

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 38.

KÖLN, 23. September 1854.

II. Jahrgang.

Die Orgeln und das Orchestrion von Merklin-Schütze.

Es ist bereits in früheren Nummern dieser Zeitschrift von unserem Correspondenten in Brüssel auf ein neues Tasten-Instrument aufmerksam gemacht worden, welches die dortigen Orgelbauer Merklin-Schütze & Comp. erfunden haben. Wir haben jetzt Gelegenheit gehabt, dieses Instrument hier in Köln selbst zu hören und zu prüfen, da es mehrere Tage lang in einem Concertsaale aufgestellt war, wo Herr Ferdinand Kufferath aus Brüssel dasselbe einem zahlreichen Kreise von eingeladenen Musikern und Kunstfreunden vorführte und bei stets steigender Theilnahme dem Wunsche des Publicums entsprach, seinen Aufenthalt zu verlängern und vier Tage nach einander seine höchst anziehenden Vorträge, unter denen besonders mehrere seiner eigenen, für das Instrument geschriebenen Compositionen ausserordentlichen Beifall erhielten, zu wiederholen. Wir bemerken dabei, dass die Erfinder mit der Reise durch Deutschland, welche sie so eben angetreten haben (von hier über Hannover nach Hamburg, Berlin, Wien u. s. w.), keineswegs Concert-Speculationen verbinden, sondern in den Städten, welche sie besuchen, ihr Instrument eben so wie hier, allen, die sich dafür interessiren, mit Vergnügen zeigen und hören lassen werden. Im Interesse der Sache hat Herr Kufferath, rühmlichst bekannt durch seine Compositionen für Orchester und für Pianoforte, sich dem Herrn Merklin für diese Reise angeschlossen, um so mehr, da das Instrument, wie wir vernehmen, vorzüglich auf seine Anregung entstanden und die erste Idee dazu von ihm ausgegangen ist. Diese Idee auf gelungene Weise zu verwirklichen, dazu gehörte ein Mann von dem Erfindungsgeiste und der Geschicklichkeit des Herrn Merklin, der zugleich in seinem grossen Etablissement für den Bau von Orgeln, Harmoniums und allen ähnlichen Instrumenten, in welchem er an 200 Arbeiter beschäftigt, die Mittel fand, durch alle möglichen praktischen Versuche die Combinationen zu prüfen, welche Talent und Erfahrung und der stete Beirath

des Herrn Kufferath ihm eingaben. Ueber die Ausdehnung dieser Werkstatt, welche wohl gegenwärtig die grösste auf dem Continente sein dürfte, und die Orgelwerke, welche in diesem Augenblicke darin für Frankreich und Spanien gebaut werden, wollen wir nachher einige Nachrichten geben, welche auf Einsicht der Dispositionen und Zeichnungen und auf den mündlichen Mittheilungen des Herrn Merklin beruhen, an dem wir einen eben so unterrichteten und interessanten, als einfachen und bescheidenen Mann haben kennen lernen. Zunächst wollen wir von dem neuen Instrumente reden.

Der Name „Orchesterion“ kann Missverständnisse erregen; er bezieht sich nur auf die eine Eigenschaft des Instrumentes, auf die Vollständigkeit der Tonleiter vom Contra-C bis zu den Tönen der dreigestrichenen Octave, nicht etwa auf die Nachahmung aller Orchester-Instrumente in ihrer eigenthümlichen Klangfarbe. Das Orchesterion ist ein orgelartiges Instrument; sein Aeusseres hat das Ansehen eines acht Fuss hohen Schrankes im Rococo-Stil. Der Ton entsteht durch die Schwingung von Metall-Zungen, denen der Wind durch ein kunstreiches und doch sehr leicht in Bewegung zu setzendes Gebläse zugeführt wird, welches im Innern des Instrumentes angebracht ist und von welchem man äusserlich nichts gewahrt als den Hebel auf der rechten Seite vom Spieler, durch den das Gebläse in Gang gebracht wird. Wiewohl ein Kind diesen einfachen Mechanismus wirken lassen kann, so sind die Erfinder doch auch schon darauf bedacht gewesen, einen Gehülfen ganz entbehrlich zu machen und ihn durch eine Maschine oder eine Art Uhrwerk zu ersetzen.

Neben dem Hauptgebläse, dessen vortreffliche Arbeit mit seinen Windladen, Canälen, Ventilen und dem regulatorischen Apparat wir nicht ausführlich beschreiben können, ist noch ein zweites vorhanden, welches entweder mit demselben combinirt oder selbstständig angewendet werden kann, je nach der Willkür des Spielers. Im letzteren Falle sperrt ein Registerzug das erstere ab, und der Spieler setzt das zweite Gebläse mit dem Fusse in Bewegung durch

eine höchst bequeme Vorrichtung von zwei breiten, mit elastischer Widerstandskraft versehenen Tritten, welche unmittelbar über dem freien Pedal angebracht sind.

Dadurch wird zweierlei erreicht. Erstens kann der Spieler durch die Registrirung gerade wie bei der Orgel alle Klangfarben der verschiedenen Stimmen und ihre Contraste hören lassen, und zweitens setzt ihn das Gebläse, welches er selbst dirigirt, ohne alle Hülfsmittel von Echokasten und Thüröffnungen und dergleichen in Stand, ein An- und Abschwollen des Tones, wie bei wirklichen Blasinstrumenten, hervorzubringen, ein *Crescendo* und *Diminuendo* von der schönsten Wirkung. Nimmt man die eigenthümliche Klangfarbe einiger Stimmen, besonders des Pedals; hinzu, welche durchaus neu ist und als eine wahre Bereicherung des Gebiets der künstlichen Töne anerkannt werden muss — worüber auch Franz Liszt, der auf seiner Rückreise vom Musikfeste zu Rotterdam die Werkstatt der Herren Merklin-Schütze & Comp. in Brüssel besuchte, mit unserem Urtheil übereinstimmt —, so hat man eine Wirkung von Klängen, wie sie in dieser Art und in dieser Vollkommenheit bei einem einzelnen Instrumente noch nicht da gewesen ist.

