

Instrumente. Bögen. Aufführungspraxis

Das Orchester der Beethoven-Zeit

Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn
3. September – 13. Dezember 2009

Raum 7 (1. Stock):

Der erste Teil der Sonderausstellung befasst sich mit dem Orchester der Beethoven-Zeit. Als Beethoven geboren wurde, hatte sich die Instrumentalmusik gerade zum innovativsten Feld der neuen, klassischen Musiksprache entwickelt. Neben dem Klavier und dem Streichquartett war es vor allem das Orchester, dessen Klänge eine breite Öffentlichkeit erreichten. Nachdem der junge Beethoven mit den Sinfonien Mozarts und der Mannheimer Schule aufgewachsen war, wurde er 1792 in Wien Schüler von Joseph Haydn, in einer Zeit, als dieser seine großen Meisterwerke für Orchester komponierte. Beethoven führte diese Tradition später zu solch hoher Individualität, dass nachfolgende Generationen von Komponisten wie Schumann oder Brahms sich scheuten, eigene Sinfonien zu schreiben. Durch das große öffentliche Interesse an Musik am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelten sich auch die Orchesterinstrumente schnell weiter, denn ihr Klang musste nun die großen Konzertsäle füllen, in denen sich ein immer zahlreicheres Publikum versammelte.

Vitrine 1: Dass der junge Beethoven seinen Lebensunterhalt als Bratschist in der Bonner Hofkapelle verdiente, ist kaum bekannt. Als der Bonner Kurfürst Maximilian Franz 1789 eine Hofoper eröffnete, stellte er auch die Orchesterinstrumente zur Verfügung. Auf diese Weise konnte Beethoven, der zugleich als Organist angestellt war, die neuesten Wiener Opern aus dem Orchester heraus kennen lernen, darunter drei Werke von Wolfgang Amadeus Mozart (*Entführung aus dem Serail, Figaros Hochzeit, Don Giovanni*). Wie alle Orchestermusiker dieser Zeit verwendete Beethoven traditionelle Streichbögen, die noch nicht mit einer Schraubmechanik ausgestattet waren. Die notwendige Bogenspannung lieferte der so genannte Steckfrosch, der zwischen den Bogenhaaren und der Stange verkeilt wurde. Auch die Bögen, die in der Violinschule von Leopold Mozart abgebildet sind, sind Steckfrosch-Bögen. Bemerkenswert ist, dass Mozarts Abbildungen in späteren Auflagen zwar an die aktuelle Kleidermode angepasst wurden, die gezeigten Bogenmodelle aber unverändert blieben. Eine andere Lösung, bei der die Bogenspannung reguliert werden kann, bot die

Zahnstangen-Mechanik, wo der Frosch mit einer Drahtschlinge an verschiedenen Positionen befestigt werden kann.

Vitrine 2: Nicht jedes Streichinstrument war gleich gut für das Orchesterspiel geeignet. Von einer Orchestergeige wurde erwartet, dass sie kräftiger und durchdringender klang als eine Violine, die in der solistischen Kammermusik verwendet wurde. Kammermusik-Instrumente wie die ausgestellte Violine aus Beethovens Besitz zeichneten sich durch einen feinen, modulationsreichen Klang aus, der durch eine hohe Wölbung und dünne Holzstärken des Resonanzkörpers gewährleistet wurde. Orchestergeigen dagegen waren an ihrer flachen Wölbung und kräftigen Holzstärken zu erkennen. Verstärkt wurde der gewünschte Klangeffekt durch die Besaitung, die aus vier Darmsaiten bestand, von denen nur die tiefste mit Draht umwickelt war. Für die Orchestergeigen wählte man deutlich stärkere Darmsaiten als für die Kammermusik-Instrumente. Während Beethovens Lebzeiten wandelte sich das Klangideal der Violinen. Die ehemals hoch geschätzten Violinen mit voller Wölbung nach dem Vorbild Jakob Stainers erhielten Konkurrenz von den robusteren und flacheren Instrumenten nach der Art Antonio Stradivaris. Von den vier Streichquartettinstrumenten, die seit über hundert Jahren im Beethoven-Haus ausgestellt sind (*siehe Schrankvitrine in Raum 8 im 2. Stock*), weisen die Viola und das Violoncello eine hohe Wölbung auf, während die Guarneri zugeschriebene Violine eher flach gewölbt ist. Die italienische Amati-Violine steht für einen Mittelweg zwischen hoher und flacher Wölbung.

