Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 12 (1988)

Rubrik: [Neue Erkenntnisse zu alten Instrumenten II]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EARLY ENGLISH KEYBOARD FINGERINGS

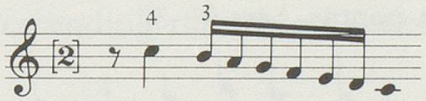
BY MARK LINDLEY

Introduction

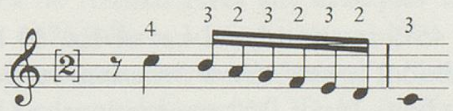
Thousands of fingerings are extant in English keyboard music from late 16th and early to mid 17th centuries. They are mostly in undated manuscripts and have not yet been put in chronological order[1]; this gives the scholar a challenge, but needn't really trouble performers who wish to develop an historically appropriate technique for the repertoire, as they can take a somewhat 'global' approach.

Many sources have occasional fingerings, as in Ex. 1. These were evidently useful to players who were already quite familiar with contemporary techniques. More valuable today are detailed fingerings as in Ex. 2. Indeed, the best way to study the old playing techniques is to learn first a few pieces which are fingered in detail throughout.[2] In choosing the pieces, one should bear in mind that the fingerings in any one manuscript may to some extent be personal, but if a piece is fingered in different manuscripts which have variant readings showing that it was widely played and not merely copied, then the fingerings which they have in common can be accepted as competent and representative of their day. In this regard it is worthwhile for modern editors to distinguish

Ex. 1. Gibbons, Fantasia, (F-PC rés 1186 bis ii, page 44), beginning



Ex. 2. Gibbons, Fantasia, (GB-Och mus 378, page 1), beginning



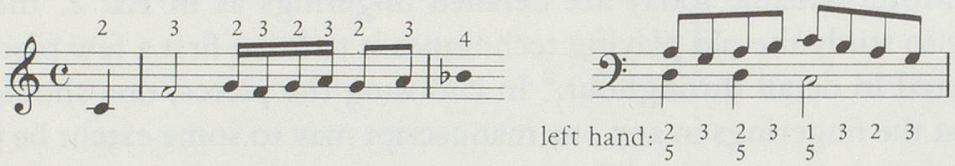
[1] For an inventory of sources, see Peter Le Huray, "English keyboard fingering in the 16th and early 17th centuries", in Ian Bent, ed., *Source material and the interpretation of music. A memorial volume to Thurstan Dart*, London 1981.

[2] Several such pieces have been published in Maria Boxall, ed., *Harpsichord studies*, London 1980; Peter Le Huray, ed., *The fingering of virginal music*, London 1981; and Mark Lindley and Maria Boxall, eds., *Early keyboard fingerings, an anthology*, London 1982. I should like to thank Miss Boxall for sharing with me information which I have used in preparing this study.

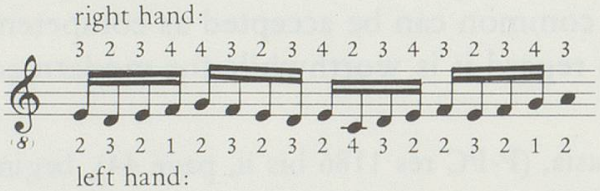
clearly among the different readings, and particularly to make clear the relation between the variant fingerings and the variant notes and accidentals.[3]

A brief word on the historical background may be suitable here. The earliest German and Italian evidence about keyboard fingerings, which is in treatises by Hans Buchner (c1525) and Girolamo Diruta (1593), suggest that the normal use of 3 in a melodic line was for metrically weak notes, as in Ex. 3 (from Buchner). This is contrary to the English tendency to use 3 on strong notes, as in Ex. 2. At Leipzig in the 1570s and '80s, Nicolaus Ammerbach put 3 on weak or strong notes indifferently, as in Ex. 4; apparently his main concerns were to avoid shifting the hand within a beat and to take all the right hand's quick notes with the three longest fingers. Buchner and Ammerbach both used the left thumb more than the right, as one might infer from Exx. 3 and 4. They, and Diruta too, would normally use the same pair of fingers for the same harmonic interval in different contexts, as in Ex. 5.[4]

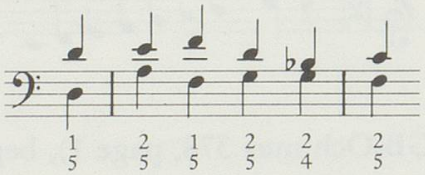
Ex. 3. Buchner, Quem terra pontus (CH-Bu f i 8a), bars 7–9 and 15



Ex. 4. Ammerbach, exercise (1571), excerpt



Ex. 5. Buchner, Quem terra pontus, bars 31–32



[3] For example, the fingering 4512 in the second bar of Ex. 50 becomes quite awkward when applied (as in Le Huray's edition) to the *Musica Britannica* version of the passage, which reads F♯ GAA instead of DDAA. For a list of *c*150 emendations to Le Huray's edition of this piece, see my "Early fingerings: some editing problems and some new readings for J. S. Bach and John Bull", *Early Music* 17 (1989) p. 60.

[4] Hans Buchner, 'fundament buch', in CH-Bu F.I.8a, edited by J. H. Schmidt in *Hans Buchner, Sämtliche Orgelwerke = Das Erbe Deutscher Musik*, vol. 54, Basel 1974; Elias Nikolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1571 and *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg 1583; Girolamo Diruta, *Il transilvano*, vol. 1, Venice 1593; Eng. trans in E. J. Soehnlein, *Diruta on the art of keyboard playing*, Ph. D. diss., Univ. of Michigan, 1975 and in M. Bradshaw and E. J. Soehnlein, *Girolamo Diruta's The Transylvanian*, Brooklyn 1980. Diruta gave no examples with fingerings, only rules.

The English habit of giving the strong notes in a tune to 3 may have come originally from Spain. Amongst Henry VIII's wives, Catherine of Aragon's tenure was by far the longest, and Spanish influence at the English court was again strong under her daughter, Queen Mary. In the preface to the *Obras de Musica* (1578) of Antonio de Cabezon (whose visit to England in the mid-1550s is sometimes thought to have stimulated the precocious development of the keyboard variation-set there), the composer's brother recommended that the right hand take scales 3434 ... up, and 3232 ... down.[5]

Tomás de Santa María said in 1565 that the hand should point towards the key to be played next, and the finger which has just played should be lifted before the next one plays.[6] Should we apply this advice to the English fingering? The more detached the articulation, the more the hand's motions can be reduced to lateral shifts, which after some getting used to can be done very fast while keeping quite relaxed. But uniform detaching is almost as insipid as uniform slurring in pairs. One can make a real legato by 'walking', that is, crossing the longer fingers over each other, but this may overtax the hand. One might cultivate a very subtle degree of detachment, turning the hand just enough to mitigate it without trying to eliminate it altogether. I suppose good playing entails all these possibilities at different times. A phrasing for semiquavers admits some slurring while letting the hand make its lateral shifts unobtrusively between beats.

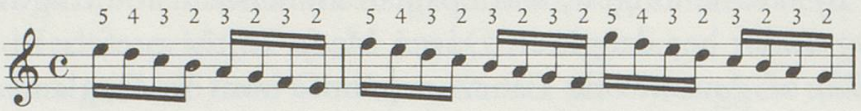
Stepwise passages and small skips

As for the fingerings themselves: Ex. 6 is but one of many which could be cited to show that for descending right-hand scales, the English would nor-

[5] In general, however, the patterns of early Spanish keyboard fingerings are rather complicated. Information is given in prefaces or treatises by Juan Bermudo (1555), Venegas de Henestrosa (1557), Tomás de Santa María (1565), Hernando Cabezon (1578), and Francisco Correa de Arauxo (1626). Only Correa de Arauxo gives any examples with fingerings (in part VIII of his *Faculdad organica*, Acala 1626, where some brief examples are fingered in chapters 9–10); see Jon Burnett Holland, "Francisco Correa de Arauxo's *Faculdad Organica*: a translation and study of its theoretical and pedagogical aspects", D. M. A. diss., Univ. of Oregon, 1985, pp. 105–113 and 217–260. See also Robert Parkins, "Keyboard fingerings in early Spanish sources", *Early Music* 11 (1983) p. 323; and Barbara Sachs and Barry Ife, ed., *Anthology of early keyboard methods*, Cambridge, Eng. 1982.

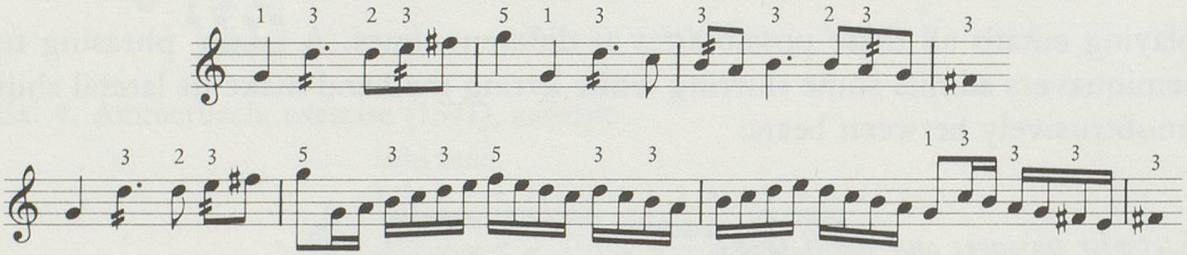
[6] Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1569, fol. 38^{v}: "al herir de los dedos en las teclas, siempre el dedo que herire primero se levante antes que hiera el otro que immediatamente se siguire tras el." Some equivalent 18th-century German remarks are discussed in my "Keyboard technique and articulation: evidence for the performance practices of Bach, Handel and Scarlatti", in Peter Williams, ed., *Bach, Handel and Scarlatti: tercentenary essays*, Cambridge 1985.

Ex. 6. Gibbons, Prelude (F-PC rés 1186 bis i, page 5), bars 20–21 [GB-Och mus 89 (page 304) and Hdolmetsch ii e 17 (fol 9^{v}) give only the 5's]

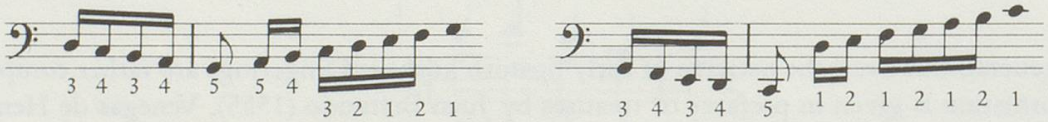


mally use 3232 ..., except that they would start with 5432 after a leap up from 2. For either hand, scales away from the body would be fingered 3434 ... (after perhaps starting from the thumb) and end with 5, as in Exx. 7*b*–9; and sometimes an ascending scale for the left hand might begin with 5, as in Exx. 8*a* and 9. (Ex. 9 is from the late 17th century and shows the persistence of the 3434 technique.[7]) Ad-hoc considerations could affect the fingering at the beginning or end of a run. In Ex. 8*b*, the reason for beginning with the thumb is obvious; Ex. 10 is more exotic-looking, but just as logical, and very effective in the playing.

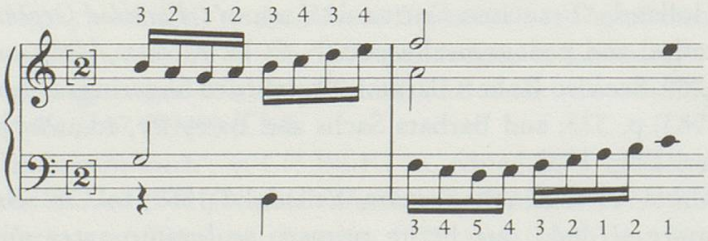
Ex. 7. Gibbons, The king's jewell (GB-Lbm add 36661, fol 40^{v}), bars 1–4 and 33–36



Ex. 8. Gibbons, Whoop do me no harm (Priscilla Bunbury's Virginal Book), bars 22–23 and 21–22 [*F-Pc rés 1186 bis ii gives 3 for this A, thus implying 32 1212 1]

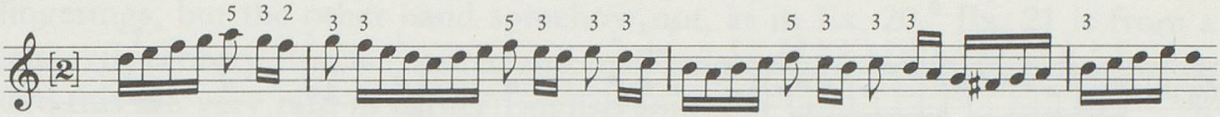


Ex. 9. Blow, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 23^{v}), bars 11–12



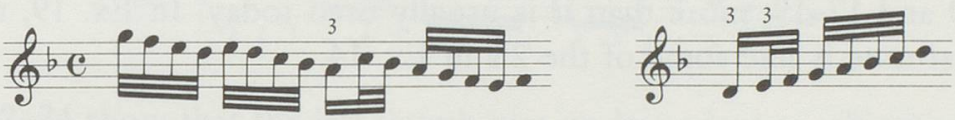
[7] C. P. E. Bach said in 1753 that for scales with few or no accidentals, 4343 would sometimes produce the smoothest effect, since without any chromatic notes, the thumb has relatively little ease to cross under (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, ch. 1. para. 64).

Ex. 10. Gibbons, Fantasia (F-Pc rés 1186), bars 29–32

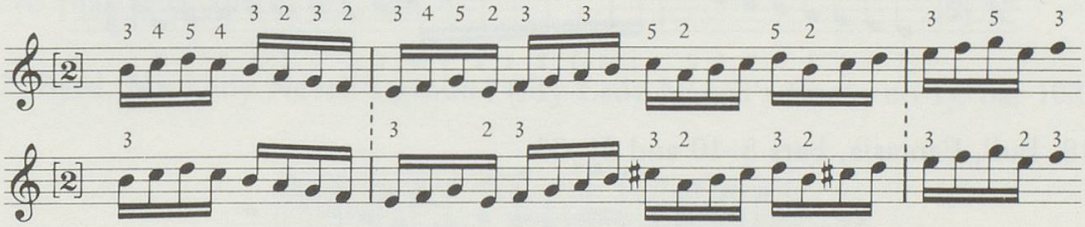


In Ex. 11, the reason for using 3 (and not 1) seems to be that if the hand has assumed the best posture for crossing 3 over 2 or 4, then it is awkward to bring the thumb to the keyboard. Hence also (I suppose) the 3 at the beginning of the second bar of Ex. 12. In Ex. 13, the hand must go rather into the keyboard for the B^{b}'s, and so need hardly go further to introduce the thumb. Exx. 14–15 show how, in the right hand, 5 was used more readily than 1. Ex. 16 is from a late 17th-century source; I suppose the fingering reflects a modern tendency for its time.

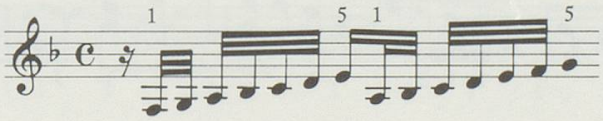
Ex. 11. Bull, Fantasia (GB-Lbm 36661, fol 48), bars 64 and 66



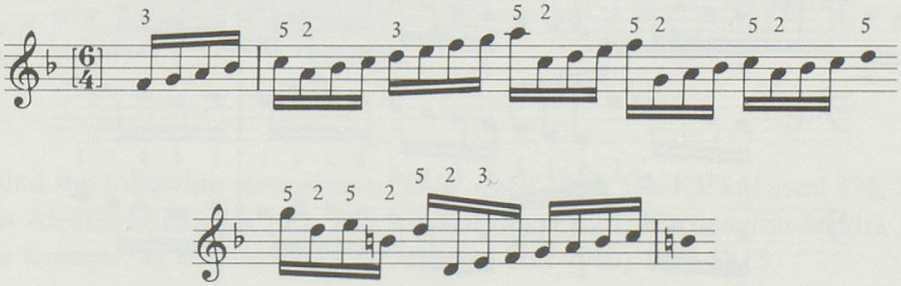
Ex. 12. Gibbons, Prelude (F-Pc rés 1186; Och mus 89 and Hdolmetsch), bars 22–24



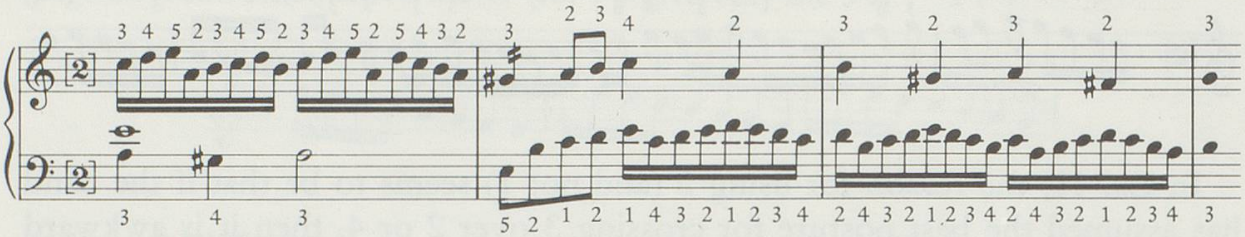
Ex. 13. Bull, Fantasia, bar 67



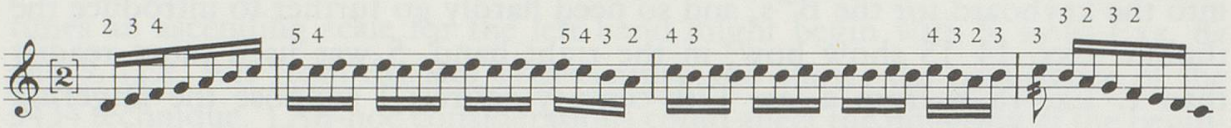
Ex. 14. Gibbons, The woods so wild (GB-Lbm add 36661, fol 41^{v}), bars 33–35 and 35–36



Ex. 15. Gibbons, Fantasia (GB-Och mus 378), bars 23–26

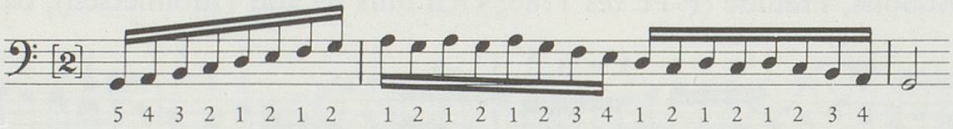


Ex. 16. Edward Bevin, Praeludium (GB-Lbm add 31403, fol 3), bars 7–10

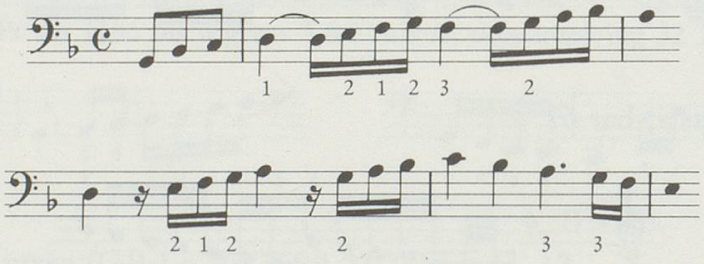


The left thumb was used more readily than the right, and sometimes, as in Exx. 8–9 and 17–19, more than it is usually used today. In Ex. 19, the 4 on the lowest note is like some of the 2's in Ex. 14.

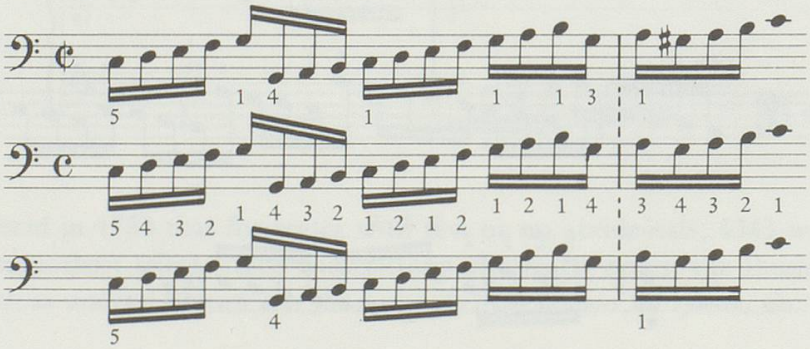
Ex. 17. Bull, Preludium (GB-Lbm add 31403, fol 3), bars 8–10



Ex. 18. Bull, Fantasia, bars 8–10 and 31–33

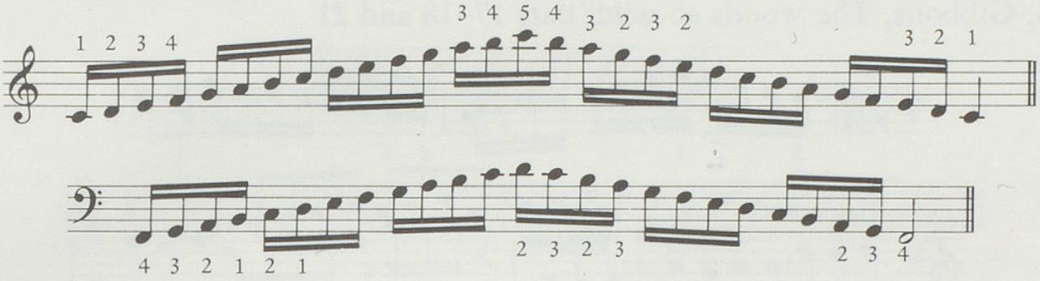


Ex. 19. Gibbons, Prelude (GB-Och mus 89; F-Pc rés 1186; GB-Hdolmetsch), bars 5–6

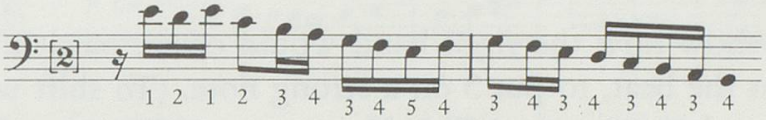


In some 17th-century north Germanic music, one hand has English-style fingerings, but the other hand somehow not, as in Ex. 20.[8] Ex. 21 is from a late 17th-century English source and may reflect such an influence; fingerings like this are very rare in earlier English sources.

Ex. 20. Anon, diminutions (D-W guelf 1055, fol 2^{v})

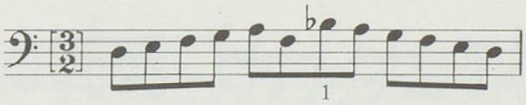


Ex. 21. Blow, Voluntary, bars 15–16

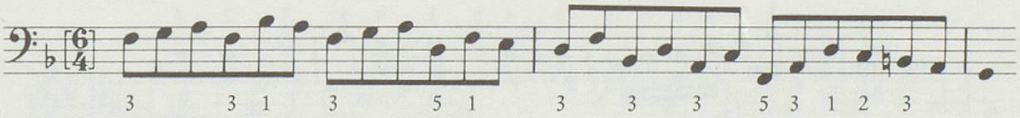


Exx. 22–24 show that the left thumb was no less adept at taking a B^{b} than it must be in, say, Chopin's music. Ex. 25 suggests that this may already have been so in 16th-century Germany. More unusual was the use of 5 in the left hand to play a B^{b}, as in Ex. 26.

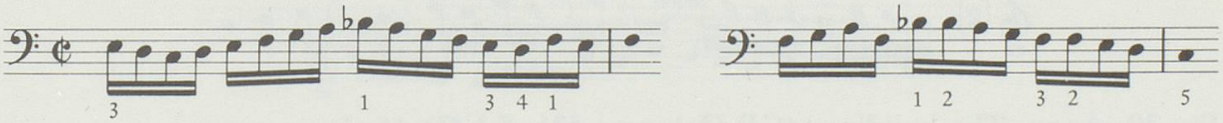
Ex. 22. Byrd, My Lady Nevell's ground (My Lady Nevell's Book, no 1), bar 102



Ex. 23. Gibbons, The woods so wild, bars 25–27

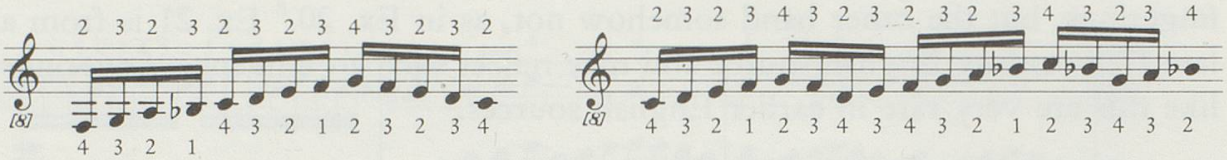


Ex. 24. Bull, Miserere (GB-Och mus 1207; (F-Pc rés 1186 bis ii, fol 54), bars 17–18 and 23–25

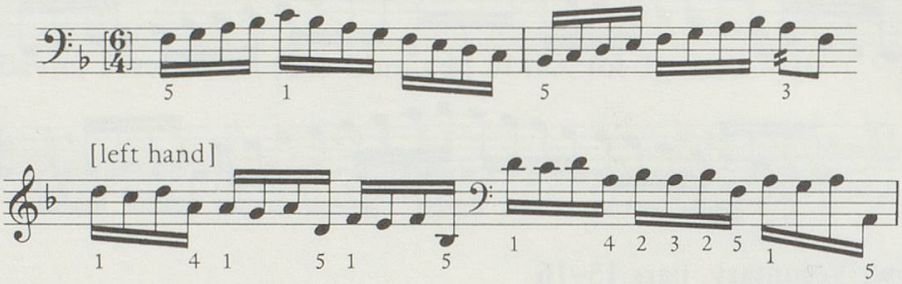


[8] I have in mind the following manuscripts: D-W guelf 1055, Dk-Kk kgl saml 376, R-Brm 808, D-Bda lynar Al, and D-LÜr kn 149. This kind of fingering is discussed in Sandra Soderland's tutor, *Organ technique, an historical approach*, Chapel Hill 1980, 1985 ch. 5.

Ex. 25. Ammerbach, exercises (1583), excerpts

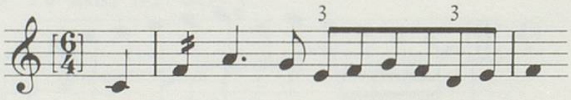


Ex. 26. Gibbons, The woods so wild, bars 17–18 and 21

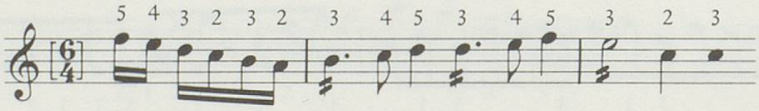


Exx. 27–31 show how the right hand would often, particularly in a tune, shift slightly, at the beat, to put 3 on a strong note. (To shift within the beat, as in Ex. 31, was less common.) But this was not obligatory; there are plenty of contrary examples in music by William Byrd (Exx. 32–35) and later composers (Exx. 36–39). (See also Exx. 47–49.) The reason for taking a strong note with 2 or 4 might be to use the three long fingers for a group of notes comprising a 3rd; or it might be a matter of sparing 1 or 5 the trouble of playing a sharp.

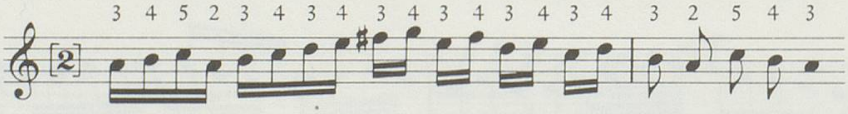
Ex. 27. Byrd, The carmans whistle (My Lady Nevell's Book, no 34), bars 22–24



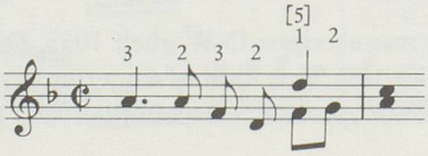
Ex. 28. Gibbons, Whoop do me no harm, bars 20–22



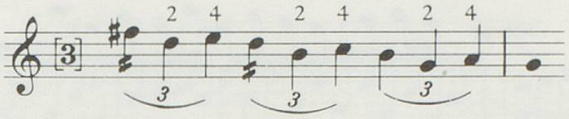
Ex. 29. Bull, Prelude (GB-Lbm add 31403, fol 4), bars 3–5



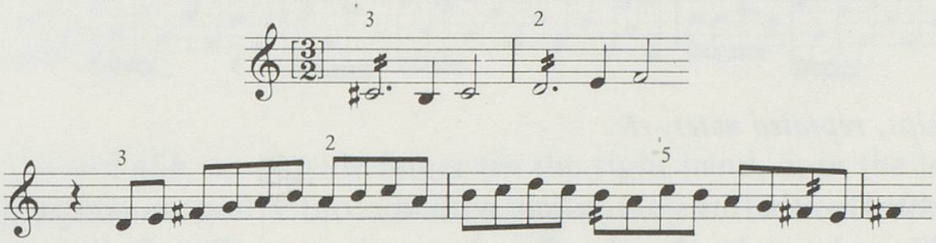
Ex. 30. Anon, The buildings (GB-Och mus 431, fol 4^{v}), beginning



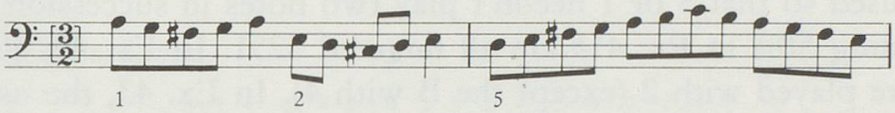
Ex. 31. Byrd, My Lady Nevell's ground, bars 111–12



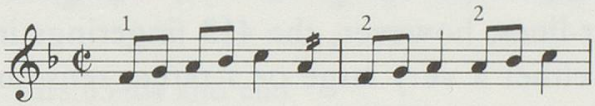
Ex. 32. Byrd, My Lady Nevell's ground, bars 1–2 and 61–63



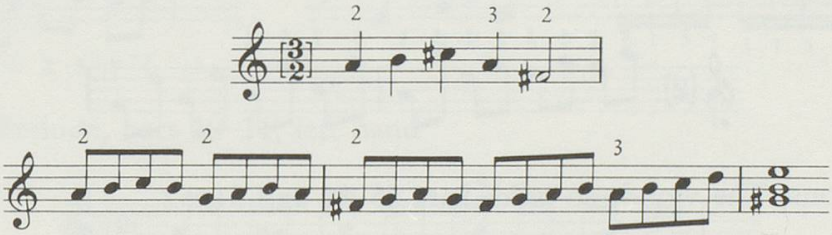
Ex. 33. Byrd, My Lady Nevell's ground, bars 79–80



Ex. 34. Byrd, Fortune (GB-En panmure 9), fol 14v, bars 30–31

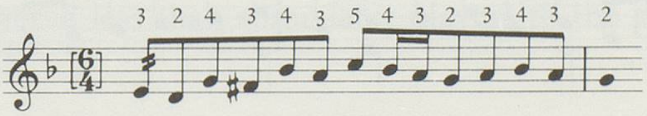


Ex. 35. Byrd, Qui passe (My Lady Nevell's Book, no 2), bars 48 and 62–64

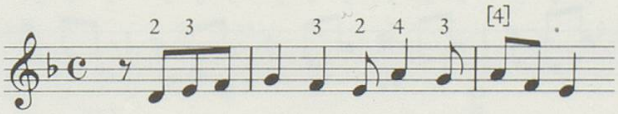


Ex. 36. Gibbons, The woods so wild, bars 41 and 42–43

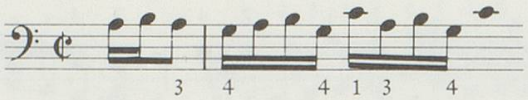
Ex. 37. Gibbons, The woods so wild, bars 59–60



Ex. 38. Bull, Fantasia, bars 18–20



Ex. 39. Bull, Miserere, bars 18–19

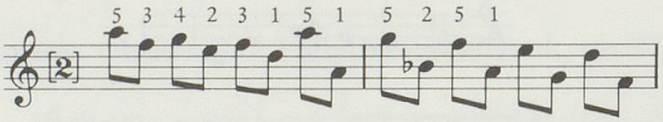


For the first six notes in Ex. 40, I suppose the fingering may have been intended to prevent phrasing too strongly in pairs.

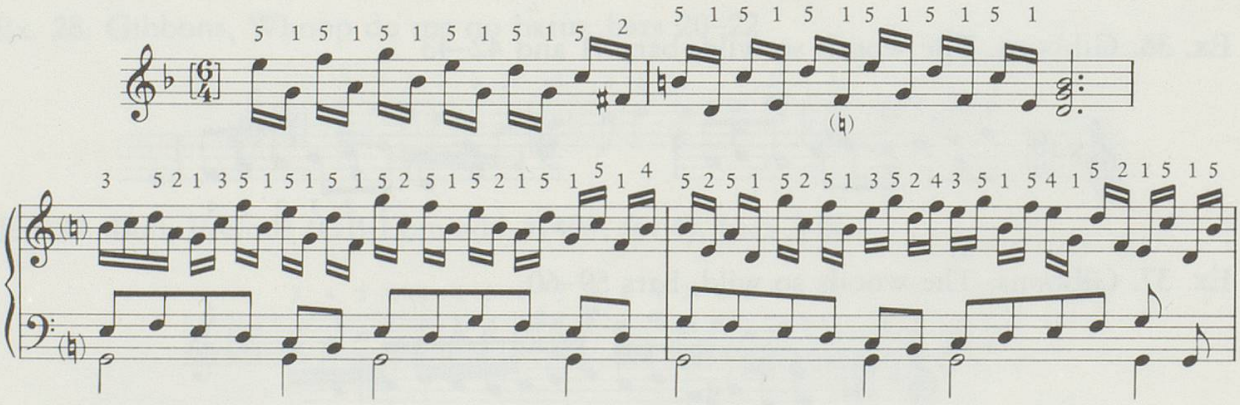
Larger skips, repeated notes, etc.

In Exx. 40–41*a*, the 6ths are taken with the outer fingers except where 2 is used to keep the right thumb off a chromatic note. But the last part of Ex. 41*b* suggests that when successive 6ths were broken in opposite directions, 4 or 2 was used so that 5 or 1 needn't play two notes in succession. The pairs of descending 5ths in Ex. 41*b* are all fingered 5251. In Ex. 42, all the weak quavers are played with 2 (except the B with 4). In Ex. 43, the use of 4 just before three of the bar-lines seems sensible. I should like to imagine that for the sake of a relaxed hand (as well as variety), 4 was not intended to be used before the other bar-lines; however, the 413 fingerings in the middle of two of the bars suggest either a very large or a rather tense hand.

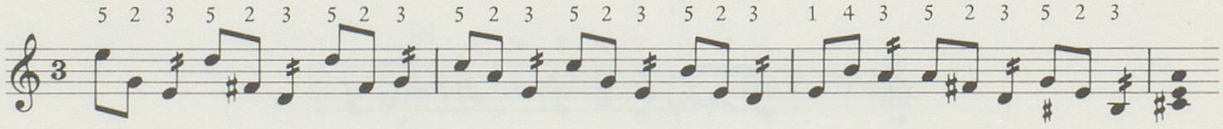
Ex. 40. Anon, Why ask you (F-Pc rés 1186), bars 29–30



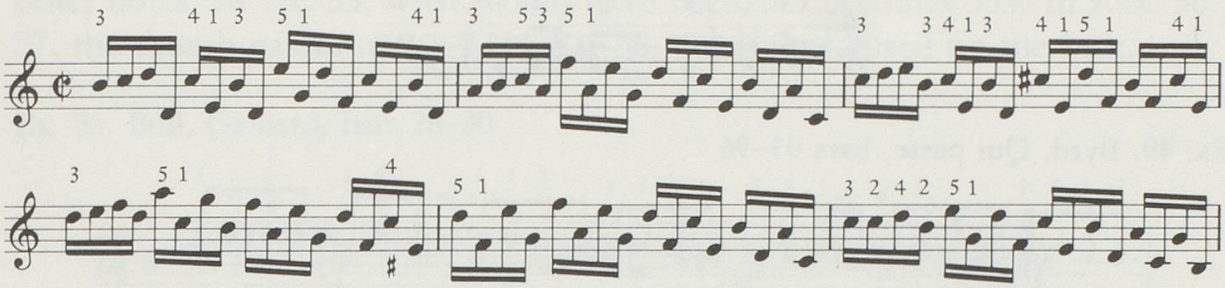
Ex. 41. Gibbons, The woods so wild, bars 55–56 and 51–52



Ex. 42. Bull, Galliard (GB-Lbm add 36661, fol 50^{v}), bars 13–16

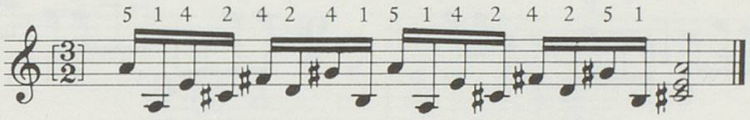


Ex. 43. Bull, Miserere, bars 43–48

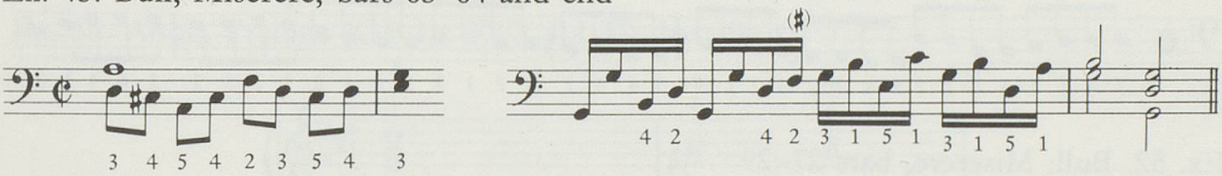


In Exx. 44 and 45*b*, an outside finger (in the right hand, 5; in the left hand, 1) takes a prominent role in broken-chord figuration as the final chord of the piece is approached. This encourages the player to hesitate (very slightly) at the last barline. Ex. 46 shows a more routine fingering.

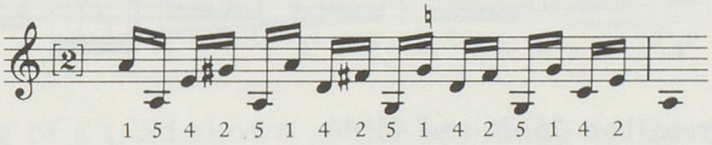
Ex. 44. Bull, Galliard, end



Ex. 45. Bull, Miserere, bars 63–64 and end

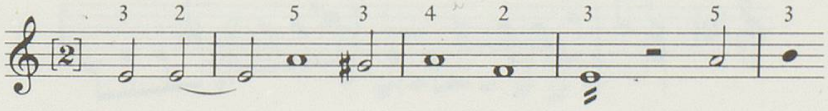


Ex. 46. Bull, Prelude, bars 10–11, left hand

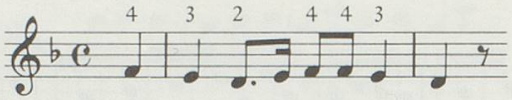


In the middle of Ex. 41*b*, the two B's in succession are played with different fingers. This technique was often used for repeated notes, as in Ex. 47. In Ex. 48, however, the principle of filling a 3rd with 2, 3 and 4 has prevailed. Ex. 49 suggests to me, especially when considered in the light of Exx. 32–35, that Byrd may have adhered less than some later players to the principle of taking strong notes with 3.

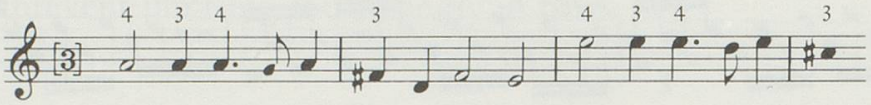
Ex. 47. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 45), bars 11–15



Ex. 48. Bull, Fantasia, bars 15–17

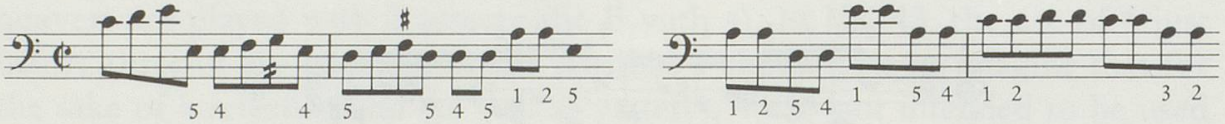


Ex. 49. Byrd, Qui passe, bars 93–96

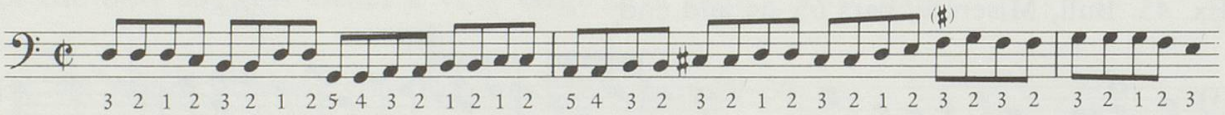


Bull's "Miserere" has many repeated notes, as Exx. 50–53 show. Usually the rhythmically stronger one is fingered 1, 3 or 5, the weaker 2 or 4. But this was not a constant principle, as Exx. 50*a* and 53 show with regard to Bull, and Ex. 54 with regard to Byrd.

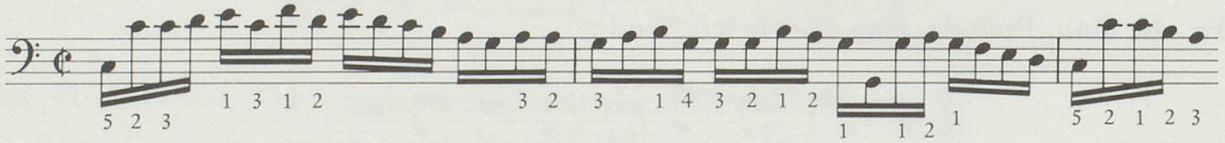
Ex. 50. Bull, Miserere, bars 2–3 and 8–9



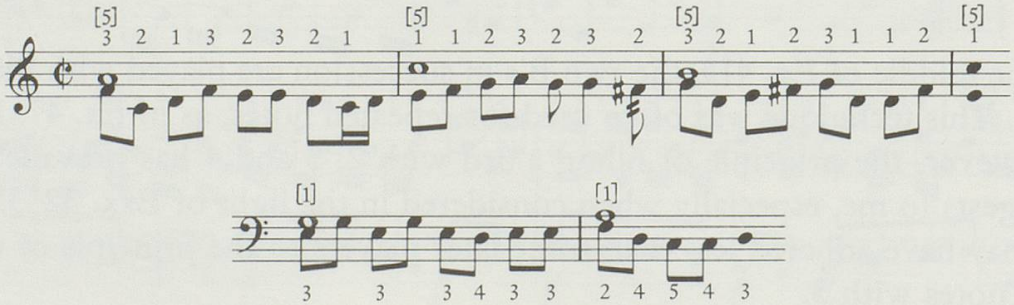
Ex. 51. Bull, Miserere, bars 11–13



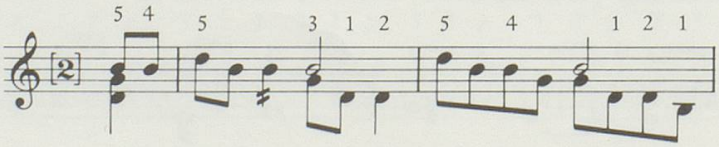
Ex. 52. Bull, Miserere, bars 27–29



Ex. 53. Bull, Miserere, bars 26–29 and 45–46

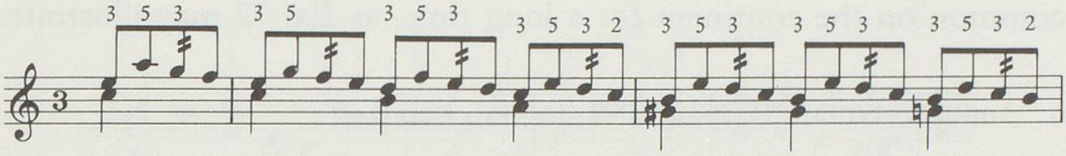


Ex. 54. Byrd, The march before the battle (My Lady Nevell's Book, no 3), bars 41–43

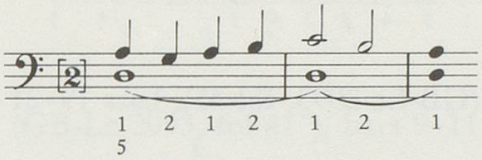


The fingering for a tune will of course differ if the hand must also play other notes. In Ex. 55, what would have been 143 becomes 353. In Exx. 56–57, the thumb passes under 2. In Ex. 58, 4 and 2 are used on the beat.

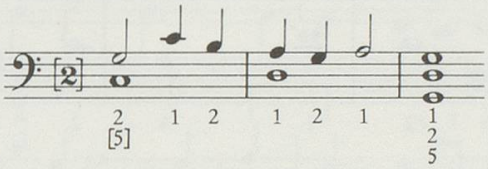
Ex. 55. Bull, Galliard, bars 28–30



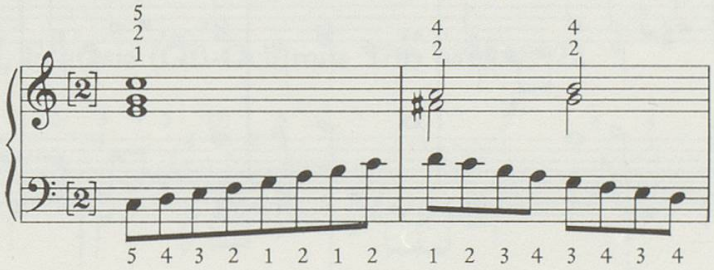
Ex. 56. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 44), penultimate bars



Ex. 57. Anon, Prelude (GB-Lc 2093, fol 3^{v}), bars 11–13

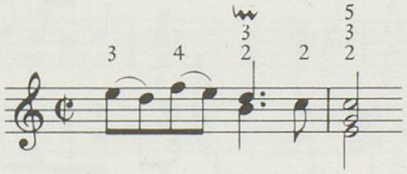


Ex. 58. Anon, Prelude (GB-Lc 2093, fol 3^{v}), bars 9–10

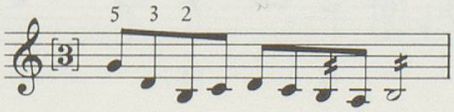


The fingering of a triad shown at the beginning of Ex. 58 is not rare in English sources, but it is contrary to a later continental habit represented here by Ex. 59. Ex. 60 is also something of a counter-example.

Ex. 59. Dandrieu, Gavotte tendre (Pièces de clavecin courtes et faciles, 1713), bars 11–12

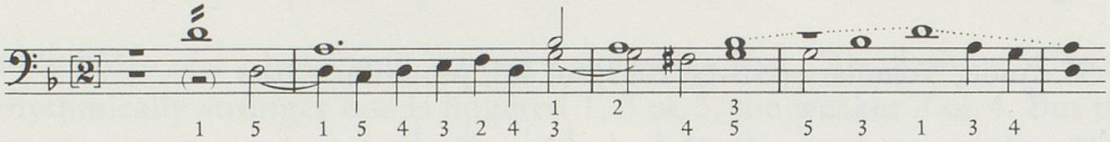


Ex. 60. Byrd, My Lady Nevell's ground, bar 64

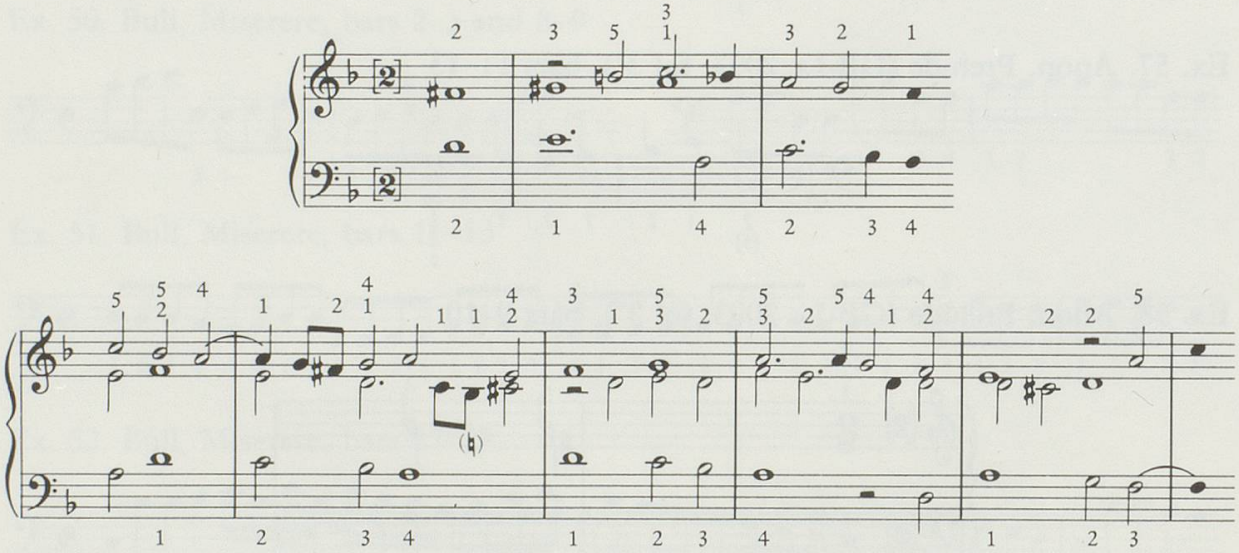


Exx. 58 and 61–71 show that when one hand played two parts, it was normal for the same finger often to take two or more notes in succession. This might occasionally involve taking a chromatic note with the thumb, as in Ex. 64 and 66*b*, or with the little finger, as in Ex. 70*a*. But most often it was a matter of taking two or more diatonic notes with 5 or 1. This technique was common on the continent for a long time, as Ex. 72 may illustrate.