Das Orchestrion, welches wir hier gehört und gespielt haben, hat zwei vollständige Manuale und ein freies Pedal von zwei Octaven; die Stimmen des letzteren sind im oberen Theile des Instrumentes angebracht, was die Klarheit und Klangfülle derselben vermehrt. Die Mensur der Stimmen geht auf allen drei Tastaturen bis zum Sechszehnfuss-Ton, und der Register sind achtundzwanzig. Die Erfinder bauen aber auch Instrumente mit 24, 22 und 18 Registern, auch mit nur Einem Manual, selbst ohne Pedal, wenn es verlangt wird, was wir jedoch keineswegs empfehlen können, da eben das Pedal einen Haupt-Vorzug des Orchestrions vor anderen ähnlichen Instrumenten bildet und in ihm gerade einige der schönsten Stimmen liegen. Die Tonfarbe vereinigt die Weichheit und den Schmelz des Harmoniums mit der Fülle des Orgeltones; der Maassstab der Grösse ändert an den Eigenschaften und der eigenthümlichen Klangfarbe der Töne gar nichts und hat nur, wie natürlich, auf die Kraft und Tragweite des vollen Werkes Einfluss.

Der Preis eines Orchestrions erster Classe, wie das hier beschriebene, ist 3500 Francs, also nicht viel höher als der Preis eines Erard'schen Flügel-Fortepiano's; er ermässigt sich je nach der Anzahl der Register auf 2000, ja, 1400 Francs.

Wir haben hier also ein Instrument, welches endlich die Möglichkeit bietet, alle Compositionen, die für ein

vollständiges Orgelwerk mit zwei Manualen und freiem Pedal geschrieben sind, im Zimmer zu spielen, mithin ein neues Werkzeug für die Reproduction einer ganzen Reihe von Werken der Tonkunst, welche bisher der Kammermusik nicht zugänglich waren, mit Einem Worte: eine Bereicherung der Instrumental-Musik, welche namentlich der Tyrannei des Pianoforte entgegen treten dürfte. Diese neue Hausorgel unterscheidet sich aber dadurch von der Kirchenorgel und ihren bisherigen Surrogaten, dass man auch die Clavier-Compositionen ernster Gattung darauf spielen kann, weil der Anschlag ganz ausserordentlich präcis und die Spielart sogar leichter ist, als bei einem Erard'schen Flügel, geschweige denn bei einer wirklichen Orgel.

Einen unschätzbaren und bisher vergebens gewünschten Vortheil gewährt das Instrument beim Partiturspielen und beim Arrangement von Orchestersachen, und in dieser Beziehung führt es wiederum mit Recht den Namen Orchestrion. Wir sind überzeugt, dass seine grössere Verbreitung eine neue Aera für Arrangements von Orchester-Musik heraufführen wird, und dies ist von unendlicher Wichtigkeit. Man denke sich nur, dass Liszt bei seinen trefflichen, man kann mit Recht sagen: genialen Verwandlungen der Orchester-Partituren der Beethoven'schen Sinfonien in Clavier-Partituren über den Umfang und die Ausdrucksmittel des Orchestrions zu verfügen gehabt hätte! Wir würden farbenglänzende Lichtbilder der Originale erhalten haben.

Aber hat vielleicht die technische Behandlung des Instrumentes nicht grosse Schwierigkeiten? Keineswegs. Für den Organisten einmal gar nicht, was sich nach der Beschreibung von selbst versteht. Der Pianist bedarf einiger Uebung im Registriren und eines Studiums des Pedals, mit dessen Tasten sich seine Füsse, die es am Piano nur mit Tritten zu thun hatten, allerdings vertraut machen müssen. Aber wie oft hat er nicht an seinem Flügel sich nach dem Pedalspiel zum vollständigen Ausdruck polyphoner Combinationen geseht, und nun sollte er die leichte Mühe scheuen, den Füssen einen kleinen Theil der fabelhaften Fertigkeit seiner Finger zu verschaffen? Hat er eine Zeit lang seine Studien zu Hause gemacht, so riskirt er nicht mehr, vor der Kirchenorgel in Verlegenheit zu kommen und einem routinirten Organisten weichen zu müssen, der vielleicht mit weit weniger Phantasie begabt und weit weniger Musiker ist, als er.

Auf der anderen Seite wird der Organist sich freuen, seine Berufs-Studien ungestört und zu jeder Jahreszeit in seinem Zimmer consequent betreiben zu können, und wird

— besonders im Anfang seiner Laufbahn — den grossen Vortheil zu schätzen wissen, *intra parietes* studiren zu können.

Einen besonderen Werth wird das Instrument aber für den Componisten haben, da es die vollständige Tonleiter des Orchesters vom Contrabass bis zur Flöte umfasst. Er wird dadurch in Stand gesetzt, nicht bloss alle harmonischen und contrapunktischen Combinationen, überhaupt die Polyphonie seiner Arbeit, sondern selbst mancherlei Klang-Effecte zu probiren, wozu ihm bis jetzt bis zur Orchester-Probe kein Mittel zu Gebote stand.

Wir sehen also, dass das Orchestrion keineswegs die Präntention hat, das Orchester oder die Orgel zu verdrängen, sondern dass es ein selbstständiges Instrument ist, das seinen eigenen Charakter behauptet. Dass es aber alle bisherigen Ersatzmittel der Orgel weit hinter sich lässt, ist keine Frage; in kleineren Kirchen, in Capellen und Sanctuarien ist es vollkommen geeignet, die Orgel sowohl beim Gottesdienste als bei Aufführungen von Kirchenmusiken zu vertreten, indem der Ton der menschlichen Stimme sich vortrefflich mit demselben vermählt, wie wir es hier in der letzten Matinee des Herrn Kufferath beobachtet haben. Eben so brauchbar ist das Orchestrion für Betsäle, für geistliche und Lehrer-Seminare, für Universitäten und Gymnasien und für Gesang-Vereine jeglicher Art.