Vitrine 3: Die vier Streichquartettinstrumente wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts modernisiert, das heißt, sie wurden dem Bedürfnis nach größerer Lautstärke und der veränderten Spieltechnik angepasst. Dazu wurden sie geöffnet und erhielten in ihrem Innern größere Bassbalken und stärkere Stimmstöcke – Konstruktionselemente, die zur Verteilung der Schallwellen über den Resonanzkörper dienen. Außerdem wurde in der Regel der alte Hals abgesägt und durch einen längeren und stärker angewinkelten Hals ersetzt. Im Zuge dieser durchgreifenden Umbauten wurden auch Wirbel, Steg und Saitenhalter dem Stil der Zeit angepasst, obwohl diese weit geringeren Einfluss auf den Klang und die Spielbarkeit haben als die statischen Umbauten, wie das Beispiel der Wiener Viola von Matthias Thir um 1770 zeigt. Leider wurden die Überbleibsel solcher Modernisierungen nur in den seltensten Fällen aufbewahrt und kaum je dokumentiert, denn sie tragen oft Spuren von Verschleiß. Ihre

Formen und Dekorationselemente lassen sich jedoch eindeutig dem jeweiligen Zeitstil zuordnen. Da wertvolle Instrumente oft mehrere solcher Modernisierungsphasen durchlaufen haben, ist es schwierig, ihren Zustand während der Zeit Beethovens zu rekonstruieren. Im Fall der Streichquartett-Instrumente lässt sich nachweisen, dass sie sich noch im Zustand des 18. Jahrhunderts befanden, als Beethoven starb. Dennoch wurden bereits zu seinen Lebzeiten geringfügige Umbauten vorgenommen, etwa indem ein bestehender Geigenhals abgenommen und in einem neuen Winkel wieder angeleimt worden ist, wie etwa am Beispiel der Wiener Orchester-Violine in *Vitrine 2* zu erkennen ist. (Sämtliche nicht Beethoven zugehörige Instrumente und alle Monturteile sind Leihgaben der Sammlung Köpp.)

Erst seit kurzer Zeit ist bekannt, dass Beethoven über die vier ausgestellten Streichquartettinstrumente hinaus noch eine weitere Violine und ein zweites Violoncello besaß. Auch das zweite Violoncello Beethovens, das hier erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wird (Leihgabe aus Privatbesitz, siehe *Schrankvitrine*), hat wiederholte Modernisierungsphasen erlebt. In der ältesten Phase erfolgte die Verkleinerung des Instruments, bei der die ehemals großformatigen Violoncelli durch Abschneiden der Ränder auf das von Stradivari standardisierte Maß reduziert wurden. Über das richtige Verfahren und die idealen Maße gab es jedoch zur Beethoven-Zeit keine Einigkeit. Auch Celli mit kleinem Resonanzkörper wurden damals Umbaumaßnahmen unterworfen. Dazu gehört beispielsweise das oben beschriebene Austausch der Hälse, erkennbar an den Resten eines Violoncellos von Thomas Kennedy (London um 1820). Bei dem gegenüber ausgestellten Violoncello aus Beethovens Besitz ist der zeitgenössische Hals jedoch erhalten geblieben, weil er schon früh mit einer besonderen Mechanik ausgestattet wurde, durch die der Halswinkel verstellt werden konnte. Diese Vorrichtung wurde 1823 von dem Wiener Geigen- und Gitarrenbauer Johann Georg Staufer erfunden.

Schrankvitrine: Die größten Veränderungen bei den Orchesterinstrumenten der Beethovenzeit ereigneten sich auf dem Gebiet der Blasinstrumente. Die Holzblasinstrumente des 18. Jahrhunderts bestanden in der Mehrzahl aus einheimischen Hölzern wie Buchsbaum oder Ahorn und besaßen Bohrlöcher wie eine Blockflöte und nur vereinzelt Klappen. Um eine differenzierte Intonation zu gewährleisten, erhielten die Holzblasinstrumente mehr Klappen, mit denen weit entfernte Löcher geschlossen werden konnten. Ähnlich durchgreifende Veränderungen fanden auch bei Trompeten und

Hörnern statt, die traditionell nur Töne der Naturtonreihe und diese nur in einer Tonart spielen konnten. Um in mehreren Tonarten einsetzbar zu sein, mussten die Instrumente für jede Tonart mit neuen Aufsatzteilen versehen werden und waren daher nur eingeschränkt als Melodieinstrument zu gebrauchen. Diesen Nachteil versuchte man zunächst mit Hilfe von Klappen wie bei Holzblasinstrumenten zu beheben, bis man verschiedene Ventile erfand, mit denen Verlängerungsstücke am Rohr zu- oder abgeschaltet werden konnten. Als man es schließlich erreichte, dass auch für Blechblasinstrumente der gesamte chromatische Tonraum verfügbar war und sie uneingeschränkt für solistische Aufgaben zur Verfügung standen, war Beethoven bereits gestorben.