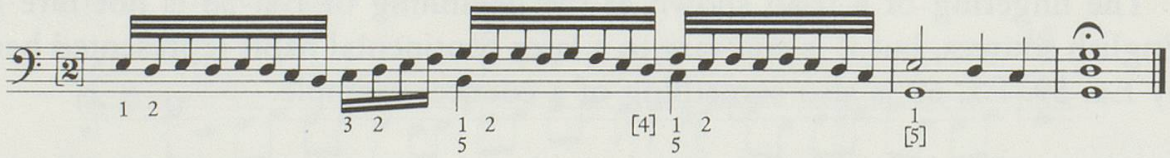
Ex. 61. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 45), bars 1–5



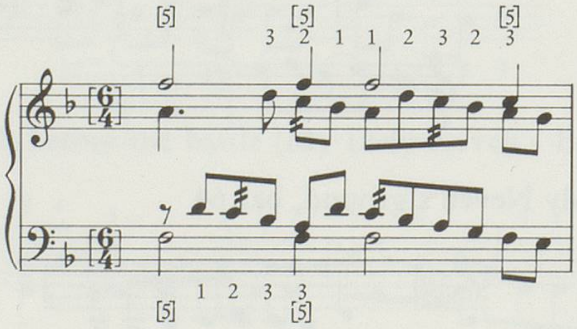
Ex. 62. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 45), bars 19–21 and 37–41



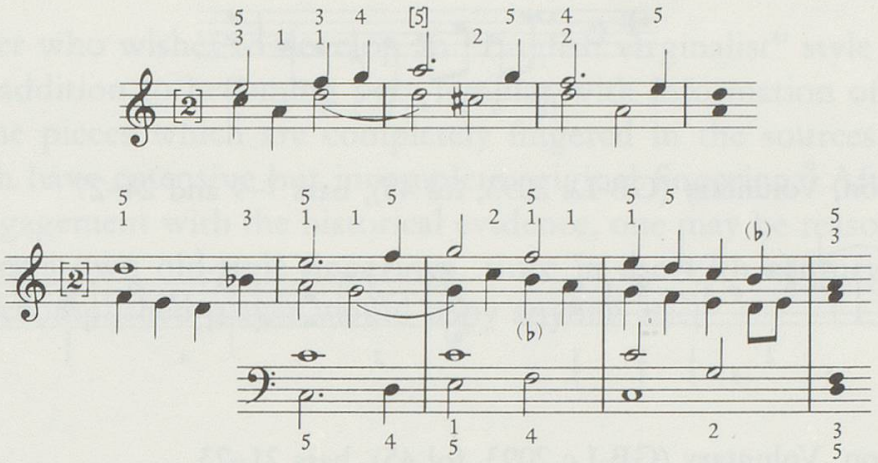
Ex. 63. Bull, Prelude, end



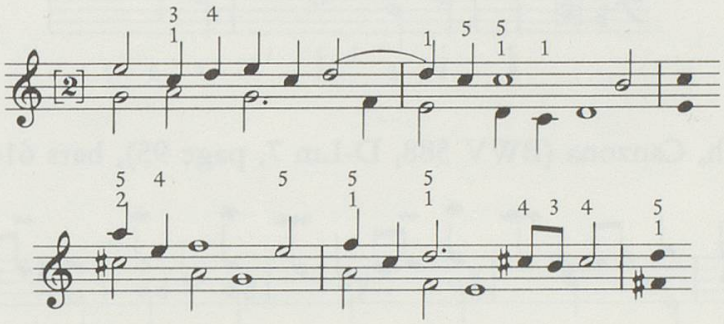
Ex. 64. Gibbons, The woods so wild, bar 5



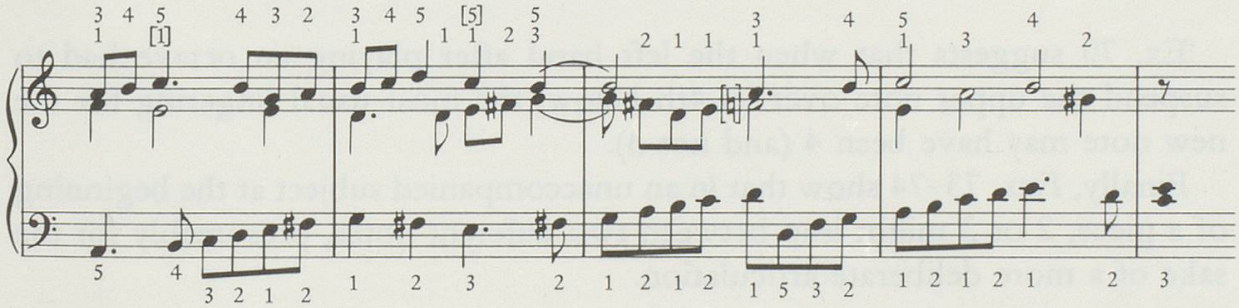
Ex. 65. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 40), bars 7–10 and 19–23



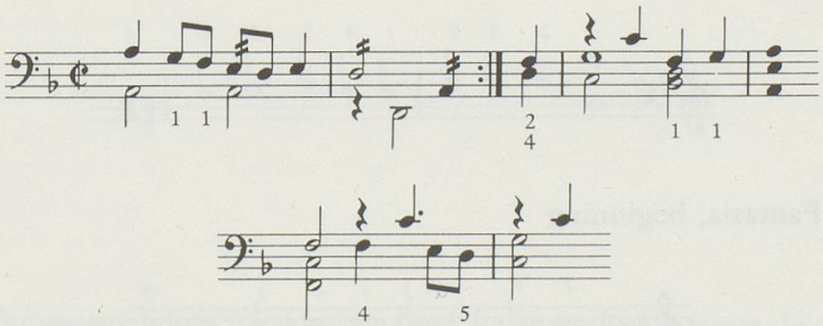
Ex. 66. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 41^{v}), bars 9–11 and 15–17



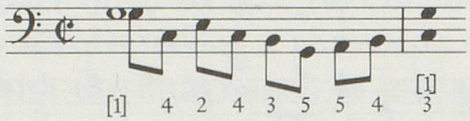
Ex. 67. Gibbons, Fantasia (GB-Och mus 378) bars 18–22



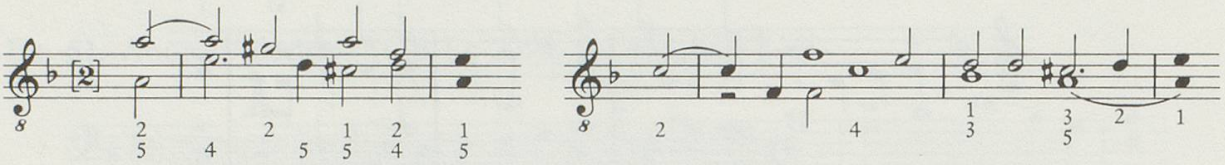
Ex. 68. Anon, The buildings, bars 7–10 and 13–14



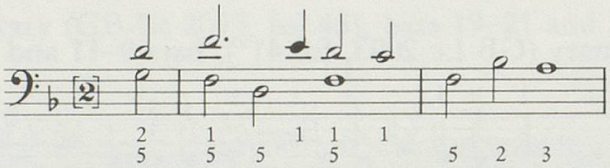
Ex. 69. Bull, Miserere, bars 40–41



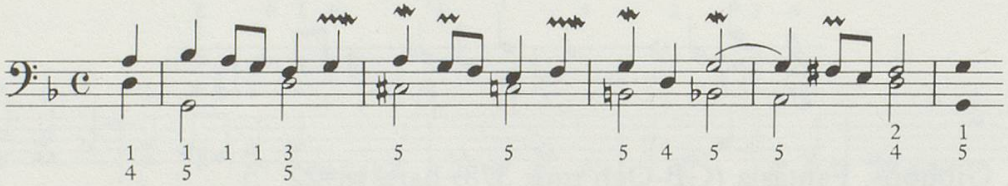
Ex. 70. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 45), bars 7–9 and 24–27



Ex. 71. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 45), bars 21–23



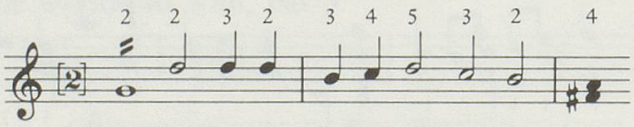
Ex. 72. J. S. Bach, Canzona (BWV 588, D-Lm 7, page 95), bars 61–66



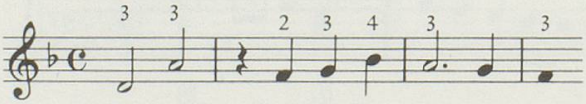
Ex. 70 suggests that when the left hand after playing an octave had to suspend the upper note over its 4th below, the most usual fingering for the new note may have been 4 (and not 3).

Finally, Exx. 73–74 show that in an unaccompanied subject at the beginning of a piece, 2 or 3 might leap between two different notes, presumably for the sake of a more deliberate articulation.

Ex. 73. Anon, Voluntary (GB-Lc 2093, fol 44), beginning



Ex. 74. Bull, Fantasia, beginning



Conclusion

A performer who wishes to develop an "English virginalist" style of playing should, in addition to becoming very familiar with information of this kind, master some pieces which are completely fingered in the sources, and then some which have extensive but incomplete original fingering.[9] After such an intimate engagement with the historical evidence, one may be reasonably confident of one's own old-style fingerings, since in the 17th century as in any other, no accomplished player would copy anyone else.

[9] The *Musica Britannica* editions inlcude fingerings for several such pieces, but often without the ornaments which have conditioned some of the fingerings.

„... per un Chitarone, Fagotto, Ouero altro Istromento simile, pronto alla velocità“: Chitarrone, Theorbe und Arciliuto in der italienischen Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts

von Lorenz Welker

Worin liegt das „Ähnliche“, das der Drucker Alessandro Vincenti in der Vorrede zu seiner Ausgabe der *Musiche Sacre* des Francesco Cavalli von 1656 anspricht, aus der der Titel dieses Beitrags entnommen ist?[1] Diese Frage stellt sich auch bei der Formulierung, die der Herausgeber der Sonaten Gio. Battista Fontanas, Gio. Battista Reghino, auf dem Titelblatt des Drucks von 1641 wählt: „... per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino o simile altro Istromento“.[2] Das Gemeinsame, das Fagott, Violoncello[3] und Chitarrone verbindet, ist ganz offensichtlich die Fähigkeit, Baßlinien mit hinreichender Virtuosität auszuführen („pronto alla velocità“). Als viertes Baßinstrument tritt die Posaune hinzu, wie aus der Aufstellung bei Stefano Bernardi (Venezia 1621) hervorgeht: „... per due violini ouero cornetti & un chitarrone, trombone ouero fagotto“.[4] Und Gio. Girolamo Kapsperger nennt 1615 Laute und Chitarrone zusammen mit Cembalo und Harfe „& suoi simili“.[5]

Im folgenden will ich die Bedingungen analysieren, unter denen ein Lauteninstrument mit zusätzlichen Baßsaiten (also der *Chitarrone* bzw. die *Tiorba* und der *Arcileuto*) im italienischen Ensemblesatz von Salamon (Salomone) Rossi bis Arcangelo Corelli verwendet wurde. Dabei interessiert mich ausschließlich die Verwendung der Lauteninstrumente als obligate Baßinstrumente, denn nur daraus läßt sich der Vergleich mit Fagott, Posaune und Violoncello verstehen. Die Einbeziehung der Lauten in die Continuopraxis soll hier weitgehend unberücksichtigt bleiben, da damit weniger das virtuos

[1] Francesco Cavalli, *Musiche sacre*, Venezia: A. Vincenti 1656. Die Vorrede des Druckers („Lo stampatore alli Signori Virtuosi“) ist bei Sartori (Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, Bd. 2, Firenze 1968) nicht abgedruckt.

[2] Gio. Battista Fontana, *Sonate a 1.2.3.*, Venezia: B. Magni 1641. Faksimile als Nr. 5 der Reihe *Archivum musicum*, Firenze 1978.

[3] Zum Themenkreis „violone“, „violoncino“ und Violoncello und seiner Problematik vgl. neuerdings Manfred Hermann Schmid, „Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts“, *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag* (hrsg. von Friedemann Hellwig), Tutzing 1987, 407–436. Der Autor kommt aus der Untersuchung sowohl theoretischer wie auch praktischer Quellen zu dem Ergebnis, daß im hier interessierenden Zeitraum trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen in der Regel das Violoncello gemeint ist.

[4] Stefano Bernardi, *Madrigaletti a due et a tre voci con alcune sonate a tre*, Venezia: A. Vincenti 1621.

[5] Gio. Girolamo Kapsperger, *Libro primo di sinfonie a quattro*, Roma: G. B. Robletti 1615.

melodische Spiel einer Baßlinie, sondern vor allem die Fähigkeit zur akkordlichen Füllung gefragt ist.[6]

Die Zugehörigkeit der Lauteninstrumente zu beiden Gruppen, der der Melodieinstrumente in Baßlage mit den Vertretern Fagott, Posaune und Violoncell und der der Akkordinstrumente mit Cembalo und Harfe, läßt an Agazzaris Klassifikation in Fundament- und Ornamentinstrumente denken.[7] Auch dort behauptet die Laute eine Position in beiden Lagern. Während bei Agazzari aber gerade die improvisatorische Ausfüllung der Harmonie *über* dem Baß als kennzeichnend hervorgehoben wird, treten die obligaten (oder konzertierenden) Baßinstrumente neben den Generalbaß, und ihre Linie „umspielt" scheinbar die Melodie des Basso continuo.

Daß Agazzaris Klassifikation von Fundament- und Ornamentinstrumenten, die er ja nur in Hinsicht auf ihre Verwendbarkeit zur Begleitung eines „conserto" aufstellt, nicht mit der allgemeineren Trennung von Melodie- und Akkordinstrumenten zusammenfällt, geht bereits aus den Eingangspassagen seines Traktats hervor, in denen er die Blasinstrumente (mit Ausnahme der Posaune, und die auch nur mit Einschränkungen) von der Funktion als Ornamentinstrument ausnimmt[8]:

> Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contrapontegiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia: cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto,

[6] Zur Continuopraxis im Italien des 17. Jahrhunderts vgl.: Tharald Borgir, *The performance of the basso continuo in Italian baroque music* = Studies in musicology no. 90, Ann Arbor 1987. Zum Lautencontinuo allgemein: Nigel North, *Continuo playing on the lute, archlute and theorbo*, London 1987. Speziell zum Lautencontinuo im italienischen Frühbarock ist z. Z. eine Diplomarbeit von Joachim Held an der Schola Cantorum Basiliensis in Vorbereitung. An dieser Stelle möchte ich Joachim Held, Heidelberg, für viele Diskussionen zum Gegenstand dieses Beitrags und für hilfreiche Hinweise aus seiner Lautenistenpraxis herzlich danken.

[7] Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena: D. Falcini 1607. Faksimile in der Reihe Biblioteca musica Bononiensis, sezione II N. 37, Bologna 1979.

[8] Op. cit., 3. Übersetzung des ital. Texts: „Als Ornament dienen jene, welche auf spielerische Weise kontrapunktierend die Harmonie angenehmer und klangvoller machen: Laute, Theorbe, Harfe, *lirone*, Cister, Spinett, *chitarrina*, Violine, Pandora und dergleichen mehr. Weiterhin gibt es Saiten- und Blasinstrumente. Von den zweiten wird hier nicht die Rede sein (mit Ausnahme der Orgel), da sie in guten und feinen *conserti* nicht gebräuchlich sind; sie vereinigen sich nämlich nur schlecht mit den Saiteninstrumenten und sind Schwankungen unterworfen, da sie vom menschlichen Atem abhängen. Doch finden sie durchaus Verwendung in großen und rauschenden *conserti*, und gelegentlich wird auch eine Posaune in einem kleinen *conserto* für den *contrabasso* gebraucht, wenn *organetti* in hoher Oktave vorhanden sind, aber sie muß gut und leise geblasen sein. Was ich hier sage, hat im allgemeinen Gültigkeit; im besonderen gibt es aber Fälle, in denen diese Instrumente so hervorragend von Meisterhand gespielt werden, daß sie ein *conserto* schmücken und verschönern können". Zur Problematik des Begriffs *conserto* vgl. David D. Boyden, „When is a concerto not a concerto?", *MQ* 43 (1957) 220–232.

Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili. Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato. Di questi secondi (eccettuando l'Organo) non diremo cosa alcuna, per non esser in uso ne'buoni e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alterazione, cagionata loro dal' fiato umano, se ben in conserti strepitosi, e grandi si meschiano: e tal volta il trombone in picciol conserto s'adopera per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti: ma che sia ben suonato e dolce: e questo si dice in universale, perche nel particolare posson esser tali stromenti suonati con tal' eccellenza da maestrevol mano, che sia per acconciar' il conserto, et abbellirlo.

Diese feinen Unterscheidungen hat Michael Praetorius gründlich mißverstanden, wenn er zu seiner „Abtheilung aller Instrumenten/wie die zum Musicieren gebraucht werden" auf Agazzaris Klassifikation zurückgreift. So führt er aus[9]:

Daß die Instrumenta Musicalia succinctè in zwey Ordenungen gestellet werden: Als:
1. Omnivoca seu Totalia.
2. Univoca seu Simplicia, & Specifica.
Oder wie es die herrliche Musici, Augustinus Agazzarius, und Ioannes Hieronymus Iacobi nennen/ Fundament- und Ornament Instrumenta: Welche terminos wir denn allhier auch behalten wollen. ...

Während nun die Subsumierung der Fundamentinstrumente unter die „Omnivoca" noch keine Probleme mit sich bringt, weicht Praetorius bei der Gleichsetzung seiner „Univoca" mit Agazzaris Ornamentinstrumenten entschieden von Agazzaris Konzept ab[10]:

Univoca seu simplicia, oder Ornament Instrumenta, die in einen Gesang/ gleichsam als mit schertzen (Schertzando, wie die Italiäner reden) und contrapunctiren die Harmony lieblicher und wolklingender zu machen/ Item/ den Gesang zu exorniren und zu ziehren adhibiret werden; Das sind alle einfache Instrumenta, welche nur eine eintzige Stimme von sich geben und zu wege bringen können: Und werden dieselbige in Inflatilia seu Tibicinia & Fidicinia; Italicè, Instrumenti difiato & Chorde; Germanicè Blasende/ als Zincken/ Flöiten/ Posaunen/ Fagotten/ etc. und Besäittete Instrument, als Geigen/ etc. abgetheilet ...
Und zu diesen Ornament Instrumenten werden auch/ wie vorgesagt/ die Spinetten/ Lautten/ Theorben/ etc. (wenn sie nicht als Fundament Instrumenta, sondern allein zu zier und verfüllung der Mittelparteyen gebraucht) vom A. Agazzario referiret ...

Praetorius vollzieht also die gängige Scheidung in Melodie- und Akkordinstrumente auf der Grundlage der Agazzarischen Nomenklatur. Allerdings genügt auch seine Klassifikation nicht völlig zur Erklärung der eingangs erwähnten und von den italienischen Praktikern als selbstverständlich unter-

[9] Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Tomus tertius, Wolfenbüttel: E. Holwein 1619. Faksimile in der Reihe *Documenta musicologica*. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XV, Kassel etc. 1978, 139.
[10] Ibid., 140.

stellten „Ähnlichkeit“ von Violoncello, Fagott, Posaune und Chitarrone / Tiorba. Das Problem mag darin zu suchen sein, daß die unterschiedlichen Klassifikationen in einem jeweils verschiedenen Kontext ihre Heimat haben und für verschiedene Zwecke erstellt wurden. So dürfte Praetorius an die Besetzung seiner „Psalmen Davids“ oder vergleichbarer geistlicher Werke gedacht haben, wenn er im Gegensatz zu Agazzari auch Zinken, Fagotte und Flöten heranziehen will, um den „Gesang zu exorniren“. Dagegen ist nicht völlig eindeutig, für welche Art von Musik Agazzari seine Besetzungsvorschläge gab, wie Gloria Rose betont, wenn auch die Gesamtheit seiner Ausführungen und die Instrumentierungspraxis seiner Zeit großbesetzte Madrigale und Opern wahrscheinlich machen.[11] Die pragmatische implizite Klassifikation der kleinbesetzten Ensemblemusik für Kammer und Kirche macht schließlich eigene Kategorien erforderlich, die sich nicht ohne weiteres auf andere Gattungen übertragen lassen. Da uns im folgenden ausschließlich letztere interessieren soll, können die Einteilungen Agazzaris wie Praetorius' außer Betracht bleiben. Das Kriterium für die Lauteninstrumente Chitarrone, Tiorba und Arciliuto ist in diesem Zusammenhang lediglich die Fähigkeit zur Ausführung einer obligaten Baßstimme, auch wenn dies ein beträchtliches Maß an Virtuosität erfordert.

Aus der Wertung der Komponisten des Seicento wird deutlich, daß der Ausführung einer obligaten Baßstimme eine andere Bedeutung zugemessen wurde als der Realisation des Basso continuo. Dies steht im Widerspruch zur gängigen und seit Riemann verbreiteten Annahme einer Dichotomie zwischen Solo- und Triosonate. Danach beschränken sich die Hauptformen der instrumentalen Ensemblemusik des Barock auf den Solosatz von Oberstimme und Continuo, und den Triosatz von zwei Oberstimmen und Continuo. Obligate Baßstimmen werden unter den Basso continuo subsumiert.

Aus dieser Sichtweise erklärt sich auch die Feststellung, obligate Baßstimmen „umspielten“ den Basso continuo. Damit wird unterstellt, daß der Continuobaß das Primäre sei und die Obligatstimme lediglich eine Verzierung davon. Das aber ist sowohl in Hinsicht auf die historische Entwicklung wie auch aus dem Verständnis des polyphonen Satzes im 17. Jahrhundert abwegig. Denn der Basso continuo ist ja gerade in der Folge des Basso seguente der Spätrenaissance eine Adaption und fallweise Reduktion vorhandener selbständiger Baßlinien. Andererseits ist einzuwenden, daß Riemanns Sichtweise durchaus Geltung für das 18. Jahrhundert hat, und bereits bei Corelli und seinen Zeitgenossen läßt sich eine zunehmende Angleichung der obligaten Baßpartien an den Continuobaß beobachten. Weiterhin dürfte die Continuo-

[11] Gloria Rose, „Agazzari and the improvising orchestra“, *JAMS* 18 (1965) 382–393.

praxis gegen Ende des Jahrhunderts einige Veränderungen erfahren haben, die zum Regelfall der mehrfach besetzten Generalbaßgruppe im 18. Jahrhundert führten. Parallel dazu, vielleicht auch als Auslöser dieser Entwicklung, läßt sich eine Vermischung der Gattungen beobachten, in der die Trennung von Kammer- und Kirchensonate aufgehoben wurde.

Die Problematik soll zunächst an je einem Beispiel aus dem 17. und aus dem 18. Jahrhundert verdeutlicht werden. Marco Uccellini veröffentlichte 1660 eine Sammlung von Sonaten und kleineren Instrumentalsätzen unter dem Titel *L'ozio regio*.[12] Die Sonaten sind nach Stimmenzahl geordnet; die Sammlung wird eröffnet von Sonaten für Violine solo („à violino solo") mit Generalbaßbegleitung. Unter der Rubrik „à 2" folgen sechs Sonaten für zwei Violinen sowie je eine für „violino, è Tiorba", „violino, è Violone" und „violino, è Trombone". Danach sind Sonaten „à 3" verzeichnet, darunter drei für „due violini, e Basso" und eine für „violini e Tiorba". Die Generalbaßbegleitung wird bei dieser Anordnung als selbstverständlich vorausgesetzt und geht nicht in die Gruppierung der Sonaten nach Obligatstimmen ein. Will man nun moderner Terminologie folgen und die genannten Werke in Trio- und Solosonaten unterteilen, ist man gezwungen, die plausible Ordnung Uccellinis aufzusprengen und etwa die sechs Sonaten „à 2" für zwei Violinen zusammen mit den vier Sonaten „à 3" unter der Gattung „Triosonate" zusammenzufassen. Das fordert die Definition[13]:

> *Triosonate*, die meistgepflegte instrumentale Ensemblegattung der Barockzeit, in der 2 gleichberechtigte Sopranoberstimmen (Violinen, Zinken, Flöten) mit dem Generalbaß (Melodieinstrument in Baßlage, dazu Orgel, Cembalo oder Laute) zu einem 3st. Satz mit Akkordausfüllung zusammentreten.

Wie leicht zu sehen ist, wird die Triosonatenkategorie dem Beispiel Uccellinis nicht gerecht. Denn die Definition gesteht „Gleichberechtigung" im musikalischen Gefüge nur den Oberstimmen zu, nicht dagegen dem Baß, und die Besetzung des Basso continuo mit Akkordinstrument *und* Melodieinstrument in Baßlage wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Damit geht die subtile Unterscheidung des frühbarocken Komponisten zwischen obligatem Baßinstrument (das als selbständige Stimme in die Gruppierung miteingeht) und dem nicht eigens erwähnten Generalbaß verloren.

Das zweite Beispiel stammt aus dem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* des Johann Joachim Quantz, der etwa hundert Jahre nach Uccellinis *Ozio regio* entstand. Dort heißt es[14]:

[12] Marco Uccellini, *L'ozio regio*, Venezia: F. Magni 1660.

[13] *Riemann Musiklexikon*, 12. Aufl., Sachteil, Mainz 1967, 984–986 (Artikel „Triosonate").

[14] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spiele*, Berlin 1752, 3. Aufl. Breslau: J. F. Korn 1789. Faksimile der 3. Aufl. in der Reihe *Documenta musicologica*. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles II, Kassel und Basel 1953, 302–303.

(§ 44) Ein Quatuor, oder eine Sonate mit drey concertirenden Instrumenten, und einer Grundstimme, ist eigentlich der Probierstein eines ächten Contrapunctisten; aber auch eine Gelegenheit, wobey mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann. Der Gebrauch davon ist noch niemals sehr gemein geworden; folglich kann er auch nicht allen so gar bekannt seyn. ... Zu einem guten Quatuor gehöret: 1) ein reiner vierstimmiger Satz; 2) ein harmonisch guter Gesang; 3) richtige und kurze Imitationen: 4) eine mit vieler Beurtheilung angestellete Vermischung der concertirenden Instrumente; 5) eine recht baßmäßige Grundstimme ...

(§ 45) Ein Trio erfodert zwar nicht eine so mühsame Arbeit, als ein Quatuor; doch aber von Seiten des Componisten fast eben dieselbe Wissenschaft, wenn es anders von der rechten Art seyn soll. Doch hat es dieses voraus, daß man darinne galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor: weil eine concertirende Stimme weniger ist.

Mit anderen Worten: ein Trio ist bestimmt durch *zwei* „konzertierende" Stimmen und eine „recht baßmäßige" Grundstimme. Wenn auch nicht explizit dargelegt, geht doch aus dem Kontext hervor, daß Quantz nicht an eine konzertierende Stimme in Baßlage denkt; der Baß ist offensichtlich auch immer gleich „Grundstimme", d.h. Generalbaß. Die Klassifikation ist bei ihm auch nicht an der Zahl der „konzertierenden" Stimmen orientiert, sondern am Satz. Das spiegelt die spätbarocke Situation wider, in der jede Baßstimme im Generalbaß aufgeht, im Gegensatz zu der deutlichen Trennung von obligater Baßstimme und Generalbaß im vorausgehenden Jahrhundert.

Daß die Voraussetzungen, von denen Quantz ausgeht, auch die Grundlagen der modernen Gattungsterminologie wurden, zeigt Hugo Riemanns Aufsatz über die „Triosonaten der Generalbass-Epoche" von 1897, der den Grundstein heutiger Klassifikation bildet.[15] Der Aufsatz beginnt:

Einen sehr erheblichen Bruchteil der Kammermusiklitteratur des 17. bis 18. Jahrhunderts bilden die „Sonaten für zwei Violinen mit [beziffertem] Bass", in welcher eine große Zahl bedeutender Tonkünstler ihr Bestes gegeben haben, das nun leider, weil die Fertigkeiten im „Generalbass-Spielen" im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich ganz und gar verloren gegangen ist, in den Bibliotheken unbeachtet vermodert.

Weiter im Text heißt es dann[16]:

Die Epoche der Triosonaten für zwei Soprane (meist ausdrücklich verlangt zwei Violinen) mit Basso continuo reicht bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, d.h. in die Zeit, wo der *Generalbass* überhaupt in der Litteratur auftaucht.

[15] Abgedruckt in: Hugo Riemann, *Präludien und Studien*, III. Band, Leipzig o. J., 129–156.
[16] Ibd., 131.

Riemann macht in seiner Definition und in weitergehenden Ausführungen deutlich, daß er einerseits unter seinen Begriff der Triosonate auch die Sonaten „a 3" mit obligatem Baßinstrument des 17. Jahrhunderts untergebracht wissen will, daß er andererseits aber an der besonderen Stellung der konzertierenden Baßpartien im Satz wie an der instrumentalen Disposition kein sonderliches Interesse hat. Darüber hinaus läßt sich dies in eklatanter Weise an der Wahl seiner Beispiele ablesen. So zeigt er die frühe Verwendung des Tremolo im Wechselspiel der zwei Oberstimmen an der „Trio-Sonate" „La Foscarina" aus Biagio Marinis Opus 1 (1617)[17], einem Werk, das eine ausgesprochen charakteristische und virtuose Posaunen- bzw. Fagottpartie aufweist, ohne das obligate Baßinstrument mit einem Wort zu erwähnen. Möglicherweise war sich Riemann der Problematik bewußt, denn er läßt das Beispiel vor dem Fagotteinsatz abbrechen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß er die neu gewonnene gattungstypologische Einheitlichkeit nicht gefährden wollte. Noch 1882 hatte Riemann in seinem „Musik-Lexikon" im Artikel „Trio" vermerkt[18]:

> Trio (ital., „dreistimmiges Tonstück"), ... Kompositionen im älteren Stil (aus dem 17.–18. Jahrh.) werden häufig als T. bezeichnet, wenn sie für drei *konzertierende* Instrumente geschrieben sind (z. B. zwei Violinen und Viola di [!] Gamba), zu denen als viertes nicht mitgezähltes das einen Basso continuo ausführende kommt (Cello, Theorbe, Klavier, Orgel).

Man mag Riemann zugute halten, daß er mit seinem grundlegenden und ansonsten noch heute weitgehend gültigen Aufsatz Ordnung in eine verwirrende Vielfalt barocker Formkategorien bringen wollte. Zudem schien es für die alleinige Betrachtung des dreistimmigen Satzes wenig bedeutsam, ob der Baß allein vom Generalbaß oder zusätzlich von einem obligaten Baßinstrument übernommen wurde. Das führte jedoch zu einer unglücklichen Verquickung von Kategorien der Satztechnik und der Besetzungspraxis, zu Formulierungen wie: „der in diffizilem Wechselverhältnis zu Triobesetzung und Trioprinzip stehende Triosatz, gekennzeichnet durch die solistische Absplitterung des Oberstimmenpaares gegenüber dem Generalbaß".[19]

Noch problematischer als die Zusammenfassung der Sonata a due canti und der Sonata a tre unter dem Gattungstyp Triosonate ist die Gleichsetzung der solistischen Violinsonate („violino solo") mit der Sonata a due, canto e basso. Während sowohl bei der Sonata a due canti als auch bei der Sonata a tre die motivische Arbeit auf mehrere gleichberechtigte Instrumentalstimmen aufge-

[17] Biagio Marini, *Affetti musicali*, Venezia: B. Magni 1617. Faksimile in der Reihe *Archivum musicum* 7, Firenze 1978. Riemanns Beispiel findet sich op. cit., 139.

[18] Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, 938.

[19] Julia Liebscher, „Monodie und Trio. Eine weitere Theorie zur Entstehung des Triosatzes", *AfMw* 43 (1986) 218–238.

teilt ist, und damit ein in weiten Teilen kontrapunktisch durchkonzipierter Satz notwendig wird, läßt sich bereits an der frühen Sonata a violino solo eine völlig freie Behandlung des Soloinstruments im Sinne virtuoser Tiraden und ausgedehnter Passaggien erkennen, die im Zusammenspiel mit einem weiteren Ensembleinstrument (auch in Baßlage) nicht denkbar wäre. Beispiele hierfür finden sich in den Sonaten von Biagio Marini, Carlo Farina, Gio. Battista Fontana und Marco Uccellini. Die Mühe, die es bereiten muß, beide Gattungstypen zur Gattung Solosonate zusammenzupressen, läßt sich an einer Formulierung wie der folgenden aus dem Band „Die Solosonate" (Musikwerk 15) ablesen[20]:

> Mitten in die Problematik der Sonata à due führt uns das Beispiel von Giovanni Battista Fontana [i.e. die Sonata Decima für Violine und Fagott]. Die überaus selbständig geführte Fagottstimme erweckt zunächst den Anschein einer Triosonate [!]. Doch ist die Abgrenzung dieser gegenüber klar und eindeutig, wenn wir die innige Affinität der beiden Baßlinien auf allen Zählseiten beobachten. Der Basso continuo, „der unentbehrliche Dienstmann" (Einstein), entläßt das Fagott bloß zu melodischen Umspielungen seiner selbst.

Die offensichtliche Verwirrung wäre unnötig gewesen, wenn nicht die moderne Scheidung in Solosonate und Triosonate zur gattungstypischen Einordnung des Werks herangezogen worden wäre, sondern die klare Anordnung, die der Herausgeber des Fontanadrucks von 1641 den Sonaten mitgibt.[21] Hier finden sich zu Beginn des Drucks sechs Sonaten für Violine solo, es folgen diejenigen für zwei Instrumente (ebenfalls sechs), und schließlich sechs Sonaten für drei obligate Instrumente. Die „Sonata Decima" ist unter den Sonaten für zwei Instrumente abgedruckt – die Frage, ob es sich denn nun um eine Solo- oder um eine Triosonate handle, stellt sich nicht. Auch kann davon keine Rede sein, daß die obligate Baßstimme den Basso continuo umspielt – sie hat eine selbständige und gleichberechtigte Rolle in der instrumentalen Disposition der Sonate. Daß obligate Baßstimme und Continuolinie in den Strukturtönen weitgehend übereinstimmen, liegt in der Natur des Satzes und in der noch immer relevanten Basso seguente-Funktion des Basso continuo. Übrigens ist bei der Besetzung dieser Sonate daran zu denken, daß hier wie bei allen anderen Sonaten Fontanas mit obligatem Baßinstrument das Fagott als pars pro toto für die drei Besetzungsalternativen Fagott, Violoncell und Chitarrone steht.

Die Problematik wurde am gründlichsten von Niels Martin Jensen aufgegriffen, der vorschlägt, anstelle der Scheidung in Solo- und Triosonate eine präzisere Unterteilung in Solo-, Duo- und Triosonate vorzunehmen („Solo, Duo

[20] Franz Giegling, *Die Solosonate* = *Das Musikwerk* 15, Köln 1959, 10.
[21] Vgl. Anm. 2.

and Trio Sonata").[22] Auch bei William S. Newman und Willi Apel sind die Schwierigkeiten mit der herkömmlichen Terminologie nicht unberücksichtigt geblieben.[23] Obwohl beide die Riemannschen Begriffe nicht aufgeben, erlauben sie eine zusätzliche Präzisierung durch Bezeichnungen wie S/b für die Solosonate im engeren Sinn (mit Generalbaß), SB/b für die Sonate mit Obligatinstrumenten in Sopran- und Baßlage und SS/b bzw. SSB/b für beide Ausprägungen der „Triosonate".[24] Doch hält auch Newman an der Ableitung der obligaten Baßstimme aus dem Basso continuo fest („an added *concertante* part that elaborates the *b. c.*").[25]

Wie bereits oben angedeutet wurde, und wie auch die Definition Quantz' belegt, bleibt es wohl durchaus angebracht, die Riemannsche Zweiteilung der Barocksonaten für Werke nach 1700, zumindest aber nach Corelli beizubehalten. Die ältere italienische Sonate macht aber andere Kategorien erforderlich, da sonst unnötige Verwirrung produziert wird und die von Riemann wohl angestrebte Klarheit in der gattungstypologischen Aufteilung in ihr Gegenteil verkehrt wird. Immerhin wird deutlich, wie wenig die Annahme einer homogenen Epoche „Barock" dem musikalischen Einzelfall gerecht wird. Im folgenden werde ich, da sich der vorliegende Beitrag nur auf Werke des 17. Jahrhunderts bezieht, der zeitgenössischen italienischen Unterteilung folgen und, Jensen folgend, auf die modernen Begriffe verzichten.

Eine weitere Unterteilung italienischer Ensemblemusik, die für die gegenwärtige Fragestellung von Relevanz ist, ist die Scheidung von „Sonata da chiesa" und „Sonata da camera", die ihre volle Ausprägung zugleich mit der Ankündigung ihrer Auflösung im Werk Arcangelo Corellis erfuhr. Die Unterschiede zwischen beiden Typen lassen sich nicht nur aus der Bestimmung des Aufführungsorts, der musikalischen Disposition und dem Satz, sondern auch aus Konventionen der instrumentalen Besetzung ablesen.

So verlangt Arcangelo Corelli für seine Kirchensonaten op. 1 (*Sonate à trè, doi violini, e violone, ò arcileuto, col basso per l'organo*) ausdrücklich drei Obligatin-

[22] Niels Martin Jensen, „Solo sonata, duo sonata and trio sonata. Some problems of terminology and genre in 17th-century Italian instrumental music", *Festskrift Jens Peter Larsen*, København 1972, 73–101, sowie in verkürzter Form in: ders., „Solo sonata, duo sonata, trio sonata. Some problems of terminology, texture, and genre in 17th-century Italian instrumental music", *Report of the eleventh congress: Copenhagen* 1972, vol II, Copenhagen 1972, 478–482.

[23] William S. Newman, *The sonata in the Baroque era*, 3rd ed., New York 1972, vor allem 50–66; Willi Apel, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, = *Beihefte zum AfMw XXI*, Wiesbaden 1983.

[24] So bei Newman, op. cit.; Apel verwendet eine leicht modifizierte Form: V/b.c., VB/b.c., VV/b.c. und VVB/b.c.

[25] Op. cit., 51. Ohne die herkömmliche Terminologie zu verlassen, wird die Problematik weiterhin aufgegriffen von: Ernst Apfel, „Zur Vorgeschichte der Triosonate. Ein Versuch", *Mf* 18 (1965) 33–36, sowie Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (hrsg. von Carl Dahlhaus), Bd. 4, Wiesbaden 1981, 280–285.

strumente, davon eines in Baßlage („violone", also wohl Violoncello, oder Arcileuto), und die Orgel als Continuoinstrument.[26] Die „Sonate da camera" sind zwar ebenfalls „à trè" bezeichnet, sehen jedoch für die Baßstimme nur ein Instrument, und zwar wahlweise Violoncello („violone") *oder* Cembalo vor (wobei das Violoncello an erster Stelle genannt erscheint).[27] Während bisher davon ausgegangen wurde, daß hier entweder ein Druckfehler vorliege oder wenigstens aus den Konventionen der Zeit auf eine gemeinsame Ausführung des Basses durch Cembalo *und* Cello geschlossen werden könne, zeigten neuere Untersuchungen, die auch die Tradition der „Sonata da Camera" mit einbezogen, daß in der Kammersonate offensichtlich tatsächlich das Akkordinstrument überflüssig ist, beziehungsweise das Cello in begrenztem Umfang die Funktion eines Akkordinstruments übernehmen konnte.[28] Aus der Untersuchung des Satzes wurde aber deutlich, daß in der Kammersonate Funktion und Stellung von Obligat- und Continuoinstrument in der instrumentalen Disposition zusammenfallen.

Dies belegt auch die Geschichte der Kammersonate vor Corelli. Während sich die vollausgeprägte „Sonata da Camera" als Suite von Tanzsätzen, in der Regel mit einem vorangehenden Praeludium präsentiert, sind ihre Vorformen in den einzelnen Tanzsätzen zu suchen, wie sie etwa von Salamon Rossi schon 1607 veröffentlicht wurden.[29] Und bereits hier fällt das Fehlen einer gesonderten Continuostimme auf: sowohl Generalbaß- wie auch Obligatbaßfunktion werden nach Rossis Anweisung vom Chitarrone oder einem „ähnlichen" Instrument übernommen, wobei Rossi in diesem Fall die „Ähnlichkeit" aber nicht in einem anderen Melodieinstrument, sondern in einem anderen „istromento da corpo", also einem Akkordinstrument, sieht.

Eine ähnliche Situation findet sich noch in den *Sonate per camera a tre* des Carlo Andrea Mazzolini (Bologna 1687)[30], der für die gemeinsame Obligatbaß-/Generalbaßpartie „clavicembalo o tiorba" vorsieht. Anders sind die Besetzungsverhältnisse in Maurizio Cazzatis *Correnti, Balletti, Gagliarde* (Venezia 1659), wo sowohl „spinetta o chitarone" als auch ein „violone" vorgeschrieben sind. Und Elzeario Pizzoni will seine *Balletti, correnti, gighe e sarrabande per*

[26] Die Kirchensonaten Corellis liegen nunmehr vor als: Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Bd. I, Sonate da chiesa, Opus I und III*, hrsg. von Max Lütolf, Laaber 1987.

[27] Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Bd. II, Sonate da camera, Opus II und IV*, hrsg. von Jürg Stenzl, Laaber 1986.

[28] Vgl. Niels Martin Jensen, „The performance of Corelli's chamber music reconsidered. Some characteristics of structure and performance in Italian instrumental music in the decades before Corelli", *Nuovissimi studi Corelliani*, Firenze 1982, 241–251, und John Daverio, „In search of the sonata da camera before Corelli", *AMI* 57 (1985) 195–214.

[29] Salamon Rossi, *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venezia: R. Amadino 1607, Faksimile in der Reihe *Archivum musicum* 31, Firenze 1980. Vgl. dazu Daverio, op. cit.

[30] Vgl. für diese und die folgenden Quellen die Liste im Anhang.

camera (Bologna 1669) von zwei Violinen und „violone" mit Begleitung eines Basso continuo, realisiert von „Spinetta ò Tiorba" ausgeführt wissen. Es ist denkbar, daß sich hier lokale (in diesem Fall Bologneser) Besetzungspraktiken widerspiegeln, denn auch Cazzati war 1659 bereits an S. Petronio in Bologna beschäftigt.[31]

Eindeutiger als bei der Kammersonate und ihren Vorläufern, mit der vielfach zu beobachtenden Doppelfunktion des Baßinstruments als Continuo- und Obligatinstrument, ist die Rollenverteilung in der „Sonata da chiesa" und ihren Äquivalenten (also der späten „Canzona" und nicht näher bezeichneten Sonaten, bei denen der Kontext eine Verwendung in der Kirche nahelegt).[32] Die Besonderheiten, die sich gegebenenfalls bei der Verwendung eines Lauteninstruments in Baßlage im Vergleich mit anderen Melodieinstrumenten, aber auch im Vergleich mit den zugehörigen Continuostimmen ergeben, sollen im folgenden anhand einiger Beispiele verdeutlicht werden.

Vorab ist zu klären, welche Instrumente für die Besetzung der obligaten Baßpartien in Frage kommen und welche baulichen Voraussetzungen jeweils vorliegen. Weitaus am häufigsten finden sich die Bezeichnungen „chitarrone" und „tiorba", wobei der Instrumentenname „chitarrone" nach der Jahrhundertmitte ungebräuchlich wird[33], in jedem Fall aber beide Bezeichnungen auf das gleiche Instrument zu beziehen sind.[34] Charakteristisch für den Chitarrone sind zwei Wirbelkästen, von denen der zweite sich am Ende einer beträchtlichen Verlängerung des Halses befindet. Während der erste Wirbelkasten zur Aufnahme der gegriffenen Saiten dient, enden am zweiten lange, freischwingende „Bordun"-Saiten[35], die eine zum Teil erhebliche Erweiterung des

[31] Hierzu Anne Schnoebelen, „Performance practices at San Petronio in the Baroque", *AMl* 41 (1969) 37–55, sowie John G. Suess, „Observations on the Accademia Filarmonica of Bologna in the seventeenth century and the rise of a local tradition of instrumental music", *Quadrivium* VIII (1967) 51–62.

[32] Vgl. dazu Stephen Bonta, „The use of the sonata da chiesa", *JAMS* 22 (1969) 54–84.

[33] Zum Chitarrone: Kevin Bruce Mason, *The chitarrone and its repertoire in early seventeenth century Italy*, Ph.D. thesis (Washington University), Saint Louis, Missouri, 1983, 1–24 (Terminologie und bauliche Voraussetzungen) und 71–79 (Ensemblemusik).

[34] Hierzu neuerdings Veronika Gutmann, „Quellen und Sekundärliteratur in der historischen Instrumentenkunde – Überlegungen zum Problemkreis ‚Theorbe'-‚Chitarrone'", *BJbHM* X (1986) 207–222 (hier findet sich auch weiterführende Literatur zur Terminologie).

[35] Ich verwende hier wie im folgenden der Einfachheit halber den Begriff „Bordunsaiten", der von Curt Sachs mit folgender Definition eingeführt wurde: „im weiteren Sinne muß man als Bordun die freilaufenden Saiten (Anzüge) bezeichnen, deren Mitklingen im Belieben des Spielers steht, wie es bei allen Zupfinstrumenten mit zwei Wirbelkästen ... der Fall ist" (*Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, Artikel „Bordun", 56–57). Der Begriff ist jedoch mißverständlich; Bordunsaiten im genannten Sinn haben nichts mit dem „Bordun" als ständig mitklingendem Baßton zu tun.

Tonumfanges in die Tiefe erlauben. Die Saitenlängen variieren nach Mason zwischen 70 und 100 cm für die gegriffenen, und zwischen 110 und 180 cm für die freischwingenden Saiten.[36] Über dem Griffbrett finden sich in der Regel sechs Chöre von gegriffenen Saiten (nach Praetorius und Mersenne Einzelsaiten für jeden Chor) und sieben oder acht Bordunsaiten. Aus Tabulaturen läßt sich ableiten, daß die Bordunsaiten diatonisch, die gegriffenen Saiten in Quarten mit einer Terz in der Mitte gestimmt waren. Eine Besonderheit des Chitarrone ist die Oktavversetzung der ersten beiden Chöre nach unten (im Gegensatz zur Stimmung der normalen Laute in Italien und zur Stimmung des Arciliuto). Praktische Quellen legen nahe, daß der erste Chor in der Regel auf *a* gestimmt war; nach Banchieri und Praetorius war auch eine *g*-Stimmung möglich.