Wir wünschen den Erfindern aufrichtig Glück zu dieser Bereicherung der Instrumental-Welt, und das um so mehr, als es der deutsche Erfindungsgeist und der deutsche Kunstfleiss ist, der sich, wenn er sich auch in der Fremde, wie leider so oft, den gedeihlichen Boden suchen musste, hier wieder von Neuem bewährt hat.

Joseph Merklin ist ein Deutscher; das Gebiet, welches der Rhein durchströmt, ist seine Heimat; er ist in Freiburg im Breisgau, wo sein Vater Orgelbauer war, geboren. Vor etwa fünfzehn Jahren ging er nach Belgien und liess sich 1842 in Brüssel nieder. Ein rastloses Streben, verbunden mit begünstigenden äusseren Umständen, welche er jedoch hauptsächlich seiner Thätigkeit verdankte, trieb ihn an, nicht nur selbst über sein Fach nachzudenken und stets Versuche zu Verwirklichung der Theorie durch die Praxis zu machen, sondern auf mehrfachen Reisen auch alles, was Verbesserung und neue Entdeckung hiess, sich durch persönliche Anschauung und Prüfung anzueignen. Im Jahre 1847 erhielt er bei der damaligen National-Ausstellung den ersten Preis für Orgelbau, und seitdem wuchs sein Etablissement unter der Firma „Merklin-Schütze & Comp.“

so empor, dass es jetzt unstreitig zu den grössten Orgelbau-Werkstätten in Europa gehört.

(Schluss folgt.)

Die münchener Industrie-Ausstellung.

II.

Zur Geschichte des Clavierbaues.

I.

Ueber die ersten Eindrücke, welche wir in Bezug auf Clavier-Instrumente in dem münchener Glaspalaste empfanden, haben wir uns bereits ausgesprochen. Bevor wir jedoch zur Beschauung der in der Industrie-Halle zu München ausgestellten Claviere schreiten, dürfte hinsichtlich dieser Instrumente, deren Bedeutung gegenwärtig allgemein anerkannt ist, ein geschichtlicher Ueberblick in Betreff ihrer Entstehung und Vervollkommnung, so wie eine Beleuchtung derselben vom musicalischen Standpunkte nicht ohne Interesse sein.

Die Geschichte der musicalischen Instrumente ist zugleich eine Geschichte der Cultur der Menschheit. Welch eine Kluft liegt zwischen der Zeit der ersten Anfänge, wo ein Stoss ins Horn, ein Schlag auf ein metallenes Becken für Musik galt, bis zur Zeit, wo das Horn zur Tuba, die Panspfeife zur Flöte wurde, oder gar bis dahin, wo die Macht und Würde, wie die wunderbare Farbenmischung der Orgel und ein vollstimmiges Orchester sich gebildet haben!

In der frühesten Zeit der Geschichte hatte man noch keine Idee von einem clavierartigen Instrumente; denn eine schon spätere Erfindung ist das Ausspannen der Sehne (Saite) zum Klingen, wobei man mittels eines beweglichen oder verschiebbaren Steges je nach Länge und Anspannung der Saite höhere oder tiefere Töne mit den Fingern hervorbringen konnte. So hatte z. B. noch H. G. Neuss zu Wernigerode gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts sich ein von ihm *Mensam* (?) genanntes Instrument geschaffen, um seine Claviere danach zu stimmen, und es deshalb nach allen möglichen Tönen eingetheilt und mit einem beweglichen Stege versehen.

Das zuerst erwähnte, aus einem zwei bis vier Fuss langen Brette bestehende Instrument nannte man, weil es nur eine Saite hatte, *Monochord*. Der Erfinder desselben war bekanntlich um das Jahr 1020 Guido Aretinus oder von Arezzo, ein um die Musik verdienter Benedictiner und Abt zu Avellana (bei Arezzo). Die Benennung *Monochord*

wurde auch in späteren Jahren, ungeachtet vielfacher Veränderungen daran, für dieses Instrument beibehalten, und erhielt dasselbe namentlich durch den Organisten G. A. Sorge zu Lobenstein (1760), wie durch John Harrison (1775) Verbesserungen, welche von der ersten Einrichtung wesentlich abwichen. Das ursprüngliche *Monochord* (der Einsaiter) konnte übrigens nur als Klangmesser, jedoch nicht um Accorde anzugeben, genügen; deshalb verfiel man auf den Gedanken, mehrere Saiten neben einander zu ziehen, worunter festsitzende Hebel, eine Art Holzleisten, mit Tasten gelegt wurden, an welchen Metallstifte (Tangenten, von dem lateinischen *tangere*, berühren) sich befanden, die beim Herabdrücken der Tasten sich erhoben und die Saiten an einem bestimmten Punkte erklingen liessen, bis man später darauf kam, für jeden Ton der diatonischen Reihe je eine andere Saite und die entsprechende Taste zu bestimmen. Die verwandten chromatischen Töne wurden durch stärkeres Anhalten der Tasten und dadurch bewirktes stärkeres Andrücken der Tangenten an die Saiten gebildet, wie z. B. durch stärkeres Anschlagen der Saite *a* das *b* u. s. w., indem die betreffende Saite hiedurch mehr gespannt und folglich höher wurde. Das Ganze, aus zwanzig Tasten (*Clavis*) bestehend und mit einem Holzkasten umgeben, nannte man, eben wegen der *Clavis*, *Clavichord* und später, ausser der Orgel, im weiteren Sinne ein jedes mit Tasten versehenes musicalisches Instrument *Clavier*, wie dies noch jetzt geschieht und allgemein bekannt ist. Man möchte aber versucht sein, den Namen des Claviers (statt von *Clavis*, Schlüssel) von *Clava*, der Keule des Hercules, diesem ungeheuren Schlagwerkzeuge, herzuleiten, wenn man an das jetzt oft übertrieben starke Spiel denkt, das mit den Schlägen der Hercules-Keule in nicht ferner Verwandtschaft stehen dürfte.