Vitrine 4: Innovative Entwicklungen bei Streichinstrumenten fanden zur Zeit Beethovens vor allem im Bereich der Bogenmodelle statt. Nachdem es möglich war, Bogenschrauben industriell anzufertigen, kamen die traditionellen Steckfroschbögen um 1800 langsam außer Gebrauch, und die Orchestermusiker konnten sich Bögen mit Schraubmechaniken leisten. Die Bogenstangen waren nicht mehr nach außen gewölbt, sondern nach innen (in Richtung des Haarbezugs) gebogen. Deutsche Bögen besaßen eine nach zwei Seiten ausschwingende Spitze. Um 1790 entwickelte François Tourte in Paris den modernen Bogen mit seinem charakteristischen „Beilkopf“, den er bis ca. 1815 durch das Anbringen von Metallteilen perfektionierte. Sein Bogenmodell wurde schon früh von Londoner Bogenmachern übernommen, wie das Beispiel aus der Werkstatt von John Dodd um 1810 zeigt. In Wien wurde es jedoch zu Lebzeiten Beethovens abgelehnt. Welche Bogenmodelle stattdessen in Wien gespielt wurden, ist bisher nicht bekannt. Da es bis nach Beethovens Tod vor allem eine Frage des Geldbeutels war, ob man einen Bogen mit Metallteilen verwendete, wurden im Orchester zumeist Bögen ohne Metall gespielt. Zudem besaßen die Orchesterbögen ein höheres Gewicht als diejenigen, die von Solisten verwendet wurden und mit denen virtuose Streicharten ausgeführt werden konnten.

Vitrine 5: Durch die Entwicklung des Instrumentenbaus konnten nun nicht nur Blasinstrumente über ihre traditionelle Funktion hinaus als Soloinstrumente eingesetzt werden, auch andere Instrumente erhielten mehr Eigenständigkeit. So trennte Beethoven konsequent die Stimmen der Streichbässe und setzte die Kontrabässe unabhängig von den Violoncelli als Klangfarbe und Ausdrucksträger ein. Dies wurde möglich, seitdem in Wiener Orchestern neben dem traditionellen fünf-saitigen Kontrabass der tiefer gestimmte Viersaiter

Verwendung fand. Andere Kontrabass-Instrumente wurden zusätzlich in das Orchester aufgenommen, so das Kontrafagott und verschiedene Vorgänger der Tuba. Die Posaune, traditionell nur in der Kirchenmusik eingesetzt, erhielt nun einen festen Platz im Orchester, und in den hohen Lagen wurde das Instrumentarium durch die Piccoloflöte bereichert. Beethoven verwendete diese Instrumente gleichzeitig im Finalsatz seiner 5. Sinfonie. Als eine besondere Spezialität Beethovens ist außerdem seine Behandlung der Pauke als Soloinstrument zu nennen. Besonders markant hat er sie in der Solokadenz der Klavierfassung seines Violinkonzertes op. 61 eingesetzt, von der die Originalhandschrift zu sehen ist. Die ausgestellten Wiener Pauken (Leihgabe Sammlung Buchta) stammen aus der Zeit um 1830.