Der Arciliuto ist ebenfalls mit zwei Wirbelkästen ausgestattet, wobei die Halsextension möglicherweise kürzer ausfällt als beim Chitarrone. Die Saitenlänge der gegriffenen Saiten ist ebenfalls geringfügig kürzer als die des Chitarrone anzusetzen. Mersenne nennt sieben gegriffene und vier freischwingende Chöre, von denen die gegriffenen mit Ausnahme des ersten Chores doppelt besaitet sind (bei gleicher Tonhöhe beider Saiten). Die Bordunchöre sind ebenfalls doppelt besaitet, hier stehen beide Saiten jedes Chors aber im Octavabstand. Talbot nennt nur sechs gegriffene Chöre mit doppelter Besaitung der fünf tieferen Chöre, dafür sieben freischwingende Einzelsaiten. Wie erwähnt, sind beim Arciliuto die ersten beiden Chöre, im Gegensatz zum Chitarrone, nicht nach unten versetzt.[37]

Gelegentlich findet sich auch noch die Bezeichnung „liuto" für eine Baßstimme, etwa in Pietro Sanmartinis *Sinfonie a due violini, e Liuto e [!] Basso di Viola* (Firenze 1688) (das Baßstimmbuch bietet korrekt „Liuto o Basso di Viola"). Nach Spencer dürfte sich hier die ältere Praxis niedergeschlagen haben, „liuto" synonym für „arciliuto" zu verwenden.[38]

Als erstes Beispiel für die Verwendung der Theorbe als obligates Baßinstrument möge ein Ausschnitt aus der *Sonata prima detta la Poggia à 2* für Violine und Theorbe des bereits erwähnten Marco Uccellini (1610–1680) dienen.[39] Die Sonate (eine Duosonate!) stammt aus dem Druck *Sonate, Arie e*

[36] Mason, op. cit., 4–7.

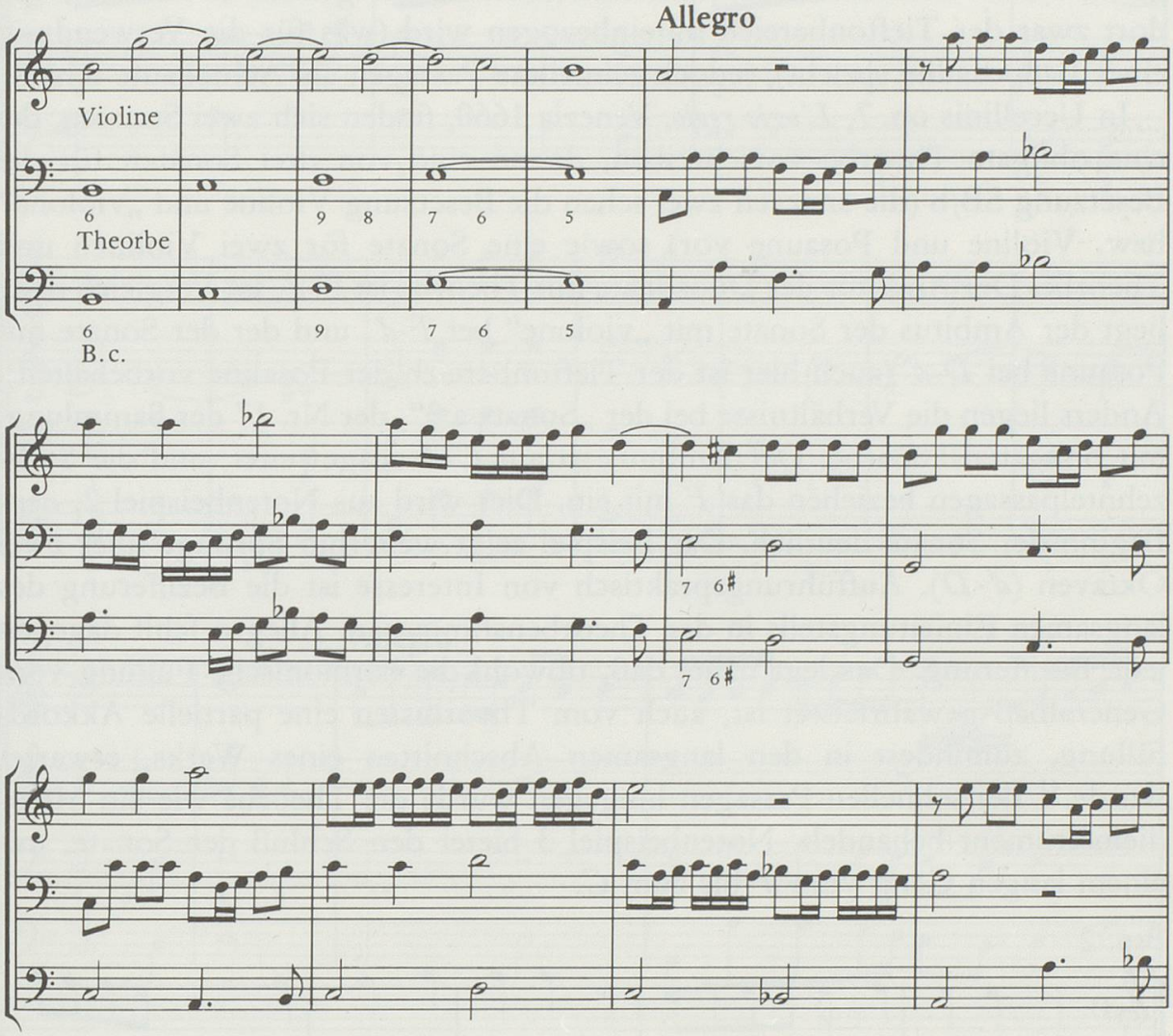
[37] Zum Arciliuto vgl. Robert Spencer, „Chitarrone, theorbo and archlute", *Early Music* 4 (1976) 407–423, sowie ders., Artikel „Archlute", *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980, vol. 1, 555–557, und Gutmann, op. cit.

[38] Spencer in *New Grove*, vgl. Anm. 37.

[39] An dieser Stelle will ich den Verantwortlichen der Mikrofilmarchive an der Schola Cantorum Basiliensis und an den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Basel und Zürich danken, die mir Filme der für diesen Beitrag erforderlichen Quellen zur Verfügung stellten.

Correnti a 2. e 3., Venezia 1642; der Druck erschien also zu der Zeit, als Uccellini Leiter der Instrumentalmusik am Hofe der Este zu Modena war.[40]

Bsp. 1



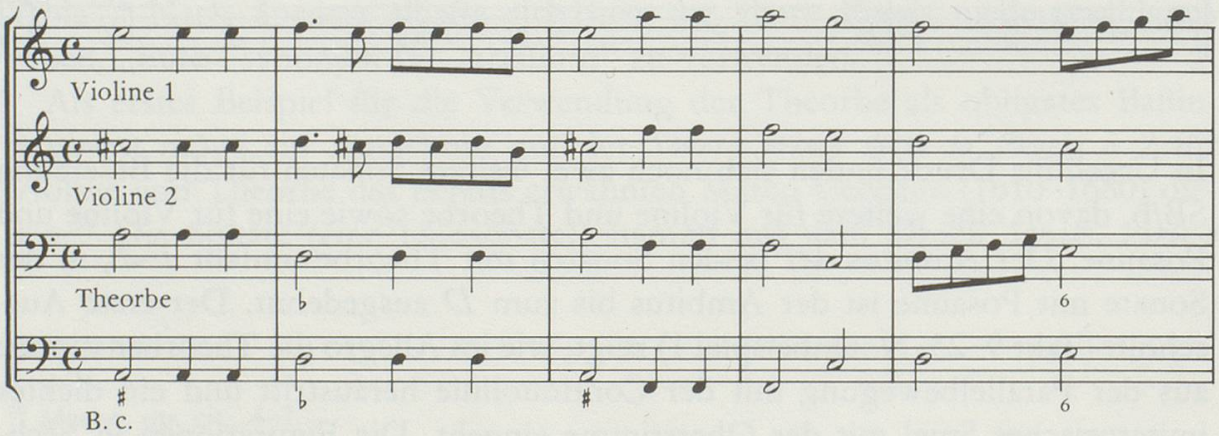
In Uccellinis Druck finden sich noch zwei weitere Sonaten für die Besetzung SB/b, davon eine weitere für Violine und Theorbe sowie eine für Violine und Posaune. Der Ambitus der beiden Sonaten mit Theorbe umfaßt *F-d'*, in der Sonate mit Posaune ist der Ambitus bis zum *D* ausgedehnt. Der erste Ausschnitt (Takt 9–23; Notenbeispiel 1) zeigt, wie im Allegro die Theorbenstimme aus der Parallelbewegung mit der Continuolinie heraustritt und ein dichtes imitatorisches Spiel mit der Oberstimme eingeht. Die Figurationen in Sech-

[40] Zu Uccellinis Biographie und Werk siehe Fred M. Pajerski, *Marco Uccellini (1610–1680) and his music*, Ph.D. thesis (New York University), New York 1979, und Thomas D. Dunn, Artikel „Uccellini" in *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980, vol. 19, 305–306.

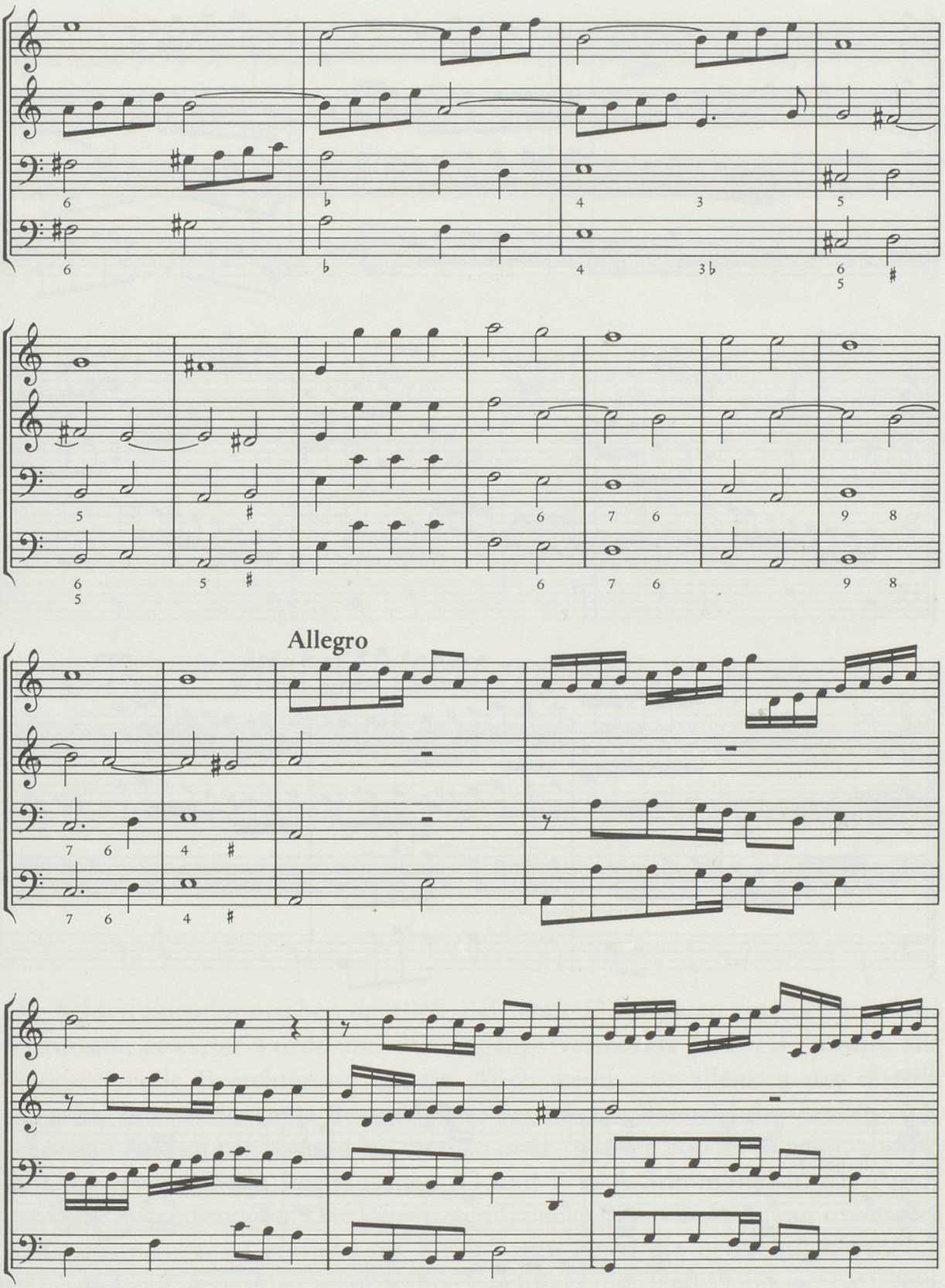
zehnteln sind durchweg im oberen Bereich des Ambitus angesiedelt, was im Hinblick auf die unbequemere Spielweise der Bordunsaiten (die nur mit dem Daumen der rechten Hand gezupft werden) sinnvoll erscheinen mag. Im Vergleich dazu fällt bei der Posaunenstimme der nachfolgenden Sonate auf, daß dort zwar der Tieftonbereich miteinbezogen wird (was für die Verwendung einer Baßposaune spricht), jedoch schnellere Passagen als Achtelläufe fehlen.

In Uccellinis op. 7, *L'ozio regio*, Venezia 1660, finden sich zwei Sonaten, die eine obligate Theorbe vorschreiben, davon eine von drei Sonaten für die Besetzung SB/b (die anderen zwei sehen die Besetzung Violine und „violone" bzw. Violine und Posaune vor) sowie eine Sonate für zwei Violinen und Theorbe. Der Ambitus der Duosonate mit Theorbe ist *G-c'*, im Vergleich dazu liegt der Ambitus der Sonate mit „violone" bei *F-d'*, und der der Sonate mit Posaune bei *D-d'* (auch hier ist der Tieftonbereich der Posaune vorbehalten). Anders liegen die Verhältnisse bei der „Sonata a 3", der Nr. 17 der Sammlung, mit obligater Theorbe. Der Ambitus ist auf *C-d'* ausgeweitet, und die Sechzehntelpassagen beziehen das *F* mit ein. Dies wird aus Notenbeispiel 2, dem Beginn der Sonate deutlich. Das Beispiel zeigt weiterhin Sprünge über zwei Oktaven (*d'-D*). Aufführungspraktisch von Interesse ist die Bezifferung des langsamen Einleitungsteils in der Theorbenstimme; im Allegro fehlt dagegen jede Bezifferung. Das legt nahe, daß, obwohl die harmonische Füllung vom Generalbaß gewährleistet ist, auch vom Theorbisten eine partielle Akkordfüllung, zumindest in den langsamen Abschnitten eines Werks, erwartet wurde.[41] Bei schnellen Passagen hingegen wurde die Theorbe wie ein Melodieinstrument behandelt. Notenbeispiel 3 bietet den Schluß der Sonate, mit einem langen Gang vom *d'* bis zum *C*.

Bsp. 2



[41] Vgl. dagegen Borgir, op. cit., 106: „In canzonas and church sonatas the bass is a contrapuntal part similar in importance to the two violin parts. The organ continuo supplies the realization and the theorbo functions as a single-line bass instrument. A theorbo realization would obscure the contrapuntal qualities of the bass part and would therefore be quite inappropriate".


Allegro

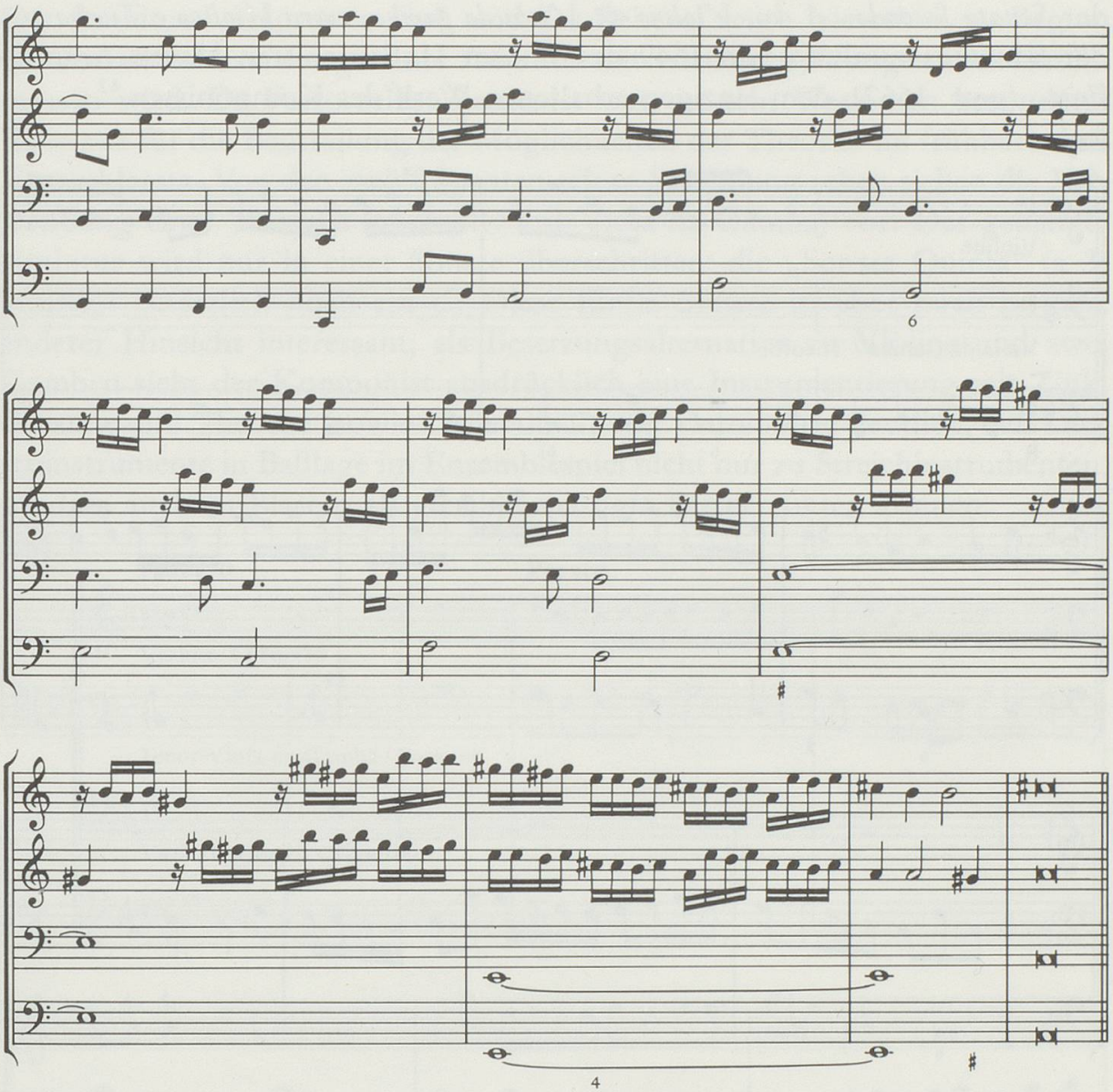
Bsp. 3

Violine 1

Violine 2

Theorbe

B.c.

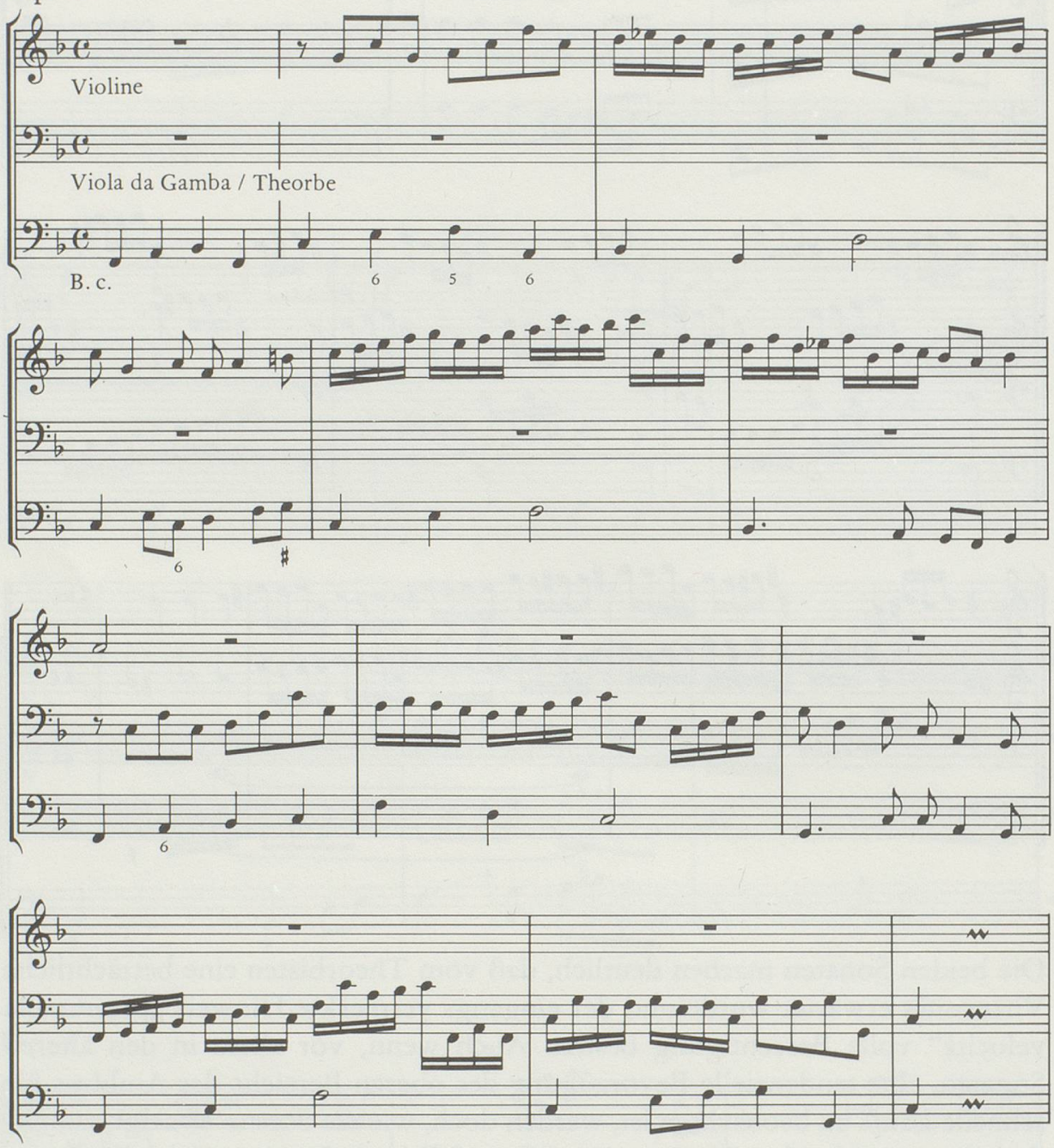


Die beiden Sonaten machen deutlich, daß vom Theorbisten eine beträchtliche Virtuosität erwartet wurde und der eingangs vermerkte Hinweis „pronto alla velocità“ volle Berechtigung besitzt. Auch wenn, vor allem in den älteren Sonaten, eine tendenzielle Bevorzugung des oberen Bereichs des Ambitus für schnelle Läufe zu beobachten ist, werden doch, wie die Sonata 17 zeigt, zumindest die ersten beiden Bordunsaiten (G und F in A-Stimmung) in das Passagenwerk miteinbezogen. Der Vergleich mit den anderen Sonaten mit obligatem Baßinstrument aus Uccellinis op. 7 zeigt zum einen die beträchtlich größere Beweglichkeit gegenüber der Posaune (auch hier mit dem Ambitus *D-d'*), zum anderen eine nahezu völlige Gleichberechtigung in technischer Hinsicht mit dem Violoncello („violone“).

Die an Uccellinis Sonaten gemachten Beobachtungen können am Werk eines weiteren Komponisten bestätigt werden. Notenbeispiel 4 bietet den Beginn

der *Sonata Seconda. A doi. Violino & Viola da gamba, ouero Violino e Tiorba* aus der Sonatensammlung von 1649 des Wiener Hoflautenisten Marco Antonio Ferro (gest. 1662), dem einzigen erhaltenen Werk des Komponisten.[42]

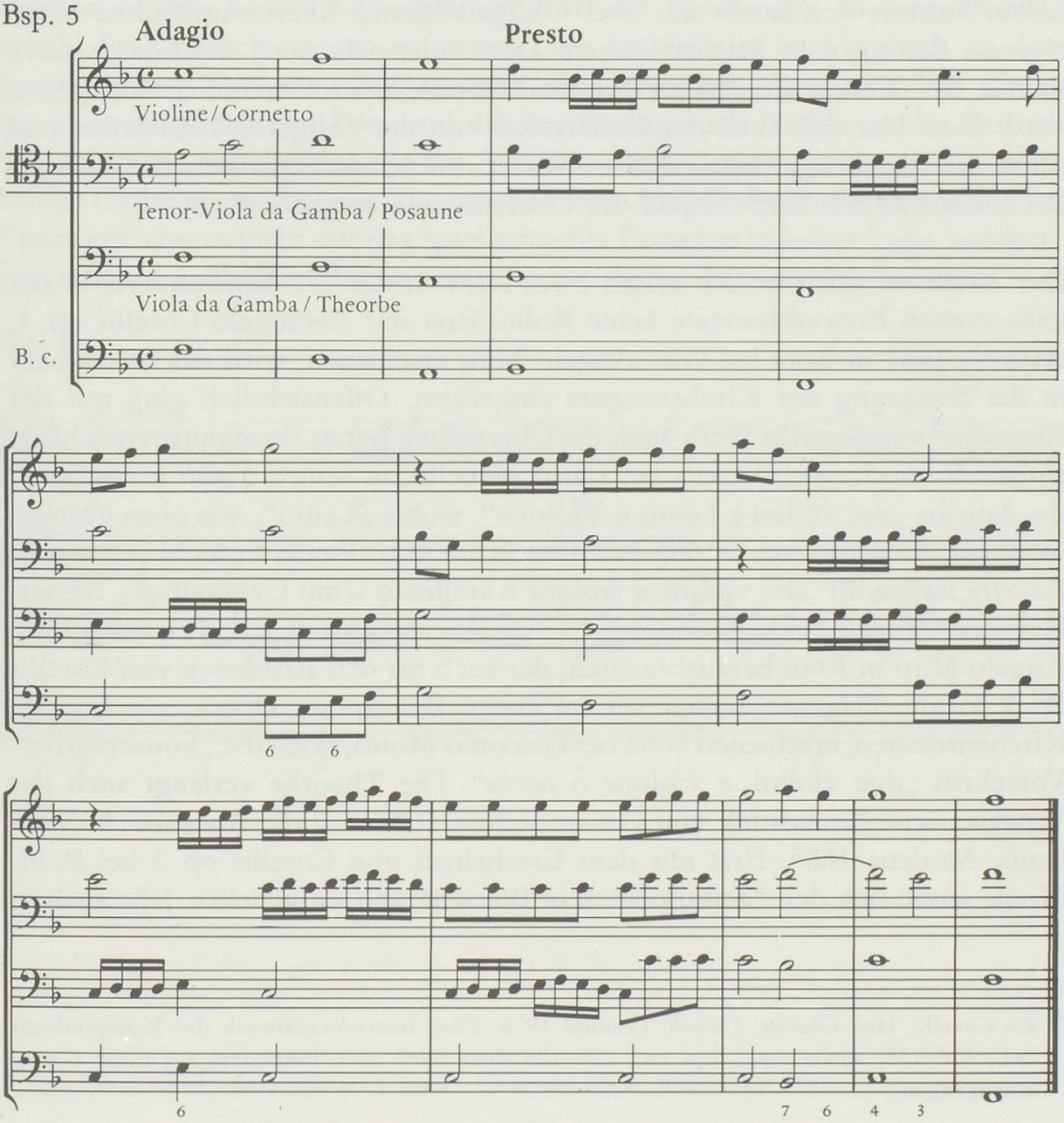
Bsp. 4



[42] Vgl. Nona Pyron, Artikel „Ferro", *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 1980, vol. 6, 499; zum Werk Apel op. cit., 122–123. Apels pauschal abschätzige Beurteilung des Komponisten: „Der Inhalt dieser Sonaten ist nicht sehr bedeutend, manchmal sogar recht dürftig" vermag ich nicht zu teilen, genauso wenig wie seine Wertschätzung anderer Kleinmeister des Frühbarock (z. B. Scarani, ibd. 70–76). Die Basso-continuo-Stimme des einzigen erhaltenen Exemplars (Breslau, Universitätsbibliothek) ist verloren, sie kann jedoch aus der handschriftlichen Sparte Alfred Einsteins (Bd. 14 seiner Sammlung, die in der Smith College Library, Northampton, aufbewahrt wird) ergänzt werden.

Der Ambitus beträgt hier *E-d'*, und das Beispiel zeigt, wie schon zu Beginn der Sonate nahezu der gesamte Ambitus mit virtuosem Passagenwerk durchmessen wird. Da Ferro selbst Lautenist war, ist sein Werk von besonderer Relevanz für die Beurteilung der Möglichkeiten der Theorbe im frühbarocken Ensemblesatz. Von den zwölf Sonaten seiner Sammlung sehen sieben die Verwendung einer Theorbe (alternativ zur Viola da Gamba) vor. Der genannte Ambitus wird nur in einer Sonate überschritten: die „Sonata Quinta" (a 3) verlangt zusätzlich noch ein *C*. Diese fünfte Sonate ist aber noch in ganz anderer Hinsicht interessant; als Besetzungsalternative zu Violine und zwei Gamben sieht der Komponist ausdrücklich eine Instrumentierung mit Zink, Posaune und Theorbe (sowie Generalbaß) vor. Damit wird deutlich, daß Lauteninstrumente in Baßlage im Ensemblespiel nicht nur zu Streichinstrumenten, sondern auch zu Bläsern als gleichberechtigte Partner treten können.

Bsp. 5



Francesco Cavallis „Canzon a 3“ bestätigt hinsichtlich der technischen Anforderungen und hinsichtlich des Ambitus die vorhergehenden Beispiele.[43] Auch hier findet sich Passagenwerk in Sechzehnteln von *G-d'*, die bisher zu beobachtende Obergrenze des Ambitus wird nur einmal mit einem *e'* überschritten (die „Canzon“ ist im Anhang zu diesem Beitrag vollständig abgedruckt). Bemerkenswert an dieser „Canzon“ ist hingegen das Verhältnis von obligater Baßstimme zur Continuolinie. Von unbedeutenden Ausnahmen abgesehen sind nämlich hier sämtliche Figurationen der Obligatstimme auch im Continuo repräsentiert. Dementsprechend stellt der Komponist dem Ausführenden frei, die obligate Baßstimme zu besetzen oder auch nicht. Auch hier kann allerdings nicht davon die Rede sein, daß die Obligatstimme bestenfalls eine Umspielung der Continuolinie sei – im Gegenteil: offensichtlich ist in diesem Werk noch die alte Basso seguente-Praxis am Leben, bei der der Continuo die jeweils tiefste Stimme des Satzes aus drei Obligatstimmen übernimmt, ohne einen eigenen Beitrag zum Satz zu leisten. Dem entspricht auch die konservative Faktur des Werks, die erst im Schlußabschnitt, einer Chaconne, aufgegeben wird. Dort löst sich auch der Generalbaß von der obligaten Baßstimme und führt das viertönige Baßmodell zwölfmal durch, während sich die obligate Baßstimme in das Wechselspiel der Oberstimmen eingliedert.

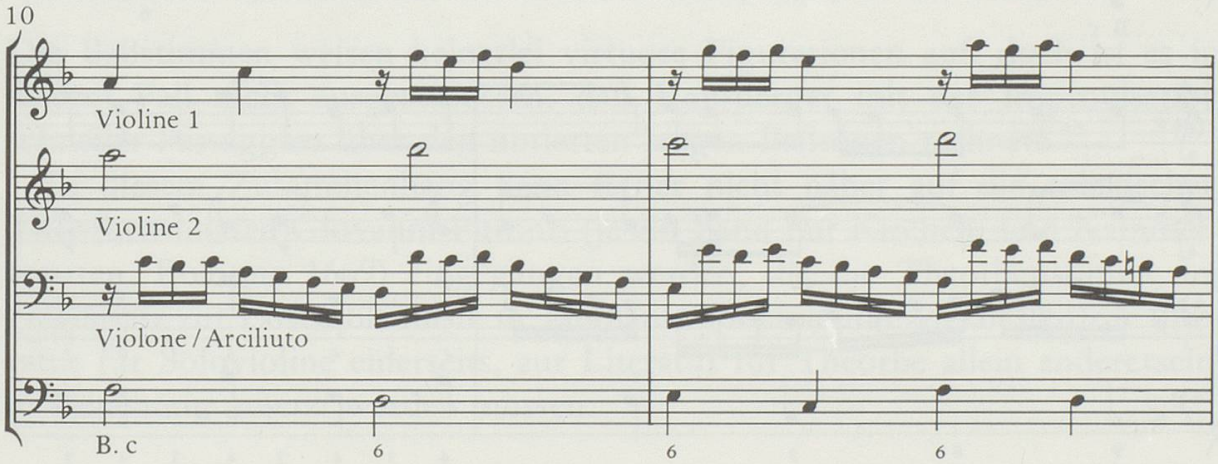
Der Arciliuto spielt in den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts in der italienischen Ensemblesonate keine Rolle. Erst mit Arcangelo Corellis op. 1, erstmals 1681 in Rom bei Gio. Angelo Muti erschienen, wird das Instrument in die Besetzung der Kirchensonate eingeführt. Offensichtlich ging mit der Rezeption von Corellis Werk auch die Übernahme seiner Besetzungsvorschläge einher. So findet sich bereits bei Carlo Manello, in seinen *Sonate a tre*, op. 2, die Angabe „dui violini e Leuto o Violone“, wobei „Leuto“, wie oben gezeigt, wohl für Arciliuto steht. 1685 veröffentlichte Gio. Pietro Franchi sein op. 1, *La cetra sonora*, für „doi violini, e violone o arcileuto“ (mit Generalbaß). Bemerkenswert ist, daß beide Komponisten ihre Werke beim gleichen Drucker Gio. Angelo Muti in Rom herausbrachten, der auch für den Erstdruck von Corellis op. 1 sorgte. Dagegen finden wir im ersten Bologneser Druck von Corellis Kirchensonaten, erschienen 1682 bei Giacomo Monti, noch die „konservative“ Vorschrift „due violini, e violone o *tiorba*“. Die Theorbe verlangt auch der Venezianische Nachdruck von Gioseppe Sala 1684 und die Ausgabe A. Vitalianis, Modena 1685. Erst mit dem Erscheinen von Corellis op. 3 bei P. M. Monti setzte sich der Arciliuto auch in Bologna und im gleichen Jahr auch in

[43] Zu Cavalli: Jane Glover, *Cavalli*, London 1978. Zum Instrumentalwerk des Komponisten: ibd., 136–137, sowie Apel, op. cit., 127–128 (hier wird auch besonders auf diese *Canzon* eingegangen).

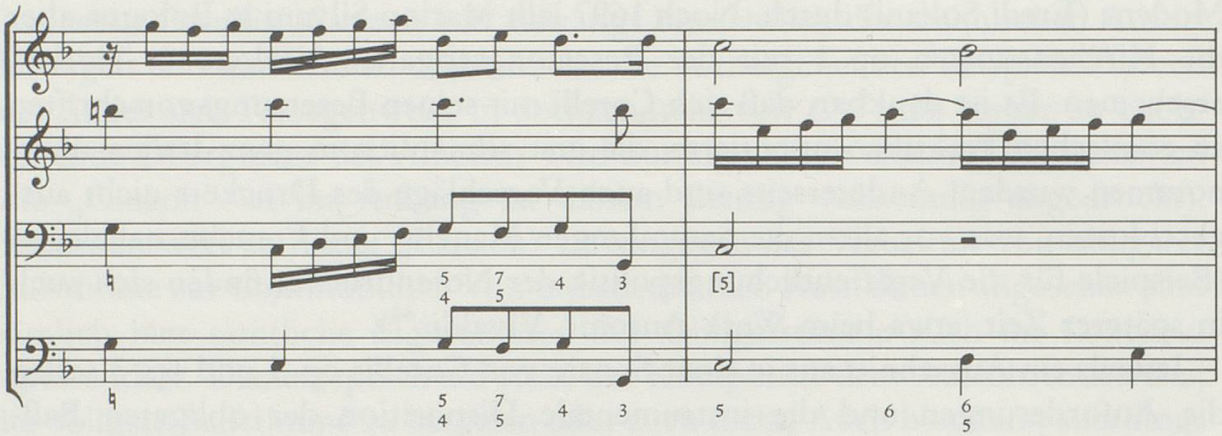
Modena (Eredi Soliani) durch. Noch 1697 läßt Marino Silvani in Bologna aber die Kirchensonaten op. 1 mit der Besetzungsangabe „Violone ò Tiorba" erscheinen. Es ist denkbar, daß sich Corelli mit seinen Besetzungsvorschriften an römischen Praktiken orientierte, die erst allmählich in ganz Italien übernommen wurden. Andererseits sind auch Vorschläge des Druckers nicht ausgeschlossen, was vor allem die Sammlungen Manellis und Franchis nahelegen (Beispiele für die Veröffentlichungspolitik der Notendrucker finden sich auch in späterer Zeit, etwa beim Werk Antonio Vivaldis[44]).

Jeweils ein Ausschnitt aus je einer Sonate von Corellis op. 1 und op. 3 sollen die Anforderungen und die instrumentale Disposition der obligaten Baßstimme veranschaulichen. Notenbeispiel 6 zeigt einen kurzen Abschnitt aus dem ersten Allegro der Sonata prima aus Corellis op. 1. Es wird deutlich, wie die zunächst parallel mit dem Continuo geführte Baßstimme als selbständiger Partner zu den beiden Oberstimmen tritt; die Bezifferung ist weggelassen, sobald Sechzehntelpassagen auftreten. Der Ambitus ist im Vergleich zu den besprochenen Theorbenstimmen nach oben erweitert – die schnellen Läufe beziehen das *f'* mit ein. Dies und die Bezifferung auch hochliegender Partien läßt erkennen, welche Vorteile der Arciliuto ohne Octavversetzung der ersten beiden Chöre gegenüber der Theorbe zu bieten hat (die hochgestimmten ersten Chöre erleichtern nicht nur das Spiel schneller Passagen in hoher Lage, sondern ermöglichen auch eine Harmonisierung im oberen Bereich des Ambitus).

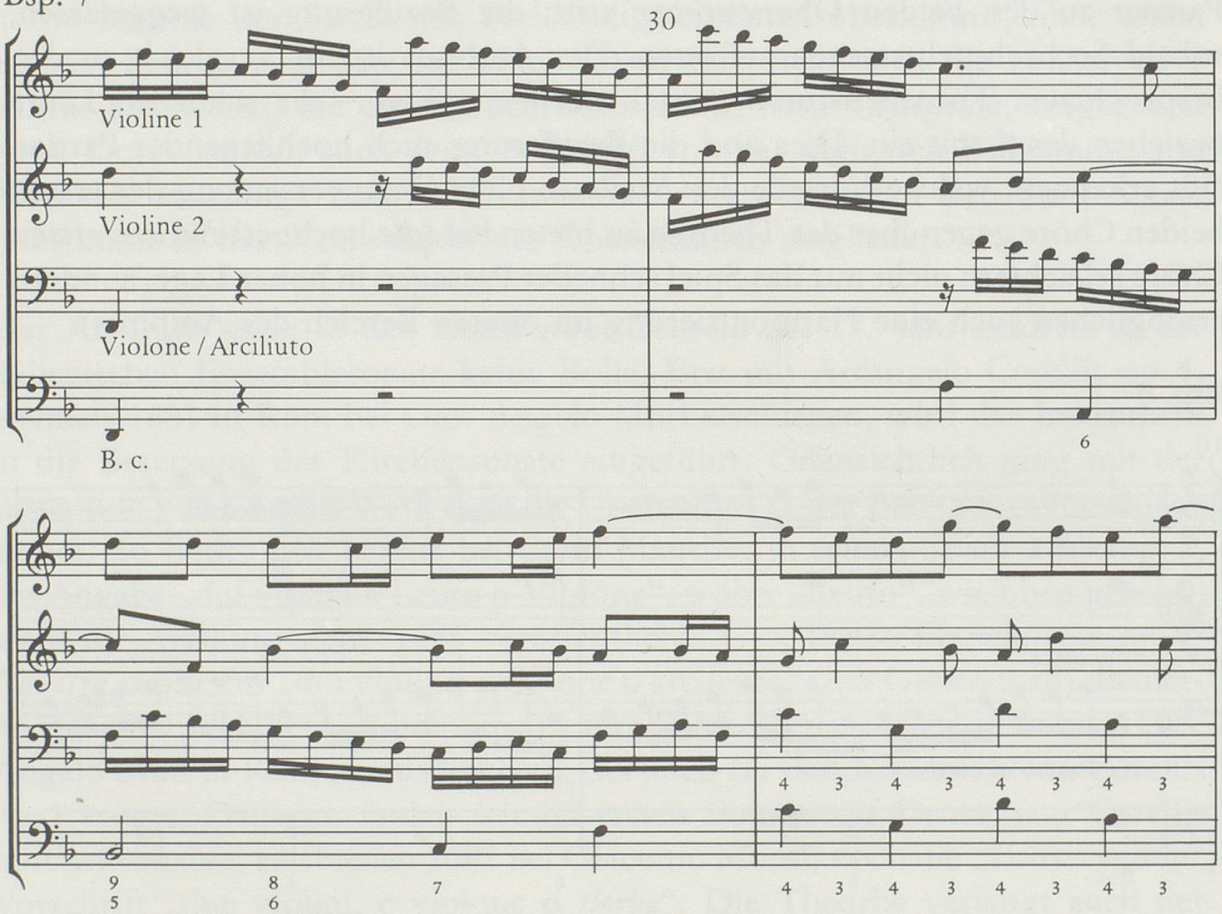
Bsp. 6



[44] Vgl. Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi: Leben und Werk*, Wiesbaden 1965.



Bsp. 7



Notenbeispiel 7 zeigt vergleichbare Verhältnisse in einem Abschnitt aus der „Sonata prima“ der zweiten Sammlung von Kirchensonaten Corellis, op. 3. Hier beginnt der obligate Baß seinen virtuosen Lauf mit dem Grenzton des Ambitus, *f′*. Allerdings verschiebt sich in Corellis Sonaten die Gewichtung der am instrumentalen Gefüge beteiligten Stimmen zugunsten der beiden Violinen, trotz einzelner Beispiele für die selbständige Behandlung der Baßstimme.

Die Gleichwertigkeit des Basses im Instrumentalsatz des frühen 17. Jahrhunderts geht über in die „recht baßmäßige Behandlung" der Grundstimme, von der Quantz spricht; die Rolle der konzertanten Partien bleibt den Oberstimmen überlassen, während nunmehr Continuolinie und obligate Baßstimme weitgehend zusammenfallen.

Einige Sonderfälle können in dieser kurzen Übersicht nicht eingehender besprochen werden. Dazu gehört etwa die *Canzon 34 per quattro viole e quattro chitarroni o Leuti* des Tiburtio Massaino (ca. 1550–1609), die sich in Alessandro Raverijs Sammlung von 1608 findet. Ein Lautenchor ist dem Violenchor gegenübergestellt, im Sinne der Venezianischen Mehrchörigkeit eines Andrea oder Giovanni Gabrieli, wobei die Besetzung immerhin ungewöhnlich ist und auf Renaissancepraktiken verweist.

Lediglich im Stimmbuchdruck (G. B. Robletti, Roma 1628) der Ensemblecanzonen von Girolamo Frescobaldi findet sich an einer Stelle (zweites Baßstimmbuch, vierte Canzona a 4) der Hinweis auf eine „tiorba". Dies erlaubt Rückschlüsse auf die Besetzung der ansonsten nicht näher bezeichneten Baßpartien bei Frescobaldi.[45]

Gio. Girolamo Kapsperger verlangt für die Ausführung der beiden Baßpartien seines *Libro primo di sinfonie a quattro*, Roma 1615, unter anderem „Lauto" oder „Chitarrone". In seinem „Avvertimento" schreibt er:

> Per primo & secondo basso s'intende qual si voglia strumento che soni in consonanza, come sarebbe Lauto, Chitarrone, Cimbalo, Arpa, & suoi simili.

Die Baßstimmen weisen keinerlei virtuose Figurationen auf, doch ist es in diesem Fall nicht ausgeschlossen, daß Kapsperger mit der Improvisation schneller Passaggien über den notierten langen Baßtönen rechnete.[46]

In diesem Zusammenhang kann ferner nicht näher auf die solistischen Theorbensonaten Giovanni Pittonis (je ein Band mit Kirchen- und Kammersonaten, Bologna 1669) eingegangen werden, die die Theorbenstimme im Gegensatz zur Ensemblemusik in Tabulatur notieren und am ehesten zur Literatur für Solovioline einerseits, zur Literatur für Theorbe allein andererseits in Beziehung gesetzt werden müssen.

[45] Zu Frescobaldis Ensemblecanzonen siehe Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass. und London 1983, 188–202, zum „tiorba"-Vermerk ibd., 189–191.

[46] Die *Sinfonie* Kapspergers werden ausführlich behandelt (mit Edition) in: Olav Chris Henriksen, *Libro primo di sinfonie ... del Signor Gio. Girolamo Kapsperger: The music, and application possibilities of lute family instruments*, Diplomarbeit an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel 1985. Das ital. Zitat läßt sich wie folgt übersetzen: „Für den ersten und zweiten Baß verwende man irgendein Instrument, das in Akkorden spielen kann, also etwa Laute (Arciliuto?), Chitarrone, Cembalo, Harfe und dergleichen".

Maurizio Cazzati schließlich verwendet die Theorbe als Alternative zum „contrabasso" in seinen Sonaten op. 35, Bologna 1665. Da bereits eine obligate Baßstimme für den „violone" bestimmt ist und die „contrabasso"/„tiorba"-Partie parallel zum Continuo geht, ist an die besonderen Verhältnisse großer Besetzungen in S. Petronio in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu denken.[47]

Eine Übersicht über italienische Ensemblewerke, die in irgendeiner Form auf die Verwendung von Lauteninstrumenten in Baßlage hinweisen, ist im Anhang wiedergegeben.

*

Die instrumentale Ensemblemusik Italiens im 17. Jahrhundert ist durch das gleichberechtigte Zusammenspiel von Instrumenten in Sopran- und Baßlage gekennzeichnet, zu denen als harmonische Stütze der Basso continuo tritt. Die moderne Gattungstypologie, die lediglich eine Unterscheidung von Solo- und Triosonate gestattet, wird den Verhältnissen des 17. Jahrhunderts nicht gerecht, da die besonderen Verhältnisse der Sonaten für ein oder zwei obligate Sopraninstrumente und ein obligates Baßinstrument unberücksichtigt bleiben. Damit ist zur Untersuchung der Stellung obligater Baßinstrumente im Ensemblesatz des 17. Jahrhunderts zunächst eine begriffliche Angleichung der Nomenklatur an die zeitgenössischen Bezeichnungsweisen von Sonaten für 1, 2, 3 oder mehrere Instrumente Voraussetzung.

Nur dadurch kann die stillschweigende Gleichsetzung von obligater Baßpartie und Continuostimme vermieden werden, die die moderne Nomenklatur impliziert. Und erst dann ist es möglich, auf die besonderen Besetzungsverhältnisse eben dieser Obligatstimmen in Baßlage einzugehen.

An zahlreichen Beispielen läßt sich zeigen, daß für die Besetzung von Baßpartien in italienischen Sonaten des 17. Jahrhunderts neben Violoncello („violone"), Fagott, Posaune (vorwiegend Baßposaune) und gegebenenfalls Viola da Gamba auch Lauteninstrumente in Betracht kommen. In der ersten Jahrhunderthälfte ist dafür nahezu ausschließlich der Chitarrone (auch als „tiorba" bezeichnet) vorgesehen; seit Corelli übernimmt diese Funktion in zunehmendem Maße der Arciliuto. Die vergleichende Untersuchung der technischen Anforderungen an die Lauteninstrumente macht deutlich, daß sie in den meisten Fällen dem Violoncello und dem Fagott gleichwertig behandelt werden; geringfügige Einschränkungen betreffen schnelle Passagen in der tiefsten Lage (unter dem *F*; diese finden sich etwa in obligaten Fagottpartien) sowie den Ambitus, der in der Höhe mit *d'*/*e'* endet (dies gilt nur für den Chitarrone).