Im Verlaufe der Zeit fügte man den zwanzig Tönen des *Clavichords* noch höhere und tiefere Töne hinzu, und schon in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts begleitete Roland de Lattre (Orlando di Lasso) seine meisten Compositionen auf dem *Clavichord*. Derselbe war Capellmeister des Kurfürsten von Baiern in München, wo ihm ein Denkmal geweiht, derselben Stadt, wo die erste deutsche Gesamt-Industrie-Ausstellung viele Tausende angezogen und auch auf den Clavierbau und dessen Geschichte nicht ohne Einfluss bleiben wird.

Um den Ton zu verstärken, gab man nachmals jeder Taste zwei Saiten, die im Einklang gestimmt wurden. Die älteste Art der einiger Maassen erträglichen Clavier-Instrumente war übrigens in Flügelform gebaut, unter verschie-

denen Benennungen (*Cembalo*, *Clavicembalo*, *Clavessin* [*Clavessin*] und in aufrechtstehender Form *Clavicytherium* etc.). Das Entstehen dieser Form setzt man, ohne jedoch den Erfinder zu nennen, in die Zeit des 16. Jahrhunderts, und sie hat ihren Namen von der Gestalt des Kastens, welche die stufenweise abwärts länger werdenden Saiten bedingten, die durch an den Tangenten befindliche Federkiele geschnellt wurden. Uns scheint jedoch, dass die Erfindung des Flügels einer noch früheren Zeit als der des sechszehnten Jahrhunderts angehört, weil die Saitenlage desselben die naturgeräthe und darum ohne Zweifel zuerst angewandt worden ist. Auch hat der berühmte, gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts verstorbene Musiker Giuseppe Zarlino zu Venedig die Construction des Flügels nicht erfunden, sondern nur verbessert, indem er der genauen Angabe der Temperatur der drei Klanggeschlechter wegen einen besonders construirten Flügel durch Domenico Pesarese 1548 nach seiner eigenen Vorschrift bauen liess. Andere berühmte Claviermacher, welche den Flügelbau verbesserten, gehören einer neueren Zeit an, wie denn der Flügel gegenwärtig, in besserer Würdigung seiner vorzüglicheren Eigenschaften, als das erste der Clavier-Instrumente anerkannt und zu Ehren des besseren musicalischen Geschmacks in der münchener Ausstellung um mehr als das Doppelte gegen die anderen Clavier-Arten vertreten ist.

Das *Cembalo* oder der Flügel in verkleinerter Form hiess *Spinett* (*Spinetto*, hergeleitet von *Spina*, Stachel, womit die Tangenten zum Anzupfen der Saiten versehen waren). Mit derselben Benennung bezeichnete man übrigens nachmals oft auch das sehr kleingeformte Tafel-Clavier. Mozart gebrauchte für Flügel vorzugsweise noch die Benennung *Cembalo*.

Nach dem *Cembalo* wurde das *Pantaleon* (*Pantalon*) erfunden, welches jedoch in seiner ursprünglichen, von *Pantaleon Hebenstreit*, einem der berühmtesten Geiger seiner Zeit (1690), in Eisleben erfundenen Gestalt ohne Claviatur eigentlich kein Clavier-Instrument war. Es wurde, gleich dem Hackbrett (*Cymbal*) der Bergleute (eines der dürftigsten Metallsaiten-Instrumente), mittels Klöppel angeschlagen, bis man in späterer Zeit, nachdem die Hämmer erfunden waren, auf den Gedanken kam, dem früher etwa zehn Fuss langen *Pantaleon* eine andere äussere Form zu geben und bei demselben statt des Klöppel-Anschlags den Hammerschlag von oben anzuwenden.

Hebenstreit hatte mit seinem neu erfundenen Instrumente, auf dem er eine grosse Fertigkeit besass und Kunstfreunden wie Musikkennern angenehme Unterhaltung ver-

schaffte, verschiedene Reisen gemacht und im Jahre 1705 sich auch vor König Ludwig XIV. von Frankreich hören lassen, der ihn mit Gunstbezeugungen überhäufte und seinem Instrumente nach des Erfinders Taufnamen den Namen **Pantaleon** gab.

Kurz nach Erfindung des Pantaleon kam (1717) ein denkender Kopf, Gottlieb Schröter, später Organist zu Nordhausen, auf die Idee, die Saiten durch Anschlagen von Hämmern, und zwar von unten, erklingen zu lassen; derselbe gab auch aus dem Grunde, weil man mittels der Hämmerchen über Stärke und Schwäche des Instrumentes Herr war, demselben den Namen **Pianoforte** oder eigentlich **Fortepiano**, und zwar durch seine eigene, mit zwei Rissen erschienene Schrift: „Umständliche Beschreibung eines neu erfundenen Clavier-Instrumentes, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann.“

Nachdem der Name Pianoforte oder Fortepiano sich lange für alle Clavier-Instrumente erhalten, hat man in neuester Zeit, in Folge des französischen Benennungs-Geschmackes, das **Forte** ausgeschieden und nennt sie sämtlich nur **Piano** — ein Name, der bei den Flügeln in ziemlich grellem Widerspruche steht mit dem starken Tone derselben, wie mit der Art und Weise, auf welche man sie häufig spielt, indem man bei dem Vortrage selten mit der möglichsten Kraft des Instruments zufrieden ist, sondern meist nach darin nicht mehr vorhandener und somit unerreicherer Stärke hascht.

Der genannte Schröter kannte seiner Zeit auch die Idee des Hammerschlags von oben, welche ihm unzuweckmässig schien, und die später Mehrere, unter denen besonders J. B. Streicher mit ungemeinen Vorzügen, wieder aufnahmen.

Der Erste, welcher zur Vervollkommnung der Schröter'schen Erfindung des Flügels mit Hammerwerk von unten schritt, war der berühmte Orgelbauer Gottfried Silbermann in Freiburg (geb. 1684, gest. 1756), der 1726 das erste Fortepiano nach Schröter'schem Modelle von ungewöhnlicher Länge gefertigt. Silbermann's Claviere waren indessen nur von *C* bis zum dreigestrichenen *c* gebaut; in der Folgezeit wurden jedoch nach oben und nach unten noch Töne angefügt, und zwar oben bis zum dreigestrichenen *f* und unten bis zum *F* (der Contra-Octave), woraus die zu Mozart's Zeit üblichen fünf Octaven für bessere Claviere entstanden. Silbermann hat das Verdienst, nicht nur der erste Verbesserer der Schröter'schen Muster,

sondern auch, indem er dies war, gewisser Maassen der Erfinder desjenigen Mechanismus gewesen zu sein, der unter dem Namen der **englische** bekannt, welcher also ursprünglich eigentlich ein deutscher und nur der verbesserte Silbermann'sche ist, und deshalb zur Unterscheidung von dem wienener Mechanismus besser geradeweg zu **Deutsch Stosszungen-Mechanismus** heissen sollte.