Vitrine 6: In der Aufstellung des Orchesters zur Beethovenzeit zeigen sich deutliche Unterschiede zur heutigen Praxis. Das Prinzip des 18. Jahrhunderts, Streicher und Bläser blockweise voneinander zu trennen, war zu Beethovens Zeit ebenso lebendig wie die Tradition, die Streicher nicht hintereinander sitzend, sondern nebeneinander stehend zu platzieren. Dies lag auch an der Bauweise der Orchesterpulte, die aus langen Brettern zusammengesetzt waren, so dass drei bis vier Stimmexemplare nebeneinander aufgelegt werden konnten. Selbst bei sehr großen Orchesterbesetzungen wurde an diesem Reihenprinzip festgehalten, wie die Orchesterpläne der Wiener Dilettanten-Musikvereine zeigen, auch wenn hier aus Platzgründen mehrere Reihen von Orchesterpulten (für 5–6 nebeneinander spielende Streicher) hintereinander aufgestellt werden mussten. Auffällig ist außerdem, dass der Gesangschor immer vor dem Orchester stand. Im Theater, wo kleine Orchester aus professionellen Musikern spielten, blieb die Trennung der Blöcke und die Aneinanderreihung der Streicher ebenfalls erhalten. Da die Musiker in Wiener Theatern sichtbar waren, durften auch sie während der Vorstellung nicht sitzen (mit Ausnahme der Violoncellisten), wie an den Stehpulten des Kärntner-Theaters in einer Lithographie von 1821 zu erkennen ist. Der Dirigent stand mittig in Blickrichtung zur Bühne, hatte also das Orchester im Rücken.

Vitrine 7: Zu Lebzeiten Beethovens galt es als Merkmal eines professionellen Musikers, dass er improvisieren konnte. Selbst beim Erlernen eines Instruments wurde die Geläufigkeit mehr durch die Improvisation mit Fingersatzmodellen erlernt als durch das Studieren von Etüden. Für damalige Musiker war es selbstverständlich, recht frei mit dem Notentext umzugehen. Im Orchester

jedoch, wo mehrere Musiker die gleiche Stimme spielen, musste diese Freiheit stark eingeschränkt werden, und so galt das Orchesterspiel als eine spezielle Praxis, wie man der Violinschule des Geigenvirtuosen und Orchesterleiters Louis Spohr von 1833 entnehmen kann. Dennoch wurde auch im Orchester der Beethoven-Zeit fleißig improvisiert, nämlich immer dann, wenn ein Musiker ein Solo zu spielen hatte. Während dies bei den Streichern den Stimmführern vorbehalten blieb, durften sich die solistischen Bläser relativ frei entfalten, wobei der Komponist regulierend eingreifen konnte. Solche Improvisationen sind selbstverständlich nicht in den Noten fixiert und können häufig nur aus Berichten über ein ‚zuviel des Guten‘ erschlossen werden. Wenn der Komponist nicht selbst anwesend war, übernahm der Orchesterleiter die Gesamtaufsicht. Dies war in Wien, traditioneller Praxis folgend, der erste Violinist, der das Orchester auf dem Instrument spielend, mit dem Bogen dirigierend und zuweilen auch mit dem Fuß stampfend dirigierte. Ein Dirigent im heutigen Sinn, der selbst keine Töne produziert und einen Taktierstab schwingt, war in der Instrumentalmusik noch lange ungewöhnlich, obwohl sich diese moderne Entwicklung außerhalb Wiens zur Beethoven-Zeit schon abzeichnete. Beethovens Dirigieranweisung in der Partitur zu „Meeres Stille und Glückliche Fahrt“ op. 112 war innovativ: Sie verlangt, der Ambitus der Bewegung solle in Korrelation zur gewünschten Lautstärke stehen und der Dirigent müsse geräuschlos zu Werke gehen. Das bisher übliche Dirigieren pflegte in der Verantwortung des ersten Violinisten, dem heutigen Konzertmeister, zu liegen. Dessen Funktion wird in einem Artikel in einer der führenden deutschen Literatur-Zeitungen beschrieben. Selbst wenn ein Komponist wie Haydn oder Beethoven bei der Aufführung anwesend war, griff er nicht aktiv ins musikalische Geschehen ein, sondern „präsierte“ lediglich am Tasteninstrument und nahm am Ende den Applaus entgegen.

Der zweite Teil der Sonderausstellung befasst sich mit der Entwicklung des Klavierbaus und des Klavierspiels zu Beethovens Lebzeiten. Das Klavier war damals nicht nur ein Solo- und Kammermusikinstrument, sondern wurde bei der Aufführung von Chorwerken stets auch im Orchester eingesetzt.