[47] Vgl. Anm. 31.

Dagegen wird vom Lautenisten eine weitaus größere Geläufigkeit verlangt als vom Posaunisten. Bemerkenswerterweise spielt der tiefste Bereich, der ja für Lauteninstrumente mit Bordunsaiten bis zum AA/GG reichen würde, in den notierten Stimmen keine Rolle. Es ist aber denkbar, daß die Lautenisten im Einzelfall die tiefsten Saiten zur Oktavverdoppelung nach unten von besonders gewichteten Tönen, etwa Schlußtönen, verwendeten. Die Harmonisierung seiner Stimme bleibt im Einzelfall dem Musiker überlassen; in erster Linie werden dafür die langsamen Abschnitte des jeweiligen Werks in Frage kommen, während für schnellere Passagen die Verwendung des Chitarrone oder Arciliuto als Melodieinstrument genügt, da ja die Akkordbegleitung durch die Orgel (bzw. das Cembalo) gewährleistet ist.

In der Ensemblezusammenstellung finden sich außer naheliegenden Kombinationen mit Streichinstrumenten auch Besetzungen von Lauteninstrumenten und Bläsern, wie Zink und Posaune, aber auch Blockflöten (sie werden von Francesco Usper, Venezia 1619, verlangt). Obwohl Zink und Blockflöte als Ensembleinstrument im weiteren Verlauf des Jahrhunderts in Italien keine Rolle mehr spielen, ergibt sich damit noch ein weites Spektrum von Instrumentierungsmöglichkeiten. In jedem Fall können aber Chitarrone und Arciliuto überall dort herangezogen werden, wo keine spezifische Instrumentierung der obligaten Baßstimme vorliegt – und nicht nur zur Verstärkung oder alleinigen Ausführung des Basso continuo, wie das schon weithin Praxis ist.

ANHANG I

Liste italienischer Ensemblemusik in Drucken des 17. Jahrhunderts mit obligater Theorbe, Chitarrone bzw. Arciliuto.
Die Erscheinungsdaten der Druckwerke sind angegeben nach: Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, Bd. 2, Firenze 1968.

Komponist	Titel	Druckort, Drucker, Jahr
Rossi, Salamon	Il primo libro delle sinfonie et gagliarde a tre, quatro & a cinque uoci ...	Venezia: R. Amadino, 1607c
Raverij, Alessandro (Hg.)	Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a quattro, cinque & otto ... Libro primo	Venezia: A. Raverij, 1608f
Rossi, Salamon	Il secondo libro delle sinfonie e gagliarde a tre voci per sonar due viole, & un chittarrone ...	Venezia: R. Amadino, 1608h
Rossi, Salamon	Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi ...	Venezia: A. Vincenti (?), 1613
Kapsperger, Gio. Girolamo	Libro primo di sinfonie a quattro ...	Roma: G. B. Robletti, 1615m
Usper, Francesco	Compositioni armoniche nelle quali si contengono Motetti, Sinfonie, Sonate, Canzoni ... op. 3	Venezia: B. Magni, 1619a
Bernardi, Stefano	Madrigaletti a due et a tre voci con alcune sonate ... op. 12, libro secondo.	Venezia: A. Vincenti, 1621f
Rossi, Salamon	Il quarto libro di varie sonate ...	Venezia: A. Vincenti, 1622b
Quagliati, Paolo	La Sfera Armoniosa	Roma: G. B. Robletti, 1623b
Rossi, Salamon	Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde ... op. 12.	Venezia: A. Vincenti, 1623a
Marini, Biagio	Sonate, symphonie, canzoni ..., op. 8	Venezia: Gardano: B. Magni, 1626m
Bernardi, Stefano	Madrigaletti a due et a tre voci ..., op. 12, libro secondo	Venezia: A. Vincenti, 1627f
Frescobaldi, Girolamo	Il primo libro delle canzoni ad una, due tre e quattro voci	Roma: G. B. Robletti, 1628j

Komponist	Titel	Druckort, Drucker, Jahr
Fiamengo, Francesco	Pastorali concenti al presepe ..., op. 3	Venezia: A. Vincenti, 1637c
Rossi, Salamon	Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente ... op. 12	Venezia: A. Vincenti, 1638h
Molli, Antonio	Motetti e Sinfonie a due, tre e quattro voci ... op. 1.	Orvieto: R. Ruuli, 1638i
Uccellini, Marco	Sonate, Sinfonie, et Correnti a 2. a 3. & a 4. Per sonare con diuersi Instromenti ... Libro secondo.	Venezia: A. Vincenti, 1639b
Fontana, Gio. Battista	Sonata a 1.2.3. ...	Venezia: B. Magni, 1641b
Uccellini, Marco	Sonate, Arie e Correnti a 2. e 3.	Venezia: A. Vincenti, 1642a
Rossi, Salamon	Il quarto libro de varie sonate ...	Venezia: A. Vincenti, 1642f
Ferro, Marco Antonio	Sonate a due, tre e quattro	Venezia: Gardano, 1649e
Neri, Massimiliano	Sonate da sonarsi con varij stromenti a tre sino a dodeci ..., op. 2	Venezia: Gardano: F. Magni, 1651b
Cavalli, Francesco	Musiche Sacre ...	Venezia: A. Vincenti, 1656a
Cazzati, Maurizio	Suonate a due violini ... op. 18, di novo ristampata	Bologna: Herede del Bernacci, 1659a
Cazzati, Maurizio	Correnti, Balletti, Gagliarde a 3 e 4.	Venezia: Magni, 1659b
Cazzati, Maurizio	Trattenimenti per camera d'arie, correnti, e balletti ... op. 22	Bologna: A. Pisarri, 1660a
Uccellini, Marco	L'Ozio regio. Compositioni armoniche sopra il violino e diuersi altri strumenti ... op. 7	Venezia: F. Magni (Gardano), 1660d
Cazzati, Maurizio	Correnti e balletti per sonare nella spinetta leuto o tiorba ... op. 30	Bologna: A. Pisarri, 1662

Komponist	Titel	Druckort, Drucker, Jahr
Cazzati, Maurizio	Sonate a due, tre, quattro e cinque ... op. 35	Bologna: M. Siluani, 1665a
Uccellini, Marco	Sonate sopra il violino e diversi altri strumenti a uno, due, tre ... libro septimo	Anvers: P. Phalèse, 1668h
Pittoni, Giovanni	Intavolatura di Tiorba ... op. 1	Bologna: G. Monti, 1669b
Pizzoni, Elzeario	Balletti, Correnti, Gighe e Sarrabande per Camera ... op. 1	Bologna: A. Caldani, 1669c
Pittoni, Giovanni	Intavolatura di Tiorba ... op. 2	Bologna: G. Monti, 1669e
Guerrieri, Agostino	Sonate di Violino a 1.2.3.4. per Chiesa, & anco Aggionta per Camera ... op. 1	Venezia: F. Magni, 1673e
Penna, Lorenzo	Correnti francesi a quattro ... Applausi nozziali ... op. 7	Bologna: G. Monti, 1673f
Cazzati, Maurizio	Suonate a due violini con suo Basso Continuo per l'Organo ... op. 18	Anvers: Her. di Pietro Phalesio, 1674g
Cazzati, Maurizio	Suonate a due violini col suo basso continuo per l'organo ...op. 18	Bologna: G. Monti, 1679c
Pestalozza, Giacinto	Suonate a due, tre e quattro ... op. 1	Milano: F. Vigone, 1679e
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 1	Roma: G. A. Muti, 1681a
Mannelli, Carlo	Sonate a tre, dui violini e Leuto o Violone con il Basso per l'organo ... op. 2	Roma: G. A. Muti, 1682a
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, due violini, e violone o tiorba col basso per l'organo ... op. 1	Bologna: G. Monti, 1682h
Albergati, Pirro	Suonate a due violini col suo basso continuo ... op. 2	Bologna: G. Monti, 1683c
Corelli, Arcangelo	Suonate a tre, due violini, e violone o tiorba, col basso per l'organo ... op. 1	Venezia: G. Sala, 1684d

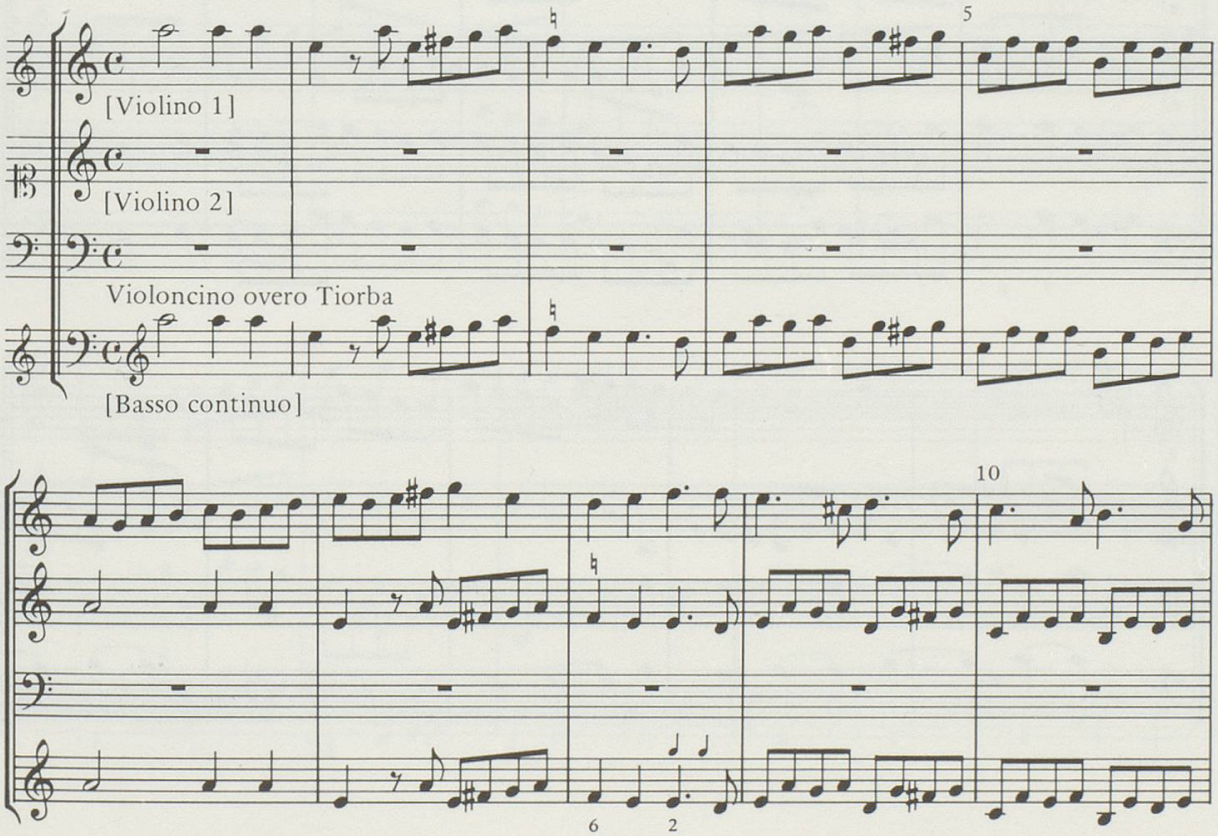
Komponist	Titel	Druckort, Drucker, Jahr
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, due violini, e violone o tiorba, col basso per l'organo, ... op. 1	Bologna: G. Monti, 1684e
Bononcini, Giovanni	Sinfonie a 5.6.7. e 8. Istromenti, con alcune a una e due trombe ... op. 3	Bologna: G. Monti, 1685f
Franchi, Gio. Pietro	La cetra sonora. Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 1	Roma: G. A. Muti, 1685i
Corelli, Arcangelo	Sonate studiose e vaghe, a tre, due violini e violone o tiorba [op. 1]	Modena: A. Vitaliani, 1685m
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto ... op. 1	Roma: Mascardi, 1685n
Torelli, Giuseppe	Sonate a tre stromenti con il Basso continuo ... op. 1	Bologna: G. Micheletti, 1686a
Bononcini, Giovanni	Sinfonie a tre istromenti, col basso per l'Organo ... op. 4	Bologna: G. Monti, 1686c
Mazzolini, Carlo Andrea	Sonate per camera a tre, due violini, e clavicembalo o tiorba ... op. 1	Bologna: G. Micheletti, 1687g
Sanmartini, Pietro	Sinfonie a due violini, e Liuto, e (!) Basso di Viola ... op. 2	Firenze: S. A. S. alla Condotta (?), 1688a
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, due violini e violone, o tiorba ... op. 1	Bologna: G. Monti, 1688d
Corelli, Arcangelo	Sonate e tre, doi violini, e violone o arcileuto ... op. 3	Roma: G. G. Komarek, 1689b
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto ... op. 3	Bologna: P. M. Monti, 1689c
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, cioe duoi violini, e violone o arcileuto ... op. 3	Modena: Eredi Soliani, 1689d
Ruggieri, Gio. Maria	Bizzarie armoniche, esposte in dieci suonate da camera a due, cioe violino e Leuto o Tiorba ... op. 1	Venezia: G. Sala, 1689j
Gigli, Gio. Battista	Sonate da chiesa, e da camera a 3 strumenti ... op. 1	Bologna: P. M. Monti, 1690b

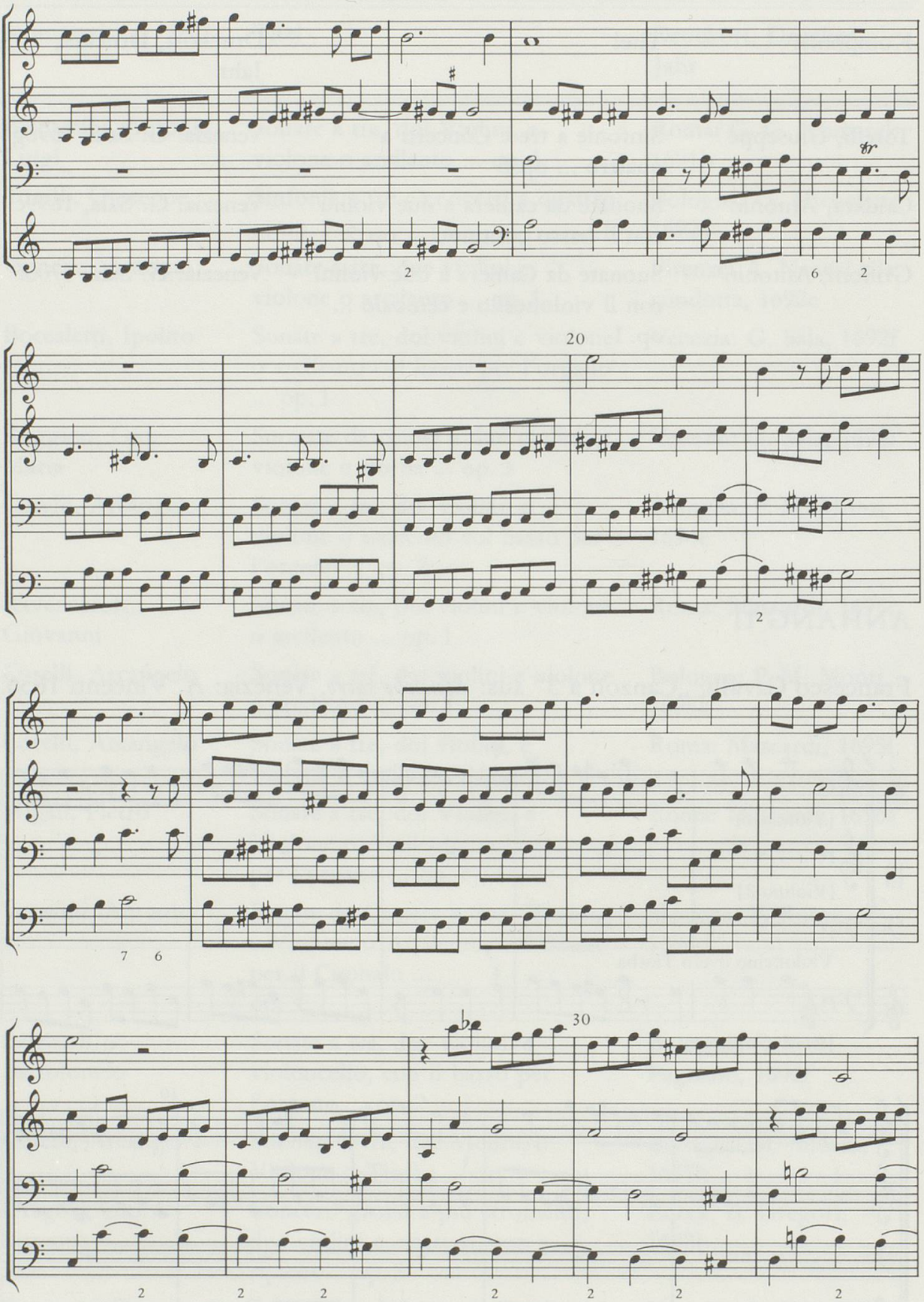
Komponist	Titel	Druckort, Drucker, Jahr
Baldassini, Antonio Luigi	Sonate a tre, doi Violini, e violone o arcileuto ... op. 1	Roma: G. G. Komarek, 1691b
Torelli, Giuseppe	Sinfonie a tre e concerti a quattro ... op. 5	Bologna: G. Micheletti, 1692a
Veracini, Antonio	Sonate a tre, due violini e violone o arcileuto ... op. 1	Firenze: A. Nauesi alla condotta, 1692c
Boccaletti, Ipolito	Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 1	Venezia: G. Sala, 1692f
Ruggieri, Gio. Maria	Suonate da chiesa a due violini, e violone o tiorba ... op. 3	Venezia: G. Sala, 1693i
Corelli, Arcangelo,	Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto col basso per l'organo ... op. 2	Bologna: P. M. Monti, 1694e
Ravenscroft, Giovanni	Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto ... op. 1	Roma: Mascardi, 1695c
Corelli, Arcangelo	Sonate a trè, doi violini e violone o arcileuto ... op. 3	Bologna: P. M. Monti, 1695k
Corelli, Arcangelo	Sonate a tre, doi violini, e violone o arcileuto ... op. 3	Roma: Mascardi, 1695l
Migali, Pietro	Sonate a tre, doi Violini, e Violone o Arcileuto, col basso per l'organo ... op. 1	Roma: Mascardi, 1696a
Veracini, Antonio	Sonate da Camera a due, Violino e Violone o Arcileuto, col Basso per il Cimbalo ... op. 3	Modena: F. Rosati, 1696d
Bernardi, Bartolomeo	Sonate a tre, due violini, e violoncello, con il basso per l'organo ... op. 2	Bologna: C. M. Fagnano, 1696f
Corelli, Arcangelo	Suonate a tre, due violini, e Violone o Tiorba ... op. 1	Bologna: M. Siluani, 1697h
Gregori, Gio. Lorenzo	Concerti grossi a piu stromenti, due violini concertati, con i ripieni ... op. 2	Lucca: B. Gregori, 1698b
Bonporti, Franc. Antonio	Sonate da camera a due violini, violone, cembalo o arcileuto ... op. 2	Venezia: G. Sala, 1698d

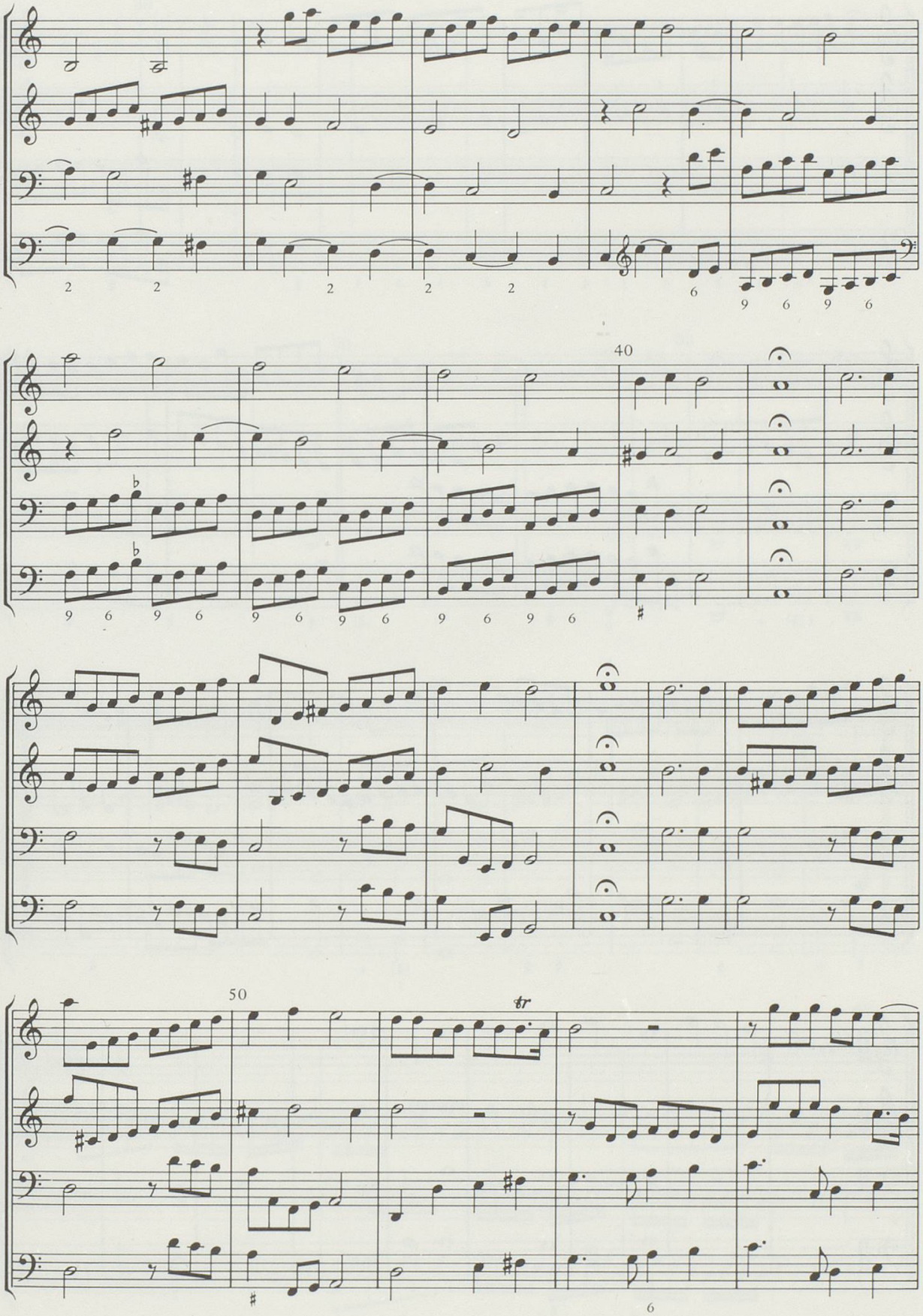
Komponist	Titel	Druckort, Drucker, Jahr
Torelli, Giuseppe	Sinfonie a tre e Concerti a quattro ... op. 5	Venezia: G. Sala, 1698g
Caldara, Antonio	Suonate da camera a due violini con il basso continuo ... op. 2	Venezia: G. Sala, 1699c
Griffoni, Antonio	Suonate da Camera a due violini con il violoncello e cembalo ... op. 1	Venezia: G. Sala, 1700f

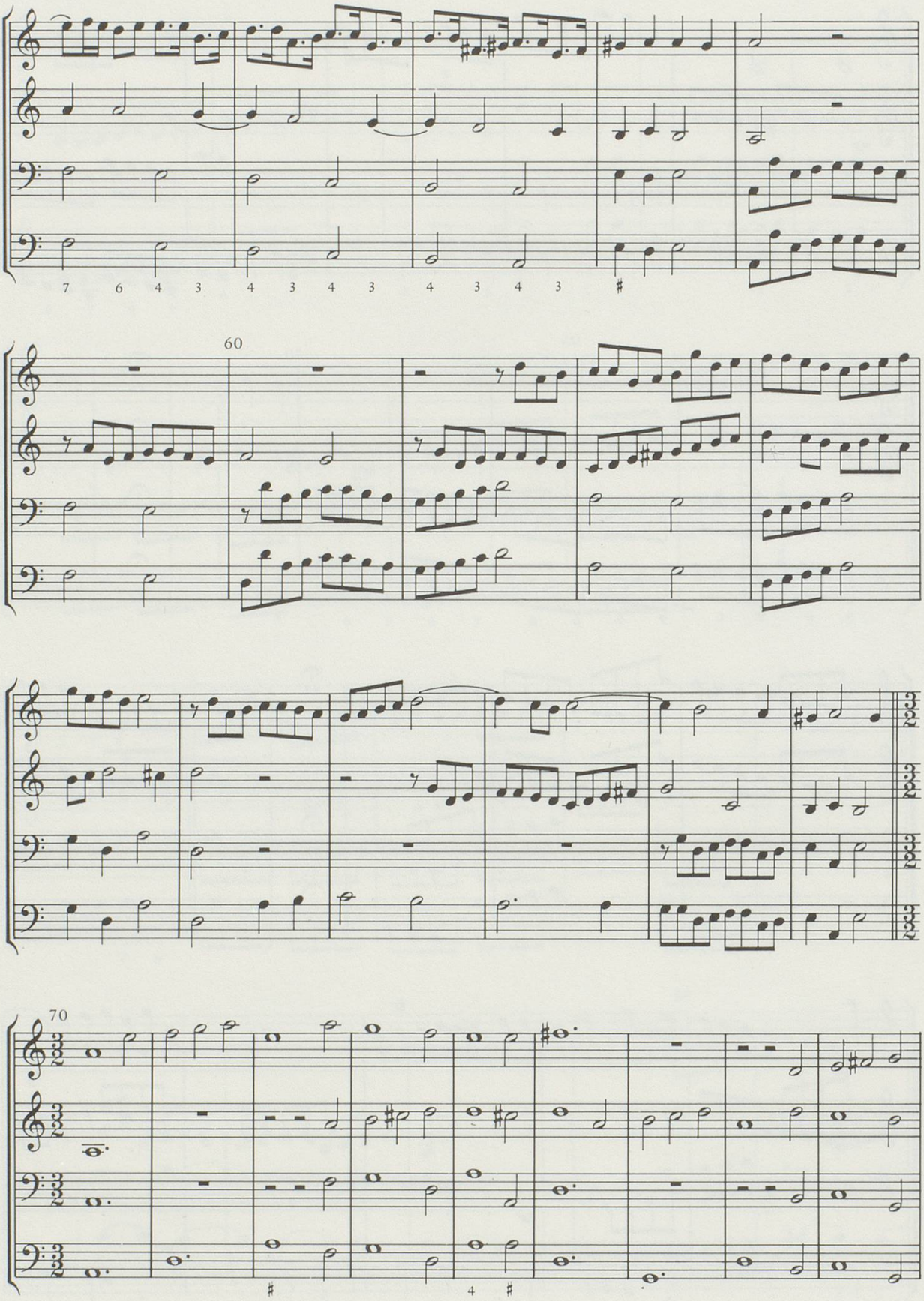
ANHANG II

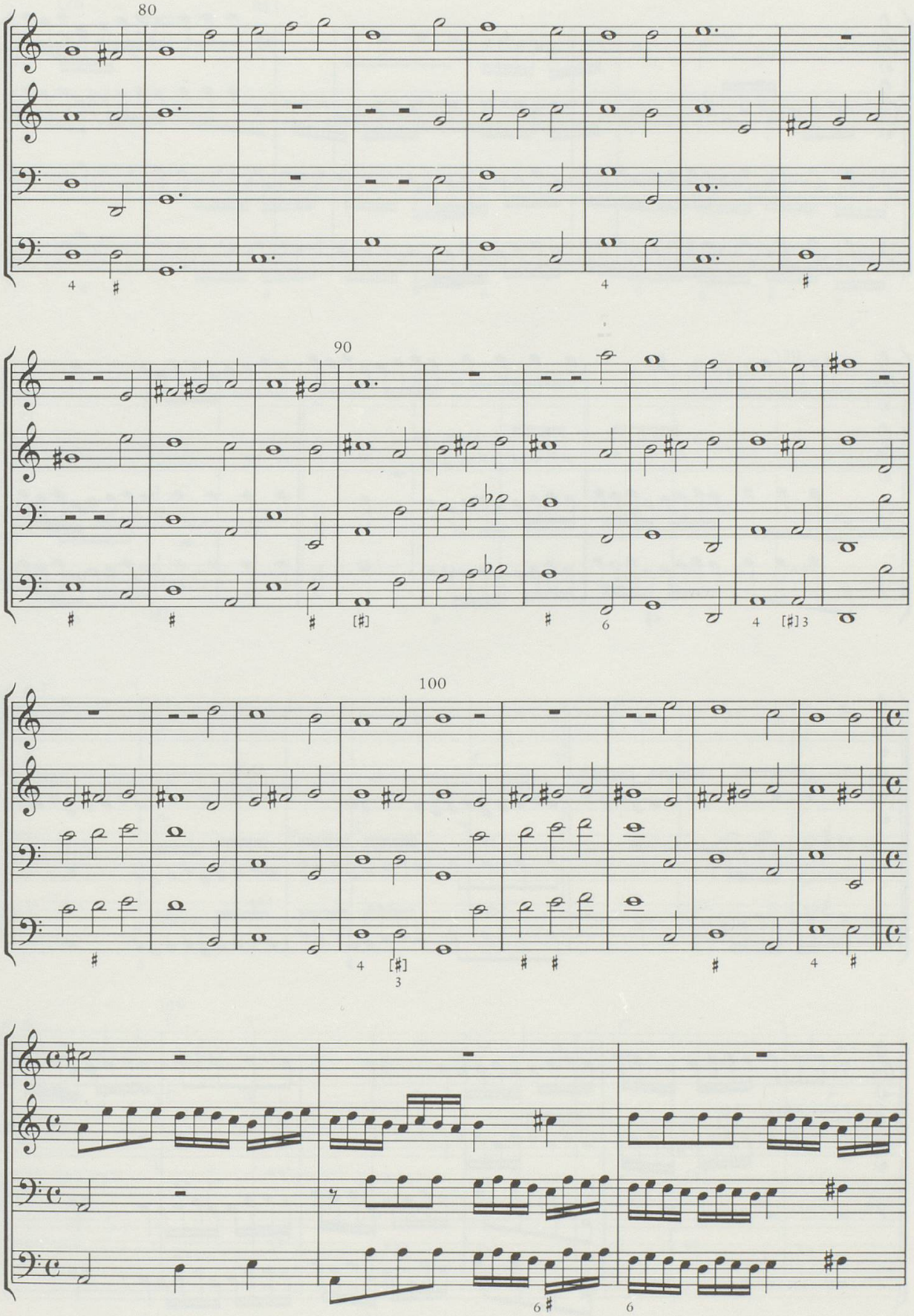
Francesco Cavalli, „Canzon a 3“ aus: *Musiche sacre*, Venezia: A. Vincenti 1656.

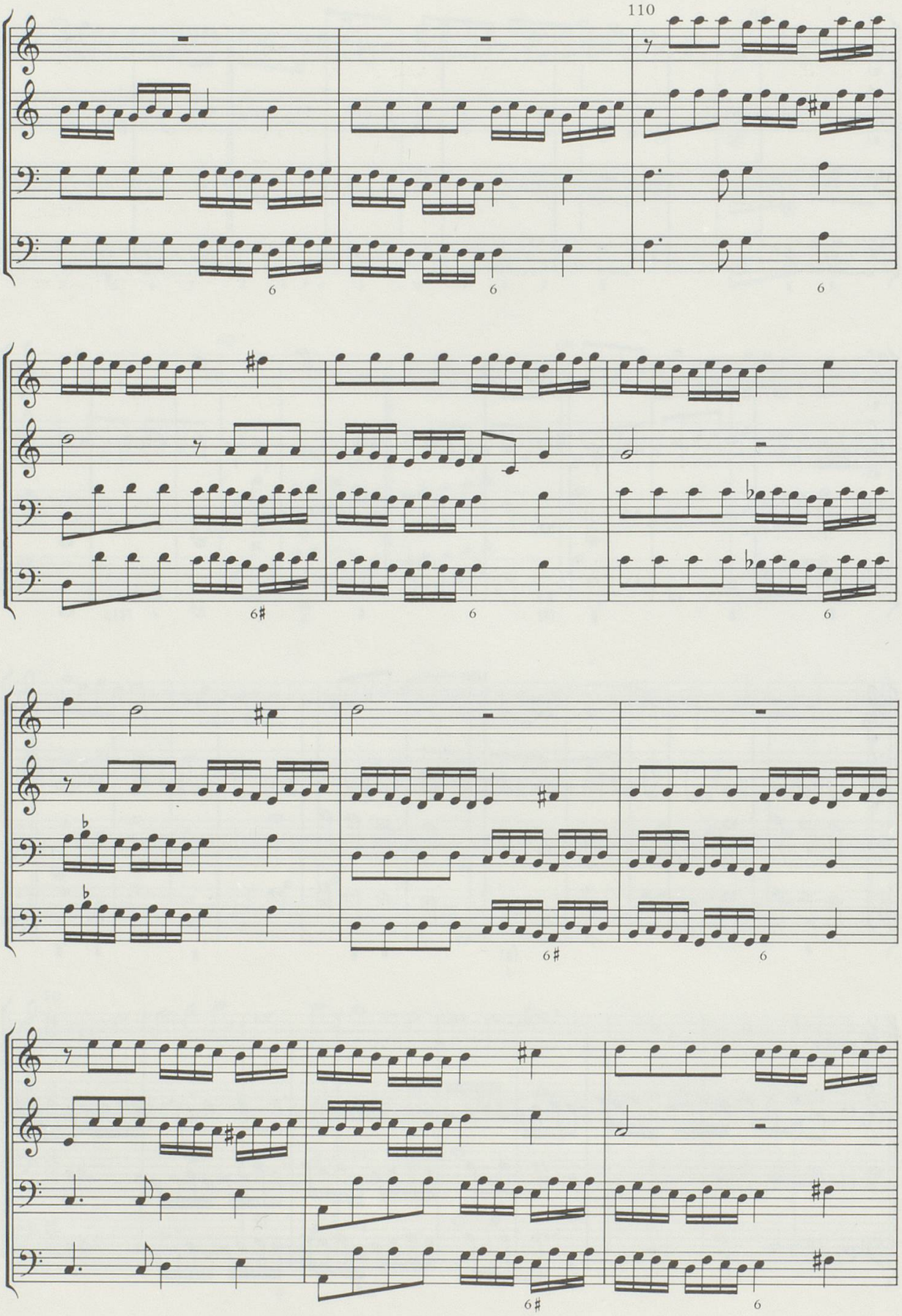


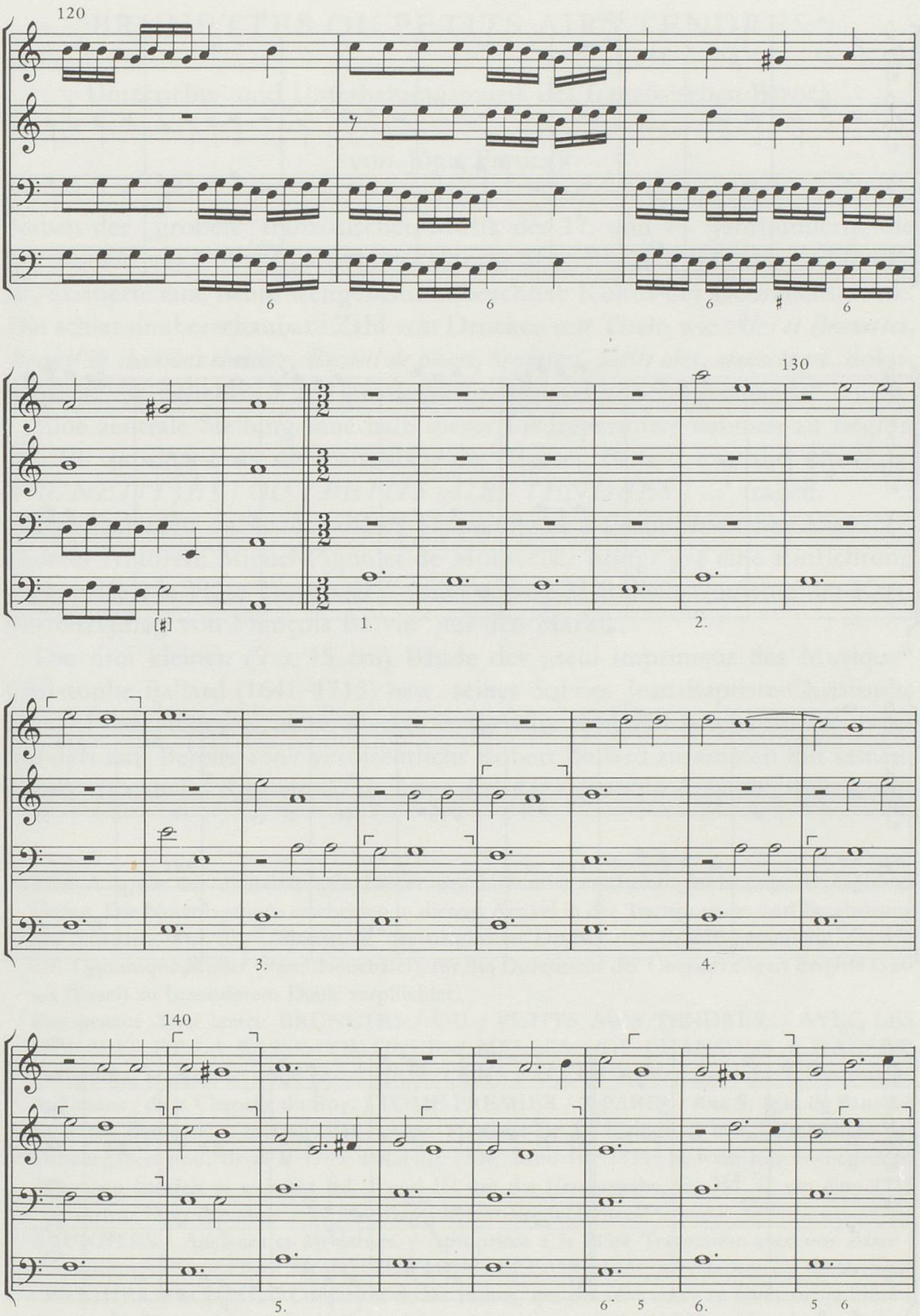

20
30

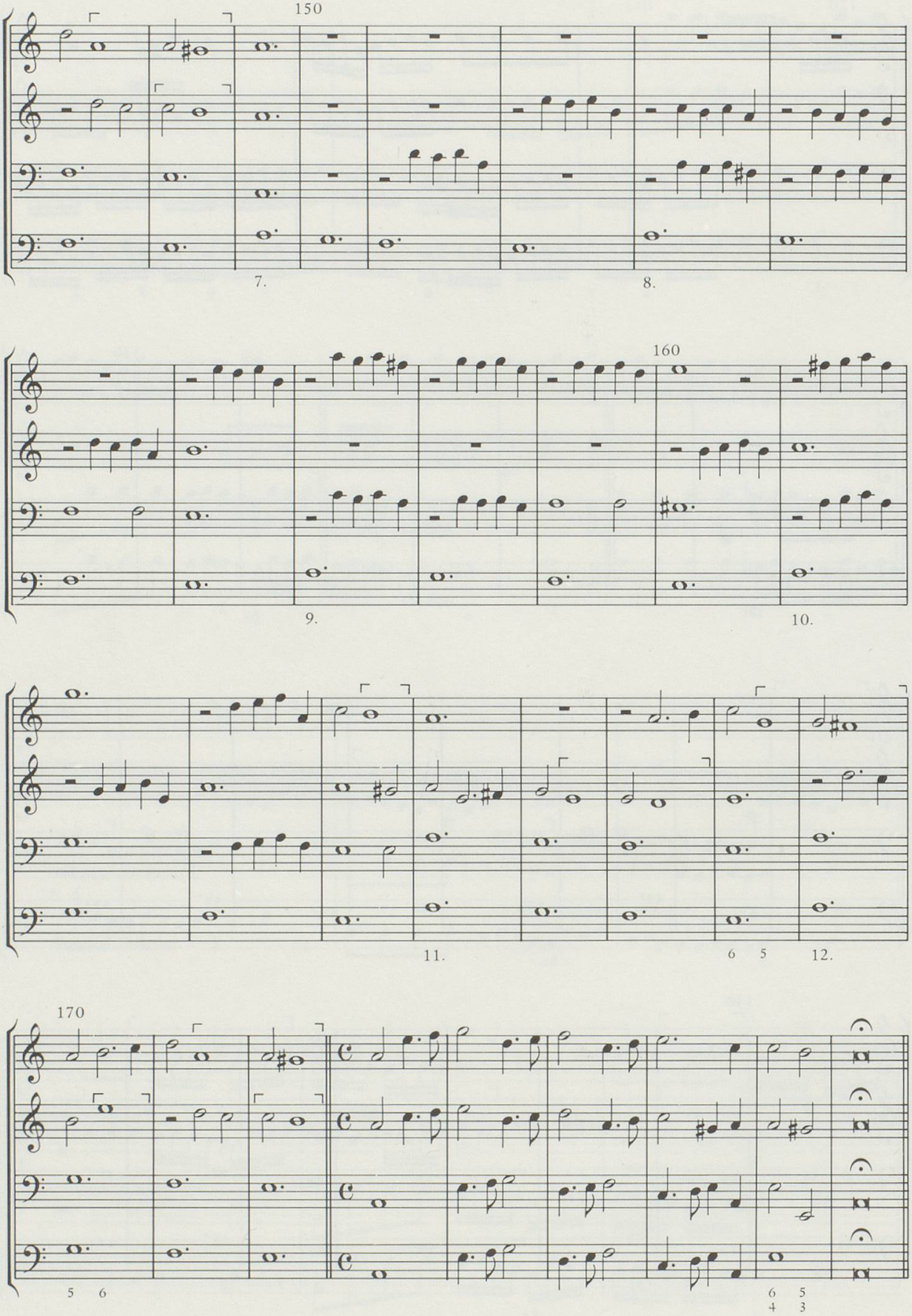

40
50
tr


7 6 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 ♯
60
70
♯
4 ♯


80
90
100


110


120
130
140
1.
2.
3.
4.
5.
6.


150
7.
8.
160
9.
10.
11.
6 5
12.
170
5 6
6 5
4 3

BRUNETTES OU PETITS AIRS TENDRES*

Unterrichts- und Unterhaltungsmusik des französischen Barock

VON JÖRG FIEDLER

Neben der „großen" französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, die mit Namen wie Lully, Charpentier, Marais, Couperin und Rameau verbunden ist, existierte eine heute weitgehend unbeachtete Kultur der Gebrauchsmusik. Die schier unüberschaubare Zahl von Drucken mit Titeln wie *Airs et Brunettes, Recueil de chansons choisiez, Recueil de pieces, brunettes, petits airs, menuets etc.* dokumentiert die Beliebtheit und große Verbreitung dieser Sammelbände.

Eine zentrale Stellung innerhalb dieses Liedrepertoires nehmen zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Ausgaben des Hauses Ballard ein, die den Titel *BRUNET(T)ES / OU / PETITS AIRS TENDRES / ...*[1] tragen.

Häufig bilden die Lieder dieser Sammlung den Grundstock für Ausgaben anderer Autoren; Michel Pignolet de Montéclair bringt gar eine Einrichtung „apropriée à la Flûte Traversière" (oder andere Melodieinstrumente) im Konkurrenzverlag von François Boivin[2] auf den Markt.

Die drei kleinen (9 x 15 cm) Bände des „seul imprimeur des Musique" Christophe Ballard (1641–1715) bzw. seines Sohnes Jean-Baptiste-Christophe (1663–1750) stehen in einer Tradition, die ihre Wurzeln bereits im 16. Jahrhundert hat. Bereits 1569 veröffentlicht Robert Ballard zusammen mit seinem Vetter Adrian Le Roy ein *24me Livre d'airs et chansons à 4 parties*[3] mit Kom-

* Eine Ausgabe der dreistimmigen Lieder des 2. Bandes erscheint gleichzeitig im Amadeus Verlag. Die Notenbeispiele erscheinen in diesem Artikel in der Transposition und Bearbeitung der Ausgabe. Für die Überlassung der originalen Drucke der Ballard-Sammlung bin ich Dr. Dominique Muller (Basel/Neuchâtel), für die Durchsicht der Übersetzungen Brigitte Gasser (Basel) zu besonderem Dank verpflichtet.

1 Der genaue Titel lautet: BRUNETES / OU / PETITS AIRS TENDRES, / AVEC LES DOUBLES ET LA BASSE-CONTINUE; / MELEES / DE CHANSONS A DANSER; Recüeillies, & mises en ordre par / CHRISTOPHE BALLARD, / seul Imprimeur de Musique, & Noteur / de la Chapelle du Roy. / TOME PREMIER / A PARIS, / Rue S. Jean de Bauvais, au Mont Parnasse. / M.DCC.III. / Avec Privilege de Sa Majestè. / Die Jahreszahlen der Erstausgaben sind: Band I: 1703, Band II: 1704, Band III: 1711. Bei den mir vorliegenden Ausgaben handelt es sich für Bd. I und III um die Erstausgabe, für Bd. II um eine 1719 erschienene Wiederauflage von Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

2 BRUNETES / Anciènes et Modernes. / Apropriées à la Flûte Traversière avec une Basse / d'Accompagnement / PAR MONSIEUR MONTECLAIR / L'Accademie Royalle de Musique / PREMIER RECUEIL. / Contenant douze suittes, qui peuvent aussy se jouer sur la Flûte a Bec, sur le Violon, Haubois [sic], et Autres Instruments. / A PARIS / Chez le Sr. Boivin Marchand Rue Sr. Honoré a la Regle d'Or ou demeure le Sr. Montèclair.

3 Ernst Hermann Meyer, Artikel „Air", MGG Bd. 1, 185–188.

positionen von Orlando di Lasso und Claude Lejeune, viele ähnliche Drucke folgen.

Diese mehrstimmigen, homophonen Kompositionen werden im Zeichen des aufkommenden Generalbaßzeitalters mehr und mehr von der einstimmigen, lautenbegleiteten „Air de cour(t)" abgelöst. In dieser Form spielt die Air nun während nahezu eines Jahrhunderts eine der führenden Rollen in der Musikgeschichte Frankreichs. Die Ausgaben, großteils im Verlag der Familie Ballard, werden in immer rascherer Folge auf den Markt gebracht, bis hin zum monatlichen Periodikum.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts tritt eine Klassifizierung der Airs im Hinblick auf ihren Charakter ein: sie werden nun unterschieden in die „Air sérieux" mit „ernstem", meist pastoralem Text und freier, wohl vom italienischen „Recitativo" inspirierter Melodik, und die „Air à boire", das anspruchslose Trinklied mit oft derb-fröhlichem Text.[4]

Obwohl die „brunette" (und ihr Widerpart, die „blonde") als Topos in der französischen Dichtung bereits seit dem Mittelalter auftritt[5], ist es offenbar Christophe Ballard, der der stark vereinfachten Spätform der „Air sérieux" den Namen „Brunete" (sic) beilegt. So jedenfalls erklärt er selbst es im „Avertissement" zum 1. Band der *BRUNETES | OU | PETITS AIRS TENDRES, | AVEC LES DOUBLES | ET LA BASSE CONTINUE*, ... von 1703:

„Les Airs ... ont été appellez Brunetes, par rapport à celuy qui commence Le beau Berger Tircis, & à celuy qui finit par ces paroles Helas, Brunete, mes amours, etc." (Die Lieder ... wurden Brunetes genannt mit Beziehung auf dasjenige, das beginnt „Le beau Berger Tircis" und auf dasjenige, das schließt mit den Worten „Helas, Brunete, mes amours", usw.)[6]

[4] Eine kuriose Blüte treibt diese „Katalogisierung" der Affektqualitäten in der ab 1723 erscheinenden Sammlung „NOUVEAU RECUEIL DE CHANSONS CHOISIES" von Jean Neaulme, den Haag 1723 ff. Hier wird unterteilt in: Chansons tendres, Chansons galantes, Chansons bachiques, Rondes de Table, Chansons melées de Tendre et de Bachique, Plans de Morale Galante et Bachique, Chansons contre l'Amour et le vin, Chansons Comiques et Grotesques, Chansons critiques et satiriques, Dialogues.