Gottfried Silbermann's Claviere, die durchaus in Flügelform gefertigt waren, hatten wohl in Folge seiner grossen mechanischen Kenntnisse eine allgemein bewunderte Vollkommenheit und Stabilität, allein doch erst, nachdem er den Rathschlägen des grossen Joh. Seb. Bach, der seine Instrumente Anfangs getadelt, zuletzt aber vollkommen gut geheissen, gefolgt war.

Ein anderer Deutscher, mit Namen Zumpe, war es, der das Clavier in England einführte, was gleichfalls von zwei Deutschen, den Brüdern Erhard aus Strassburg, in Paris geschah, welche letztere später ihrem Namen eine französische Form gaben. Ebenfalls ein Deutscher, Heinrich Nik. Gerber, Hof-Organist zu Sondershausen, war es, welcher das aufrechtstehende Clavichord, in Pyramiden- oder Giraffen-Form (*Clavicytherium*) erfand und ein solches im Jahre 1742 fertigte. In der „*Musica mechanica organoedi*“ von M. Jakob Adlung (1768) lies't man darüber: „*Clavicytheria* sind *Clavicymbel* in die Höhe wie eine Harfe. Ist ein unbeständig Aprillen-Instrument und hocket bald hie, bald da.“

Das Clavicytherium führte auf alle nachmals gemachten Arten aufrechtstehender Claviere und wurde vornehmlich in England unter drei verschiedenen Benennungen in niedrigerem Format gemacht, bis es endlich unter dem Namen **Pianino** in noch mehr verkleinerter Form von Heinrich Pape aus England in Frankreich eingeführt wurde, worüber sich Pape selbst unter Anderem wie folgt ausspricht: „*Ce format de piano, d'un usage si répandu aujourd'hui, fut importé, par moi, d'Angleterre en France, en 1815.*“

Schade war es indessen, dass man dem erwähnten Silbermann'schen Mechanismus seiner Zeit in Deutschland nicht die verdiente Beachtung widmete, und er erst vom Auslande unter fremdem Namen, wiewohl auch vervollkommnet, wieder eingeführt und so zur Geltung gebracht werden musste, um ihn im Vaterlande würdigen zu lernen.

Ein tüchtiger Schüler Silbermann's, der Orgelbauer Joh. Andreas Stein in Augsburg (geb. 1728 zu Heidelberg in der Pfalz, gest. 1792), trug übrigens nicht wenig dazu bei, die Idee seines Meisters zu verdrängen, indem er ein neues Hammerwerk, wobei die Hämmerchen in

Messingkapseln gehen, und die Auslösung erfand; letztere war um so wichtiger, als durch sie Anschlag und Tonbildung des Claviers das Rohe und Unvollkommene verloren. Dieser Mechanismus erhielt, nachdem Stein's Sohn, Andreas Stein, so wie sein Schwiegersohn, Andreas Streicher, von Augsburg nach Wien übergesiedelt waren, den Namen wien er Mechanismus. Streicher hatte in Wien seine so berühmt gewordene Clavierfabrik unter der Firma seiner Frau: „Nanette (Anna Maria) Streicher, geb. Stein“, welche eine ausgezeichnete Clavierspielerin war und treffliche Kenntnisse im Clavierbau besass, gegründet.

Ueber Johann Andreas Stein's Wirken in Lob sich zu ergiessen, wäre überflüssig, da seine Tüchtigkeit als Orgel- und Clavierbauer bekannt ist. Er hat seiner Zeit sicherlich viel geleistet, weil er dem herrlichen Mozart genügte, dessen musicalisches Ohr noch unübertroffen, und der Stein's Instrumente allen anderen vorgezogen, wie aus einem Briefe des grossen Tonmeisters hervorgeht, in welchem er unter Anderem sagt: „Nun muss ich gleich bei den Stein'schen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch von Stein seiner Arbeit etwas gesehen hatte, waren mir die Spath'schen Claviere (eines geschickten und damals sehr renommirten Instrumentenmachers zu Regensburg, der vorzugsweise Flügel machte) die liebsten; aber nun muss ich den Stein'schen den Vorzug lassen. . . . Es ist wahr, er gibt so ein Pianoforte nicht unter 300 Fl.; aber seine Mühe und Fleiss, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor anderen eigen, dass sie mit Auslösung gemacht sind, womit sich der Hundertste nicht abgibt; aber ohne Auslösung ist halt nicht möglich, dass ein Pianoforte nicht schäppere oder nachklinge.“

Stein's Flügel wurden, weil sie Mozart's Lieblings-Instrumente waren, damals auch Mozart-Flügel genannt, wie in den „Verhandlungen des Gewerb-Vereins für das Grossherzogthum Hessen“ (1., 2. und 3. Quartalheft, 1843) erwähnt ist, wie folgt: „Stein und Silbermann erreichten ihren Zweck auf ganz verschiedenem Wege und mit ganz von einander verschiedenen Constructionen ihrer Mechanismen. Es war dies um die Zeit Mozart's, welcher selbst noch häufig seine Zeitgenossen mit den Vorträgen seiner bewunderungswürdigen Compositionen auf dem Clavichord ergötzte. Er war es, welcher durch sein Spiel auf den ersten, von Stein mit (durch die Auslösung) abfallenden Hämmern construirten und mit Dämpfungen versehenen Instrumenten Alles bis zur höchsten Bewunderung hinriss. Man nannte auch in der ersten Zeit die Flügel von Stein die Mozart-Flügel.“