Die Zeit des jungen Beethoven kannte noch keine strikte Trennung zwischen den damals sehr vielfältigen Formen von Tasteninstrumenten. Die „alten“ Instrumente wie Cembalo und Klavichord, bei denen die Saiten mit einem Kiel bzw. einer Tangente angezupft bzw. angeschlagen werden, waren

noch in Gebrauch und wurden erst nach und nach von dem bereits um 1700 erfundenen Hammerklavier abgelöst, bei dem die Saiten von kleinen Hämmern angeschlagen werden. Dieser Instrumententyp, der eine beliebige Veränderung der Lautstärke allein durch die Stärke des Anschlags der Tasten möglich machte, wurde zwischen 1770 und 1827 rasch weiterentwickelt. Aus einem leicht gebauten Instrument mit vergleichsweise dünnem Ton und fünf Oktaven Umfang wurde ein massiver gebautes, klangstarkes Instrument mit bis zu 6 ½ Oktaven Umfang, das auch die im Zuge des aufkommenden bürgerlichen Musiklebens genutzten großen Säle klanglich füllen konnte. Beethoven hatte als herausragender Pianist und Komponist von Klavierwerken an dieser Entwicklung einen großen persönlichen Anteil. Denn die Klavierbauer standen in direktem, anregendem Kontakt mit den führenden Pianisten und suchten, deren Wünsche zu erfüllen.

Vitrine 8: Zeitgenössische Berichte über den 12- bzw. 20-jährigen Beethoven belegen dessen außerordentliche pianistische Fähigkeiten. Seine ganz individuelle Art, das Klavier zu behandeln, ließ ungeahnte Klänge entstehen. Als Improvisator galt er als unerreicht. Noch 1 ½ Jahre vor seinem Tod trug ein Unbekannter in ein Gesprächsheft des tauben Meisters ein, dass sein größter Wunsch auf dieser Welt sei, „noch Sie, mein irdischer Gott, bald einmal fantasieren zu hören“. Schon in Bonn konnte der junge aufstrebende Hofmusiker und Komponist auf die modernsten und besten Hammerklaviere zurückgreifen. Ein aus Süddeutschland übersiedelter Instrumentenmacher baute auch Kombinationsinstrumente, ja sogar ein Klavier, bei dem das Gespielte gleich auf Notenpapier festgehalten wurde. Die Klavierschule von Daniel Gottlob Türk listet im Einleitungskapitel erst einmal eine Vielzahl von Sonderformen auf, die ein experimentierfreudiges Zeitalter in Bezug auf Hammerklaviere erfand.

Das Beethoven-Haus beherbergt gleich mehrere wertvolle Hammerklaviere. In *Raum 8 im 2. Stock* stehen zwei Instrumente seit an Seit wie in Beethovens letzter Wohnung: zur rechten der Hammerflügel, den Beethoven 15 Monate vor seinem Tod von Conrad Graf geliehen bekam. Graf hatte für den tauben Komponisten dem Instrument zusätzlich über der Klaviatur und der Mechanik einen „gleich einem gebogenen Resonanzbrett aus weichem dünnen Holz“ konstruierten, einem Souffleurkasten ähnlichen „Schallfänger“ aufgesetzt. Damit sollten die Schallwellen dem Ohre Beethovens konzentrierter zugeführt werden. Zur linken ist ein englischer Hammerflügel von Thomas Broadwood zu sehen, absolut baugleich zu jenem Instrument, das der Inhaber der produk-

tivsten Klavierfabrik überhaupt dem Komponisten 1817 schenkte. Er ist noch weitestgehend im originalen Erhaltungszustand.

Raum 12 im Erdgeschoss am Ende des Rundgangs:

Vitrine 1: Parallel zum Klavierbau entwickelten sich auch die Klaviermusik und die Spieltechnik fort. Klavierschulen hatten Hochkonjunktur. Sie waren meist zum Selbstunterricht gedacht. Die konventionellen Lehrwerke kamen über die reine Spieltechnik und die Lehre des Generalbasses kaum hinaus, die moderneren befassten sich vor allem mit dem Ausdruck. Der „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von Johann Sebastian Bachs zweitem Sohn Carl Philipp Emanuel war die wichtigste Klavierschule der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und natürlich auch in Beethovens Besitz. Die Klavierschule seines Komponistenkollegen und zeitweiligen Verlegers Muzio Clementi schenkte Beethoven 1826 seinem 13-jährigen Freund Gerhard von Breuning (siehe dessen Altersporträt an der Wand), wie ein eingeleiteter Brief beweist. Bei Clementis Lehrwerk handelt es sich um eine praktische Klavierschule. Sie basiert auf zahlreichen praktischen Beispielen und verzichtet fast ganz auf Theorie. Dies gilt auch für Friedrich Starkes Wiener Piano-Forte-Schule, in der fünf Bagatellen Beethovens erstmals veröffentlicht wurden.

