen der Stärke und Verschiedenheit der Instrumente einem kleinen Orchester vollkommen ähnlich. Man kann solches unter den Spielen aus- und einziehen, ohen daß eines im geringsten das andere hindert, anbey sind alle Claviere sehr leicht zu spielen.

Ich schmeichele mir, daß es in allen Stücken original, und kein Zoll groß nach einem andern ist copirt worden; ich habe eine Sammlung ausgesuchter Music, von den berühmtesten Tonkünstlern, als: Bach, Bocherini, Eckard, Edelman, Eichner, Forckel, Gluck, Mozart, Schobert, Schroeter, Sterkel, Vogler und andern berühmten Tonkünstlern, wie auch von meiner eigenen Composition, welche ich dem Besitzer dieses Instrumentes freywillig communicire.

Da dieses Instrument wegen seiner besondern Eigenschaft und Structur, eines der vollkommensten mit Recht kan genennet werden, so wünsche ich, daß es Liebhabern und Kunstverständigen bekannt werde.

(Zur Bequemlichkeit des Lesers, ist die hieher gehörende Tabelle auf einem besondern Blatte abgedruckt worden.)

Rußland, ins deutsche Reich, und selbst nach der Turkey versendet werden. Derjenige Künstler, der sich bisher am berühmtesten gemacht hat, und der gleichsam der erste Schöpfer dieses Instruments bei uns ist, ist Hr. Walter, wohnhaft in Wien, im Fokanetischen Hause, im hintern Hofe. Seine Fortepiano haben einen vollen Glockenton, deutlichen Anspruch, und einen starken Baß. Anfänglich sind die Töne etwas stumpf, wenn man aber eine Zeitlang darauf spielt, wird besonders der Diskant sehr klar. Wird aber sehr viel darauf gespielt, so wird der Ton bald scharf und eisenartig, welches jedoch durch frisches Beledern der Hämmer, wieder zu verbessern ist. Oft findet sich bei den Instrumenten dieses Meisters ein Fehler, wegen welchen man sich im Auswählen derselben in Acht zu nehmen hat, nämlich: daß der Diskant und Baß, nicht bei allen in dem genauesten Verhältnis gegeneinander stehen. Bei einigen ist der Baß gegen den Diskant zu voll, bei andern zu stark, und wieder bei andern zu eisern. Dieser Meister setzt die Preise seiner Instrumente von 50 bis 120 Dukaten, und versendet selbe weit und breit.

Der zweite berufene Meister ist Herr Schanz, wohnhaft an der Wien, oberhalb dem k. Heumagazine, beim Ochsen, hinten im Hofe. Er hat nach dem Tode seines ältern Bruders etwa vor 5 Jahren angefangen für eigene Rechnung zu arbeiten, und verkauft seine Instrumente von 40 Dukaten an bis zu 100 Dukaten. Der Ton derselben ist nicht so stark, als jener der Walterschen, aber eben so deutlich, und meistens angenehmer, auch sind sie leichter zu tractiren, indem die Tasten nicht so tief fallen, auch nicht so breit sind, wie jene. Sie sind eigentlich eine bis zur Kopie gebrachte Nachahmung der Fortepiano des Künstlers Stein zu Augsburg. Dieser Meister macht auch viele kleine Fortepiano im Formate der englischen, welche sich leicht spielen lassen, und ziemlich starken Ton haben. Diese verkauft er um 25 Dukaten.

Der dritte große Meister, oder vielmehr Meisterin ist Madame Streicherinn, in der rothen Rose auf der Landstrasse. Sie ist die Tochter des berühmten Instrumentenmachers Stein von Augsburg, der sich vor allen andern in ganz Deutschland den größten Namen gemacht hat. Da dieser große Künstler keine fremden Augen in seiner Kunst dulden wollte, so hielt er seine Kinder von der Jugend dazu an, ihm in seiner Arbeit zu helfen, welche also bei der Kunst erzogen wurden. Nach seinem Tode heyraethete dessen älteste Tochter, den sehr geschickten Musikmeister und Kompositeur Streicher von München, nahm ihren ältesten Bruder zu sich, und ließ sich in Wien nieder. Dies ist die kurze Geschichte einer Künstlerin, welche sich, wenn sie einmal bekannt seyn wird, einen großen Namen unter uns erwerben kann. Ihre Instrumente haben nicht die Stärke der Walterschen, aber an Ebenmaaß der Töne, Reinheit, Schwebung, Anmuth, und Sanftheit, sind sie unerreichbar. Die Töne sind nicht anstossend, sondern schmelzend, das Traktament erfordert eine leichte Hand, elastischen Fingerdruck und ein fühlbares Herz. Der geringste Preis dieser Instrumente ist 66 Dukaten.

Die drei angeführten Künstler sind eigentlich die berühmtesten. Indessen haben wir noch viele andere, unter welchen Herr Hilmer obenan stehet, welche alle zu zergliedern zu umständlich wäre, und wovon jeder seine Verdienste hat. Ueberhaupt aber ist es gewiß, daß wir gleichsam zwei Originalinstrumentenmacher haben, nämli. Walter und Streicher, alle Uebrigen ahmen entweder dem Erstern oder dem Andern nach; vornehmlich findet Walter sehr viele Kopisten, weil mancher derselben aus seiner Schule abstammt.