[5] André Verchaly, Artikel „Brunette", MGG Bd. 2, 405–410.

[6] Die Texte der ersten Couplets beider Lieder lauten:

– Le beau Berger Tircis
Près de sa chere Annette:
Sur les bords du Loir assis,
Chantoit dessus sa Musete [sic];
Ah! petite Brunete,
Ah! tu me fais mourir!
Sur les bords...

(„Le beau Berger Tircis" scheint eine der beliebtesten Brunettes gewesen zu sein. J. M. Hot-

Die Ballard-Sammlung vereinigt zwei- und dreistimmige Lieder in unterschiedlicher Besetzung (textierte Oberstimme + Continuo, textierte Ober- und Baßstimme, zwei textierte Oberstimmen + Continuo, zwei textierte Oberstimmen + textierte Baßstimme) und unbegleitete „Chansons à danser en rond". Dem 3. Band ist zusätzlich als eine Art „klingendes Resümée" ein „Pot-Poury" angehängt, das patchworkartig aus Bruchstücken der vorhergehenden Lieder zusammengesetzt ist. Viele der continuobegleiteten Lieder sind mit „Doubles", variierten Strophen, versehen. Sie stellen hochinteressante Beispiele einer offenbar noch ins 17. Jahrhundert gehörenden und nicht sehr reichhaltig dokumentierten Diminutionspraxis dar. In keinem der drei Bände werden die Autoren der Lieder oder der Doubles genannt, nur in Ausnahmefällen läßt sich anhand von Konkordanzen ein Lied mehr oder weniger sicher zuschreiben. Auch die Entstehungszeiten sind unklar, dürften aber bei einigen Liedern bereits gegen Beginn des 17. Jahrhunderts liegen.

Die Texte der Lieder, deren Sujets allesamt der Schäfermode des 17. und frühen 18. Jahrhunderts entspringen, kreisen immer wieder um die typischen pastoralen Themen von Liebeshoffnung und Liebesleid, unbeschwert-naives Amüsement unter freiem Himmel und die Freuden des „einfachen Lebens" (oder was man dafür hielt) werden besungen. Der sentimentale, auch ins Kokette spielende Tonfall der Texte könnte leicht ins Peinlich-Kitschige abgleiten – was er bei späten Beispielen in der Tat tut –, würde er nicht immer wieder in der Komposition aufgefangen und gespiegelt, in ironischer Weise gebrochen bis fast an die Grenze zur Karikatur. Im kleinsten Detail sind hier oft reizvolle Entdeckungen zu machen. Dieses Aufbrechen des „Nur-Modischen" hebt die kleinen Lieder qualitativ über die Massenware hinaus, die zu gleicher Zeit natürlich auch gedruckt wurde; es ist vielleicht eine Erklärung für den großen Erfolg und die Wirkung, die die Ballard'sche Sammlung hatte. Einige kleine Beobachtungen hierzu:

Que je serois content

Das Wort „tendre" („au tendre son de ta Musette") durchbricht erstmalig und darum besonders „empfindlich" das syllabische Parlando mit einem „gefühl-

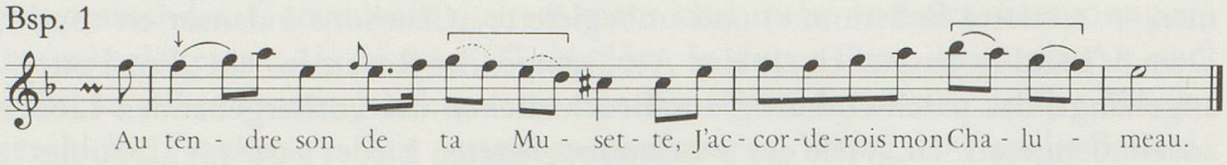
Fortsetzung der Fußnote

teterre benutzt sie als Beispiel zur Illustration seiner Transpositions-„Méthode" und bemerkt: „Je choisiray cela cette ancienne Brunette connüe de tout le monde.")

– J'ay passé deux jours sans vous voir,
Plus cruels qu'on ne pense:
Je serois de desespoir;
D'une longe absence;
Helas! Brunete mes amours
Ne puis – je vous voir tous les jours!
Helas! Brunete...

vollen“ Port de voix. Die charakteristischen Zweierbindungen bei „Musette“ und „Chalumeau“ verweisen eindrücklich auf den Satztypus der Musette:

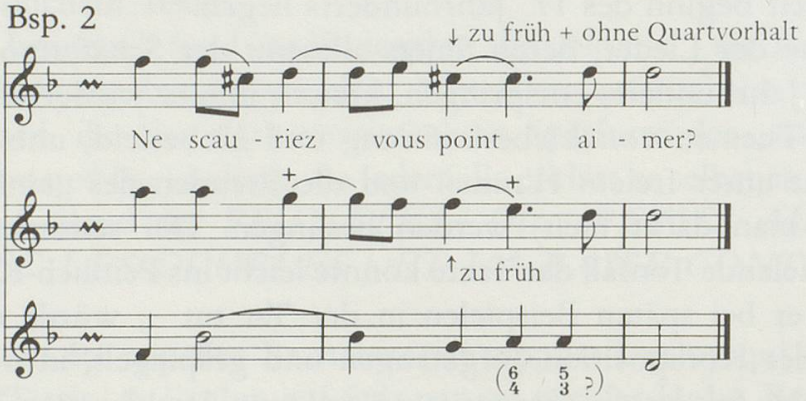
Bsp. 1



Vous qui sçavez

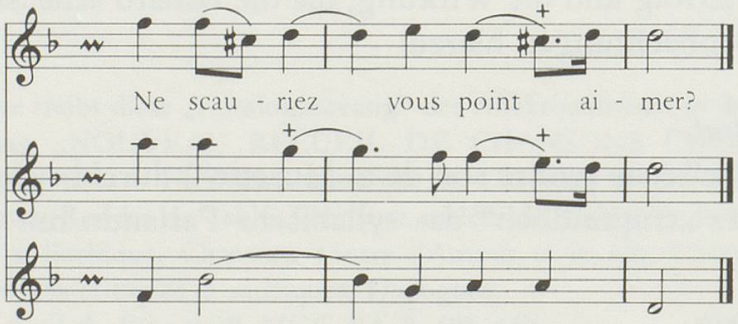
„... ne sçauriez vous point aimer?“ – Die „verzogene“ Kadenz scheint anzudeuten: „Wißt Ihr nicht mehr zu lieben?“ – „Wißt Ihr nicht mehr zu kadenzieren?“

Bsp. 2



Korrekt z. B.:

Bsp. 3



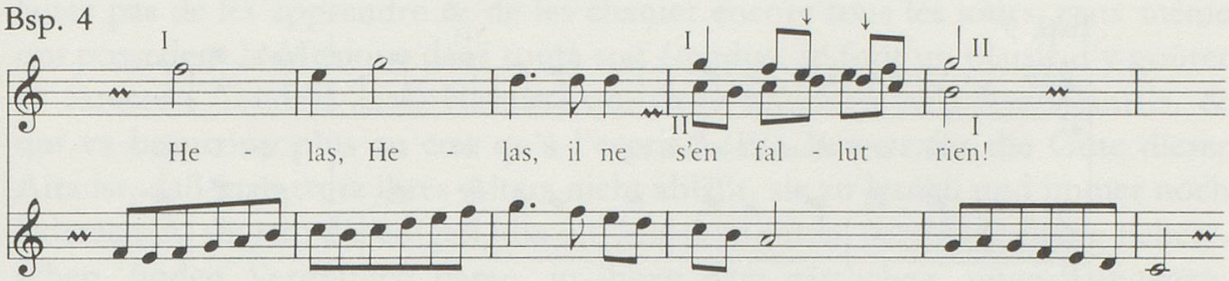
(Auffällig gerade bei diesem Lied, aber auch bei einigen anderen Beispielen, die noch aus dem 17. Jahrhundert stammende Tendenz, den Vorhalt vor die Zeit zu setzen.)

Non, non, je n'iray plus au bois

„Helas! Helas!“ Der Baß malt die – gespielte? – Empörung der Erzählerin. „Il ne s'en fallut rien!“ Die beiden bei der Stimmkreuzung auftretenden Sekunden

denunzieren die Versicherung, der zudringliche Schäfer habe – um Haaresbreite! – keinen Erfolg gehabt:

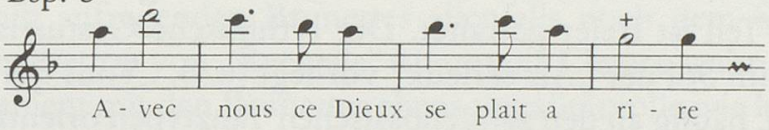
Bsp. 4



Dans nos bois

Der Triller auf „rire" bringt das Wort wirklich zum Lachen:

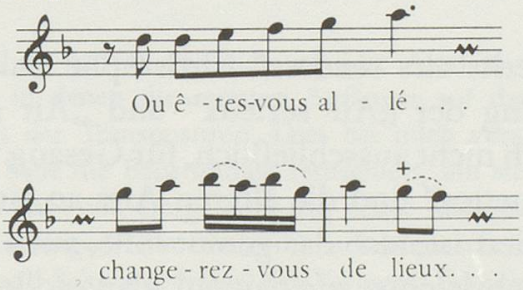
Bsp. 5



Ou êtes vous allé

Die Anabasis-Figur des Anfangs illustriert das „Wegfliegen" der Amoretten, desgleichen die kleine „flatternde" Diminutionsfigur bei „Changerez – vous de lieux":

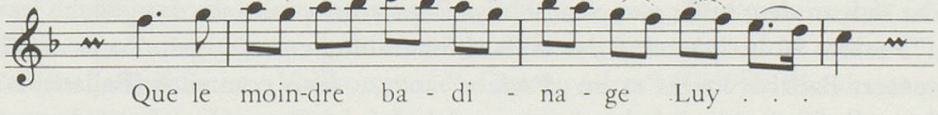
Bsp. 6



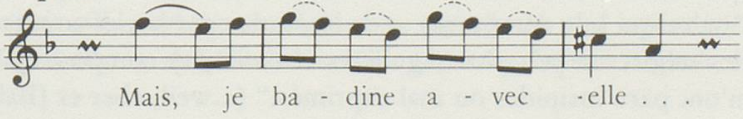
Celimene prude et sage

„Tändelnde" Musette-Figuren bei „badinage" und „je badine":

Bsp. 7



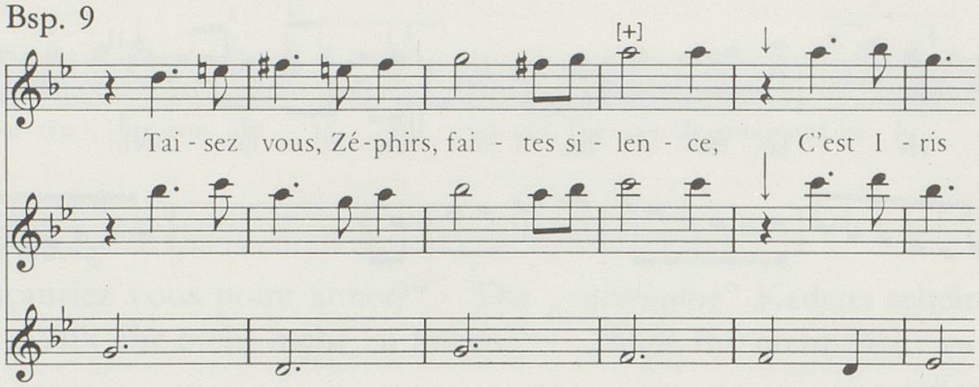
Bsp. 8



Doux Ruisseaux, coulez

„Taisez – vous, Zéphirs, faites silence“: Pause („Silence“) ohne anschließenden Akkordwechsel:

Bsp. 9



Die Lieder sind formal äußerst schlicht gehalten, sie beschränken sich auf AABB- und ABA-Modelle; der A-Teil ist in aller Regel ein symmetrischer 8-Takter, der B-Teil ist freier gestaltet. Der rythmische Gestus ist, sofern nicht freie Melodik im Stil der „Air sérieux“ vorliegt (z. B. „Vous qui sçavez“, „Que je vous aime“), häufig an den zeitgenössischen Tanztypen orientiert, wie Menuett, Gavotte, Bourrée etc. Hier ist durchaus auch eine Verbindung zu sehen zu den „Airs de mouvement“ z. B. von L'Affillard. In der Tat tragen manche der Lieder zusätzliche Überschriften wie „Sarabande“.

Vom „Recueil de Pieces, petits Airs, Brunettes“ zur „Méthode pour la ...“

Die „Brunettes ou petits airs tendres“ Christophe Ballards stellen den Endpunkt der Entwicklung der „Air sérieux“ und „Air à boire“ dar. Wohl in erster Linie, wenn auch nicht ausschließlich, für Gesang und Continuo gedacht, richten sich die „Brunettes“ und die älteren Airs an ein Publikum, das direkt an der Musik interessiert ist, also das gemütvolle, auch geistreiche Lied sucht, und nicht die technisch leichte, gleichwohl klangvolle Komposition für den Anfänger. So richtet Christophe Ballard sich in seinem Vorwort zu Bd. 1 nicht an den (Instrumental-)Amateur, wie dies z. B. Michel Pignolet des Montéclair[7]

[7] Er wendet sich an den Anfänger, obwohl das Repertoire praktisch das gleiche ist wie das von Ballard; 73 seiner 96 Incipits sind der Ballard-Sammlung entnommen. Zu seinen Eingriffen in den Notentext Ballards merkt er im „Preface“ an: „... mais comme il (Ballard) n'a eu en vüe que le chant, il a esté obligé de les notter par les clefs propres aux voix sur lesquels la plupart de ceux qui apprennent a joüer des instruments ne peuvent executer faute de sçavoir la transposition. C'est ce qui m'a determiné, ... de les notter par la clef convenable, J'ay retouché les basses pour les rendre un peu plus regulieres et enfin j'ay composé quelques airs dont les chants anciens m'ont paru insipides ou mal exprimés.“ (...weil, aber er [Ballard] nichts als den

tut, sondern an „des Gens de bon goût". Eine bessere Formulierung von Sinn und Wert der „Brunette", als sie dieses Vorwort bietet, ist wohl nicht denkbar: „Une preuve de la bonté de ces Airs, c'est que malgré leur ancienneté, on ne laisse pas de les apprendre & de les chanter encore tous les jours; ceux même qui possedent la Musique dans toute son étendue, se font un plaisir d'y goûter ce caractere Tendre, Aisé, Naturel, qui flatte toûjours, sans lasser jamais, & qui va beaucoup plus au cœr qu'à l'esprit." (Ein Beweis für die Güte dieser Airs ist, daß man trotz ihres Alters nicht abläßt, sie zu lernen und immer noch jederzeit zu singen; diejenigen, die die Musik in ihrem ganzen Umfang beherrschen, finden Vergnügen daran, in ihnen dem zärtlichen, ungezwungenen, natürlichen Charakter nachzuspüren, der immerzu schmeichelt, ohne je zu ermüden, und der mehr das Herz als den Geist rührt.)

Mit der fortschreitenden „Italisierung" der französischen Musikszene in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dem damit einhergehenden höheren Anspruch an die vordergründige Virtuosität der Ausführung genügen die technisch wenig aufregenden Brunettes allenfalls noch dem Schüler. Bereits die nächste Generation von „Recueils" nimmt die Chance wahr, dem Anfänger auf dem Instrument mit den Brunettes ebenso qualitätvolle wie leichte Literatur anbieten zu können. Im Vorwort seiner Sammlung *BRUNETTES/Anciènes et Modernes* schreibt Michel Pignolet de Montéclair: „Je crois que ceux qui aprennent a jouer des instruments ne doivent pas dans les commencements, s'exercer sur des pieces difficilles qui corrompent ordinairement la main, ils doivent d'abord apprendre à bien poser la main, à jouer regulierement, à former

Fortsetzung der Fußnote

Gesang im Sinne hatte, so war er genötigt, sie [die Airs] in für den Gesang geeigneten Schlüsseln zu notieren, in denen die meisten Anfänger auf dem Instrument nicht spielen können, aus Unkenntnis der Transposition. Dies hat mich veranlaßt, sie in den passenden Schlüssel zu setzen; ich habe die Baßstimmen retuschiert, um sie ein wenig regelmäßiger zu machen, und schließlich habe ich einige Airs mit neuer Melodie versehen, wo mir der alte Gesang fade oder schlecht ausgedrückt erschien.) Außerdem scheint Montéclair, wohl in seiner Funktion als Teilhaber (und Schwiegervater) des Verlegers François Boivin, Zugriff auf eigene Quellen zum Brunette-Repertoire gehabt zu haben – ein Beispiel für eine „kritische Ausgabe" 1734! Er schreibt im Vorwort hierzu: „... et pour approcher le plus qu'il est possible de l'origine des Brunettes, de les chercher dans de vieux manuscrits..." (... und um mich so viel als möglich dem Ursprung der Brunettes anzunähern, habe ich sie in alten Handschriften aufgesucht.) Möglicherweise stellt die von Montéclair bemängelte und „verbesserte" schlichte Gestaltung der Bässe in der Ballard-Sammlung lediglich eine „Minimalversion" im Sinne einer Improvisationsgrundlage dar – die Montéclair seinem „Amateur" nicht zutraut. Johann Mattheson scheint jedenfalls im „Vollkommenen Capellmeister" (1739) etwas derartiges anzudeuten, wenn er schreibt: „Diese Spiel-Arie hat ... eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte [= schlichte] Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grund = Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen." (S. 232)

avec grace tous les sons et tous les agréments du chant et enfin a connoitre peu a peu tous les detours dont l'instrument est susceptible, c'est ce qu'on apelle communement, en fait de Viole et de Violon, conoitre son manche, on peut passer ensuitte et par degrés a des musiques plus difficilles observant toujours le beau port de main; Les Airs de ce Recueil sont les plus propres a former presque tous les effets dont viens de parler cy dessus." (Ich glaube, daß diejenigen, die Instrumente spielen lernen, sich anfangs nicht in schwierigen Stücken üben sollten, die gewöhnlich die Hand verderben; sie sollten zuerst lernen, die Hand gut zu setzen, regelmäßig zu spielen, mit Anmut alle Klänge und Manieren des Gesanges zu formen, und schließlich alle Besonderheiten kennenzulernen, derer das Instrument fähig ist; das ist es, was man in Bezug auf Viola da Gamba und Violine nennt: ‚sein Griffbrett kennen'; man kann daraufhin und in kleinen Schritten zu diffizileren Musiken fortschreiten, dabei jedoch allezeit die gute Führung der Hand beachten. Die Airs dieser Sammlung sind vorzüglich geeignet, alle jene Wirkungen zu erzielen, von denen hier gesprochen wurde.)

Aber nicht nur auf rein manuelle Ausbildung des „Amateurs" zielt Montéclair ab; an anderer Stelle schreibt er: „...Celles (pieces) qu'on apelle ‚TRAVAILLEES' ne forment point le goût..." und „... pour les petits Airs il faut, non seulement, avoir un genie naturel, un goût delicat, une disposition tendre dans la main, mais il faut encore beaucoup d'Ame pour leur donner l'expression qu'ils demendent dont tres peu de gens sont capables." (Diese [Stücke], die man als ‚gearbeitet' bezeichnet, formen nicht den Geschmack... – Für die ‚Petits Airs' bedarf es nicht nur eines natürlichen Genies, eines ausgesuchten Geschmackes, einer zarten Verfassung der Hand, sondern ebensosehr braucht man genug Seele, um ihnen den nötigen Ausdruck zu geben – wessen nur sehr wenige Leute fähig sind.)

Er weiß offensichtlich noch die musikalische Qualität hinter der schlichten Fassade zu würdigen: „... rien n'est si touchant que d'entendre ces airs par une belle voix accompagnée al l'unisson par une flûte traversière." (Nichts ist so rührend, als diese Lieder von einer schönen Stimme zu hören, im Einklange begleitet von einer Flûte Traversière.)

Ebenfalls deutlich methodischen Charakter hat J. M. Hotteterre's Sammlung *AIRS ET BRUNETTES*[8], die etwa ein Jahrzehnt früher als Montéclairs

[8] AIRS ET BRUNETTES / a Deux et Trois Dessus / Pour les / FLUTES TRAVERSIERES / Tirez de meilleurs Autheurs, Anciens et Modernes / Ensemble les Airs de Mrs. / Lambert, Lully, De Bousset, & c. / Les plus convenables a la Flûte Traversiére Seule / Ornez d'Agremens / par Mr. Hotteterre le Romain / Et Récueillis par M. ++++ / A PARIS / Chez Ledt. Sieur Hotteterre rue de Seine a l'Hotel d'Arras. / Le Sieur Boivin rue St. Honoré a la Regle d'or. David Lasocki versucht in seiner Ausgabe der *Ornamented airs and brunettes*, London 1980, anhand der Adresse Hotteterre's eine ungefähre Datierung des Druckes und nennt 1723 als mögliches Erscheinungsjahr.

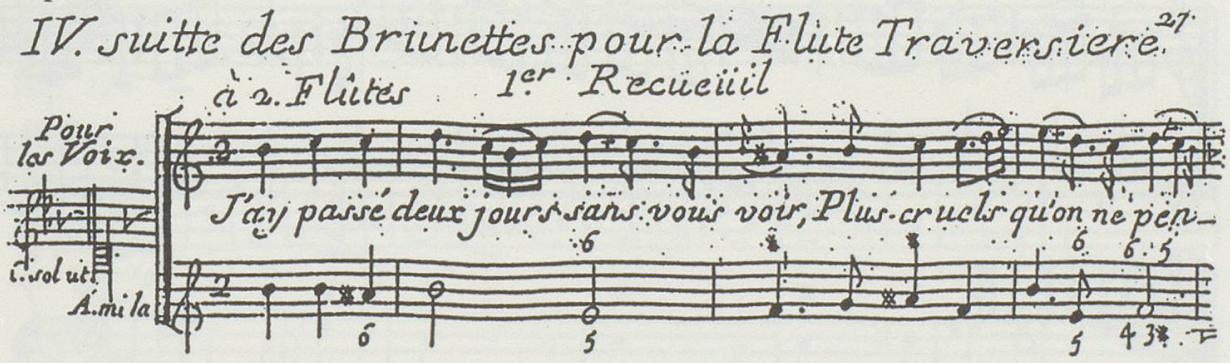
Band im selben Verlag (François Boivin) erschien. Bereits der Hinweis auf der Titelseite „Ornez d'Agrémens" deutet hier auf den Anfänger als Zielgruppe, die Textur ist, zumindest im ersten Teil des Bandes, eher noch schlichter als bei Montéclair. Bei Hotteterre lassen sich bereits Ansätze einer „progressiven" Gliederung erkennen; bieten die ersten 63 Seiten ausschließlich 2- und 3-stimmige Brunettes und Instrumentalstücke leichten bis leichtesten Zuschnitts, so folgen auf den letzten Seiten 22 einstimmige Airs mit teilweise recht anspruchsvollen Doubles.[9] Die eingestreuten Instrumentalstücke („Menuet provençal", „Musette de M. Marais," „Musette de M. Rebel") verweisen ebenfalls auf die späteren Sammlungen z. B. Michel Blavet's, in denen das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalkompositionen etwa 1:1 ist.

Mit den Recueils von Blavet findet in verstärktem Maße das „große" Opernrepertoire Eingang in die *Recueils*. Nicht nur bekannte Arien werden für 2 Flöten (oder andere Instrumente) arrangiert, selbst Orchesterritornelle werden „für den Hausgebrauch" angeboten. In der 2. Jahrhunderthälfte bestehen dann bereits viele *Recueils* ausschließlich aus Opernarrangements, bis hin zu solchen Kuriositäten wie der Mozart'schen *Zauberflöte* oder der *Entführung aus dem Serail* in der Version für 2 Flöten.

Bei der Betrachtung der verschiedenen Sammlungen fällt die starke Vorherrschaft der Zweistimmigkeit auf. Bei Christophe Ballard ist noch etwa 1/4 der Stücke dreistimmig gesetzt; der Anteil nimmt dann kontinuierlich ab, bis zur „genormten" Zweistimmigkeit ab Mitte der 30er Jahre.

Montéclairs „Brunettes" stellen hier eine interessante Zwischenstufe zwischen den Stimme/Continuo-Liedern Ballards und den späteren reinen Duetten dar: Da der ganze Band im französischen Violinschlüssel notiert ist, der ja oktavgleich mit dem Baßschlüssel ist, läßt Montéclair bei vielen Stücken die Alternative „2. Flöte oder Continuo" offen, indem er die 2. Stimme mit Bezifferung versieht:

Bsp. 10



In der nun gefundenen Zusammensetzung findet das Repertoire der *Recueils* – und mit ihm die „Brunette" – Eingang in die Instrumentalschulen. Erweitert

[9] Auch diese Doubles sind teilweise wörtlich von Ballard übernommen – oder hat Hotteterre, andersherum, nolens volens bei Ballard „mitgearbeitet?"

um einen theoretischen Teil, finden sich in den „Méthodes“ von Fraçois Devienne, J. M. Cambini, Samuel Arnold, Louis Granom etc. die gleichen Zusammenstellungen von Liedern, Opernarrangements und Tanzsätzen wie in für die reine Unterhaltung gedachten Bänden ohne theoretischen Vorspann, wie z. B. die Reihe *Recueil de Pieces Françoises et Italiennes, Petits Airs Romances Vaudevilles*, die gegen 1770 in 8 Bänden bei Granier in Paris herauskam.

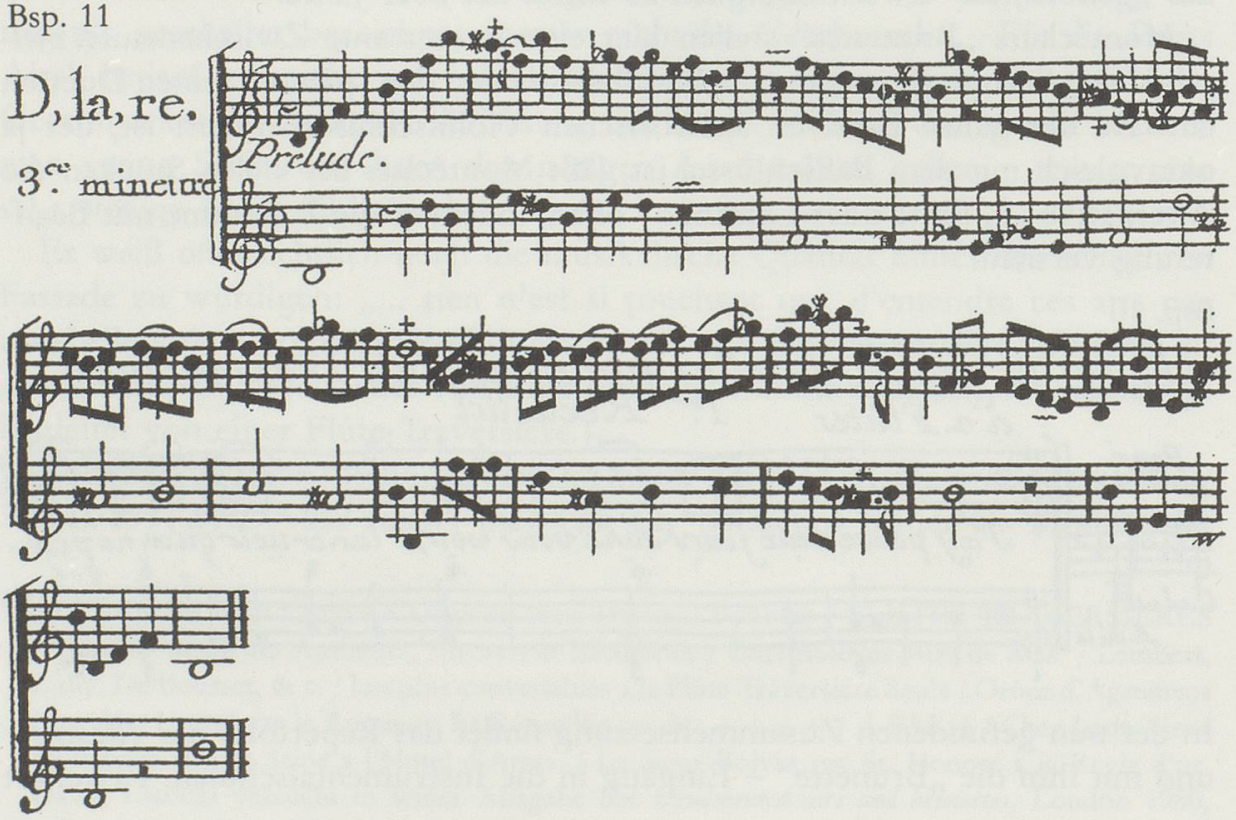
Die Flöte/Blockflöte als Continuo-Instrument

Es ist eine naheliegende Vermutung, in der zweistimmigen Form der *Recueils* ab ca. 1735 die Spiegelung einer uns auch heute noch vertrauten Situation zu sehen: Es ist sowohl für die Hausmusik wie für den Unterricht meist eine zweite Flöte vorhanden, seltener ein Tasteninstrument, und noch seltener jemand, der damit umzugehen weiß.

Die Lösung ist heute noch so einfach und pragmatisch wie im 18. Jahrhundert: Man spielt die Baßlinie so gut es geht auf dem Melodieinstrument. (Und, ehrlich gesagt, oft klingt es ja gar nicht mal so schlecht...)

Joseph Bodin de Boismortier komponiert diese Situation direkt in seine *Diverses Pièces pour une Flûte Traversiére seule...* op. 22 (1722) ein. Der „2me Dessus“ ist häufig ein regelrechtes „Bassetchen“[10]:

Bsp. 11

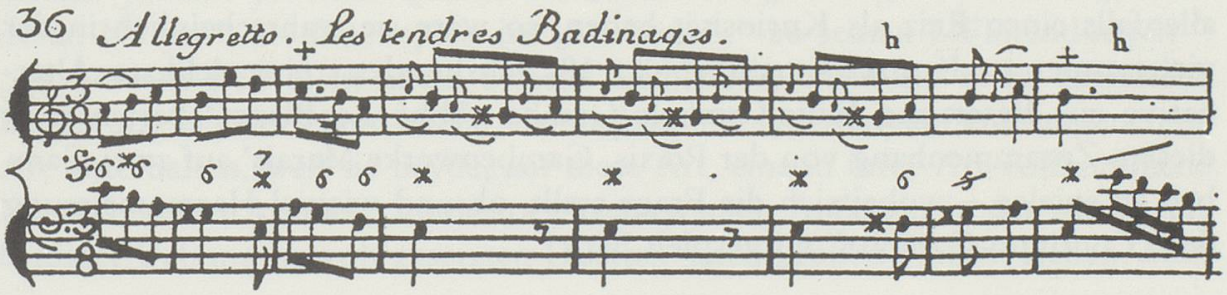


[10] Vgl. z. B.: Quantz, „Versuch einer Anweisung...“, XVII. Hauptst., III. Abschnitt, § 2.

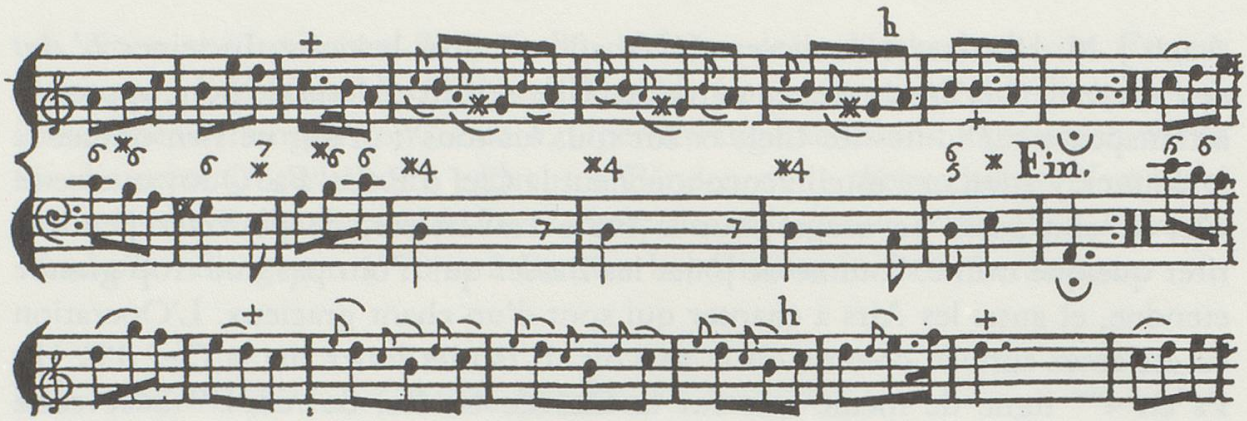
Auch J. M. Hotteterre ist dieser „Hilfsbaß“ offenbar bekannt. In seiner *L'Art de Preluder...* (1719) schreibt er unter der Überschrift „Methode pour apprende a transposer sur toutes les Clefs et sur tous les tons“: „Pour ne rien obmettre je donneray aussi une intelligence touchant la Clef d'F. Ut. Fa. Quoy que cette Clef ne soit point en usage pour la Flûte-Traversiere, on pourra cependent tirer quelque utilité, comme de joüer les Basses qui n'ont pas une trop grande etendue, et aussi les Airs a chanter qui sont d'un chant gracieux. L'Operation en est assez simple, comme on le va voir. Il faudra joüer sur la Clef d'F. Ut, Fa en 4me ligne de même que sur la Clef de G. Re, Sol en 1ere avec cette difference que l'on mettra toujours les notes une octave plus bas qu'elles ne sont, autant que cela se pourra faire cependant sans faire de mauvais chant. On observera aussi de ne monter que rarement plus haut que le Re du milieu.“ (Anweisung, aus allen Schlüsseln und in allen Tonarten zu spielen: Um nichts zu vergessen, gebe ich auch eine Erläuterung, die den F-Schlüssel betrifft. Ist auch dieser Schlüssel für die Flûte Traversière nicht in Gebrauch, so wird man indessen doch einigen Nutzen daraus ziehen können, wie das Spiel von Baßstimmen, deren Umfang nicht übermäßig groß ist, und gleichfalls von Gesangsstücken, die eine anmutige Melodie haben. Das Verfahren ist recht einfach, wie man sehen wird. Man spielt im F-Schlüssel auf der 4. Linie gleich 259wie im G-Schlüsssel auf der 1. Linie [dem „französischen Violinschlüssel“], mit dem Unterschied, daß man die Noten eine Oktave tiefer nimmt, als sie geschrieben sind, soweit man das tun kann, ohne eine schlechte Melodie zu erhalten. Man beachte auch, nur selten höher als bis zum mittleren D [d″] aufzusteigen.)

Ein besonders instruktives Beispiel für unseren „Baß-Ersatz“ ist der 3. Satz (Allegretto/Les tendres Badinages – L'Invincible“[11] aus Michel Blavet's Sonata VI „La Boucot“. Dieser Sonatensatz (Flöte + B. c.) taucht in der wahrscheinlich im gleichen Jahr (1732) gedruckten Sammlung *IIE RECUEIL/DE PIECES; PETITS AIRS, BRUNETTES, MENUETS ETC. ... PAR M. BLAVET* in einer Version für zwei Flöten auf:

Bsp. 12



[11] Aus: *Sonates melées de Pieces Pour la Flûte Traversiere Avec la Basse* (Œuvre II, Paris 1732).



Einige Hinweise lassen sich aus diesem und ähnlichen Beispielen ablesen:

- fehlen durch den Wegfall der Harmonisierung wesentliche Akkordbestandteile, so können diese in einer zugefügten Figuration „nachgeliefert" werden.
- Überleitungsfiguren sind austauschbar; möglicherweise ist es in manchen Fällen besser, zu einfacheren Floskeln zu greifen, um die Stützfunktion der Baßstimme in den Vordergrund zu stellen.
- die Flötenbearbeitung hat sicher mehr Artikulation, als die Continuostimme vermuten läßt.
- Oft ist es nötig, eine Baßfigur so abzuändern, daß wichtige Schwerpunkte mit Unterterzen/Untersexten statt mit Quinten oder Oktave/Einklang versehen werden.

*

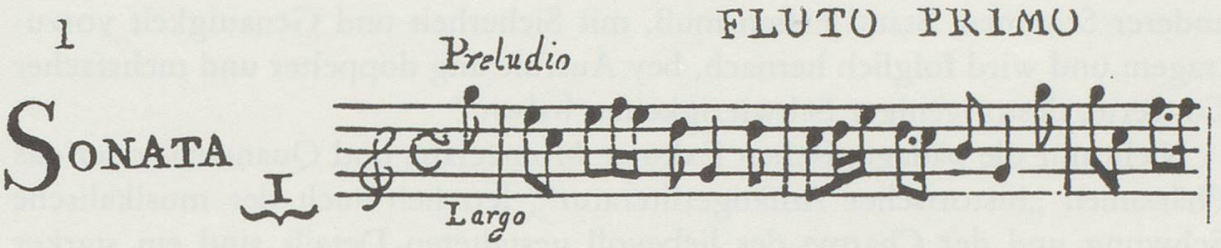
Es stellt sich beim Betrachten der Beispiele für Bearbeitungen von Baßstimmen für ein „Dessus"-Instrument die Frage, welche Bedeutung diese Praxis hatte, ob sie möglicherweise für die historische Aufführungspraxis von Belang ist.

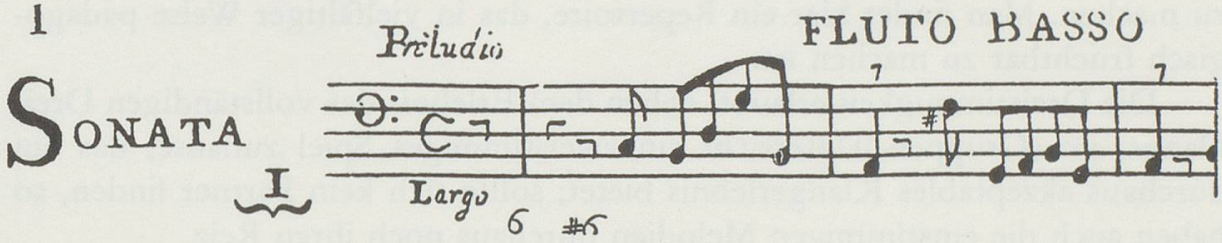
Die Beantwortung stößt bald schon auf das Problem, daß die Situation des „Konzertes" als Aufführungsanlaß sich seit der Zeit der *Recueils* grundlegend gewandelt hat. Würde eine Aufführung z. B. unserer „Tendres Badinages" mit zwei Traversflöten heute in einem einige Hundert Menschen fassenden Saal allenfalls einen Reiz als Kuriosität haben, so wäre sie wahrscheinlich in der viel intimeren „Konzertsituation" des 18. Jahrhunderts eine delikate Alternative zur Besetzung Flöte/Cembalo/Gambe. Abbé Le Blanc[12] berichtet in diesem Zusammenhang von der Praxis, Gambenwerke Marais' auf zwei Gamben zu spielen – wobei sich die Frage stellt, ob und wieviel Harmonisierung der „Continuo-Gambist" mitgespielt hat.

[12] Hubert Le Blanc: *Verteidigung der Viola da Gamba gegen die Angriffe der Violine...* Amsterdam 1740, deutsche Übertragung von Albert Erhard, Kassel usw. [2]1965.

Möglicherweise ist dieses Baß-Spielen auf dem Melodieinstrument im „kleinen Kreise“ eine Erklärung einerseits für die großen Mengen an Baßblockflöten in englischen Instrumentensammlungen, bei denen sich die Frage stellt, für welche Musik diese teilweise luxuriösen Instrumente gebaut wurden; andererseits könnte diese Praxis die geheimnisvollen Überschriften „Fluto Primo“ und „Fluto Basso“ erklären, die sich z. B. auf der Blockflötenausgabe von Corellis Sonaten op. V im Druck von I. Walsh finden:

Bsp. 13





Der zweite Bereich, in dem die *Recueils de Pieces* und damit im Zusammenhang die Ausführung der Baßstimme auf dem Melodieinstrument ihren Sinn und Wert haben, ist der Unterricht.

Bereits seit den Bicinien der Renaissance ist der erzieherische Wert des zweistimmigen Spiels oder Gesangs bekannt. Dabei ist jedoch, anders als durch den heutigen Gruppenunterricht nahezu zwangsläufig, grundsätzlich eine der Stimmen vom Lehrer übernommen worden, um so ein sicheres Korrektiv zu bieten. Johann Joachim Quantz formuliert die „Vorzüge“ und den „besonderen Nutzen“ des Duettspiels im „Vorbericht“ zu seinen 6 Flötenduetten[13]: „Es können sich nicht allein zweene Liebhaber, wenn sie keine zahlreiche Begleitung bey der Hand haben, damit [nämlich Duetten] auf eine angenehme Art unterhalten, weil sie beyde, auf diese Art, eine in ihrer Art vollkommene Musik besetzen können: sondern es können auch Anfänger in der Musik aus fleißiger Uebung in wohlgesetzten Duetten einen großen Nutzen ziehen. Man

[13] *SEI DUETTI A DUE FLAUTI TRAVERSI DA GIO. GIOACCHINO QUANZ. OPERA SECONDA. STAMPATA DA GIORGIO LUDOVICO WINTER A BERLINO, 1759* (Faksimile-Ausgabe v. Antonio Arias, Madrid 1983).

wird dadurch erstlich in der richtigen und genauen Beobachtung der Geltung der Noten und des Tacts überhaupt sicher, indem man immer eine concertierende Nebenstimme höret, die mehrentheils eine Gegenbewegung führet. Man bekömmt ferner dadurch nach und nach einen Geschmack an den Wirkungen der Harmonie, und an den Sätzen die gegeneinander binden, und sich einander nachahmen: und dieses um so viel mehr, weil man immer die Harmonie die zum Duette nöthig ist, ganz zusammen höret. Man bereitet sich endlich dadurch vor, eine jede Stimme, welche nicht mit andern immer in einerley Bewegung geht, sondern für sich allein, gegen eine verschiedene Bewegung anderer Stimmen, Stand halten muß, mit Sicherheit und Genauigkeit vorzutragen; und wird folglich hernach, bey Ausführung doppelter und mehrfacher Concerte, desto weniger Schwierigkeiten haben."

Nicht nur die pädagogischen Exkurse Montéclairs und Quantzens oder das Phänomen „historischer Anfängerliteratur", letztlich auch der musikalische Schwung und der Charme des liebevoll gestalteten Details sind ein starker Anreiz, die Brunettes und viele andere speziell der dreistimmigen Stücke aus *Recueils* des 18. Jahrhunderts auch dem heutigen Unterricht wieder zugänglich zu machen. Man findet hier ein Repertoire, das in vielfältiger Weise pädagogisch fruchtbar zu machen ist:

– Die Dreistimmigkeit erlaubt, neben dem Erlebnis des vollständigen Dreiklangs, im (Gruppen-)Unterricht ein zweistimmiges Spiel zuhause, das ein durchaus akzeptables Klangerlebnis bietet; sollte sich kein Partner finden, so haben auch die einstimmigen Melodien durchaus noch ihren Reiz.

– Es sind die unterschiedlichsten Ausführungsweisen denkbar, die Lieder laden geradezu zu besetzungsmäßigen Experimenten ein: Denkbar ist neben der dreistimmigen Version die Besetzung 1. Stimme + Baß, 1. + 2. Stimme ohne Baß (so tauchen viele der Trios in späteren Drucken auf), 1. Stimme allein; besonders reizvoll wird dieses Experiment, wenn sich gar noch ein Sänger findet.

– Die einfache Struktur der Lieder läßt den Schritt vom Rezipieren zum Konstruieren – vom Spielen zum Selberkomponieren – ohne allzuviel technischen Ballast möglich werden. Es ist eine sehr wesentliche Erfahrung, im Umgang mit Kunst festzustellen, daß man nicht zum „Nur – Empfangenden" gestempelt ist, sondern in gewissen Grenzen auch selber produzieren kann.

– Die historische Qualität der „Brunettes" als Grundstock für das „große" Repertoire der Couperin, Lully, Campra, Destouches, Charpentier, Leclair, Rameau etc. läßt auch an eine Verwendung als Einstieg für den fortgeschrittenen Anfänger denken. Der Gestus, die Atmosphäre eines Couperin-Concerts, einer Leclair-Sonate oder einer Hotteterre-Suite sind en miniature in diesen Liedern angelegt, man wird, um mit Quantz zu reden, „hernach desto weniger Schwierigkeiten haben". Die sparsame Bestückung mit Agréments mag hier als Aufforderung gelten, sein eigenes Stilgefühl zu schulen.

– Die Ausführung auf drei gleichen Instrumenten mag zwar klanglich als Einschränkung erscheinen (Quantz, a. a. O.: „Ueberhaupt thun Duette, so wie auch Trios, auf zwei Instrumenten von verschiedener Art, eine bessere und vernehmlichere Wirkung als auf einerley Instrumenten."), was die Präzision speziell in der Intonation angeht, so ist sie sicher pädagogisch von Vorteil. Die dissonanzarme Harmonik der Lieder läßt das Ohr sehr empfindlich werden für jede Intonationstrübung. Das Fehlen der Harmonisierung z. B. durch das Cembalo – der „Rauch im Hintergrund der Musik" (Rameau) – erlaubt kein Sich-Verstecken im üppigen Klangteppich, alles liegt klar zutage.

DIE OBOE IM 18. JAHRHUNDERT

Versuch einer Chronologie verschiedener Oboentypen anhand von Messungen und Betrachtungen von neunzehn Instrumenten aus der Sammlung M. Piguet

VON MICHEL PIGUET

Die Oboensammlung Michel Piguet besteht seit 1952. Sie entstand aus dem Bestreben, Instrumente für den praktischen Gebrauch zu finden, standen damals doch noch kaum gute Kopien historischer Instrumente zur Verfügung. Im Gegensatz zu den Instrumenten anderer Sammlungen sollen meine Oboen nicht primär als Demonstrations- und Ausstellungsstücke den Instrumentenbau früherer Zeiten dokumentieren. Vielmehr sind sie auch heute noch in erster Linie zum Spielen bestimmt, wobei der instrumentenbauliche Aufschluß, den sie zu geben vermögen, ein willkommenes Nebenprodukt ist. So wurden neun der hier vorgestellten neunzehn Instrumente durch die Oboenbauerin Mary Kirkpatrick vollständig ausgemessen und hinsichtlich der Bohrung verglichen.[1]

Was die Datierung der Instrumente betrifft, so sind mit zwei Ausnahmen, der Instrumente von August Grenser (1720–1807) (Nr. 11) und Jakob Grundmann (1729–1800) (Nr. 14), alle Oboen undatiert. Dennoch soll im folgenden eine Chronologie versucht werden, die als maßgebliches Kriterium die Veränderungen der äußeren Form und der Bohrung benutzt.

Allgemeine Unterscheidungskriterien

Bekanntlich entstanden die ersten Generationen von Oboen unter französischem Einfluß, einem Einfluß allerdings, der im weitesten Sinne des Wortes verstanden werden sollte: nicht alle der wichtigsten Oboentypen sind in Frankreich entwickelt worden. Als Beispiel für außerfranzösische Provenienz sei die Arbeit von Richard Haka (1645–1705) genannt. Haka war Engländer, kam aber mit seinen Eltern 1650 nach Amsterdam und damit in eine Stadt, die in der Frühgeschichte der Oboe eine wichtige Rolle spielt.[2] Von Haka ist eine

[1] Die genauen Abmessungen von Mary Kirkpatrick sind in einem Separatum erhältlich. Dies kann über die Schola Cantorum Basiliensis, Sekretariat der Forschungsabteilung, Leonhardsstr. 4, Ch-4051 Basel, bezogen werden.