Zur Zeit Mozart's waren indessen auch die Claviere in Tafelform in ihrer Verbesserung schon dahin gelangt, dass die bandfreien Claviere von dem Organisten Lemme zu Braunschweig (1780) erfundene, gerade geführte Tasten besaßen, während diese früher in Krümmungen gegen die Tangenten laufend angebracht waren. Durch diese Verbesserung wurde ein leichter Anschlag und grössere Dauerhaftigkeit der Tasten erzielt. Bevor es bandfreie Claviere gegeben waren, um das Nachsingen der Saiten zu verhüten, letztere hinter der Stelle des Anschlags der Tangenten mit Band durchflochten. Natürlich war da, um einen Ton zu erzielen, ein ziemlich starkes Erklängenmachen der Saiten nöthig, was eben mittels der Messingstifte geschah, bis die Dämpfung auch für Tafel-Claviere erfunden und angewendet wurde, und somit die bandfreien Claviere entstanden.

Von Mozart's Tagen bis zu der neuesten Zeit ist von denkenden Claviermachern fortwährend an der Vervollkommnung dieser Instrumente gearbeitet worden, und wir haben in dieser Beziehung viele geschätzte Namen, die alle zu nennen jedoch der Raum für unseren Artikel übersteigen würde. Frankreich hat ausser dem sehr verdienstvollen Meister H. Pape, dessen kunstsinniges Schaffen und Streben vielseitig anerkannt und würdig belohnt worden, und manche edle Keime zum Fortschritte legte, die Fabricanten Erard, Pleyel u. s. w., England seinen Broadwood u. s. w., und auch über dem Ocean sind wackere Repräsentanten, die jedoch nicht verhüten können, dass deutsche Meisterwerke dorthin geführt werden, wo oft Mittelmässiges noch einmal so theuer ist, als bei uns das Vorzüglichste. Unter den deutschen Claviermachern gehört J. B. Streicher in Wien, der die bei Stein erwähnte Auslösung zu ihrer höchsten Ausbildung brachte, so wie auch in früheren Jahren durch den Hammerschlag von oben ganz ausgezeichnete Flügel gefertigt, unstreitig zu der Zahl der Auserwählten, der sich in seinen Ateliers, wie auf Reisen eine Menge nützlicher Erfahrungen sammelte und in Folge ihrer praktischen Anwendung mit Verdienst-Medaillen ausgezeichnet wurde. Auch der gute Klang der Namen Seuffert, Bösendörfer und Mehrerer in Wien ist bekannt; jedoch haben nicht alle Berühmtheiten der Clavier-Baukunst der Kaiserstadt die münchener Ausstellung beschied. In Stuttgart ist es vor Allen der Altmeister J. L. Schiedmayer (ein Sohn des ruhmwerthen J. D. Schiedmayer in Erlangen, der seiner Zeit mit seinem Meister Stein concurrirte), welcher vorzügliche Arbeiten liefert. Ebenfalls anerkennenswerth sind die Leistungen der schon lange mit Ehren genannten Firmen Ritmüller, Irmler, Aloys Biber,

Breitkopf & Härtel, Adam in Wesel, Klems in Düsseldorf und vieler Anderen, die ausführlicher, als es hier möglich, zu besprechen wären, inzwischen aber allen Männern des Faches bekannt sind. Auch in der alten Krönungsstadt Frankfurt am Main liefert ein noch neues Etablissement die schon zu verdienter Anerkennung gelangten „Mozart-Flügel“ mit einem einfachen, in seiner Ausbildung das *double échappement* entbehrlich machenden Stosszungen-Mechanismus, wohl würdig, den Namen ihres Genius zu tragen — eines Genius, dem der gemüthreiche Dichter S. H. Mosenthal ein Lied geweiht, wie selten eins einem Meister der Töne gesungen worden, und in welchem der Sänger einen Stern zu dem Weltenschöpfer von den Menschen sagen lässt:

„Sie rühren mich; sie sind so reich an Leiden

Und so genügsam mit dem kargen Glück;

Ich möchte ihnen einen Trost bereiten:

O, lass mich ziehn: ich kehre bald zurück!“

Es sei gewährt! versetzt der Herr der Erden:

Zieh hin, mein Stern, und werde Mensch, wie sie;

Willst du ein Trost der Staubgebornen werden,

So lehre sie die heil'ge Harmonie:

Wie liebend Stern sich hier um Sterne drehet,

Wie nicht der Mond die schön're Sonne hasst,

Wie nur ein Wohllaut durch die Sphären wehet,

Wie liebend ein Accord die Welt umfasst.

Zieh hin, mein Stern, und heile und versöhne

Durch deine Töne jener Erde Pein.

Du bist der Auserwählte meiner Söhne,

Drum soll dein Name — Amadeus sein!

A.

Deutsche Tonhalle.

Um den im vierten Ausschreiben für einen Quintettsatz für Blas-Instrumente ausgesetzten Preis sind seiner Zeit zwölf Bewerbungen eingekommen. Die erwählten Herren Preisrichter waren die Herren General-Musik-Director F. Lachner, Hof-Capellmeister C. G. Reissiger und General-Musik-Director Dr. Spohr. Den Preis erhielt das Werk mit dem Spruche: „Ob ich's wage!“ von Herrn K. J. Bischoff in Frankfurt am Main, einstimmig; besondere Belobung das Werk des Herrn Pfarrers P. Müller in Staden bei Friedberg, und belobt wurden die Werke der Herren Musik-Director K. Hering und Wilh. Drabitus in Berlin.

Wegen Rückgabe der Bewerbungen haben wir uns nach den Satzungen (14i) zu richten.

Die auf das fünfte Preis-Ausschreiben (Abendmahl-Gesänge) eingekommenen vierundvierzig Bewerbungen haben wir den erwählten drei Herren Preisrichtern zur Beurtheilung zuzusenden bereits den Anfang gemacht (Satzungen 14F).

Mannheim, September 1854.