An der Stirnwand ist ein cabinet piano des Londoner Klavierbauers Thomas Broadwood aus der Zeit um 1820 zu sehen. Beethovens enger Freund Franz Gerhard Wegeler besaß ein solches für die Hausmusikpflege prädestiniertes Instrument.

Vitrine 2: Einer der besten Klavierlehrer Wiens war damals Johann Andreas Streicher, der Ehemann der Klavierbauerin Nannette Streicher. Beethoven war mit beiden befreundet und erhielt immer wieder Leihinstrumente aus deren Werkstatt. In zwei Briefen an Streicher aus dem Jahre 1796 teilt Beethoven - für uns heute überraschend - mit, dass er die Art, das Klavier zu spielen, noch für die unkultiviertere von allen Instrumenten halte. Die Pianisten müssten erkennen, dass „man auf dem Klavier auch singen könne, sobald man nur fühlen kann“. Das Leihinstrument sei „wahrlich vortrefflich geraten [...] jeder andre würde es suchen an sich zu behalten, und ich [...] müsste lügen, wenn ich ihnen nicht sagte, daß es mir zu gut ist für mich, und warum? – weil es mir die Freiheit benimmt, mir meinen Ton selbst zu schaffen“. Für Bekannte suchte Beethoven immer wieder Klaviere aus. Seine eigenhändige Unterschrift auf dem beiliegenden Blatt sollte ausgeschnitten und an prominenter Stelle am Klavier angebracht werden.

Johann Andreas Streicher verfasste eigens für die in der eigenen Werkstatt erbauten Instrumente eine Broschüre. In ihr geht es aber weniger um das Stimmen und Warten der Instrumente als um klangliche Aspekte der neuesten Hammerklavier-Generation und ihre spieltechnischen Voraussetzungen. Seine „Kurzen Bemerkungen“ gehören also dem Typ der theoretischen Klavierschule an. Sowohl Nannette als auch Johann Andreas Streicher komponierten. Das konnten nur ganz wenige der weit über 100 Klavierbauer Wiens von sich behaupten. Ihr Sohn Johann Baptist, der 1821 auf einer ausgedehnten Geschäfts- und Bildungsreise auch Bonn besuchte, konnte die Werkstatt noch ausbauen (siehe die Lithographien an der Wand).

Vitrine 3: Joseph Wölfl (siehe sein Porträt an der Wand), ein Schüler von Haydn und Mozart, zählte zu den besten Pianisten der damaligen Zeit. Einmal maß er sich in einem Wettspiel auch mit Beethoven. Seine vorliegende Sonate ist als Heft 12 einer „Suite du Répertoire des Clavecinistes“ erschienen, die der Züricher Verleger Naegeli herausbrachte. Beethoven war in dieser Reihe mit den Erstdrucken seiner Klaviersonaten op. 31 prominent vertreten.

Eine vergleichbare Reihe mit anspruchsvoller Klaviermusik brachte der Wiener Verleger Steiner unter dem Titel „Museum für Klaviermusik“ heraus. Eröffnet wurde sie mit der Sonate A-Dur op. 101, der ersten Klaviersonate, in der Beethovens Spätstil voll ausgebildet ist. Er widmete dieses Werk der besten Interpretin seiner Klavierwerke: Dorothea von Ertmann. Wie die Originalhandschrift und der beiliegende Brief zeigen, wollte der Komponist die neuen tiefen Töne, die nur auf den modernsten Instrumenten verfügbar waren, der leichteren Lesbarkeit wegen mit Tonbuchstaben markiert sehen. Im anderen Brief macht er sich Gedanken um die richtige deutschsprachige Bezeichnung für das Pianoforte. Er entschied sich schließlich für Hammerklavier.

Im anschließenden Vortragssaal sind die beiden damals ge-läufigsten Bautypen des Hammerklaviers nebeneinander zu sehen: Ein zweichöriges Tafelklavier des Wiesbadener Klavier- und Orgelbauers Johann Andreas Mahr jun. aus dem Jahre 1802 und ein dreichöriger Flügel von Conrad Graf aus dem Jahre 1824.

Kai Köpp/M.L.

Beethoven-Haus Bonn

Bonngasse 20

D-53111 Bonn

www.beethoven-haus-bonn.de



Siegel mit Initialen „LvB“ auf Beethovens Violoncello, möglicherweise Mailand, um 1735