[2] Dudok van Heel und Marieke Teutscher, „Amsterdam as the Center of Flutenmakers in the 17th and 18th Centuries" (unveröffentlichtes Ms. im Besitz des Verfassers).

gleichmäßige Folge von Instrumenten erhalten, die die Entwicklung der Oboe gut dokumentiert – vom frühesten Oboentyp bis zur „Standard"-Barockoboe um 1700. Das früheste Oboen-Instrument, das von ihm erhalten ist, ist überhaupt die früheste aller überlieferten Oboen. Es hat nur eine c-Klappe und ist, wie viele dieser frühen Oboen, sehr klein (52 cm). Die Frage, ob es sich bei diesem Typus um eine „weiterentwickelte Schalmei" oder schon um eine frühe Oboe handelt, möchte ich hier ausklammern, da sie im gegebenen Zusammenhang zu weit führt. Ich möchte zu diesem komplizierten Thema lediglich etwas über die Stimmung dieser „kleinen Oboen" sagen. Ich hatte das Glück, vier solcher Instrumente ausprobieren zu dürfen und stellte dabei fest, daß sie alle um a′ = 440 Hz stehen, nimmt man an, der tiefste Ton sei c′ (bei geschlossenen Löchern und geschlossener c-Klappe). Drei dieser vier Instrumente stammen aus Haka's Werkstatt: die schon erwähnte früheste Oboe[3] und zwei zweiklappige Oboen.[4] Das vierte Instrument ist die „kleine Oboe" aus Elfenbein vom Pariser Instrumentenbauer Rouge.[5] Alle Oboen haben hinten ein Daumenloch für die obere Hand. Zu erwähnen ist noch, daß diejenigen Instrumente von Johann Christoph Denner (1655–1707), die 1939 noch vorhanden waren, solche „kleinen" Oboen (49,5 cm Länge) waren – mit Ausnahme zweier Oboen von „normaler" Länge (57 cm). Bis auf zwei der „kleinen Oboen" wurde alle diese Instrumente im Krieg zerstört.[6] Weitere frühe „kleine" Instrumente befinden sich in Berlin.[7] Von H. Schell (Nürnberg, Zeitgenosse von Jacob Denner) (1681–1735) ist ebenfalls eine Oboe von 49,8 cm Länge erhalten und von Dupuis (Paris)[8] ein Instrument von 54 cm Länge. Auch in Italien wurden solche „kleinen" Oboen gespielt, wie aus einem Hinweis J. J. Quantz' hervorgeht: „In Rom wurden einstmals die Blasinstrumente aus der Kirche verbannet. Ob nun vielleicht der unangenehme hohe Ton, oder die Art, sie zu spielen daran Ursache gewesen, lasse ich dahin gestellet seyn. Denn obgleich der römische Ton tief und für die Hoboe vorteilhaft war: so spieleten doch damals die Hoboisten auf solchen Instrumenten, die einen ganzen Ton höher stunden, und mußten folglich transponieren. Allein diese hohen Instrumente thaten, gegen die übrigen tiefgestimmeten, eine solche Wirkung, als wenn sie deutsche Schallmeyen wären.[9]

[3] Im Gemeente Museum, Den Haag.

[4] Im Kunsthistorischen Museum Wien und im Musikhistoriska Museet Stockholm.

[5] In der Dayton C. Miller Collection in Washington D. C.

[6] Die erhaltenen Instrumente befinden sich im Conservatorio musicale „Benedetto Marcello" in Venedig und im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

[7] Im Musikinstrumentenmuseum des Staatlichen Institutes für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

[8] S. Anm. 7

[9] J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung, die flûte traversière zu spielen*, Berlin 1752, 243.

Auch die um einen Ton tiefer transponierten, in Rom gefundenen Oboenpartien für Händel-Oratorien bestätigen Quantz' Aussage.[10] Eine Erklärung für diese hohe Stimmung könnte damit gegeben sein, daß in Frankreich Oboen zunächst nach dem Muster der Schalmei, d. h. in d^{11}, entwickelt wurden, wobei die französische Stimmung a′ = 392 Hz betrug.[12]

In Norditalien war die Stimmung jedoch höher als in Frankreich; die Oboisten verstanden ihre Oboen als c-Instrumente. Auch im *Compendium musicale* von Bartolomeo Bismantova (1677), der frühesten Oboenschule, die wir kennen, wird deutlich, daß eine „kleine Oboe" als c-Instrument gedacht war.

Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wurde eine tiefe c-Oboe in a′ = ca 392 Hz entwickelt. Solche Instrumente sind relativ selten; mir sind nur drei bekannt: die Oboe aus dem Besitz von Francis W. Galpin in Oxford[13], eine Oboe von Nicolas Hotteterre in Brüssel[14] (ohne Becher) und die wunderbare Oboe von Naust (um 1700), die sich im Besitz des Oboisten Bruce Haynes befindet. Seit dieser Zeit begegnen wir auch Oboen in höheren Stimmungen, so z. B. Instrumenten von Stanesby sen. (gest. 1734) in a′ = ca. 405 Hz.[15]

Das erste Viertel des 18. Jahrhunderts ist die Zeit der sogenannten „Barockoboen" von Jacob Denner (1681–1735), Thomas Stanesby jun. (1692–1759) oder Christian Schlegel (ca. 1667–1746), um nur einige Namen zu nennen. Von diesen Instrumenten gibt es heute sehr viele Kopien. In meiner Sammlung befinden sich fünf Oboen aus dieser Zeit, die ich nachstehend beschreiben werde.[16]

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal der Oboen im 18. Jahrhundert ist die Bohrung (vgl. die Tabelle „Ausgewählte Innendurchmesser" auf S. 96). Eine der wichtigsten Stellen einer Bohrung ist der Punkt, an dem sie am engsten ist. Zufällig enthält die Sammlung zwei frühe Oboen mit einer auffällig engen Bohrung: beide messen an dieser Stelle nur 5,7 mm; üblicher für die Zeit wären Maße zwischen 6 und 6,4 mm. Weiter sehen wir, daß keine Oboe einen Durchmesser zwischen 5,3 und 5,7 mm an dieser engsten Stelle der Bohrung hat, und daß Übergangsinstrumente wie diejenigen von Jeremias Schlegel (1730–1792) (Nr. 6) und Carl Sattler (ca. 1770) (Nr. 8) 5,0 und 5,2 mm an ihrem engsten Punkt aufweisen. Die einzige Ausnahme bildet hier die

[10] Alfredo Bernardini, *Oboe playing in Italy from the Origins to 1800*, 1985 (unveröffentlicht).

[11] Marin Mersenne, *Harmonie universelle, III. partie, Livre Cinquiesme*, Paris 1636, 304: „premier dessus D la re sol tout fermé".

[12] Es sind auch noch einige barocke „Tailles" (Alt-Oboen) in g (statt in f) erhalten, wie z. B. das Instrument von Hendrik Richters in Paris (vgl. Anm. 8), die zu einer d-Oboe passen würden.

[13] In der Bate Collection, Oxford.

[14] Musée instrumental du Conservatoire des musique, Bruxelles.

[15] In Holland finden sich Stimmungen um 408–410 Hz.

[16] Diese fünf Oboen sind diejenigen von H. Richters (Nr. 1), Rottenburgh (Nr. 3), Schramme (Nr. 4), Stanesby (Nr. 5) und Bradbury (Nr. 2).

Oboe von Astor (spätes 18. Jh.) (Nr. 12) aus England, die noch eine „barocke", d. h. breite Bohrung hat, wie es für die „straight-top"-Oboen typisch ist.

Um die Jahrhundertmitte verändert sich die Bohrung ebenso wie die äußere Form in markanter Weise. Obwohl verschiedene Außenformen nebeneinander zu finden sind, ist eine Entwicklung zur schlankeren Ausformung erkennbar, was sich u. a. in einer weniger ausgeprägten Zwiebel äußert. Dieser Typus ist vertreten durch die Oboen von Jeremias Schlegel (Nr. 6) und Thomas Lot (ca. 1740–1787) (Nr. 7). Der Schlegel-Oboe im Stil sehr ähnlich ist eine frühe Oboe von August Grenser, die sich in Washington befindet (vgl. Anm. 5).

Ein wichtiges Detail in der äußeren Form, in dem sich die Barockoboe von der klassischen Oboe unterscheidet, sind die Ringe am Schallbecher, nahe dem Resonanzloch. Wo die Barockoboe zwei dieser Ringe aufweist – einen oberhalb, einen unterhalb des Loches – hat die klassische Oboe nur einen, und zwar oberhalb des Resonanzloches.

Bei den drei Instrumenten aus der Übergangszeit zeigt sich diese Veränderung deutlich: die Schlegel-Oboe hat zwei Ringe, die Lot-Oboe nur einen, der aber *unterhalb* des Resonanzloches sitzt, und die Oboe von Sattler hat als typische „klassische" Ausführung einen Ring oberhalb des Loches.

Diese experimentierfreudige Zeit brachte ungewöhnliche Instrumente hervor, wie z. B. die bekannte, extrem dicke Oboe von Stanesby jun.[17], die in ihrer Art einzigartig ist. Deutlich suchten die Instrumentenmacher nach einem neuen Modell.[18]

In der Bohrung sind die schon erwähnten „Übergangsoboen" der Sammlung, die Instrumente von Jeremias Schlegel, Thomas Lot und Carl Sattler, praktisch bereits „klassische" Instrumente. Das heißt mit anderen Worten, daß, obwohl die späteren Oboen höher und besser „balanciert" sind – z. B. die von August Grenser (Nr. 11) oder Jakob Grundmann (Nr. 14) –, sich der eigentliche Stilwechsel vielleicht schon in der Zeit vor Bach's Tod vollzieht. Dies läßt sich wohl auf den italienischen Einfluß zurückführen, der in der damaligen musikalischen Welt – und somit auch bei den Oboisten – dominierte.

Wenn man sich die Rolle vergegenwärtigt, die die italienischen Oboen-Virtuosen zu dieser Zeit spielten, ist diese Tendenz durchaus verständlich. Der Oboist Giovanni Benedetto Platti (1697–1763) kam 1722 nach Würzburg und der Oboist Antonio Besozzi begann 1738 seine Laufbahn in Dresden. Der berühmteste von allen, Alessandro Besozzi (1702–1793), sorgte mit seinem Bruder Paolo 1735 in Paris für eine Sensation, denn die beiden waren die

[17] In der Bate Collection, Oxford

[18] Es treten auch regionale Unterschiede zwischen italienischen, französischen, englischen und deutschen Instrumenten auf. Hinsichtlich der Stimmung fällt auf, daß nur noch in Frankreich einige sehr tiefe Instrumente gebaut wurden, allerdings mit einer engeren Bohrung (siehe meine Thomas Lot-Oboe (Nr. 7) oder die berühmten Oboen von Charles Bizey). In Deutschland und England dagegen steigt die Stimmung von etwa 410 auf 415 – 420 Hz.

ersten, die dort „solo“ auf Oboe und Fagott spielten.[19] Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist das Instrument Johann Christian Fischers, eines der berühmtesten Schüler Alessandro Besozzis. Er wurde 1733 in Freiburg geboren, lebte aber hauptsächlich in England. Sein erster Auftritt im Jahre 1768 erregte Aufsehen. Für uns ist interessant, daß sich auch sein Instrument von denjenigen seiner Vorgänger unterschied, denn denen wird in Form und Klang „some resemblance to that yclept a posthorn“ bescheinigt.[20] Was für ein Instrument hat demnach Fischer wohl gespielt?

Ein Bild von Thomas Gainsborough aus dem Jahre 1774 stellt Fischer mit seiner neben ihm auf dem Fortepiano liegenden Oboe dar (vgl. Abb. 1). Zufällig hat die Carl-Sattler-Oboe (Nr. 8) eine große Ähnlichkeit mit diesem Instrument. Beide zeigen einige für deutsche Oboen charakteristische Merkmale. Das wichtigste Detail ist die Form der Klappen: diese sind bei Fischer's Oboe ziemlich eckig – bei der es-Klappe sind überhaupt keine abgeschrägten Ecken erkennbar. Die englischen Klappen waren dagegen normalerweise entweder stark „à pans coupés“ oder noch altmodisch rund. Außerdem ist die „Fischschwanz“-Form der großen Klappe an Fischers Oboe derjenigen an der Sattler-Oboe ähnlich.

Ein weiteres „deutsches“ Merkmal ist das einfache, d. h. ungeteilte vierte Loch. Bei den meisten englischen Oboen, wie auch bei den französischen und italienischen Instrumenten, war dies ein Doppelloch, mit Ausnahme der englischen „straight-top“-Oboen (siehe die Astor-Oboe Nr. 12). In Deutschland hingegen hatten fast alle barocken und klassischen Oboen nur ein einfaches viertes Loch (wie z. B. mit je einer Ausnahme alle Oboen von Jacob Denner und Jakob Grundmann). Es scheint also, daß Fischer um 1774 noch eine relativ „altmodische“ deutsche Oboe spielte, die sich zudem nicht auf dem Stand des regionalen Oboenbaues befand; denn in Deutschland, besonders in Dresden, hatte sich dieser schon sehr viel weiterentwickelt, wie die August Grenser-Oboe (Nr. 11) aus dem Jahre 1774 zeigt.

Abschließend möchte ich kurz die Hauptunterschiede zwischen einer „Barock“- und einer „klassischen“ Oboe aus meiner praktischen Erfahrung als Spieler wiedergeben: bei der „klassischen“ Oboe ist der Ton enger und strahlender. Er spricht schneller an und erleichtert damit das Spielen weiter Sprünge. Die Barockoboe hingegen ist beweglicher im Ton und läßt sich daher leichter in entfernten Tonarten spielen. Auch kann sie besser „singen“, da sich die Klangfarbe der Töne leichter ändern läßt. Durch die größere „Instabilität“ ist bei der „Barock“-Oboe allerdings auch die Gefahr des „Kieksens“ größer. Ich möchte hierzu den Chevalier de Meude-Monpas zitieren, der unter dem Stichwort ‚canarder‘ schreibt: „C'est produire un son qui approche du cri du canard. Les mauvais chanteurs et les médiocres joueurs d'instruments à vent sont sujets à ‚canarder‘. Excepté le correcte Besozzi presque tous

[19] Bernardini, a. a. O.

[20] William Parke (1762–1874) *Musical Memoirs I*, 1830, 215.

Abb. 1: Thomas Gainsborough (1727–1788), Bildnis des Oboisten und zeitweiligen Schwiegersohnes Gainsborough's Johann Christian Fischer (London, Buckingham Palace, Royal collection; Foto nach Harald Keller [Hg.], *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* = *Propyläen Kunstgeschichte* 10, Berlin 1971, 418).

les joueurs de hautbois ont ‚canardé'.[21] (D. h. einen Ton spielen, der dem Schrei einer Ente nahekommt. Die schlechten Sänger und mittelmäßigen Bläser sind diesem „Kieksen" unterworfen. Mit Ausnahme des korrekten Besozzi haben fast alle Oboenbläser „gekiekst".) Ich glaube nicht, daß Besozzi hier nur wegen seiner Qualität als Spieler als Ausnahme genannt wird, sondern daß auch sein Instrument tatsächlich „kiekssicherer" war als die in Paris benutzten Oboen.

Beschreibung der Instrumente

Wohl die früheste Oboe der Sammlung ist diejenige von Hendrik Richters (1688–1727) (Nr. 1). Er verzierte seine Instrumente gewöhnlich mit Elfenbein, während sein jüngerer Bruder Jan dafür Silber bevorzugte. Die meisten der von den zwei Richters-Brüdern gebauten Oboen sind aus Grenadill oder Ebenholz; Auffällig an diesem Instrument ist der sehr dünne Becher aus Ebenholz; die oberen zwei Teile sind aus Grenadill. Diese Oboe steht in a′ = 410 Hz, hat einen sehr hellen Ton und eine tadellose Intonation.

Die vier folgenden Oboen müssen alle etwa um die gleiche Zeit gebaut worden sein (Nr. 2–5); allerdings könnten bei der Stanesby-Oboe, die teils vom Vater, teils vom Sohn stammt, die vom Sohn gebauten Teile etwas später angefertigt worden sein als die Oboen von Bradbury, Rottenburgh und Schramme.

Das wichtigste Instrument dieser Gruppe ist die Oboe von Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (1672–1765, Brüssel) (Nr. 3), der einer der bedeutendsten Blasinstrumentenmacher seiner Zeit war. Das Instrument ist wunderschön; es verfügt über eine leichte Ansprache, einen zentrierten, weichen Klang und eine gleichmäßige Klangfarbe von den tiefen bis zu den hohen Tönen. Nach langjährigen vergeblichen Versuchen, diese Oboe auf eine heute übliche Stimmung (a′ = 415 Hz) zu bringen, bin ich zu dem Schluß gekommen, daß sie am besten in a′ = 405 Hz spielt, wie dies auch bei vielen zeitgenössichen englischen Instrumenten der Fall ist.

Die Oboe von Carl Schramme (1. Viertel 18. Jh.) (Nr. 4) stammt vermutlich aus Deutschland und steht in a′ = 410 Hz. Sie ist ein wenig aufgedunsen, da das Holz von billiger, weicher Qualität ist. Diese Oboe hat eine auffallend enge Bohrung, die an den Leipziger Oboenbau der Bachzeit erinnert. Relativ eng mensuriert sind auch die Instrumente von Johann Heinrich Eichentopf (1687–1769)[22] und Johann Cornelius E. Sattler (ca. 1718–1745).[23]

[21] Canarder = Chevalier de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1787, 27.
[22] Im Conservatorio Nacional in Lissabon.
[23] Im Musikhistorika Museet Stockholm.

Die Stanesby-Oboe (Nr. 5) wurde – wie schon erwähnt – von Vater und Sohn gebaut: der Vater fertigte das Mittelstück an, der Sohn die beiden übrigen Teile. Sie läßt sich gut in a′ = 410 Hz spielen.

Die Oboe von Jonathan Bradbury (früheres 18. Jh.) (Nr. 2) ist nicht leicht einzuordnen, vereinigt sie doch mehrere Stilmerkmale miteinander. Da nur noch eine weitere Oboe von ihm erhalten ist[24], ergeben sich auch aus einem Vergleich nicht viele Anhaltspunkte. Von der äußeren Form her ist diese Oboe eher „altmodisch" und erinnert mit ihrem großen, dicken Becher an ein holländisches oder frühes französisches Instrument. Da sie aber eine engere Bohrung als die Oboe in York hat, könnte sie später als diese gebaut worden sein. Im übrigen steht diese Oboe in a′ = 415 Hz. Einige holländische Blockflöten und Oboen sind ebenfalls so hoch gestimmt. Hat Bradbury seine Oboe vielleicht für einen holländischen Gentleman gebaut?

Nach diesen fünf Barockoboen, die wohl im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gebaut worden sind, folgen drei Instrumente, die man als Oboen einer Übergangszeit bezeichnen könnte. Wie schon erwähnt, haben diese Instrumente bereits eine klassische Bohrung, weisen aber in ihrer äußeren Form noch viele Stilelemente ihrer Vorgänger auf.

Die Oboe von Jeremias Schlegel (Nr. 6) scheint das älteste Instrument dieser Gruppe zu sein. Stilistisch entspricht sie noch weitgehend dem barocken Typus. Der Becher ist zwar vergleichsweise schlank, könnte aber dennoch aus der Werkstatt des Vaters Christian Schlegel stammen. Leider ist die Oboe der Länge nach ziemlich verzogen und spricht deswegen in der Tiefe schwer an. Sie hat einen sehr schönen Klang, die Stimmung ist a′ = 415 Hz.

Die äußerst raffinierte Oboe von Thomas Lot (Nr. 7) hat einen sehr süssen Ton und ist recht tief gestimmt (a′ = 408 Hz).[25]

Das letzte Instrument aus dieser Übergangszeit ist die Carl-Sattler-Oboe (Nr. 8), die höchstwahrscheinlich aus Leipzig stammt. Sie hat einen dunklen Klang und eine wunderschöne Höhe. Die Stimmung ist a′ = 420 Hz.

Die tiefgestimmte Oboe von Christophe Délusse (2. Hälfte 18. Jh.) (Nr. 9) dürfte nur wenig später gebaut worden sein, da einige Details in der äußeren Form der Oboe von Thomas Lot gleichen. Die Wülste, in denen die Klappen gelagert sind, wurden in einem späteren Arbeitsgang an der Rückseite der Oboe weggeschliffen.[26] Christophe Délusse war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich als bester Oboenbauer bekannt. Noch um 1830 wird er in Brod's *Grande Méthode de Hautbois* gerühmt, und Brod schreibt, daß

[24] In York; vgl. Mary Kirkpatrick, *GSJ* 33. (1980), 106–110.

[25] In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß in Frankreich noch im späten 18. Jahrhundert sehr tief gespielt wurde. Die Stimmung in der Pariser Oper war 1780 noch a′ = 403 Hz! (s. Artikel „Moyens de diviser les touches des instruments à cordes ... etc.", Paris 1780, 28).

[26] Eine Vox humana von Vincenco Panormo, die sich in der Sammlung von R. Rosenbaum in New York befindet, ist auch so gebaut.

er selbst Délusse's Werkzeuge von dessen Witwe kaufte, um seinen Oboen die gleiche Bohrung geben zu können.[27] Diese Oboe ist eines der am besten spielbaren Instrumente der Sammlung. Sie ist aus hartem Holz (Kokos) gebaut, steht in a′ = 418 Hz und hat eine sehr leichte Höhe; sie spielt problemlos bis f‴ und sogar g‴. Der Ton ist zentriert, hat viel Farbmöglichkeit und eine große dynamische Breite.

Aus der gleichen Zeit wird auch die Oboe von Vicenzo Panormo (1739–1813) (Nr. 10) stammen. Anscheinend wurde hier das „Zwiebel"-Profil oben nachträglich weggenommen, so daß sie heute wie eine „straight-top"-Oboe aussieht. Auch die Klappen haben eine interessante Form: die große Klappe gleicht englischen Vorbildern (vgl. die Oboe von Collier), während die kleine Klappe eher auf eine italienische Herkunft schließen läßt. Eine ganz ähnliche Klappe hat nämlich eine Oboe aus Italien, die sich im Kopenhagener Instrumentenmuseum befindet. Ist also diese Oboe mit Vincenzo Panormo nach England gekommen und dort umgestaltet worden? Sie ist hoch in der Stimmung, a′ = 435 Hz.

Die nächste Oboe dieser Gruppe ist das wunderschöne Instrument von August Grenser (1720–1807) (Nr. 11). Es ist das frühere seiner zwei datierten Instrumente. Der Ton ist sehr weich und spricht leicht an, die Stimmung ist a′ = 422 Hz.

Die „straight-top"-Oboe von Astor (Nr. 12) bildet eine interessante Ausnahme zur allgemein üblichen Bauweise in Europa: sie hat eine weite Bohrung, sehr dünne Wände und am Kopfstück keinerlei Profil. Die Stimmung ist a′ = 422 Hz, die Tonqualität etwas dünn.

Die chronologische Reihenfolge der nächsten fünf Oboen ist wiederum nicht eindeutig zu bestimmen. Verwendet man hierfür als ausschlaggebendes Kriterium die Entwicklung der Form des Schallbechers, so käme nach der oben beschriebenen Oboe von August Grenser diejenige von Johann Friedrich Engelhard, (1758–1801) (Nr. 13) dann die Oboe von Jacob Grundmann (Nr. 14), gefolgt von der Friedrich Gabriel Kist-Oboe (Nr. 15) und zum Schluß das Instrument von Grundmann et Floth (Nr. 19).

Der Schallbecher eignet sich insofern als Kriterium für die Zeitbestimmung eines Instruments, als er mit fortschreitender Entwicklung zunehmend Glokkenform annimmt. Bei der Grenser-Oboe findet sich diese nur in Andeutung; sie wird aber mit der Zeit immer ausgeprägter, während gleichzeitig die Wanddicke zunimmt. Dies bewirkt auch eine zunehmend „massige" Tonqualität. Man könnte diese Bauweise den „deutsch-österreichisch-böhmischen Stil" nennen, da die Instrumente in diesen Ländern um 1790 extrem schwer sind.

[27] Das tat er dann übrigens doch nicht. Brod's Oboen sind noch ein gutes Stück enger als Délusse-Instrumente.

Dadurch bekommen sie einen etwas „breiten“ Ton; andererseits sind es gute Orchesterinstrumente, bei denen man viel „Ton geben“ kann.

Die 1783 datierte Oboe von Jacob Grundmann (1729–1800) (Nr. 14) eignet sich nicht primär für Kammermusik, ist aber ein hervorragendes Soloinstrument, das sich mühelos gegen ein voll besetztes Orchester behaupten kann.

Die Oboe von Friedrich Gabriel Kirst (1790–1806) (Nr. 15) ist ein dunkel klingendes Instrument mit dickem Becher und einer sehr guten Intonation, a′ = 425 Hz.

Das Instrument von Johann Friedrich Engelhardt (1758–1801) (Nr. 13) hat einen etwas helleren Ton, eine sehr gute hohe Lage und steht ebenfalls in a′ = 425 Hz.

Die folgenden zwei englischen Instrumente unterscheiden sich stark voneinander. Die Oboe von Thomas Collier (ca. 1770–1791) (Nr. 16) ist ein sehr zartes Instrument in a′ = 427 Hz und ist damit gleich hoch gestimmt wie die Grundmann-Oboe; diejenige von dem Londoner Instrumentenbauer Kusder (spätes 18. Jh.) (Nr. 17) ist demgegenüber ein sehr gutes Orchesterinstrument mit einer weichen und leichten Tiefe. a′ = 433 Hz. Der Schallbecher beider Instrumente hat noch die alte Form der Übergangsoboen.

Dies ist auch bei der hohen Délusse-Oboe (Nr. 18) der Fall. Diese Schallbecher-Form hat sich in der Folgezeit in Frankreich weiterentwickelt und ist noch heute bei der modernen Oboe zu sehen. Die andere, „glockenartige“ Form hat sich ebenfalls bis heute erhalten: sie charakterisiert die Wiener Oboe. Die Délusse-Oboe II ist aus exotischem Holz, wobei es sich wahrscheinlich um zwei verschiedene Arten von Palisander handelt. Ihr Mittelstück-Profil wurde zur Zeit der Revolution abgeändert, so daß eine lange Klappe montiert werden konnte, die die Intonation des tiefen c verbesserte. Auch dies ist ein sehr gutes Instrument in hoher Stimmung, a′ = 435 Hz, mit einem recht starken Ton.

Die letzte Oboe dieser Gruppe ist diejenige von „Grundmann et Floth“ (Nr. 19). Mit ihrer hohen Stimmung, a′ = 440 Hz, der relativ breiten Bohrung und den recht dicken Wänden gehört sie schon in eine neue Zeit und zeugt damit auch von einer anderen Art des Oboenspiels.

Lesen wir, was Wilhelm Braun 1823 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* darüber sagt: „In früherer Zeit, vor etwa dreyssig Jahren, wusste man von der jetzigen Art Oboe zu spielen fast gar nichts. Die Meister, welche sich damals auf diesen Instrumenten auszeichneten, suchten wohl weniger durch ihr Spiel die Empfindung anzusprechen, als Keckheit im Vortrage, durch scharfen grellen Ton, markirtes Staccato und dgl. m. zu imponieren. Besonders zeichnete sich Besozzi, erster Oboebläser der Königlich-sächsischen Hofkapelle zu Dresden, durch diese Art des Vortrages aus. Mein Vater ... ging nach Dresden um bei B. die Oboe noch ferner zu studieren. Er musste sich seinem

Lehrer fügen, ... [doch] erkannte er gar bald, dass die Oboe Schöneres und Edleres leisten könne ...".

Weiter unten heißt es zum Charakter der Oboe: „Eine kräftig überwundene männliche Klage, eine Wehmuth, die jeder Aeusserung der Freude noch zum Grunde liegt, eine tiefverhaltene Leidenschaft, die es liebt, zuweilen noch durch einen durchdringenden Schrey sich das Herz zu erleichtern, ist der Charakter dieses wunderbar wirkenden Instrumentes."

Aus diesem Artikel wird auch ersichtlich, daß die Oboisten in Deutschland um 1811 begannen, zu den üblichen zwei Klappen, der *c*- und der *es*-Klappe, einige weitere hinzuzufügen, nämlich die tiefe *cis* – und die *f*-Klappe. Im Jahre 1823 wünscht sich Wilhelm Brau noch je eine Klappe für *fis*, *as*, *b* und eine für das tiefe *h*.[28]

Bemerkungen zu einigen Original-Rohrblättern aus dem 18. Jahrhundert.

Es wäre sinnlos, über die Tonqualität einer Oboe zu sprechen, ohne sich über die zugehörigen Rohrblätter Gedanken zu machen. Ist denn aber ein „historischer Rohrblattbau" überhaupt möglich? Die meisten der überlieferten Rohrblätter bzw. Rohrblatt-Fragmente sind nicht mehr spielbar, und gute bildliche Darstellungen sind selten.

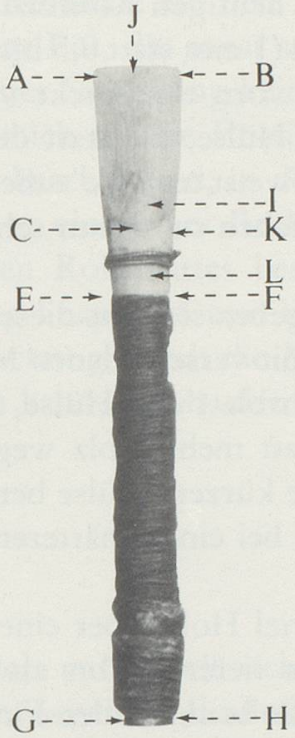
Ich möchte mich hier auf die drei Rohrblätter meiner Sammlung beschränken, von denen eines allerdings nur ein Bruchstück ist. Ferner möchte ich das anonyme Bild eines Oboisten mit Instrument und Rohrblatt zum Vergleich heranziehen, das sich im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin befindet (vgl. Abb. 2). Die Mensuren dieses Mundstückes und diejenigen des interessantesten – und zudem noch spielbaren – meiner Rohrblätter sind sich nämlich sehr ähnlich. Auf dieses Rohrblatt werde ich mich im folgenden als „Nr. 1" beziehen (vgl. Abb. 3).

Einen Vergleich dieser Mundstücke mit heute angefertigten Barockoboen-Mundstücken ergibt folgendes:

Die äußere Form des überlieferten Rohrblattes entspricht im wesentlichen den heute üblichen Barockoboen-Rohrblättern: es ist 23,5 mm lang und vorn

[28] Eine „Schleifklappe" (unsere heutige Oktavklappe) erwähnt er jedoch noch nicht. Eine solche „Schleifklappe" ist auch 1830 an der acht-klappigen Oboe von Brod noch nicht vorhanden. Sellner gibt 1830 in der Tabelle für seine dreizehnklappige Oboe in Wien den Gebrauch der Schleifklappe nur für das hohe e''' und f''' an. Das heißt, daß die Oboisten im 18. Jahrhundert mit ihren nur 2-klappigen Instrumenten noch gut zurecht kamen. In diesem Zusammenhang ist auch ein Bild des Oboisten Baldassare Centroni (1784–1860) interessant. Er war ein guter Freund Rossinis und von 1811–1850 Professor für Oboe und Englischhorn am „Liceo Musicale" in Bologna. Das Bild, das kaum vor 1811 entstanden sein kann, zeigt einen Mann in gesetztem Alter. Bologna war ein berühmter Ort für das Musikstudium, und wir sehen Centroni mit einer zweiklappigen Oboe in der Hand.

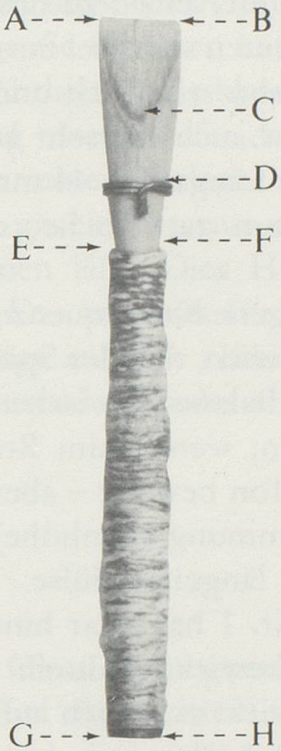
Abb. 2: Unsigniertes Portrait eines Oboisten (um 1775; Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Mit freundlicher Genehmigung des Instituts).



A–B = 9,2 mm
A–E = 23,5 mm
A–C = 16,8 mm
E–G = 44 mm
E–F = 3/2,2 mm
G–h = 4,55 mm

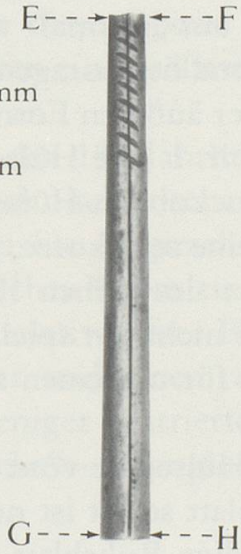
Dicke des Holzes
L = 1 mm
K = 0,6 mm
I = 0,6 mm
J = 0,3 mm

Abb. 3: Rohrblatt Nr. 1 (Foto: M. Babey).

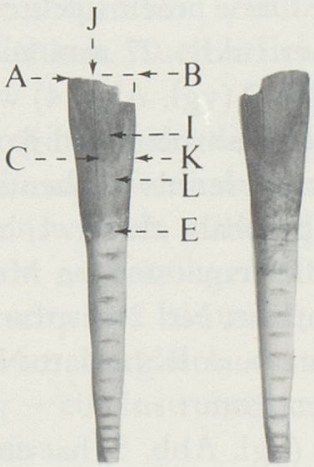


A–B = 9 mm
A–C = 11 mm
E–D = 6,5 mm
A–E = 24 mm
E–G = 50 mm
E–F = 3,2/2,25 mm
G–H = 5 mm

Abb. 4: Rohrblatt Nr. 2 (Foto: M. Babey).



E–F = 1,55/3,3 mm
E–G = 54,5 mm
G–H = 4,4/4,5 mm



A–B = 7,5 mm
A–C = 8,0 mm
A–E = 17 mm

Dicke des Holzes
L = 0,85 mm
K = 0,45 mm
J = 0,35 mm
I = 0,65 mm

Abb. 5: Rohrblatt Nr. 3 (Foto: M. Babey).

9,2 mm breit. Im Unterschied zu unseren heutigen Rohrblättern ist das überlieferte Exemplar hinten sehr viel massiver (1 mm statt 0,5 bis 0,65 mm); ferner ist die geschabte Bahn sehr flach und hat vorn eine Dicke von 0,3 mm.

Ungewöhnlich ist auch die sehr kurze Hülse, die statt der heute üblichen 55–65 mm nur eine Länge von 44 mm aufweist und die außerdem am unteren Ende mit nur 4,5 mm statt der heute üblichen ca. 5 mm sehr schmal ist.

Was für praxisbezogene Konsequenzen ergeben sich aus diesen Unterschieden? Hierzu muß man wissen, daß der Spieler mit verschiedenen Mitteln, d. h. einer unterschiedlichen „Balance" zwischen Rohrblatt und Hülse, auf dieselbe Tonhöhe kommen kann; wenn beim Rohrblatt mehr Holz weggeschabt wird – was einen tieferen Ton bewirkt – aber eine kürzere Hülse benutzt wird, ergibt dies die gleiche Stimmung (Tonhöhe) wie bei einem härteren, also „höheren" Rohrblatt auf einer längeren Hülse.

Das Rohrblatt Nr. 1 hat zwar hinten viel Holz, aber eine Bahn, die flachgeschabt ist, und bewirkt dadurch einen tieferen Ton als unsere heutigen Rohrblätter. Dies wirkt sich auch auf die zu benutzenden Fingersätze aus: mit einem derartigen Verhältnis zwischen Rohrblatt und Hülse sind die originalen Fingersätze für die hohe Lage leichter zu benutzen. Da diese einfacher sind als unsere heutigen Fingersätze, (z. B. kann das hohe h" nur mit dem linken Zeigefinger gegriffen werden) sind gewisse virtuose Passagen der Oboenliteratur nahezu unspielbar ohne Benutzung der originalen Fingersätze.

Die Maße des „Berliner" Mundstückes sind denen des Mundstückes Nr. 1 sehr ähnlich (Breite vorn 9,5 mm, Länge des Holzteiles 23 mm). Auffallend ist, daß auf dem Berliner Bild nur 27 mm der Hülse aus der Oboe herausragen, was bedeutet, daß der Berliner Oboist eine viel kürzere Hülse benutzt haben muß als wir es heute gewohnt sind. Wenn man die Hülse des Rohrblattes Nr. 1 17 mm tief in die Oboe hineinsteckte (was für uns „normal" wäre), so würden – wie beim Berliner Bild – 27 mm aus der Oboe herausragen.

Das Rohrblatt Nr. 2 (vgl. Abb. 4) weist in der äußeren Form ähnliche Maße auf wie das Berliner Rohrblatt und Rohrblatt Nr. 1. Die Hülse ist länger, aber immer noch 5 mm kürzer als die heutigen Barockoboen-Hülsen; ferner ist das Rohrblatt dünner geschabt als Nr. 1, hat aber eine sehr kurze, geschabte Bahn, ähnlich also wie die französischen Mundstücke des frühen 19. Jahrhunderts. Leider ist das Rohrblatt Nr. 2 gesprungen und nicht gut spielbar. Eine Kopie ergab im Gegensatz zum Rohrblatt Nr. 1, das für uns einen akzeptablen Ton hat, einen zu hellen Ton.

Rohrblatt Nr. 3 (vgl. Abb. 5) hat eine enge Hülse, die vorn ausgeprägt oval und mit 54,5 mm relativ lang ist. Vom Rohrblatt selbst ist nur noch ein Teil erhalten, der vermuten läßt, daß das vollständige Rohrblatt nicht sehr groß gewesen sein kann. Auch hier ist das Holz hinten dicker, als wir es heute gewohnt sind, nämlich 0,85 mm. Kopien dieser Hülse mit neuem Rohrblatt

haben sehr gute Resultate auf den „Übergangsoboen" ergeben (z. B. auf der Oboe von Thomas Lot, die sonst sehr große Oktaven hat).

Da sich in meiner Sammlung keine Rohrblätter für klassische Oboen befinden, möchte ich mich auf die Erwähnung eines Briefes des Oboisten Johann Christian Fischer beschränken, in dem er seinen Verleger um Oboenholz bittet.[29] Hierzu hat er ein langes Rechteck gezeichnet, aus dem sich die Breite des zu fertigenden Rohrblattes bestimmen läßt. Dies Holzstück ist in der Originalzeichnung knapp 7,5 mm breit. Das bedeutet für das Rohrblatt, daß es nach der Abflachung durch die Montage auf eine Hülse nicht breiter als 8 mm gewesen sein kann, – d. h. also bedeutend schmaler als die Barockoboenmundstücke.

Zusammenfassung

Im 18. Jahrhundert entwickelt sich die Oboe nicht geradlinig. Bis ca. 1730 unterliegt sie französischem Einfluß, wobei das Ausmaß dieses Einflusses zu relativieren ist: viele wichtige Oboen-Typen sind außerhalb Frankreichs entstanden. Die Bohrung dieser frühen Instrumente ist weit (engster Punkt zwischen 5,7 und 6,4 mm). Ihr Klangcharakter ist „singend"; er mischt sich gut, so daß diese Oboen besonders als Orchesterinstrumente geeignet sind. Da sie gut auf Kreuzfingersätze ansprechen, ist das Spielen auch in entfernten Tonarten relativ unproblematisch.

Ab ca. 1730 setzt sich ein italienischer Oboen-Typus durch. Diese Instrumente sind enger gebohrt (engster Punkt zwischen 4,7 mm und 5,3 mm). Sie sind leichter gebaut und ihr Klang ist tragfähiger und damit besser für solistischen Einsatz geeignet. Im Vergleich zu den Vorgänger-Instrumenten ist er etwas härter. Da diese Oboen schneller ansprechen, erlauben sie speziell in den Grundtonarten eine größere Beweglichkeit. Auch in der hohen Lage sprechen sie leichter an.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts regionalisiert sich der Oboenbau. In Frankreich wird der italienische Typus (dünne Wände, birnenförmiger Becher, schlanker Ton, leichte Ansprache) weiterentwickelt, während im deutsch-österreichisch-böhmischen Raum ein Typus mit gegenteiligen Merkmalen Verbreitung findet: mit relativ weiter Bohrung, schwerer Bauweise, dickem, glockenförmigem Becher und einem dunklen, im Vergleich zu den französischen Instrumenten weniger zentrierten Klang – ein Instrument, das auf ein neues – das „romantische" – Klangideal hinweist.

[29] Dieser Brief wurde vor einigen Jahren im Londoner Auktionshaus „Sotheby's" verkauft. Eine Fotokopie befindet sich im Besitz Michel Piguets.

Vergleich ausgewählter Innendurchmesser

	Richters 1	Bradbury 2	Rotten-burgh 3	Schramme 4	Sta-nesby 5	Schlegel 6	Lot 7	Sattler 8
Engste Stelle der Bohrung	6,4	5,7	6,3	5,7	6,3	5,0	5,3	5,2
140 mm vom unteren Ende des Kopfstückes	7,8	7,5	7,6	7,7	7,35	6,9	7,1	6,85
Mitte des 1. Fingerloches	9,05	8,5	9,2	8,55	8,6	7,9	8,0	7,9
Mitte des 2. Fingerloches	10,1	9,85	9,65	9,45	9,2	8,65	8,9	8,6
Mitte des 3. Fingerloches	10,7	10,8	10,4	9,95	10,3	9,5	9,65	9,4
Am unteren Ende des Kopfstückes	11,0	11,6	11,0	11,2	11,0	10,6	10,6	10,2
Engste Stelle des Mittelstückes	11,6	11,8	11,7	11,2	11,7	11,85	10,9	11,1
Mitte des 4. Fingerloches	12,5	12,2	12,45	12,1	12,3	12,1	11,6	11,9
Mitte des 5. Fingerloches	13,3	13,0	13,3	12,4	13,1	13,05	12,3	12,3
Mitte des 6. Fingerloches	14,5	13,75	14,05	13,2	13,8	13,5	13,05	12,7
65 mm vom unteren Ende des Mittelstückes	15,6	14,95	15,6	14,85	15,2	16,5	14,8	13,85
Am unteren Ende des Mittelstückes	16,5	18,0	16,4	16,8	16,2	16,7	16,4	14,8
Engste Stelle des Schallbechers	18,2	20,3	20,7	19,0	21,6	18,8	19,5	17,1

Vergleich einiger Außendurchmesser

Mitte des 1. Fingerloches	17,5	18,8	18,95	20,3	19,7	18,8	17,3	17,9
Mitte des 4. Fingerloches	21,0	21,8	22,6	22,1	22,7	22,55	20,8	20,5
Mitte des Stimmloches	26,9	29,0	27,95	28,4	28,9	28,05	27,8	27,0
Länge total	579	592,5	595,4	588,5	591	586,6	607,6	579,3

Délusse I **9**	Panormo **10**	Grenser **11**	Astor **12**	Engel-hardt **13**	Grund-mann **14**	Kirst **15**	Collier **16**	Kusder **17**	Délusse II **18**	Grundmann & Floth **19**
4,9	5,35	5,05	5,85	4,55	4,7	4,75	4,9	4,5	4,95	5,05
6,9	6,6	7,05	7,3	7,1	6,9	6,7	6,6	6,6	6,6	7,3
8,1	7,7	8,1	8,35	8,1	8,3	8,15	7,85	7,75	7,9	8,25
8,85	8,5	8,9	9,35	8,75	9,0	8,75	8,5	8,5	8,7	8,85
9,4	9,1	9,55	10,35	9,65	9,65	9,3	9,2	9,3	9,25	9,8
10,4	10,0	10,0	11,6	10,25	10,3	10,0	10,0	9,5	10,0	10,5
10,95	11,0	11,05	12,1	11,0	11,3	10,8	10,55	10,5	11,3	11,6
11,5	11,4	11,75	12,5	11,6	11,7	11,1	11,35	11,1	11,7	11,75
12,3	12,1	12,35	13,3	12,3	12,25	12,1	11,8	12,0	12,6	12,4
13,0	12,75	12,75	13,8	12,7	12,9	12,6	12,45	12,6	13,2	12,85
14,05	13,8	14,9	15,0	13,9	13,8	13,5	13,35	13,7	14,3	13,9
15,15	15,2	15,0	16,7	14,9	15,0	14,6	14,9	14,6	15,0	15,0
19,05	19,0	17,3	18,75	18,9	18,9	19,0	20,0	18,5	19,6	18,4
17,7	17,5	18,15	18,7	17,6	18,35	17,7	18,1	17,7	18,0	18,5
20,75	20,3	20,6	20,3	20,35	20,5	20,9	19,9	20,45	20,15	21,25
26,6	27,9	26,8	27,8	28,2	27,4	27,3	27,35	28,3	27,8	27
585,5	558	577,8	582,9	574,4	572,3	575,8	571,7	569,9	559,2	559,9

Nr. 1: Oboe von Hendrik Richters, Amsterdam (1688-1727)
Signatur auf allen drei Teilen: H. Richters mit Kleeblatt.
Die beiden oberen Teile Grenadill, Schallbecher Ebenholz. Vier Elfenbeinringe und drei silberne Klappen.
a^1 = 410 Hz; Länge: 579 mm; kleine Risse im Schallstück; sehr gut spielbar.

Nr. 2: Oboe von Jonathan Bradbury, England (1. Viertel 18. Jahrhundert)
Signatur auf allen drei Teilen: JO. Bradbury
Gebeizter Buchsbaum mit vier Elfenbein-Verzierungen und zwei Messing-Klappen. Reparatur: am unteren Ende des Mittelstückes und am unteren Ende des Schallbechers sowie Fischschwanz der c-Klappe durch Mary Kirckpatrick. Kleiner Riß im Mittelstück geleimt.
a^1 = 415 Hz; Länge: 592,5 mm; sehr gut spielbar.

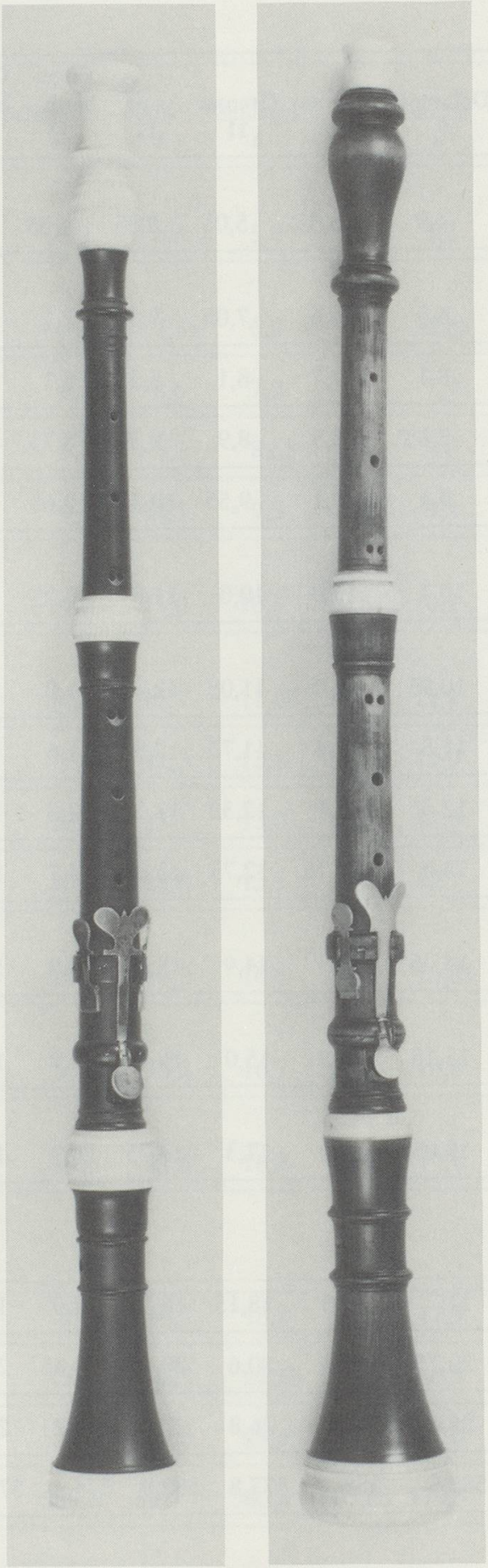


Abb. 6: Oboe von Hendrik Richters (Nr. 1, links) und von Jonathan Bradbury (Nr. 2, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 3: Oboe von Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh, Brüssel (1672–1765)
Signatur auf allen drei Teilen: J. H. Rottenburgh mit Stern.
Buchsbaum mit vier Elfenbein-Ringen und drei Messingklappen. Am oberen Ende des Kopfstückes kleine Elfenbein-Einlage.
Der untere Elfenbein-Ring am Schallbecher wurde wahrscheinlich im 19. Jh. ersetzt.
Aus der Sammlung des Marquis de Trouville.
a^1 = 405 Hz; Länge: 595,4 mm; sehr gut spielbar.