Der Vorstand.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die ersten Vorstellungen auf dem Stadttheater, welche die vorige Woche füllten, waren übereilt in Scene gesetzt; wahr-

scheinlich fanden sie nur Statt, um Fräulein Pepita de Oliva Gelegenheit zum Auftreten zu geben, deren anderweitig eingegangene Verbindlichkeiten die Direction nöthigten, die Zeit zu nutzen. Wir wollen sie deshalb mit Schweigen übergehen, um so eher, da auch das Publicum sie über den ganz anderen und sehr vortheilhaften Eindruck der Opern, welche die letzte Woche gebracht, vergessen hat. Wir sahen in dieser Woche Meyerbeer's Hugenotten, Rossini's Barbier und Mozart's Don Juan, drei Meisterwerke von verschiedenster Gattung und verschiedenstem dramatisch-musicalischem Stil, welche wahrlich sehr geeignet sind, die Kräfte einer Bühne ins Licht zu stellen, zugleich aber auch höchst schwierige Aufgaben für eine neue, aus allen Himmelsgegenden zusammengerufene Gesellschaft. Leider ist das Unangenehme und Schwierige einer solchen stets zu erneuernden Organisation für das hiesige Theater durch die leidige Nothwendigkeit geboten, indem die Erfahrung gezeigt hat, dass eine Bühnen-Unternehmung das ganze Jahr hindurch in Köln nicht bestehen kann. Stände die Theilnahme des Publicums mit seinen Anforderungen auf gleicher Höhe, so würde ein stehendes Theater möglich sein; unter den gegenwärtigen Umständen müssen wir aber darauf verzichten, und der pom-pöse Titel: „Stadttheater in Köln“, birgt nichts Anderes, als eine durch die jedesmalige Direction mit mehr oder weniger Geschick und mehr oder weniger Glück zusammengebrachte wandernde Bühnen-Gesellschaft, welche höchstens acht Monate hier spielt und gewöhnlich dann, wenn sie sich erst ganz zu einem künstlerischen Zusammenspiel eingeübt hat, wieder entlassen werden muss.

Diese Verhältnisse sind zwar hier einem Jeden bekannt; trotzdem aber werden sie von gar Vielen dennoch bei der jedesmaligen Theater-Eröffnung wieder ignorirt oder vergessen! Desswegen erinnern wir jetzt wieder daran, da ein gerechtes Urtheil über die Leistungen der Direction als solcher ihnen offenbar Rechnung tragen muss.

Um von dem Ganzen des Opern-Personals zu sprechen, so können wir dasselbe, wenn es Herrn Röder glückt, an die Stelle des engagirten, aber, wie es scheint, contractbrüchig gewordenen ersten Tenors (wesswegen wir ihn für jetzt noch nicht nennen wollen) einen tüchtigen Ersatz zu finden, als sehr gut bezeichnen, wenn wir dabei, wie oben erwähnt, die Schwierigkeit des Zusammenspiels von Künstlern, die einander noch kaum kennen, beachten. Die genannten drei Vorstellungen zeigten, dass wir etwas Vollständiges und Gelungenes zu erwarten haben, wenn die Einzelheiten, unter denen gar manches Treffliche ist, sich zu einem Ganzen zusammengeschmolzen haben.

Fräulein Bertha Johannsen hat als Valentine und Donna Anna den bedeutenden Ruf, den sie sich im Norden und in den Niederlanden als Concertsängerin erworben, auf der Bühne vollkommen gerechtfertigt; in beiden Rollen erregte sie stürmischen Beifall beim grossen Publicum, in welchen der Kenner mit Vergnügen einstimmte. Sie verbindet mit einer schönen, vollen Stimme einen edeln Vortrag voll Wärme und dramatischem Leben und eine gebildete Schule, welche letztere sie namentlich in dem vortrefflichen Vortrag der so genannten Brief-Arie im Don Juan bekundete. Fräulein Westerstrand sahen wir als Rosine im Barbier (zwei Mal), als Lucia und als Königin in den Hugenotten. Die Stimme schien uns schwach, doch mag dies mit daran liegen, dass die Künstlerin sich noch nicht ganz wohl fühlt, eben erst eine Badecur gebraucht und lange nicht gesungen hat. Ihre Stimme ist ein echter Sopran von bedeutender Höhe, aber von geringem Umfang, indem eine so genannte Tiefe gar nicht vorhanden ist und die Mitteltöne nicht viel Klang haben. Diese Stimme von sehr zartem Timbre ist aber zu einem erstaunenswerthen Instrumente ausgebildet; an technischer Fertigkeit kann Fräul. Westerstrand sich nicht nur mit den besten Sängern der Gegenwart messen, sondern sie dürfte sie

wohl meist übertreffen. Das ist ein grosser Vorzug, besonders dem rohen Materialismus gegenüber, der heutzutage nur zu oft für Kunst gehalten wird. Allein diese wirklich ganz ausgezeichnete technische Fertigkeit ist, wie wir eben schon andeuteten, mehr eine Virtuosität auf einem Instrumente, als ein Gesang voll Seele und Leben. Wenn die junge Dame mehr Wärme in ihren Vortrag zu bringen strebt — und nach ihrer zweiten Darstellung der Rosine hegen wir die Hoffnung, dass es ihr gelingen werde —, so wird sie ebenfalls eine Zierde der diesjährigen Bühne sein. Unerwähnt dürfen wir nicht lassen, dass wir eine solche Ueberladung der ersten Arie der Rosine mit Dazugemachtem, auch wenn es geschmackvoll und schön ausgeführt wird, doch keineswegs billigen können; seine Melodie bloss als das Fussgestell zu betrachten, auf welchem man allerlei künstliche Leitertänze aufführt, dazu ist Rossini doch zu gut — zumal, da ja die Clavier-scene hinreichende Gelegenheit zum Virtuosen-Gesang bietet, welche denn auch Fräul. Westerstrand durch den Vortrag der Rode'schen Variationen u. s. w. unter rauschendem Beifall benutzte.