Da wir nun zwei Originalinstrumentenmacher haben, so theilen wir unsere Fortepiano in zween Klassen; die Walterischen und die Streicherischen. Eben so haben wir auch bei genauer Aufmerksamkeit zwei Klassen unter unsern größten Klavierspielern. Eine dieser Klassen liebt einen starken Ohrenschauß, das ist, ein

gewaltiges Geräusche; sie spielt daher sehr reichtönig, außerordentlich geschwind, studirt die häckeligsten Läufe und die schnellen Oktavschläge. Hiezu wird Gewalt und Nervenstärke erfordert; diese anzuwenden, ist man nicht mächtig genug, eine gewisse Moderazion zu erhalten, und bedarf also eines Fortepianos, dessen Schwebung nicht überschnapt.

Den Virtuosen dieser Art empfehlen wir ein Walterisches Fortepiano. Die andere Klasse unserer großen Klavierspieler sucht Nahrung für die Seele, und liebt nicht nur deutliches, sondern auch sanftes schmelzendes Spiel. Diese können kein besseres Instrument, als ein Steinisches wählen, die Zwischenklasse der Virtuosen werden außerdem nicht verlegen seyn, gute Instrumente nach jedem Geschmack und nach jedem Preise zu finden.

1798

Allgemeine Musikalische Zeitung

No. 8.
Den 21ten
November
Sp. 117f

Recension. Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, von I. P. Milchmayer, Hofmusikus Sr. Durchl. des Churf. von Bayern, Klavier- und Harfenmeister. Dresden bey dem Verf. (Pr. 2 Rthlr.)

Dieses Werk wurde vor einiger Zeit nicht ohne Geräusch in die Welt geschickt; der Verf. spricht darin öfters in ziemlich hohem Ton; er nimmt von den trefflichsten Arbeiten deutscher Theoristen so wenig, oder vielmehr so gar keine Notiz, sondern lebt nur in dem, was er in Paris und Lyon gesehen und gehört habe: — dieses und noch manches andere, in der Folge auszuführende, scheint es uns zur Pflicht zu machen, es etwas ausführlicher zu behandeln. Wir können dabey nicht aufrichtiger verfahren, als wenn wir den Inhalt vollständig angeben, die Eigenheiten anführen, dabey unsere Anmerkungen kurz beschreiben, und am Ende daraus das Resultat über das Ganze ziehen.

In der Vorrede sagt der Verf. den Anfängern und Liebhabern, welchen er sein Werk übergibt, dass er ihnen hier die Grundsätze zergliedert, die er sich durch achtzehnjährigen Aufenthalt in Paris und Lyon und durch vier und zwanzigjähriges Studium dieses Instruments zu eigen gemacht habe.

Das erste Kap. hat viel Gutes über die Haltung des Körpers, der Arme, Hände, Finger u. s. f. Der Verf. verwirft bey dem Unterricht den Flügel, als ein Instrument, das Hände und Finger verderbe und solche zu vollkommenem Spiel untauglich mache; und das mit allem Recht, obschon sich noch viele andere Ursachen hinzusetzen liessen. Aber er verwirft auch das Klavier (Clavichord): geschieht das mit eben so viel Recht? Und erst aus welchen Gründen! „Weil der, welcher in Instrumente lerne, sich doch einmal darauf hören lassen wolle, wozu das Klavier nicht geschickt sey, indem das Akkompagnement bey dem Konzert den Ton ersticken würde! (Also um Konzert, um öffentlich zu spielen lernet man nur Klavier? Warum nicht gar, um darauf zu reisen! Hierzu kömmt bey dem Verf. der Grund: weil es in England und Frankreich keine Klaviere gebe und dort nur für's Pianoforte geschrieben werde — (Nun — Herr Milchmayer und seine Schüler sind in Deutschland, auch hat er für Deutschland geschrieben, denn er schrieb deutsch.)

Bey dem Unterricht soll der Schüler den Takt durchaus nicht mit dem Fusse treten — (Gut!; aber warum?) weil er sonst die Füße nicht zu den Veränderungen brauchen kann; (der Verf. ist überhaupt ein grosser Freund der Veränderungen durch Züge bey dem Spiel: kümmerlicher Ausdruck, der erste durch veränderte Züge hervorgebracht werden soll!) und weil die Zuhörer Pferde im Stalle stampfen zu hören glaubten — (geschiehet denn alles Takttreten gerade — pferdemässig?) [...]

No. 9
Vom 28ten
November
Sp. 136

Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, von I. P. Milchmayer. (Beschluss.)

Fünftes Kapitel von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte. Dies möchte wohl das schwächste Kapitelchen im ganzen Werke seyn. Der Verf. räth, sich die kleinen viereckigten Pianoforte's zu kaufen — warum? weil mehr Züge und Veränderungen daran sind! Diejenigen Instrumentenmacher kann er nicht genug loben, welche — viele Züge und Veränderungen an ihre Instrumente machen! Steibelt ist der Mann, der der Welt gezeigt hat, wie man Züge brauchen müsse! u. s. w. Hierzu lässt sich — Nichts sagen. Wir Deutschen wollen doch lieber bey unsern Stein'schen Instrumenten bleiben, auf denen man, ohne Züge, alles machen kann.