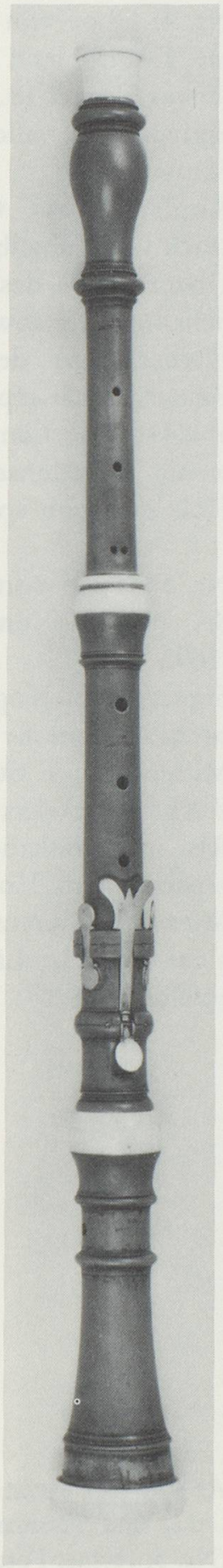


Abb. 7: Oboe von Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (Nr. 3; Foto: M. Babey)

Nr. 4: Oboe von C. (Carl?) Schramme, Deutschland (?)
(erstes Viertel 18. Jahrhundert)
Signatur auf allen drei Teilen: C. Schramme.
Kopfstück aus Obstbaum, Mittelstück und Schallbecher Ahorn.
Oberes Ende des Mittelstückes und Schallbecher sowie *es*-Klappe und Fischschwanz der *c*-Klappe durch Rainer Weber repariert.
a^1=410 Hz; Länge: 588,5 mm; ein wenig aufgedunsen, da aus weichem Holz gemacht; spielbar.

Nr. 5: Oboe von Thomas Stanesby Sr. († 1734) und Sohn, London (1692–1754).
Signatur auf Kopfstück und Schallbecher: Stanesby Junior mit Lilie.
Mittelstück: T. Stanesby mit Stern.
Buchsbaum, drei Messing-Klappen.
Riss im Mittelstück von Han de Vit repariert. Im Holz von Kopf- und Mittelstück Kratzspuren.
a^1 = 410 Hz; Länge: 591 mm; gut spielbar.

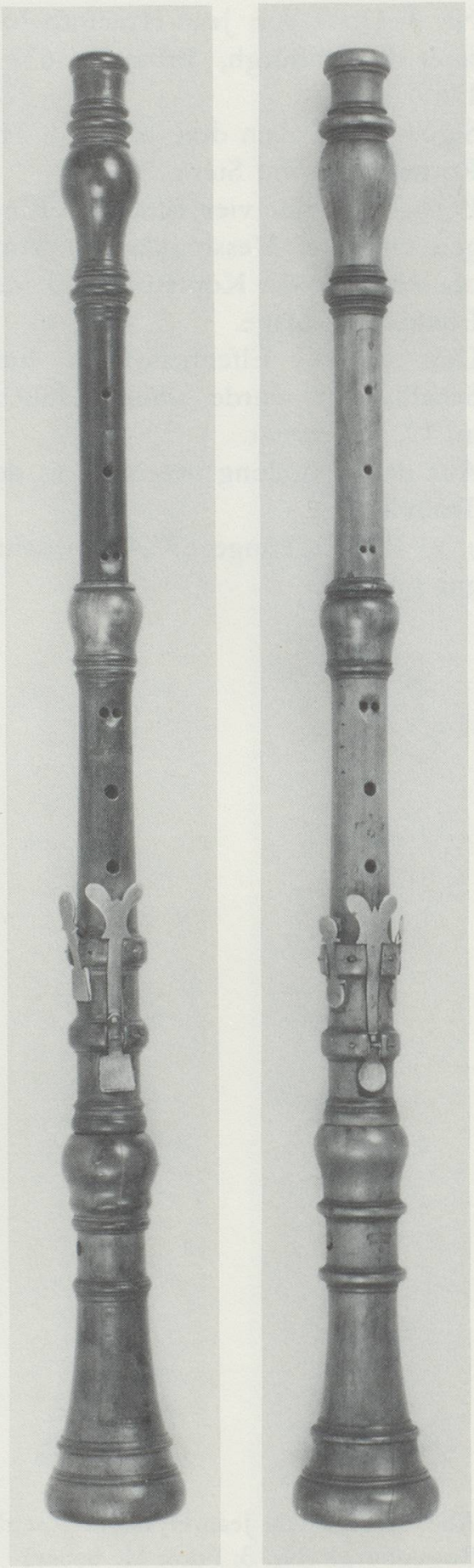


Abb. 8: Oboe von C. Schramme (Nr. 4, links) und Thomas Stanesby und Sohn (Nr. 5, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 6: Oboe von Jeremias Schlegel, Basel (1730–1792)
Signatur auf den drei Teilen: SCHLEGEL A: BALE
Buchsbaum, zwei Messing-Klappen. Schallbecher in zwei Teile gebrochen und mit einer Kappe aus Holz und Draht repariert (wahrscheinlich im 18. Jh.); der Schallbecher wurde nochmals durch Mary Kirckpatrick repariert. Bohrung im Mittelstück stark oval ausgeformt, spricht deswegen im tiefen Register etwas schwer an.
a^1 = a415 Hz; Länge: 586,6 mm; spielbar.

Nr. 7: Oboe von Thomas Lot, Paris (ca 1740–1785).
Signatur auf den drei Teilen: T. Lot mit Löwen.
Lackierter Buchsbaum mit je einem Elfenbeinring am oberen Ende des Mittelstückes und am Schallbecher; zwei Messing-Klappen, abgeschrägte Wülste.
Aus der Sammlung des Marquis de Trouville.
a^1 = 408 Hz; Länge: 607,6 mm; sehr gut spielbar.

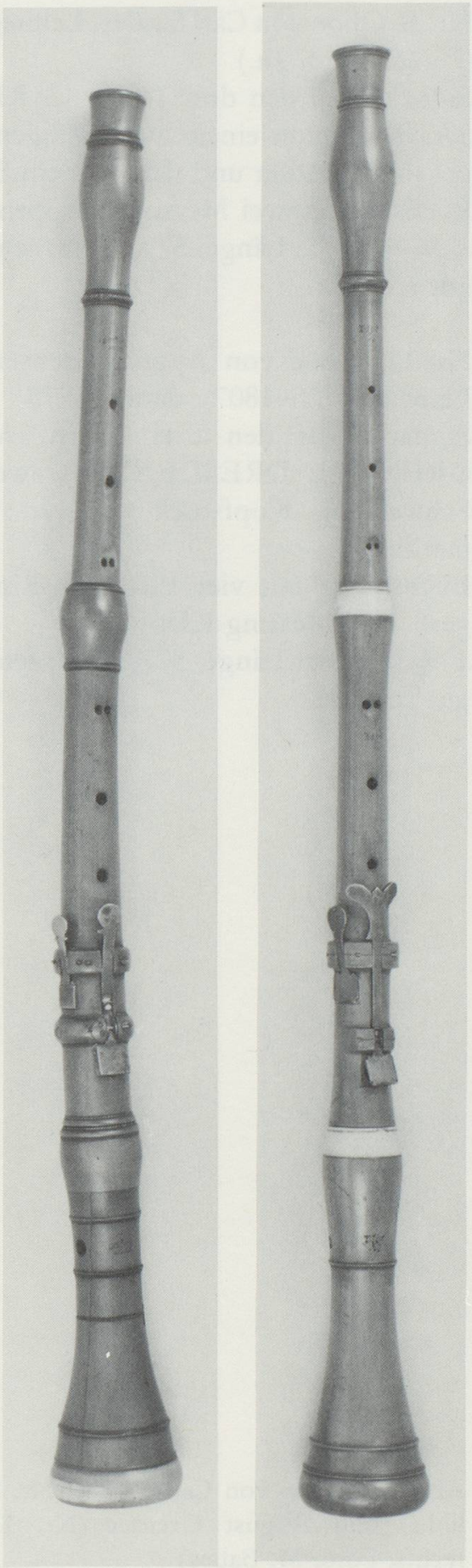


Abb. 9: Oboe von Jeremias Schlegel (Nr. 6, links) und Thomas Lot (Nr. 7, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 8: Oboe von Carl Sattler, Leipzig (?) (Mitte 18. Jh.)
Signatur auf den drei Teilen: CARL SATTLER mit einem zweiköpfigen, gekrönten Adler und darunter ein S.
Buchsbaum, zwei Messing-Klappen.
a^1 = 420 Hz; Länge: 579,3 mm; sehr gut spielbar.

Nr. 11: Oboe von August Grenser, Leipzig (1720–1807); datiert 1778.
Signatur auf den drei Teilen: A. GRENSER, DRESDEN, mit zwei Schwertern. Kopfstück mit Nr. 1 markiert.
Buchsbaum mit vier Elfenbein-Ringen, zwei Messing-Klappen.
a^1 = 422 Hz; Länge: 577,8 mm; sehr gut spielbar.

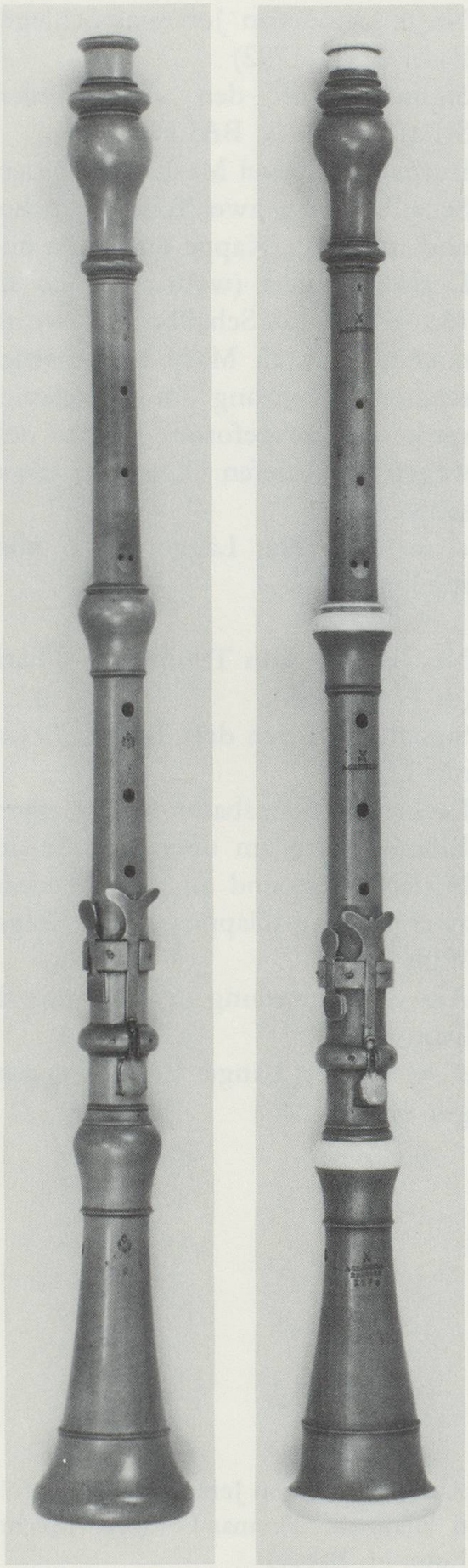


Abb. 10: Oboe von Carl Sattler (Nr. 8, links) und August Grenser (Nr. 11, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 9: Oboe von Christophe Délusse, Paris (zweite Hälfte des 18. Jh.)
Signatur auf den drei Teilen: C. DELUSSE mit Krone. Kopfstück mit I markiert.
Kokospalme mit zwei Elfenbein-Ringen. Obere Kappe und unterer Ring stammen aus neuerer Zeit. Zwei silberne Klappen.
Am unteren Ende des Kopfstückes wurde ein Sprung sowie am oberen Ende der Zapfen mit einer Elfenbein-Kappe repariert.
a^1 = 415 Hz; Länge: 585,5 mm; perfekt spielbar.

Nr. 18: Oboe von Christophe Délusse, Paris (zweite Hälfte 18. Jh.)
Signatur auf den drei Teilen: C. DELUSSE mit Stern, Schallbecher mit Krone und Stern. Kopfstück mit 2 markiert. Am oberen Ende des Mittelstückes sind zwei B markiert.
Kopfstück Grenadill, Mittelstück und Schallbecher Palisander. Zwei Elfenbein-Verzierungen am Kopfstück und am Schallbecher. Drei Messing-Klappen. Die lange Klappe dient dazu, das *c* zu korrigieren und wurde in der Revolutionszeit angebracht. Dadurch veränderte sich auch das Profil des Mittelstückes und dasjenige des Bechers, der mit Messing verstärkt wurde.
a^1 = 435 Hz; Länge: 559,2 mm; sehr gut spielbar.

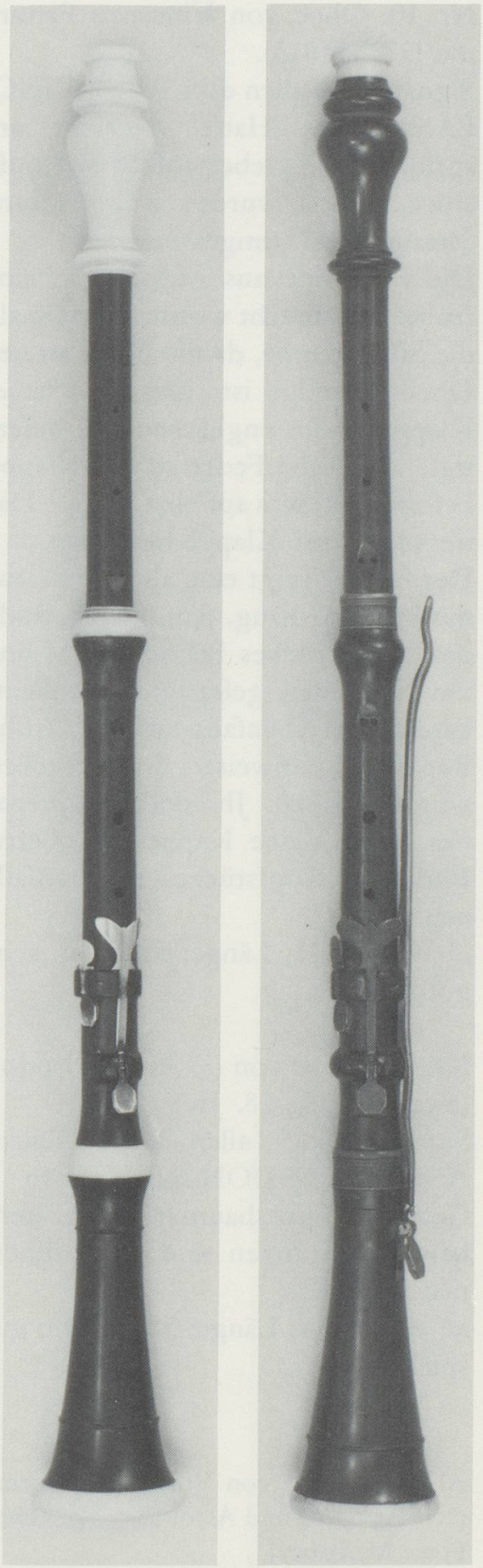


Abb. 11: Zwei Oboen von Christophe Délusse (Nr. 9 links und Nr. 18 rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 10: Oboe von Vincenzo Panormo (1734–1813).
Signatur auf allen drei Teilen: VINC. PANORMO. Hatte vielleicht ursprünglich Zwiebelprofil am Kopfstück und wurde später zum „straight-top“ umgearbeitet.
Die *es*-Klappe aus Messing scheint früher angebracht worden zu sein als die Silberklappe, da die Feder an der Oboe befestigt ist. Die silberne *c*-Klappe ist im englischen Stil gefertigt, wobei die Feder an der Klappe befestigt ist, was auf eine spätere Datierung dieser Klappe hindeutet.
Der Becher zeigt eine alte Reparatur mit Messing-Ring. Am oberen Ende des Mittelstückes befindet sich eine um einen Riss gefertigte Elfenbeinkappe, was ebenfalls auf eine frühe Reparatur hinweist. Beide Stellen wurden im 20. Jh. nochmals repariert. Die kleine Kappe am oberen Ende des Kopfstückes ist ebenfalls neu.
a^1 = 435 Hz; Länge: 558 mm; sehr gut spielbar.

Nr. 12: Oboe von (?) Astor, London (zweite Hälfte 18. Jh.)
Signatur auf allen drei Teilen: ASTOR LONDON mit Einhorn.
Gebeizter Buchsbaum mit vier Elfenbein-Verzierungen und zwei silbernen Klappen.
a^1 = 422 Hz; Länge: 582,9 mm; gut spielbar.

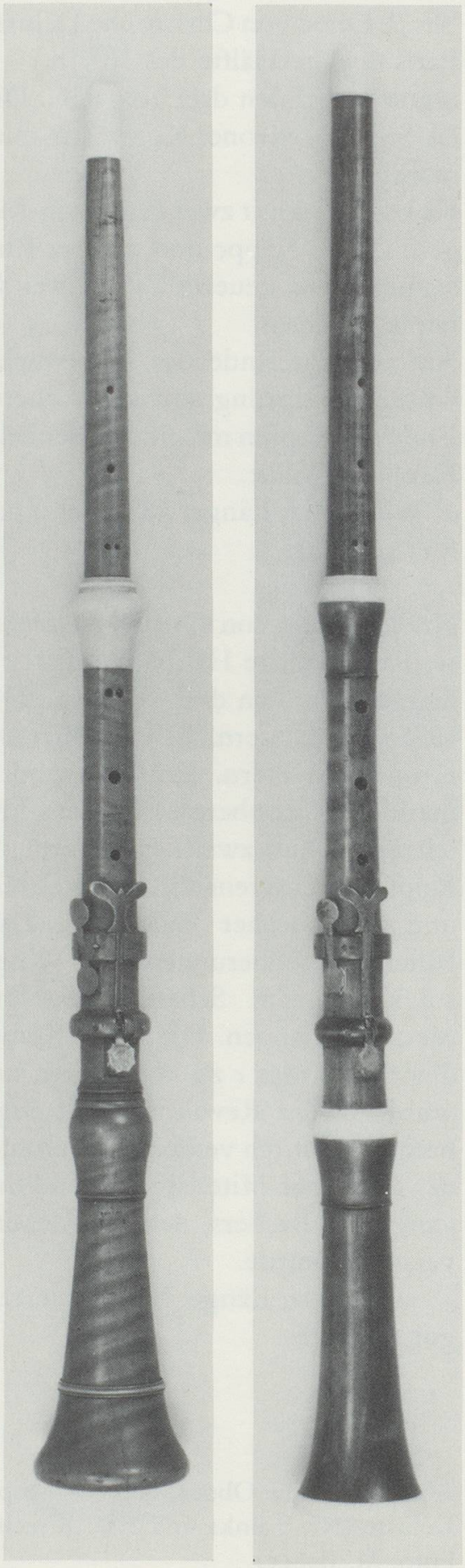


Abb. 12: Oboe von Vincenzo Panormo (Nr. 10, links) und Astor (Nr. 12, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 13: Oboe von Johann Friedrich Engelhard, Nürnberg (1758–1801)
Signatur: I. F. ENGELHARD mit einem N und drei Sternen auf allen drei Teilen; spätere Hinzufügungen: eine Krone mit einem L und Inventar-Nr. 16. Kopfstück mit 2 markiert. Buchsbaum mit einem Elfenbein-Ring am oberen Ende des Schallbechers (neu restauriert). 6 Messing-Klappen, davon vier im 19. Jh. zu den üblichen beiden hinzugefügt.
a^1 = 425 Hz; Länge: 574,4 mm; sehr gut spielbar.

Nr. 14: Oboe von Jacob Friedrich Grundmann, Dresden (1729–1800): datiert 1783.
Signatur auf allen drei Teilen: GRUNDMANN mit zwei Schwertern. Dazu auf dem Becher: Dresden 1783. Kopfstück mit 2 markiert.
Buchsbaum, zwei silberne Klappen.
a^1 = 427 Hz; Länge: 572,3 mm; perfekt spielbar.

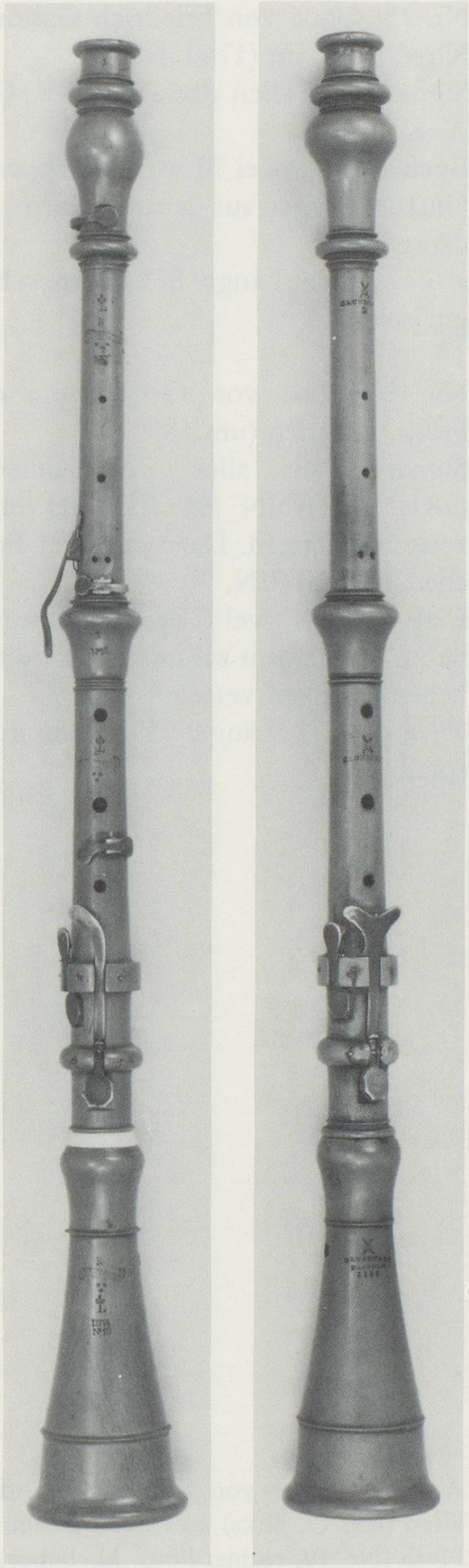


Abb. 13: Oboe von Johann Friedrich Engelhard (Nr. 13, links) und Jacob Friedrich Grundmann (Nr. 14, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 15: Oboe von Friedrich Gabriel Kirst, Potsdam (1740–1806).
Signatur auf allen drei Teilen: F. G. A. KIRST.
Buchsbaum, zwei Messing-Klappen. Hinzufügungen aus dem 19. Jh. wurden entfernt.
a^1 = 425 Hz; Länge: 575,8 mm; sehr gut spielbar.

Nr. 19: Oboe von Grundmann et Floth, Dresden (um 1800)
Signatur auf allen drei Teilen: GRUNDMANN ET FLOTH mit zwei Schwertern. Dazu auf dem Becher: DRESDEN.
Ursprünglich zwei Klappen (?), wurde im 19. Jh. mit zahlreichen zusätzlichen Klappen versehen.
a^1 = 435 Hz; Länge: 559,9 mm; gut spielbar.

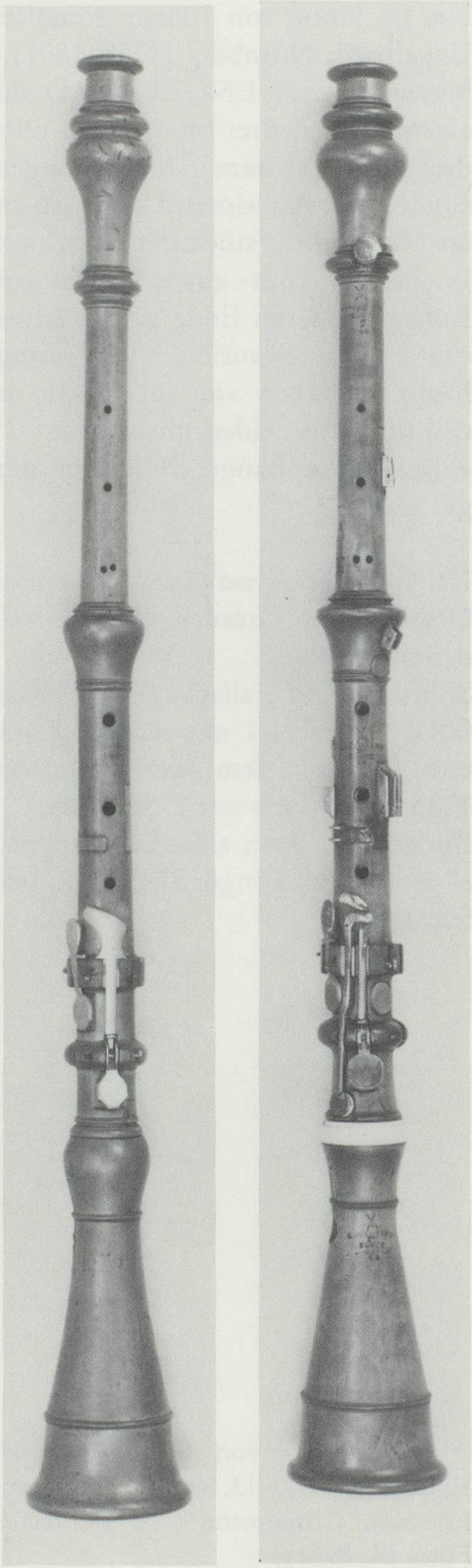


Abb. 14: Oboe von Friedrich Gabriel Kirst (Nr. 15, links) und Grundmann et Floth (Nr. 19, rechts; Foto: M. Babey)

Nr. 16: Oboe von Thomas Collier, London (ca 1770–1791)
Signatur auf allen drei Teilen: T. COLLIER LONDON mit Sonne.
Buchsbaum, zwei silberne Klappen. Am Kopfstück fehlt ein kleines Stück einer Verzierung.
a^1 = 426 Hz; Länge: 571,7 mm; sehr gut spielbar.

Nr. 17: Oboe von (?) Kusder, London (ca 1782–1799)
Signatur auf allen drei Teilen: KUSDER LONDON.
Vier Elfenbein-Ringe; der Ring am unteren Teil des Bechers ist neu. Zwei silberne Klappen, oberer Teil der *c*-Klappe neu. Spätere Hinzufügungen wurden entfernt.
a^1 = 433 Hz; Länge: 569,9 mm; sehr gut spielbar.

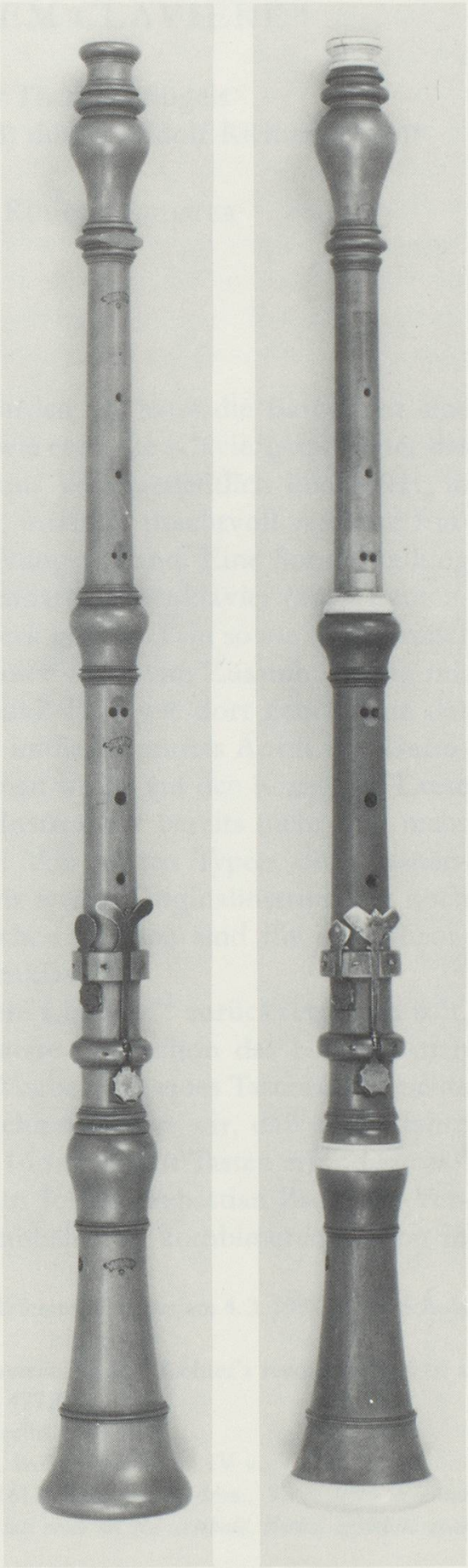


Abb. 15: Oboe von Thomas Collier (Nr. 16, links) und Kusder (Nr. 17, rechts; Foto: M. Babey)

DIE „LAUTE AUF DEM CLAVIERE“

Zur Rekonstruktion des Theorbenflügels nach Johann Christoph Fleischer (1718) durch Rudolf Richter (1986)*

VON UTA HENNING UND RUDOLF RICHTER

Einführung

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt worden ist, hatte die Barockzeit eine Vorliebe für hybride Instrumentenformen wie etwa die Klaviergambe oder das Harfenklavier.[1] Solche Instrumente sind uns verschiedentlich überliefert, in den Schausammlungen berühmter Museen, meist als prachtvoll verzierte Einzelstücke, aber fast nie in spielbarem Erhaltungszustand. Eine Sonderstellung unter diesen Instrumenten nimmt das legendäre Lautenklavier (auch Lautenclavecin, Lautenclavicymbel oder Lautenwerk genannt) ein sowie sein „großer Bruder“, der Theorbenflügel, die beide immer wieder im Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach genannt worden sind. Hier wie dort geht es um das Experiment, den sanften Ton der Laute zu imitieren mittels Anriß von Darmsaiten durch Tasten und Cembalotechnik; man wollte auf den Klang der Laute nicht verzichten in einer Zeit, wo dieses Instrument bereits mehr und mehr von Tasteninstrumenten verdrängt wurde. Von beiden Typen, dem Lautenklavier und dem Theorbenflügel, haben wir weder Originalinstrumente noch ikonographische Belege, und die schriftlichen Quellen sind für den Theorbenflügel noch spärlicher als für das Lautenklavier.

Wie weit sich die Idee der „Laute auf dem Claviere“[2] zurückverfolgen läßt, ist nicht genau auszumachen. Möglicherweise darf schon das bei Sebastian Virdung 1511 genannte „Harpfentiv“[3] als Wegbereiter eines Tasteninstruments mit Darmbezug gelten. Von Adriano Banchieri wissen wir, daß er im Jahre 1608 den „arpitarrone“ mit 24 weißen und 16 schwarzen Tasten erfunden hat.[4] Wieder gut hundert Jahre später unternahm Johann Sebastian Bach den Versuch, den Ton der Laute mit dem des Cembalos zu kombinieren. Schon in

* Dieser Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines Referates dar, das am 4. 3. 1988 in der Schola Cantorum Basiliensis gehalten wurde.

1 Uta Henning, „The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter's reconstruction of a Baroque lute-harpsichord“. *Early Music* 10 (1982) 477 ff.

2 Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Bd. 2, Berlin 1768, 135.

3 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und aussgezogen*, Basel 1511, fol. J IV v.

4 Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venedig [2]1611. Register 5; ders., *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici da cantarsi con una e due voci in variati modi nel clavicembalo, tiorba, arpichitarrone e organo*, Bologna 1613, Vorwort.

seiner Köthener Zeit – also um 1720 – hat er sich von einem Tischlermeister ein Lautenklavier nach eigenen Angaben bauen lassen.[5] Zwei solche Instrumente befanden sich übrigens in seinem Nachlaß; dessen „specificatio" führt neben einer Laute u. a. zwei „Lauten Werck" im Wert von je „30 Reichsthalern" auf.[6]

Vor allem durch Adlung und Walther[7] wissen wir, daß verschiedene Instrumentenbauer der Barockzeit sich mit dem Lautenklavier befaßt haben, so etwa im Jahre 1718 der Hamburger Johann Christoph Fleischer, ferner Johann Nikolaus Bach in Jena (nach 1720) – er war ein Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian –, dann, noch vor 1722, Johann Georg Gleichmann, der im Alter von dreizehn Jahren ohne fremde Hilfe ein Klavichord baute und später als Organist in Coburg und Ilmenau wirkte, und schließlich die beiden Silbermannschüler Zacharias Hildebrandt (Leipzig, um 1740), und – etwas später – Christian Ernst Friderici in Gera. Von Johann Christoph Fleischer und Johann Nikolaus Bach wissen wir außerdem, daß sie auch Theorbenflügel fertigten. Waren die genannten Instrumentenbauer fast ausschließlich im mittel- und norddeutschen Raum tätig, so hat sich vor kurzem herausgestellt, daß Lautenklaviere offenbar auch in Süddeutschland entstanden, und zwar fünf Jahre vor dem bereits erwähnten Fleischer, unserem bisher frühesten Beleg. Von dem Augsburger Orgelbauer Anton Berger existiert ein eigenhändiges Manuskript aus dem Spätsommer 1713, worin er „würcklich ein allhier sich befindliches rares Muster von einem vor diesem noch niemahlen erfundenen neuen Werck" anführt, „da nemlich der Lauten-thon vermittels Darmsayten in das Clavier gebracht", und das „vor mich als den Erfinder redet".[8] Wir müssen also davon ausgehen, daß die Idee zu diesem hybriden Instrument an verschiedenen Orten fast zugleich aufkam.

Die wenigen Schriftdokumente aus der Barockzeit, die das Lautenklavier und den Theorbenflügel behandeln, weichen in ihren Angaben über Corpusform, Ambitus und Besaitung stark voneinader ab. Deshalb steht jeder Instrumentenbauer, der sich heutzutage an eine Rekonstruktion heranwagt, vor gewaltigen Schwierigkeiten und trägt ein großes Maß an Verantwortung. In neuerer Zeit sind etliche Rekonstruktionen des Lautenklaviers entstanden, vom Theorbenflügel bisher aber erst eine einzige.

[5] Rudolf Bunge, „Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Köthen", *Bach-Jahrbuch* 2 (1905) 29.

[6] Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Suppl.: Bach-Dokumente*, Bd 2. Kassel etc. 1969, 492.

[7] Adlung, a. a. O., 133 ff.; Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec* ..., Leipzig 1732, 248 u. 284.

[8] Stadtarchiv Augsburg, Besitzaufnahmen 1712–16, Fasc. 11.

Unser Wissen über Lautenklavier und Theorbenflügel stützt sich im wesentlichen auf drei Dokumente. Eines davon, Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758), gibt uns nur eine allgemeine Beschreibung: „Den schmeichelndn Klang der Laute stellt man durch Lautenclaviere vor, welche mit Darmsaiten bezogen sind, deren Länge genau übereinkommt mit der Länge der wirklichen Lautensaiten, vom Stege bis an den Ort, wo der Finger jeden Klang zu bestimmen pflegt. Man macht dergleichen mit 1, 2 und 3 Clavieren; der Anschlag geschiehet durch Docken und Federkielen, wie bey dem Flügel. So weit die Laute in der Tiefe doppelt bezogen ist, müssen auch hier doppelte Saiten zu jeder Taste seyn; aber in der Höhe stellt man die einfache Chantarelle auch einfach vor. Die Theorbenflügel gehören auch hierher, welche nur in der Tiefe von jenen unterschieden sind".[9]

Die zwei anderen Quellen sind Adlungs schon zitierte *Musica mechanica organoedi*[10] und die 1719 in Breslau anonym erschienene *Sammlung von Natur- und Medicin-...Geschichten*[11]; beide geben uns mehr technischen Aufschluß. In der *Sammlung* geht es um die Instrumente von Johann Christoph Fleischer. Dieser entstammte einer Sippe von Instrumentenbauern und war mit den berühmten Tielkes verwandt, die ebenfalls in Hamburg wirkten. Fleischer, vielseitig begabt, baute u. a. Tasteninstrumente sowie gespänte Zupfinstrumente. Nicht von ungefähr kommt es, wenn er seine Erfahrungen beim Bau dieser verschiedenartigen Musikinstrumente in einem neuen Instrumententyp vereinigte: es ist so gut wie sicher, daß er dem Corpus seines Lautenklaviers eine lautenartige Spänung gab. Eine solche tritt bei seinem Theorbenflügel wieder auf – hier ist sie allerdings von außen nicht sichtbar.[12] Die *Sammlung* berichtet: „Es ließ der Hr. Johann Christoph Fleischer, ein erfahrener Künstler in Verfertigung allerhand Kunstreicher, Musicalischer, sonderlich Saiten- und Clavier-Instrumenten ..., ... eine Notification ... publiciren, was massen er nemlich eine gantz neue Invention von Claveßin-Flügeln ... verfertiget, dergleichen in Europa noch nie gesehen worden, und zwar von zweyerlei Sorten: Das gröste sey von 16. Fuß Thon, habe 3. Register, wovon 2. mit Darmsaiten, das dritte von metallenen, so durch alle 4. Octaven gehen; werde ein Theorben-Flügel von 16. Fuß-Thon genandt. Das andre sey ein Lauten-Claveßin von 8. Fuß, mit 2. egal-Registern, von Darm-Saiten".[13]

[9] A. a. O., 574 f.

[10] A. a. O., 133 f.

[11] *Sammlung von Natur- und Medicin – wie auch hierzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten, so sich An. 1718 in den 3. Winter-Monaten in Schlesien und andern Ländern begeben, Winter-Quartal 1718*, Breslau 1719, 851 ff

[12] Zur näheren Erklärung vgl. unten, S. 116.

[13] A. a. O., 851 f.

Die technischen Angaben lassen sich wie folgt zusammenfassen: Das *Corpus* des Lautenklaviers konnte gestutzte Flügelform haben, laut Adlung aber auch „in figura ovali" oder „in anderer Figur" gebaut sein.[14] Nach der Beschreibung in der *Sammlung* hat das Instrument „einen Circul-runden Corpus nach hinten, doch etwas oval, daß es also ein Corpus, wie ein Amphi-Theatrum vorstellet, und gantz regulair ist. Nach dem Clavier aber formiret es sich quadrat, und ist recht schön anzusehen, aber sehr mühsam zu machen".[15] Weiter heißt es in derselben Quelle nach Fleischers eigenen Angaben: „Der große 6.füßige [d. h. 16füßige] Theorbenflügel formiret ein keglichtes oder cylindrisches Corpus, wie ein ander ordinairer Flügel: doch ist es ein gantz andres Gebäude; denn die Darmsaiten gantz eine andre Situation haben wollen ... Und wenn man nicht von den Fundamentis informiret ist, so ist das äusserliche Ansehen vergebens ...".[16] Auf weitere Konstruktionsdetails des Theorbenflügels kann nur aus Andeutungen geschlossen werden. Warum Fleischer „das punctum seiner Kunst und die innerliche structur seiner machine weder durch eine ausführliche Beschreibung noch durch einen Riß zu entdecken beliebte"[17], wird lapidar erklärt: „Es würde aber zu nichts nutzen, als einen Hauffen Stümper zu encouragiren, und das Werk in Verfall bringen".[18] Wir können heute zwar bedauern, daß Fleischer uns gewisse Informationen verschwiegen hat, doch war sein Vorgehen sicher richtig in einer Zeit, die noch keine Schutzrechte kannte.

Eng mit der Dynamisierungsmöglichkeit ist die *Manualzahl* verbunden. Hierzu sind die Angaben der verschiedenen Quellen nicht eindeutig. Während das Lautenklavier eines bis drei Manuale haben konnte, scheint der Theorbenflügel nie einmanualig gewesen zu sein. Bei Fleischers Theorbenflügel ist Zweimanualigkeit nicht auszuschließen, und von Johann Nikolaus Bach wissen wir, daß er sogar dreimanualige Instrumente fertigte.[19]

Analog zur Laute war die *Besaitung* aus Darm und im allgemeinen doppelchörig, im Baß oktaviert, in der Mittellage unisono, in der Höhe meist einchörig. Dem Lautenklavier von Zacharias Hildebrandt war zum Aufhellen ein „Octävchen von meßingenen Seyten" beigegeben.[20] Ein durchgehendes metallenes 4′-Register machte den Reiz von Fleischers Theorbenflügel aus.[21]

Die *Saitenlänge* müsse von der Laute abgenommen werden, empfiehlt Adlung; eine gleichmäßig zu- bzw. abnehmende Saitenstärke, da bei dem

[14] Adlung 1768, 138.
[15] A. a. O., 852.
[16] A. a. O., 852 u. 853.
[17] A. a. O., 852.
[18] A. a. O., 853.
[19] Adlung 1768, 138.
[20] A. a. O., 139.
[21] *Sammlung*, 852.

großen Ambitus nicht beschaffbar, müsse durch individuelle Stege ausgeglichen werden, entsprechend den Bünden der herkömmlichen Lauteninstrumente. Drahtstifte zur Saitenfestlegung seien zu vermeiden, hingegen sollten die Saiten nur über hölzerne Stege in „subtilen Kerben" laufen, „wobey man alle Winkel vermeidet, damit sie nicht zerreißen".[22] In Anlehnung an die Laute wurden die Saiten mit hölzernen Wirbeln gestimmt. Ihr Anriß erfolgte durch Rabenfederkiele, und zwar im doppelchörigen Teil durch zwei Docken links bzw. rechts von den Saiten. Im einchörigen Teil war nur je eine Docke. Um ein stärkeres „Nachsingen"[23] der Saiten zu erreichen, empfiehlt Adlung, an den Docken keine Dämpfung anzubringen.

Zum *Ambitus* gibt die *Sammlung* für beide Instrumententypen Fleischers vier Oktaven an, nämlich C – c''' (Angabe im 8'-Bereich). Auf den Theorbenflügel mit seinem durchgehenden 16' bezogenen heißt das $\underline{C}$ – c''. Dagegen berichtet Adlung über Johann Nikolaus Bachs Theorbenflügel: „Da wir nun vorhin gehöret, die Theorbe sey der Baß zur Laute; so hat Herr Bach, um sein Lautenwerk noch mehr zu perfectioniren, noch unten die fünfte Oktave dazu gethan, weil die Theorbe eine Oktave tiefer gehet, als die Laute".[24] Bach muß also neben vieroktavigen Lautenklavieren auch fünfoktavige Theorbenflügel gebaut haben.

Das Anzupfen der Finger ließ sich durch die starre Kielmechanik natürlich nicht voll ersetzen. Gewisse dynamische Schattierungen konnte man dadurch erreichen, daß die Dockenplektren mehrerer Register die Saiten jeweils an verschiedenen Stellen anrissen.[25] Es muß eingeräumt werden, daß der Klang von Lautenklavier und Theorbenflügel sich doch wesentlich unterscheidet von der handgespielten Laute; auch mit dem Lautenzug auf dem Cembalo läßt er sich nur schlecht vergleichen: Vom Dockenanschlag der Hybridinstrumente behauptet Adlung allerdings, er klinge, „gleich als wenn es Finger wären"[26]; er schwärmt sogar: „Das Lautenwerk ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel, und hat den Namen daher, weil es die Laute in dem Klange nachahmt, sowohl was die Höhe und Tiefe, als auch die Delicatesse betrift".[27]

Vom Lautenklavier sagt die *Sammlung*: „Der Resonanz ist admirabel schön, und klingt vollkommen als 3. Lauten an Force", und beim Theorbenflügel „glaubt kein Mensch den effect, wer es nicht höret und siehet: und glaube, daß schwerlich ein Instrument auf dem Erdkreiß ist, (zu verstehen von Darm-Saiten,) daß diesem wird gleich thun; und ist die Harmonie nicht zu compariren". Er klinge „delicat und rein, darbey durchdringend", und seine Metall-

[22] A. a. O., 136.
[23] A. a. O., 137.
[24] A. a. O., 138.
[25] A. a. O., 137.
[26] Ebda.
[27] A. a. O., 133.

saiten seien „als eine Glocke, wenn ein 16füßiges [Register] darbey gezogen wird". Schließlich bemerkt Fleischer noch von seinem Theorbenflügel: „Die Arbeit ist gantz andrer Invention, als ordinair, und will mich nicht scheuen, selbiges den grösten Monarchen der Welt zu praesentiren".[28]

Einfühlsamkeit beim Anschlag und Akkordbrechungen nach Lautenart sind wohl die wichtigsten Voraussetzungen für ein gesangliches Spiel auf dem Lautenklavier. Die *Sammlung* weist darauf hin, daß es „sehr delicat zu tractiren" sei[29], und Adlung meint: „Es hat ein solch Lautenwerk unbeschreibliche ... Accuratesse vonnöthen".[30] Des weiteren empfiehlt Adlung, man solle „stets geschwinde und durch Brechungen spielen ...; auch muß man nicht aus dem Modo gehen: denn wo dieß geschiehet, wird es leicht gemerkt, weil auf der Laute ohne Verstimmung [d. h. Umstimmung] dergleichen Ausweichungen nicht zu haben sind".[31]

Seit dem 17. Jahrhundert sind immer wieder derlei Hybridformen gebaut worden, die zwischen Lauten- und Tasteninstrument angesiedelt waren. Deshalb interessiert den praktischen Musiker die Frage, ob das Lautenklavier bzw. der Theorbenflügel in aller Regel als Ersatzinstrument galt, oder ob man ihm Eigenständigkeit zuerkannte und sogar spezielle Musik dafür schrieb. Bereits bei Banchieri hatte der arpitarrone nachweislich Continuo-Funktion, und gut hundert Jahre später bemerkt die *Sammlung* vom Lautenklavier, „daß man allerhand Sachen darauff spielen kan", während der Theorbenflügel sich zum „accompagnement einer Cammer-Musik" eigne.[32] Für die Frühzeit des monodischen Stils darf das Lautenklavier bestimmt einen Platz als Continuo-Instrument zu Gesang, Flöte oder Gambe beanspruchen. Ein Großteil der barocken Lauten-, Klavichord- und sonstigen Tastenmusik kommt sicherlich in Frage; angebracht ist das Lautenklavier immer da, wo Klaviermusik den intimen Lautenstil nachahmt, sowohl bei nicht zu dichter kontrapunktischer Musik als auch bei Werken, die auf Klangflächenpracht angelegt sind; sehr adäquat klingen arpeggierte Partien.