Fräulein Günther dürfen wir nach der Partie der Elvira im Don Juan, welche ihr zu hoch liegt, nicht beurtheilen, wiewohl sie auch in dieser sich als eine musicalisch feste Sängerin zeigte, deren voller und kräftiger Stimme indess noch die Politur zu fehlen scheint. Warten wir jedoch ein Auftreten in ihrem eigentlichen Rollenfach, in Alt-Parteien, ab. — Fräulein Rochlitz war als Martha dermaassen befangen und ängstlich, dass es ungerecht sein würde, sie nach dieser Leistung zu beurtheilen, in welcher ihre, wie es scheint, recht theatralische Stimme freilich sehr zum Detoniren neigte.

Im Don Juan betrat Fräulein Louise Thelen aus Düsseldorf, Schülerin der Rheinischen Musikschule (speciel des Herrn E. Koch) zu Köln und des Herrn Delsarte zu Paris, als Zerline zum ersten Male die Bühne, freilich eine gewagte Aufgabe, besonders was das Spiel betrifft. Und doch gab eine gewisse, vom Debütiren unzertrennliche Befangenheit diesem Zerlinchen, welches übrigens eine recht hübsche Bühnen-Erscheinung war, einen Charakter, der bei dem Mangel an raffinirter Coquetterie, die wir oft nur gar zu stark in dieser Rolle aufgetragen sehen, durch Natürlichkeit und Einfachheit Interesse gewann. Fräul. Thelen ist im Besitz einer nicht gerade starken, aber doch klangvollen, wohl lautenden und sehr lieblichen Sopranstimme, welche bereits eine grosse Biegsamkeit erlangt hat und sich weder gegen den weichen, schmelzenden Vortrag, noch gegen die Coloratur und Verzierung jeder Art sträubt. Dabei fehlt es keineswegs an Wärme und Gefühl im Ausdruck. Das Publicum nahm die junge Debütantin sehr wohlwollend auf, begleitete jede Nummer mit ermunterndem Beifall und belohnte namentlich den sehr schönen Vortrag des reizenden „*Vedrai carino*“ (Wenn du fein fromm bist) mit anhaltendem und beim Abgang wiederholtem Applaus.

Unter dem männlichen Personal führt Herr Karl Becker den Reigen; er war zuletzt, wenn uns recht ist, beim Hoftheater zu Dresden angestellt. Wir sahen ihn bis jetzt als Figaro im Barbier und als Don Juan, als Plumket in der Martha und Nevers in den Hugenotten. Er besitzt eine volltönende, angenehme und ausgiebige Baritonstimme, welche er gar nicht zu forciren nöthig hat, weil sie dadurch in Gefahr kommt, das Wohllautende auf Augenblicke zu verlieren. In allen Rollen zeigte er den Künstler, der als Sänger und Schauspieler auf der Bühne zu Hause ist. Das Publicum empfing ihn gleich bei seinem ersten Auftreten — er war vor einigen Jahren schon eine Zeit lang Mitglied der hiesigen Bühne — mit lebhaftem Beifall, und es ist keine Frage, dass er eine Hauptstütze des diesjährigen Unternehmens sein wird.

Herr Thomasczek, zuletzt an dem Hoftheater zu Kassel, hat eine sonore Bassstimme, doch ist der Klang aller Töne noch nicht

von gleich edler Farbe, ein Vorzug, den er sicher bei ernstem Studium sich bald zu eigen machen wird. Seine beste Leistung war der Marcel in den Hugenotten. — In Herrn Scheerer, vom Friedrich-Wilhelmstädter Theater in Berlin, lernten wir einen sehr braven Bass-Buffo kennen; sein Bartolo im Barbier war sehr gelungen und hielt sich von aller Uebertreibung fern. — Herr Philippi, zweiter Bariton mit sehr wohlklingender Stimme, berechtigt zu guten Hoffnungen, und Herr Schlüter (Basilio, Comthur) bleibt der alte, unerschütterlich feste, überall zu verwendende. — Der Tenor war bis jetzt allein durch Herrn Röhr, vom Hoftheater zu Wiesbaden, vertreten; er lässt freilich viel zu wünschen übrig und ist auch nicht dazu bestimmt, das erste Rollenfach auszufüllen; doch scheint er mit Eifer und Fleiss nach dem Guten zu streben und hat durch den Vortrag der beiden Arien im Don Juan Beifall gefunden.

Das Ensemble der letzten drei Vorstellungen war schon meist befriedigend, im Don Juan sogar gut. Herr Capellmeister Laudien ist ein trefflicher Orchester-Dirigent, der sehr viel zu diesem erfreulichen Resultate beigetragen hat.

Von Montag d. 25. an wird der berühmte Karl Formes einige Mal hier auftreten und dann sogleich wieder nach England gehen.

Aus Reichenhall wird berichtet: „Mittwoch den 30. August gab Herr Eduard Doctor, Professor am münchener Musik-Conservatorium, im Cursaale des Bades Achselmannstein ein Concert, bei welchem auch der treffliche Violinist Herr Ferd. Zeller, Mitglied des salzburger Mozarteums, mitwirkte. Sowohl die Wahl der Tonstücke, als deren Ausführung errang einstimmigen Beifall. Herr Doctor ist als Pianist zu bekannt, als dass es nöthig wäre, ausführlicher auf seinen perlenden Anschlag, sein kraftvolles, feuriges Spiel und seine überraschende Bravour in Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten einzugehen. Herr Zeller wusste ihn verdienstvoll zu unterstützen und erwarb seinem schönen, vollen Tone, seiner künstlerischen Beherrschung des Instrumentes und seinem empfindungswarmen Vortrage vollste Anerkennung.“

In Berlin hält der Franzose Sudre Vorlesungen mit Experimenten über die von ihm erfundene akustische Telegraphie. Humboldt soll sich sehr günstig darüber ausgesprochen haben.

Paris. Die *Académie des Beaux-Arts* hat zum Secretär für die Section der Musik an Halévy's Stelle Herrn L. Clapisson erwählt. H. Berlioz war sein Concurrent, drang aber nicht durch.

London. Benedict hat von den Mitgliedern der *Harmonic Union* als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste um die Leitung der Uebungen und Concerte derselben ein silbernes Thee-Service auf silbernem Plateau erhalten.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.