Insbesondere im Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach haben das Lautenklavier und der Theorbenflügel immer wieder von sich reden gemacht. Man denkt zum einen an Arbeiten, bei denen Bach die Laute in einem größeren Orchesterkörper eingebaut hat, also etwa an die Johannespassion, wo bei der Arie „Betrachte, meine Seel" in der Partitur „liuto", in der autographen Stimme aber „cembalo ò organo obbligato" steht – dort ließe sich zu Recht das Lautenklavier einsetzen. Zum anderen hat man mit diesem Instrument das Bachsche Lauten-Œuvre in Verbindung gebracht, Kompositionen also, die

[28] A. a. O., 852 f.
[29] A. a. O., 852.
[30] A. a. O., 138.
[31] A. a. O., 137.
[32] A. a. O., 852.

teilweise Bearbeitungen von Streicher-Sololiteratur darstellen und die, soweit wir sie im Autograph besitzen, nicht in Tabulatur, sondern in zwei Fünf-Linien-Systemen notiert sind. Kurz zu den sieben Werken im einzelnen:

- BWV 995, die g-moll-Suite, ist aus der fünften Cellosuite BWV 1011 (dort in c-moll) entstanden. Sie liegt im Autograph vor und ist ausdrücklich als „pour la Luth" ausgewiesen;
- BWV 996, die e-moll-Suite: Johann Gottfried Walthers Abschrift aus dem Nachlaß von Johann Ludwig Krebs enthält einen Titelzusatz „aufs Lautenwerck" von anderer Hand. Keine der sonstigen Kopien, auch nicht die erst vor wenigen Jahren wieder aufgefundene Gerbersche Abschrift, erwähnt eine Instrumentierung. Die Suite entstand gegen 1720, als Bach sich nachweislich mit dem Lautenklavier befaßte;
- BWV 997, die Partita c-moll, ist nur in Abschriften überliefert;
- BWV 998, Präludium, Fuge und Allegro Es-dur: diese Komposition ist im Autograph als „pour la Luth ò Cembal" ausgewiesen;
- BWV 999, Präludium in c-moll: die Abschrift, in der das Stück überliefert ist, trägt den Zusatz „pour la Lute";
- BWV 1000, die Fuge g-moll, ist eine Umschrift des zweiten Satzes aus der Sonate für Solovioline BWV 1001 und nur in Abschriften erhalten;
- BWV 1006 a, die E-dur-Suite, stellt eine Umschrift der dritten Partita für Solovioline BWV 1006 dar. Das Autograph gibt keine Instrumentierung an. Geschrieben ist die Suite vielleicht anläßlich eines Besuches von Wilhelm Friedemann Bach mit den Lautenisten Johann Kropfgans und Silvius Leopold Weiß in Leipzig im Sommer 1739.

Fest steht nur, daß wir keine eigenhändige Zuweisung Bachs an das Lautenklavier oder den Theorbenflügel besitzen. Die Frage nach originaler Literatur hierfür muß offen bleiben; wohl aber sind Überlegungen am Platze, wie ein solcher Instrumententyp sinnvoll einzusetzen wäre.[33]

Richters Rekonstruktion des Theorbenflügels

Im Zuge der Wiedererweckung alter Musik und des zunehmenden Interesses an den Kompositionen von Johann Sebastian Bach sind im 20. Jahrhundert verschiedene Lautenklaviere entstanden, so etwa durch die Gebr. Ammer (1931/32), Martin Sassmann (1962) und Lewis Jones (1984). Während diese Instrumente sich an Hildebrandt anlehnen, also Flügelform haben, geht der

[33] Vgl. Uta Hennig, „Zur Frage des Lautenklaviers bei Johann Sebastian Bach. Mögliche Zuweisung der Bachschen Lautenkompositionen an das Lautenklavier" ... In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz, Bericht üb. d. Internat. Musikwiss. Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel etc. 1987. 465 ff.; Thomas Schmitt, „Johann Sebastian Bachs Werke für Laute", Tl. 1. 2., *Gitarre und Laute* 6 (1985) 19 f. und 1 (1986) 64.

Rekonstruktionsversuch des Lautenklaviers durch Rudolf Richter (1980) auf Fleischer zurück und kommt deshalb auf die gespänte Corpusform.

Mit den Erfahrungen beim Bau des Lautenklaviers wagte der Mitverfasser dieses Artikels die Rekonstruktion des Fleischer'schen Theorbenflügels. Interessanterweise stellte sich heraus, daß der Theorbenflügel dem Wesen des Lautenklangs näherkommt als das Lautenklavier. Der Grund hierfür ist sicher nicht nur in der Besaitung zu suchen, sondern hängt wesentlich mit der Stegführung und den Innenausbauten zusammen.

Die bereits erwähnte lautenartige Spänung, die wir für Fleischers Lautenklavier als ziemlich sicher annehmen dürfen, ist auch bei seinem Theorbenflügel wesentlicher Bestandteil, jedoch in ganz versteckter Art. Wir haben gehört, daß uns Fleischer bei den Angaben über seinen Theorbenflügel wichtige Konstruktionsdetails vorenthält. Stichhaltige Hinweise liefern eigentlich nur die oben schon zitierten Sätze: „Der große ... Theorbenflügel formiret ein keglichtes oder cylindrisches Corpus, wie ein ander ordinairer Flügel: doch ist es ein gantz andres Gebäude; denn die Darmsaiten gantz eine andre Situation haben wollen ... Und wenn man nicht von den Fundamentis informiret ist, so ist das äusserliche Ansehen vergebens ...".[34]

Zu den technischen Details im einzelnen:

Instrumentengehäuse: Bei der Rekonstruktion des Theorbenflügels wurde der von Fleischer angedeutete Weg beschritten: das Instrument bekam im Innern lautenartig gespänte Corpora, welche die spannungstragende Konstruktion bilden.

Die karge Notiz, der Theorbenflüge formiere „ein keglichtes oder cylindrisches Corpus", wurde in Beziehung gebracht zum Corpus einer regulären Laute. Dies heißt, die Spänung des oberen Corpusteils vom Halsansatz bis zur breitesten Stelle der Laute ist als halber Kegel zu verstehen, und die parallele Weiterführung der Spänung dieser breitesten Stelle als halber Zylinder.

Hiermit wird ein offenes lautenartiges Corpus umschrieben, das als Einzelelement bei der Innenkonstruktion des Theorbenflügels gemeint ist. Das asymmetrische Gehäuse eines Cembalos läßt sich mit dem symmetrischen Lautencorpus nicht zur Deckung bringen. Daraus resultierte die Lösung, mehrere solche Einzelelemente in den Instrumentenkörper einzufügen. Sie beginnen mit ihren „keglichten" Ansätzen an der Hohlzarge des Theorbenflügels und setzen sich spannungsführend zum Unterboden fort. Weiter verlaufen sie teils zur Baßwand, teils zum Damm. Die noch offenen Lücken zwischen ihnen wurden am oberen Ende der Randspäne durch eine Querverspänung geschlossen, wodurch die Einzelelemente ihre statische Festigkeit erhielten.

[34] Wie Fußn. 16.

Die lautenartigen Einbauten verkleinern das Innenvolumen des Instruments. Sie befinden sich schallreflektierend nahe der Unterseite des Resonanzbodens und ersetzen die sonst übliche Innenkonstruktion eines Cembalos.

Die Notiz „so ist das äusserliche Ansehen vergebens" besagt, daß die Formierung des „keglichten oder cylindrischen" Corpus sich im Innern des „ordinairen Flügels" befindet. Wir haben es also in der Tat mit einem „gantz andren Gebäude" zu tun als mit einem herkömmlichen Cembalo. Einen direkteren Hinweis als die *Sammlung* gibt übrigens Adlung auf das Aussehen der ungewöhnlichen Instrumenten-Ausspänung: „Wollte einer den hintern runden Theil der Laute [d. h. die Spänung des Lautencorpus] auch mit einbringen unter den Sangboden [d. h. den Resonanzboden] über dem untersten Boden, der würde erfahren, daß der Klang noch besser sich ausnehme".[35]

Resonanzbodenanlage: Das Instrument erhielt zwei Resonanzböden, einen solchen für den Lautenteil und einen weiteren für das metallene 4′-Register. Die beiden Resonanzböden sind in zwei Ebenen in den Instrumentenkörper eingeleimt – der Resonanzboden des Lautenteils auf der oberen schiefen Ebene, und der des 4′-Registers auf der unteren waagrechten Ebene. Der sonst übliche 4′-Anhang wurde mit seinen Aufleimflächen zweistufig ausgebildet und ruht im Instrumenteninneren auf zwei zusätzlichen Stühlen. Durch die Auflösung des Resonanzbodens in zwei Resonanzböden auf zwei Ebenen war es möglich, den Resonanzboden des Lautenteils mit einem sehr niedrigen Knüpfsteg auszustatten. Dieser trägt die Lautenbesaitung für den 8′ und 16′. Außerdem wurde dieser Resonanzboden mit einer abgewandelten Lautenberippung versehen.

In den Resonanzboden des 4′-Registers ist eine Rosette nach Lautenbaumanier gestochen. Er trägt einen herkömmlichen 4′-Steg.

Stimmstockanlage: Der Theorbenflügel wurde mit einem kombinierten und einem abgeteilten Stimmstock versehen. Der kombinierte Stimmstock ist dem Spieler zugewandt. Sein massiver Teil trägt normale Stimmnägel für den 4′-Bezug. Der nicht massive Teil besteht aus zwei auf Abstand gehaltenen Stimmstockplatten, in die die hölzernen Wirbel des Lautenteils eingelassen sind. Der abgeteilte Stimmstock ist vom Spieler abgewandt; er trägt nur einen herkömmlichen 4′-Stimmstocksteg. Die Rechen des Untermanuals befinden sich in der Lücke zwischen Damm und abgeteiltem Stimmstock. Die Rechen des Obermanuals sind in der Lücke zwischen abgeteiltem Stimmstock und kombiniertem Stimmstock.

Manualigkeit: Der Theorbenflügel wurde als zweimanualiges Instrument gebaut, um eine gewisse Dynamisierungsmöglichkeit zu erhalten. Das Untermanual entspricht dem Spiel der Laute in Schallochnähe, und das Obermanual dem Spiel in Stegnähe.

[35] A. a. O., 137 f.

Mechanik: Die Docken sind in historischer Weise aus Holz hergestellt und in Holzrechen geführt. Sie haben Federn aus Schweinsborsten und ihre Zungen Delrin-Kiele.

Obertönigkeit: In der *Sammlung* wurde geäußert: „... denn die Darmsaiten gantz eine andre Situation haben wollen". Hiermit meinte Fleischer sicherlich die randnahe Führung des Resonanzbodenstegs. Bei der Laute befindet sich der Resonanzbodensteg im tiefen unteren Teil der Decke und erzeugt hierdurch die lautencharakteristische Obertönigkeit.

Um dieser nahezukommen, wurde beim Theorbenflügel der Resonanzbodensteg des Lautenteils durchgehend randnah geführt. Bei Fleischers Lautenklavier und Richters Nachbau desselben ließ sie sich nur bedingt erreichen, da beide das Lautencorpus als Vorbild hatten und somit eine randnahe Stegführung nicht zuließen. Darum ist zu vermuten, daß Fleischer im Jahre 1718 zuerst das Lautenklavier und dann den Theorbenflügel baute.

Wie schon beim Lautenklavier sind auch beim Theorbenflügel an den Dokken keine Dämpfer angebracht, was ein längeres Klingen der Saiten ermöglichte. Außerdem werden in der Harmonie stehende Saiten sympathetisch zum Mitschwingen erregt.

Ambitus, Besaitung und Stimmung: Der Theorbenflügel hat einen Umfang von C–f″ (auf den 16′ bezogen). Der Ambitus ist entgegen Fleischers Instrument im Diskant um eine Quart erweitert, was dem 12. Bund der f′-Saite auf der Barocklaute entspricht. Die Saiten sind an einem Knüpfsteg befestigt und führen über einen Stimmstocksteg, der wie ein Lautensattel ausgebildet ist. Wie beim Lautenklavier enden die Saiten an hölzernen Lautenwirbeln. Die Übergangsstelle vom oktavierten zum unisono-Bezug entspricht dem Fleischer'schen Theorbenflügel. Die Besaitung ist von

C–f bzw. C–f′	doppelchörig, oktaviert (16′ + 8′)
fis–f″	doppelchörig, unisono (2 × 16′)
c–f′′′′	ein 4′-Metallregister.

Das Saitenmaterial ist im 16′ und 8′ aus Darm, im Baß teilweise umsponnen, im 4′ aus Bronze, im hohen Diskant aus Eisen. Ergänzend wäre noch anzumerken, daß beim Theorbenflügel der 16′ als Prinzipalregister ständig auf beiden Manualen eingeschaltet ist. Das 8′-Register ist für Ober- und Untermanual getrennt aus- und einschaltbar. Der hohe 4′ kann nur dem Untermanual zugeschaltet werden.

Die Stimmung steht einen halben Ton tiefer als heute üblich (a′ = 415 Hz, ungleichschwebend, nach Herbert Anton Kellner).

Die Rekonstruktion des Theorbenflügels erfolgte im Sommer 1986. Erstmals öffentlich gespielt wurde er im Oktober desselben Jahres in der barocken Schloßkirche Ludwigsburg aus Anlaß des 300. Geburtstags von Silvius Leopold Weiß. Die Musikkonservatorien Genf und Lausanne (Frühjahr 1987) und

die Schola Cantorum Basiliensis (Frühjahr 1988) haben Gesprächskonzerte durchgeführt, wobei Richters Lautenklavier und sein Theorbenflügel dem eigentlichen Lauten- und Theorbenklang gegenüberstanden. Für die Fa. Intercord, Stuttgart, wurden mehrere Bachsche Lautenkompositionen auf dem Theorbenflügel von Frau Prof. Christiane Jaccottet eingespielt.[36] Ihr gebührt außerordentlicher Dank für ihr Engagement bei der Öffentlichkeitsarbeit mit den Richterschen Instrumenten.

[36] Johann Sebastian Bach, *Kompostionen für Lauteninstrumente*, Christiane Jaccottet, Theorbenflügel.
BWV 995, 998 u. 1006 a. LP: INT 130 850.
BWV 995, 996, 998 u. 1006 a. CD: INT 830 850.

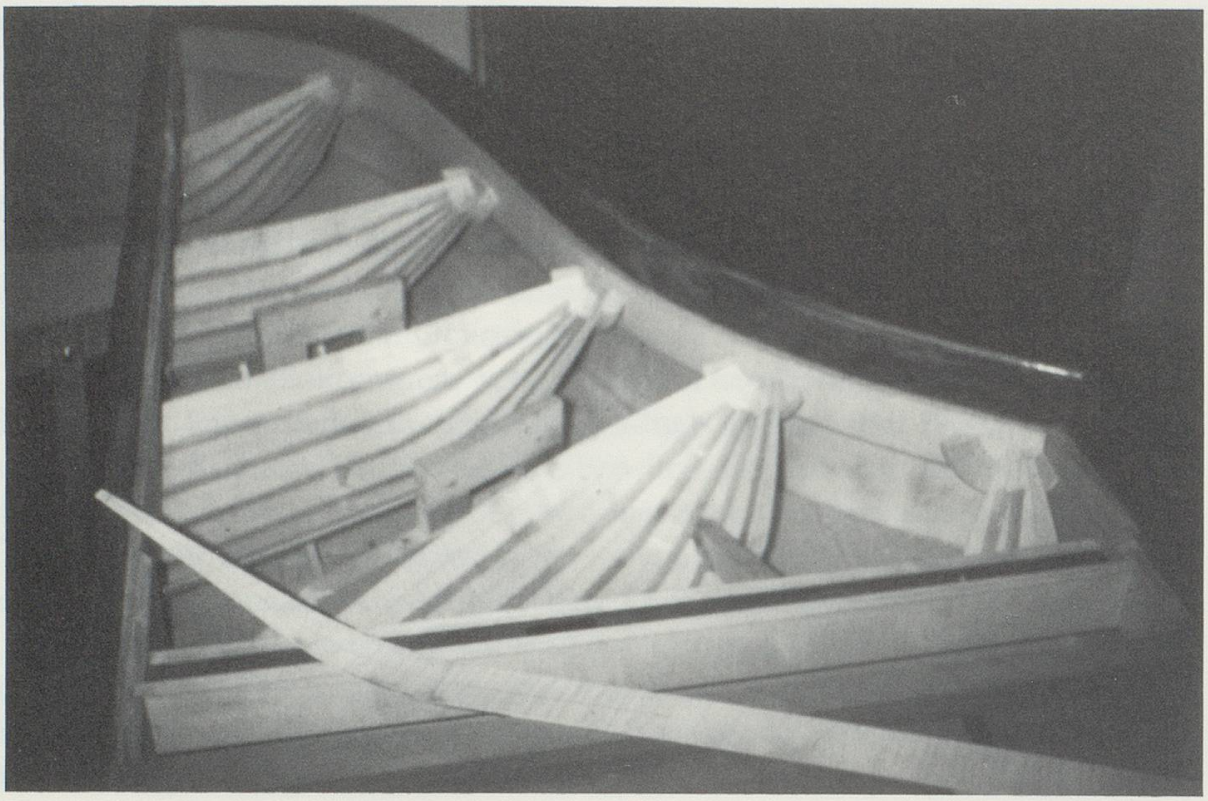


Abb. 1: Lautenartige Spänung im Innern des Instruments während des Baues.

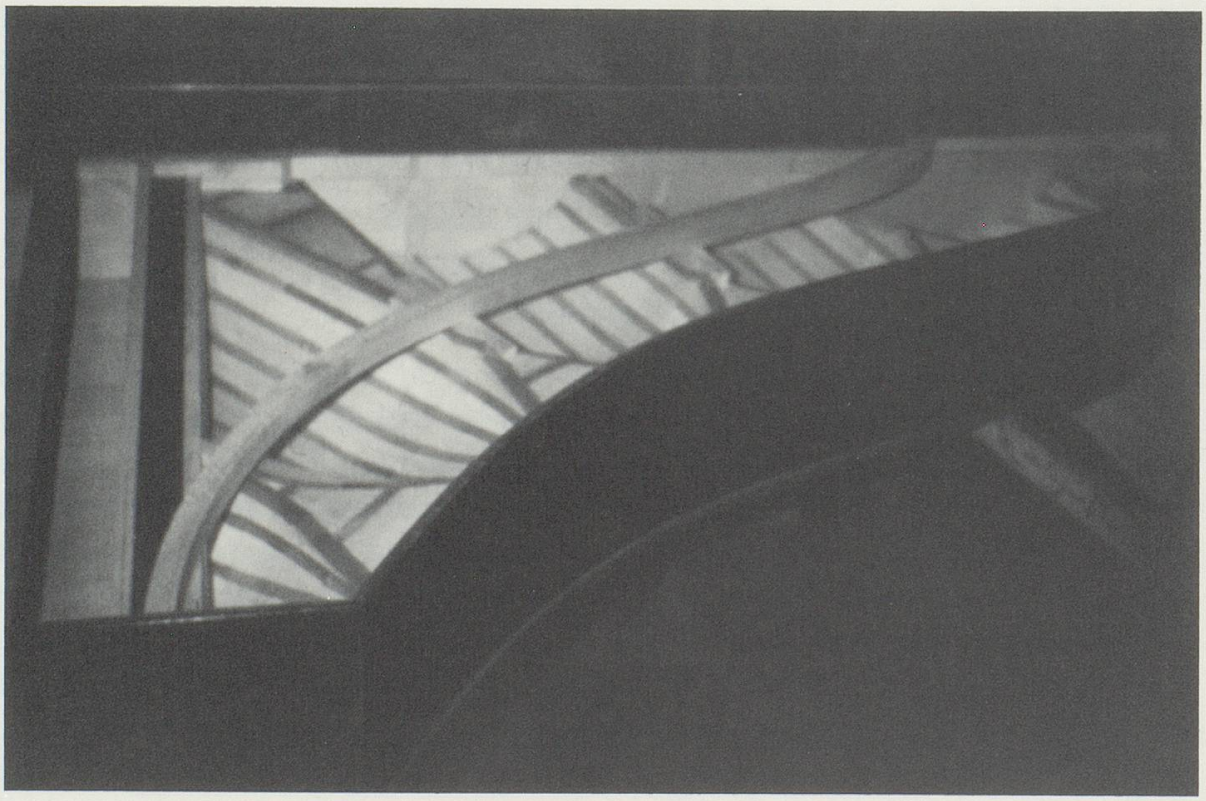


Abb. 2: Fertiggestellte Spänung mit zweistufigem 4′-Anhang.

les joueurs de hautbois ont ‚canardé'.[21] (D. h. einen Ton spielen, der dem Schrei einer Ente nahekommt. Die schlechten Sänger und mittelmäßigen Bläser sind diesem „Kieksen" unterworfen. Mit Ausnahme des korrekten Besozzi haben fast alle Oboenbläser „gekiekst".) Ich glaube nicht, daß Besozzi hier nur wegen seiner Qualität als Spieler als Ausnahme genannt wird, sondern daß auch sein Instrument tatsächlich „kiekssicherer" war als die in Paris benutzten Oboen.

Beschreibung der Instrumente

Wohl die früheste Oboe der Sammlung ist diejenige von Hendrik Richters (1688–1727) (Nr. 1). Er verzierte seine Instrumente gewöhnlich mit Elfenbein, während sein jüngerer Bruder Jan dafür Silber bevorzugte. Die meisten der von den zwei Richters-Brüdern gebauten Oboen sind aus Grenadill oder Ebenholz; Auffällig an diesem Instrument ist der sehr dünne Becher aus Ebenholz; die oberen zwei Teile sind aus Grenadill. Diese Oboe steht in a′ = 410 Hz, hat einen sehr hellen Ton und eine tadellose Intonation.

Die vier folgenden Oboen müssen alle etwa um die gleiche Zeit gebaut worden sein (Nr. 2–5); allerdings könnten bei der Stanesby-Oboe, die teils vom Vater, teils vom Sohn stammt, die vom Sohn gebauten Teile etwas später angefertigt worden sein als die Oboen von Bradbury, Rottenburgh und Schramme.

Das wichtigste Instrument dieser Gruppe ist die Oboe von Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (1672–1765, Brüssel) (Nr. 3), der einer der bedeutendsten Blasinstrumentenmacher seiner Zeit war. Das Instrument ist wunderschön; es verfügt über eine leichte Ansprache, einen zentrierten, weichen Klang und eine gleichmäßige Klangfarbe von den tiefen bis zu den hohen Tönen. Nach langjährigen vergeblichen Versuchen, diese Oboe auf eine heute übliche Stimmung (a′ = 415 Hz) zu bringen, bin ich zu dem Schluß gekommen, daß sie am besten in a′ = 405 Hz spielt, wie dies auch bei vielen zeitgenössichen englischen Instrumenten der Fall ist.

Die Oboe von Carl Schramme (1. Viertel 18. Jh.) (Nr. 4) stammt vermutlich aus Deutschland und steht in a′ = 410 Hz. Sie ist ein wenig aufgedunsen, da das Holz von billiger, weicher Qualität ist. Diese Oboe hat eine auffallend enge Bohrung, die an den Leipziger Oboenbau der Bachzeit erinnert. Relativ eng mensuriert sind auch die Instrumente von Johann Heinrich Eichentopf (1687–1769)[22] und Johann Cornelius E. Sattler (ca. 1718–1745).[23]

[21] Canarder = Chevalier de Meude-Monpas, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1787, 27.
[22] Im Conservatorio Nacional in Lissabon.
[23] Im Musikhistorika Museet Stockholm.

Abb. 5: Einfeilen „subtiler Kerben“ zum Einlegen der Saiten. Rechts der kombinierte Stimmstock mit Lautenwirbeln.

Abb. 6: Gesamtansicht des rekonstruierten Theorbenflügels.

PROBLEME DER ZUSCHREIBUNG UND DATIERUNG VON HISTORISCHEN KLAVIERINSTRUMENTEN

VON HUBERT HENKEL

Im vorliegenden Beitrag möchte ich, basierend auf einem Referat zum Symposium „Hammerklaviere" der Schola Cantorum Basiliensis im Januar 1988, auf einige Probleme der regionalen Zuschreibung und der Datierung von Hammerklavieren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eingehen, werde dabei aber gelegentlich auch andere Tasteninstrumente einbeziehen.

In jeder größeren Sammlung befinden sich neben eindeutig signierten und datierten Instrumenten immer auch solche, die zwar signiert, aber nicht datiert sind und – meist in noch größerer Anzahl – solche, die weder Signatur noch Datum tragen. Auch beim gelegentlichen Verkauf eines Instrumentes aus Privatbesitz werden dem Fachmann immer wieder Fragen nach einer möglichen lokalen Zuschreibung, mitunter sogar nach der Zuschreibung an einen bestimmten, namentlich bekannten Instrumentenmacher, und selbstverständlich nach dem vermutlichen Alter gestellt. Dabei sind beides ganz verschiedene Probleme. Es ist oft möglich, ein Instrument einem bestimmten geographischen Raum, selbst einer konkreten Stadt, zuzuweisen, aber die Datierung bereitet Schwierigkeiten, und ein anderes Instrument läßt sich auf Grund eines bestimmten Merkmales recht genau datieren, doch im Entstehungsraum bleiben große Unsicherheiten. Am schwierigsten sind Tafelklaviere der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die von irgendeinem rechtschaffenen Tischlermeister auf Verlangen des Dorfkantors nach einem bestimmten Vorbild nachgebaut worden sind; hier steht man zumeist vor einem unlösbaren Problem.

Bezüglich der Ortung und der Datierung aller Tasteninstrumente, der Cembali und Spinette, der Clavichorde und der Hammerklaviere, bestehen die gleichen Probleme, nur die Orgeln machen uns erleichternde Ausnahmen. Hier haben wir zumeist Akten; man muß nur gründlich, das heißt leider sehr zeitaufwendig, danach suchen, aber hier haben wir auch von vornherein eine geographische Eingrenzung, hier haben wir die Charakteristika der Disposition, wenngleich die so häufigen Veränderungen zu beachten sind, und einen kunsthistorisch doch recht gut zu beurteilenden Prospekt. Ich erwähne aber die Orgeln ausdrücklich, sie müssen uns künftig eine größere Hilfe bei der Beurteilung unsignierter besaiteter Tasteninstrumente werden.

Ich möchte damit eine Tendenz meines Beitrags andeuten. Wir benötigen für künftige Forschungen sehr viele und vor allem sehr genaue Maße und viele Abbildungen vor allem von signierten Instrumenten. Kein Wissenschaftler kann sich alles am Ort ansehen, so ideal dies auch ist, und jedes Instrument

sollte nur von einem einzigen Wissenschaftler, dann aber eben sehr genau und möglichst mehrmals vermessen werden, denn einerseits hinterlassen alle Untersuchungen und Vermessungen, selbst wenn sie mit den besten Geräten und der größten Vorsicht vorgenommen werden, immer Spuren oder bestimmte Beeinträchtigungen, andererseits ergeben mehrmalige Messungen erfahrungsgemäß oft unterschiedliche Resultate. Das sind keine bedeutenden Größen, aber Korpusmaße und Mensuren können schon um ein bis zwei Millimeter differieren. Jeder Praktiker, der ein Instrument mehrmals vermessen hat, wird mir dies bestätigen.

Warum betone ich eingangs die Maße so? Es gibt im wesentlichen drei Möglichkeiten, unsignierte Instrumente zu orten und zu datieren: Die erste ist ein technischer Befund, zum Beispiel das Konstruktionsmodell eines Instrumentes, das auf einen bestimmten geographischen Raum weist, oder die Art der Mechanik eines Klaviers, die nur zu einem genau bestimmbaren Zeitpunkt und nicht früher entstanden sein kann. Die zweite Möglichkeit ist ein kunsthistorischer Befund, der auf Grund von Verzierungen, Schnitzereien, Gemälden oder Buntpapieren eine Zeit oder einen Ort einkreist. Beide Möglichkeiten werden bislang am meisten und mit Erfolg angewendet und sie bleiben weiterhin wichtig, oder richtiger, sie sind weiterhin die sichersten Möglichkeiten zur Ortung und Datierung. Die dritte Möglichkeit ist, ich sage es einmal anspruchsvoll, eine Mathematisierung der Wissenschaft Instrumentenkunde; ich sollte es besser in ganz bescheidenem Sinne sagen: ohne Zahlen werden wir in Zukunft nicht mehr auskommen. Es würde uns eine dritte Komponente fehlen, was aber gleichzeitig bedeutet, ich wiederhole es, daß die beiden ersten ihre Gültigkeit nicht verlieren, daß sie eher an Bedeutung gewinnen.

Ich möchte mit einem unscheinbaren Instrument als Beispiel für diese einleitenden Ausführungen beginnen. Das Leipziger Museum besitzt ein kleines Tafelklavierchen, Inventarnummer 99, signiert „No. 80 / Friedrich / Hildebrandt / Instrumentmacher / in / Leipzig / auf der Quergasse / 1635“. Um eine Jahreszahl kann es sich bei dieser 1635 nicht handeln, das geht aus unserer ersten Komponente, dem technologischen Befund, der auf einen Zeitraum von etwa 1730 bis 1780 weisenden Hammermechanik, eindeutig hervor. Bis auf die Datierung und die Klärung dieser Zahl scheint also alles in Ordnung. Ich möchte hinzufügen, daß der Name Hildebrandt im 18. Jahrhundert in Leipzig nicht ungeläufig ist. Zacharias Hildebrandt, der bedeutendste Schüler von Gottfried Silbermann, arbeitete als Orgelbauer von 1734 bis 1743 in Leipzig, nachdem er schon in den 20er Jahren in der Umgebung einige Orgeln gebaut hatte. Carl Daniel Hildebrandt starb hier 1756 als Bürger, Tischler und Claviermacher; dessen gleichnamiger Sohn, ausschließlich Claviermacher, starb nach 1785. Gehen wir die Signatur im Einzelnen durch: No. 80 zeigt an, daß Friedrich Hildebrandt ein produktiver Mann gewesen sein muß, und das Instrument ist auch trotz seiner äußeren Schlichtheit in hoher handwerklicher

Qualität gebaut worden, zeigt also einen erfahrenen Meister, aber: Ein Friedrich Hildebrandt läßt sich in Leipzig im 18. Jahrhundert nicht nachweisen, weder in den Adreßbüchern noch in Tauf-, Trau- oder Sterberegistern, auch nicht in Steuer- oder Nachlaßakten. Die Angabe „auf der Quergasse" ginge völlig in Ordnung: Hier, in einer kleinen Seitenstraße ganz nahe am Musikinstrumentenmuseum, heute Querstraße heißend, wohnten im 18. Jahrhundert zahlreiche Leipziger Instrumentenmacher. Nun zur Zahl 1635: Georg Kinsky schrieb im Katalog der Heyer-Sammlung von 1910: „Hinter ‚Quergasse' befindet sich eine verwischte, unleserliche vierstellige Zahl (1635?)"[1], aber er bildete sie im gleichen Band[2] mit gestochen scharfen Schriftzügen ab. Die Signatur und die Zahl sind also zum Fotografieren nachgezogen worden, eine Praxis, auf die man heute selbstverständlich grundsätzlich verzichten sollte, die man aber kennen muß, wenn man Signaturen aus dem Heyer-Katalog zitiert; was *einmal* gemacht wurde, kann auch *oft* gemacht worden sein. Die Zahl könnte original also auch anders gelautet haben, 1735, 1785 oder auch 1235. Die ersten beiden Deutungen könnten Jahreszahlen, die letzte eine Hausnummer bedeuten, denn einerseits deutet der Wortlaut eher auf eine Hausnummer, andererseits waren die Häuser Leipzigs im 18. Jahrhundert durchnumeriert und in der Quergasse standen die Häuser Nummern 1216 bis 1238. Auch ist es nach den Schriftzügen des 18. Jahrhunderts einleuchtender, aus Resten einer 2 eine 6 zu erkennen als aus den Resten einer 7, so daß es sich auch von daher wahrscheinlicher um die Hausnummer, nicht um eine Jahreszahl handelt. Leider läßt sich Friedrich Hildebrandt auch in diesen Akten nicht nachweisen, weder in der Nummer 1235 noch in der ganzen Quergasse, wurden doch nur Kauf und Verkauf der Häuser sowie Legate und Schulden aktenkundig gemacht, nicht aber einwohnende Mieter.

Es gibt aber noch ein großes Problem, das der eigentliche Grund dafür ist, weshalb ich dieses Instrument so ausführlich an den Anfang stelle. Die Signatur befindet sich auf einem in den Unterboden eingelassenen und eingeleimten Brettchen. Nun wird man sofort Zweifel an der originalen Zugehörigkeit dieses Brettchens zum Instrument haben müssen, vor allem, wenn man weiß, daß dieses Tafelklavier aus der Sammlung von Paul de Wit stammt, der ja, bei allen seinen Verdiensten als Sammler, mit Signaturübertragungen nachweislich sehr sorglos, man kann sogar berechtigt sagen, mit der vollen Absicht bewußter Täuschung umging. Georg Kinsky hat in dem schon erwähnten Heyer-Katalog von 1910 dieses Brettchen verschwiegen, er schreibt an gleicher Stelle: „Kleines Hammerklavier, laut geschriebener Inschrift auf dem Resonanzboden

[1] Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog, 1. Band. Besaitete Tasteninstrumente. Orgeln und orgelartige Instrumente. Friktionsinstrumente*, Köln 1910, Nr. 99.

[2] A. a. O., Instrumentenmacherverzeichnis.

von Friedrich Hildebrandt erbaut". Hier ist Kinsky ein Irrtum unterlaufen (man bedenke, daß er das Manuskript für diesen Katalog in einem knappen Jahr geschrieben hat), oder er hat – dafür habe ich gewisse Anhaltspunkte – auf Verlangen von Wilhelm Heyer diese das Instrument aufwertende Formulierung gewählt. Paul de Wit hatte aber bereits davon berichtet, daß sich die Signatur im Inneren des Kastens befindet.

Sicher scheint, weil gegen jede Gepflogenheit der Instrumentenmacher, daß dieses Brettchen nicht zu diesem Instrument gehört. Doch ist nach allem Befund diese Signatur ein Original, das vermutlich aus einem zerstörten und heute verlorenen Instrument herausgeschnitten wurde, und ich habe die Hoffnung noch nicht aufgegeben, doch noch einen Friedrich Hildebrandt in Leipzig nachweisen zu können. Nun entsteht aber natürlich die viel wichtigere Frage, woher das Instrument kommt und ob es überhaupt oder nur vielleicht Leipziger Ursprungs ist.

In seinem Buch *Musikinstrumentenbau* hat Herbert Heyde[3] die schon in früheren Jahren von mehreren Autoren angewandte Methode der Umrechnung der an einem Instrument gemessenen Millimeter in den früher gebräuchlichen Zoll zum System entwickelt, das er „Maßanalyse" nennt, und er weist auch die Methoden der Proportionierung nach, mit denen die alten Meister ihre Instrumente konstruierten. Wenn also dieses Instrument Leipziger Ursprungs sein sollte, dann müßte es in seinen wichtigsten Maßen nach sächsischem oder Leipziger Zoll gebaut worden sein. Dafür kommen die folgenden Fußmaße in Frage:

Sachsen:	1 Fuß = 283,107	mm,	1 Zoll = 23,59225	mm	
	1 Fuß = 283,2	mm,	1 Zoll = 23,6	mm	(am meisten verwendet)
	1 Fuß = 283,26	mm,	1 Zoll = 23,605	mm	
Leipzig:	1 Fuß = 282,66	mm,	1 Zoll = 23,555	mm	
	1 Fuß = 285,81	mm,	1 Zoll = 23,8175	mm	
	1 Fuß = 314,88	mm,	1 Zoll = 26,24	mm	
	1 Fuß = 315,4	mm,	1 Zoll = 26,2833	mm	

Grob gesehen sind das also zwei verschiedene Zölle, ein kurzer zu 23,6 mm und ein langer zu gemittelt 26,26 mm. In der Praxis, vor allem bei großen Instrumenten, haben selbst diese winzigen Differenzen gelegentlich eine Bedeutung.

Sehen wir uns zunächst die Proportionen an, das heißt, die Verhältnisse bestimmter wichtiger Maße zueinander:

[3] Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau. 15.–19. Jahrhundert. Kunst – Handwerk – Entwurf*, Leipzig 1986.

		Ist-Maß	Soll-Maß
Tiefe : Breite	= 11:29	= 256:691,	262,1:691
rechte Vorderwand : Breite	= 9:29	= 215:691	214,5:691
Klaviaturlichten : Breite	= 11:18	= 423:691,	422,3:691
Höhe : Breite	= 11:73	= 104:691,	104,1:691
linke Vorderwand : Breite	= 4:51	= 54:691,	54,2:691
Hammerlinie : Breite	= 4: 7	= 395:691,	394,9:691
längste Saite (f) : Breite	= 24:29	= 572:691,	571,9:691
lange Saite c3 : Breite	= 11:58	= 131:691,	131,1:691
f3 : f	= 3:22	= 79:572,	78,0:572

Ich könnte diese Reihe der Proportionen noch fortsetzen. Bei den Verhältnissen kommen mehrmals die Zahlen 4, 7, 11 und 29 vor, und wenn man Heydes Theorie von der Proportionierung kennt, dann ist unschwer die zweite „Goldene Reihe" 1:3:4:7:11:18:29 usw. zu erkennen, wobei die Zahl 29 als Breitenmaß – das ist immer der Idealfall – zugleich die Größe des verwendeten Zolls angibt: 691 mm Breite = 29 Zoll entsprechen einem Zoll von 23,8276, und der am dichtesten zu diesem Umrechnungsmaß liegende tatsächlich nachweisbare Zoll ist der Leipziger mit 23,8175 mm. Nach diesem Zoll müßte das Instrument theoretisch genau 690,7 mm breit sein. Diese 0,3 mm Differenz kann man natürlich vernachlässigen, sie liegt unterhalb der Grenze der Meßgenauigkeit. Ich kann aber auch, und das habe ich im folgenden hier getan, die 29 Zoll exakt mit 691 mm gleichsetzen, dann ergibt sich ein geringfügig anderes Zollmaß von 23,8276 mm, eine Methode, die sich in der Praxis, wenn mit entsprechender Vorsicht angewendet, oft besser bewährt. Wenn wir diesen Zollwert annehmen, so ergeben sich die folgenden Übereinstimmungen:

	Ist mm	= Zoll,	Soll mm,	Differenz mm
Korpusbreite	691	29	691,0	0
Korpustiefe	256	10 3/4	256,1	0,1
rechte Klaviaturwand	215	9	214,5	0,5
Klaviaturlichten	423	17 3/4	422,9	0,1
linke Klaviaturwand	54	2 1/4	53,6	0,4
Mensur f	572	24	571,9	0,1 (= 2 Fuß)
Mensur c1	475	20	476,6	1,6
Mensur c3	131	5 1/2	131,1	0,1
Untertasten lang	215	9	214,5	0,5
Obertasten lang	192	8	190,6	1,4
Waagepunkte Untertasten	73	3	71,5	1,5
Waagepunkte Obertasten	48	2	47,7	0,3
Korpushöhe	104	4 1/2	107,2	3,2

Hier sind jetzt einige Anmerkungen notwendig. Zunächst kommen gelegentlich gebrochene Zölle vor, 1/4, 1/2 oder 3/4, auch 1/3 und 2/3 können uns begegnen. So ist zum Beispiel die Korpustiefe bemerkenswert oft ein so gebrochenes Maß, vor allem dann, wenn die Proportion Tiefe:Breite mit niedrigen, also einstelligen Zahlenwerten dargestellt werden kann. Es kam den Erbauern offenbar mehr darauf an, ein Instrument in Tiefe zu Breite im Verhältnis 2:7 oder 3:7 oder ähnlich zu bauen, auch wenn dann das Zollmaß nicht auf einen ganzen Zoll aufging. Die Korpushöhe ist meist um 2 bis 4 mm geringer als es der Sollwert verlangt; das liegt wohl am Holzschwund, aber mehr vielleicht daran, daß das verleimte Korpus an beiden Seiten verputzt wurde. Die Mensuren stimmen zumeist im tiefen Bereich, in großen Instrumenten also bei F1 und C, und dann nur in einem, bestenfalls in zwei Werten des oberen Bereichs überein, bei c1, c2, c3 oder f3; die dazwischenliegenden Werte stimmen in der Regel nicht oder nur ganz grob. Auch das ist durch die Herstellungstechnologie zu erklären. Ein stabiles und verläßliches Maß zumindestens ab Ende des 18. Jahrhunderts ist die Hammerlinie, also der Abstand von der Mitte des tiefsten Baßhammers bis zur Mitte des höchsten Diskanthammers. Hier haben wir bei unserem Hildebrandt sehr genau ein Verhältnis von 4:7 mit einem Istwert von 395:691 und einem Sollwert von 394,9:691, also genau übereinstimmend, aber es ergeben sich für die Hammerlinie 16 7/12 Zoll. Hier gilt also das gleiche, was wir oben schon bei der Korpustiefe feststellen konnten.

In der Auswertung können wir nun also sagen, daß dieses Instrument sehr wahrscheinlich nach Leipziger Fuß und Zoll gebaut worden ist und nun wäre nur noch nach besagtem Friedrich Hildebrandt zu forschen.

Mit allem Nachdruck möchte ich aber davor warnen, diese Umrechnungen als eine Methode absolut sicherer Ortung eines unsignierten Instrumentes anzusehen. Ich werde weiter unten Beispiele bringen, die diese Warnung bekräftigen. Auch Herbert Heyde hat das in seinem Buch betont: „Wer glaubt, man brauche nur die von einem Instrument abgenommenen Maße in Zollmaße umzuwandeln und den Vorgang so lange zu wiederholen, bis sich befriedigend glatte Zollmaße ergeben, der wird leicht in die Irre gehen.“[4] Ich sage das deshalb mit so großem Nachdruck, weil es heute ein leichtes ist, alle Zollmaße in einen Computer zu geben, ein enstprechendes Programm auszuarbeiten und dann als Ergebnis eine Herstellung in Nürnberg, Wien, Leipzig oder andernorts als wissenschaftlich exakt und sicher zu publizieren. Wenn wir nicht die individuelle Herstellungstechnologie des einzelnen, konkreten Instrumentes und alle anderen Kriterien der Ortung mit einbeziehen, werden wir uns in den meisten Fällen irren.

[4] Heyde, a. a. O., 83.

Natürlich läßt sich die Zollumrechnung an eindeutig signierten Instrumenten überprüfen, hier müßte ja alles „stimmen". Herbert Heyde gibt in seinem Buch viele Beispiele für alle Instrumentenarten, und auch ich habe jedes signierte Instrument durchgerechnet. Erste Voraussetzung ist ein handwerklich sorgfältig arbeitender Meister, ich wähle deshalb Ferdinand Hofmann aus Wien. Das Leipziger Museum besitzt einen gut erhaltenen, spielbaren Flügel, Inventar-Nummer 176, und ein leider im letzten Krieg stark beschädigtes Tafelklavier, Inventar-Nummer 140; hier fehlen seither Tasten und Mechanik. Ich bringe, da bereits katalogisiert, trotzdem das Tafelklavier als Beispiel. Der Wiener Zoll beträgt 26,32 mm und 26,34 mm, also um nur 0,02 mm differierend. Das Instrument ist 1610 mm breit; wenn wir das als glattes Maß annehmen, so ergibt sich bei 61 Zoll Breite ein Zollmaß von 26,39 mm, also 0,05 mm größer als der längere Wiener Zoll. Der Vergleich zeigt folgende Ergebnisse:

	Ist mm	Zoll	Soll Wien 26,34 mm	Soll Hofm. 26,39 mm	Differenzen Wien	Hofmann
Korpusbreite	1610	61	1606,7	1610	3,3	0
rechte Vorderwand	634	24	632,2	633,4	1,8	0,6
Korpustiefe	599	22 2/3	599,2	598,3	0,2	0,7
Korpushöhe	234	9	237,1	237,5	3,1	3,5
Mensur F1	1346	51	1343,3	1345,9	2,7	0,1
Mensur C	1213	46	1211,6	1213,9	1,4	0,9
Mensur c	903	34	895,6	897,3	7,4	5,7
Mensur c1	583	22	579,5	580,6	3,5	2,4
Mensur c2	295	11	289,7	290,3	5,3	4,7
Mensur c3	132	5	131,7	132,0	0,3	0
Klaviaturrahmenbreite	858	32 1/2	856,1	857,8	1,9	0,2

Aus der Tabelle geht hervor, daß bei Annahme eines etwas größeren Zollmaßes bessere Ergebnisse zu erreichen sind. Das rührt wohl ganz einfach daher, daß sich die Instrumentenmacher zwar an das örtliche Fußmaß hielten, aber keine auf so geringe Differenzen geeichten Maßstäbe hatten, so daß fast immer ein Unterschied zwischen dem örtlichen und dem vom Instrumentenmacher verwendeten Fußmaß beobachtet werden kann.

Wir finden auch hier bestätigt, daß die Korpustiefe ein gebrochenes Maß ist, daß die Korpushöhe geringer ist als theoretisch gefordert, und daß die Mensuren nur bei F1, C, c3 und gerade noch bei c1 übereinstimmenden Werten entsprechen. Die Werte von c und c2 müssen deshalb nicht unnütz sein, Herbert Heyde spricht in solchem Zusammenhang mehrfach davon, daß – nehmen wir jetzt das von ihm nicht ausgewertete Beispiel Hofmann – die Mensuren an 5, 11, 22, 34, 46 und 51 „orientiert" sind, und das ist für den Vergleich von Mensuren verschiedener Instrumente eine recht wichtige Aussage.

Noch eine andere Beobachtung ist von Bedeutung: Bei diesem um etwa 1820 entstandenen Instrument ist nicht mehr eine vergleichbare Proportionierung und Verwendung einer Goldenen Reihe wie bei Hildebrandt zu entdekken. Wir werden diese auch bei anderen Klavierinstrumenten dieser Zeit vergeblich suchen. Die Klavierbauer des 19. Jahrhunderts arbeiteten nicht mehr nach solchen Konstruktionsprinzipien.

Das äußerlich prachtvolle und klanglich herausragende Clavichord Nr. 12 der Leipziger Sammlung, gebaut von Johann Jacob Donat, Leipzig 1700, ist, grob gesehen, nach dem sächsischen Zoll von 23,6 mm gearbeitet. Es ist 1230 mm breit, 345 mm tief. Bei 52 Zoll kommt man jedoch nur auf 1227,2 mm. Es scheint ausgeschlossen, daß Donat bei einem so sorgfältig gefertigten Stück so ungenau gemessen haben soll. Nimmt man, ähnlich dem Beispiel von Hofmann, als Zollmaß den 52. Teil von 1230 mm, so kommt man mit der Tiefe in Konflikte, der theoretisch geforderte Wert beträgt dann nur 343 mm. Das scheint mir bei der Genauigkeit aller Arbeiten ausgeschlossen. Das Rätsel löst sich sofort, wenn man den Fertigungsprozeß berücksichtigt. Donat hat das Korpus unverdeckt gezinkt und erst danach furniert, und er ist vermutlich vom noch nicht furnierten Korpus ausgegangen. Hier betragen die Ist-Maße 1227 und 342 mm, die Soll-Maße bei einem Zoll von 23,6 mm bei 52 Zoll Breite und 14 1/2 Zoll Tiefe nun übereinstimmend 1227,2 und 342,2 mm.

Obwohl an diesem Instrument alle Maße, auch die der Tasten mit ihren Waagepunkten, recht genau übereinstimmen, sind die Mensuren sehr „ungenau", nur bei Verwendung der Mensur der jeweils kürzeren Saiten eines Paares kommt man auf Näherungswerte:

	Ist	Zoll	Soll
Mensur C	996	42	991,2
Mensur c	720	30 1/2	719,8
Mensur c1	440	19	448,4
Mensur c2	251	11	259,6
Mensur c3	115	5	118,0

Man kann das vielleicht – aber im konkreten Fall keineswegs ausreichend – damit erklären, daß Clavichordtangenten auch schon, wie heute oft an gebundenen historischen Instrumenten zu beobachten, vom Erbauer gebogen wurden, während ich beim Vermessen immer eine genau senkrechte Stellung angenommen habe. Wir stoßen hier auf ein neues Problem, das sofort deutlich wird, wenn man die Mensuren von mehreren und annähernd gleichgroßen Instrumenten eines bestimmten Erbauers vergleicht. Als Beispiele sollen äußerlich sehr ähnliche Instrumente von Johann Matthäus Schmahl in Ulm, entstanden um 1770, aus den Sammlungen in Leipzig (Inventar-Nummern 102, 104 und 105) und Nürnberg (Inventar-Nummern MINe 162, MIR 1136

und 1137) dienen. Ich bringe den Beginn der vollständigen Mensur der einchörigen Instrumente ab C (die Leipziger Instrumente beginnen bei F1 beziehungsweise G1) und geordnet nach dessen Länge:

	104	105	1136	162	1137	102
C	852	902	909	921	938	984
Cis	835	886	892	905	921	966
D	819	869	877	888	907	950
Dis	803	851	861	871	887	933
E	786	834	845	855	870	915
F	770	817	828	838	855	898
Fis	754	799	811	821	836	879
G	737	783	795	804	819	862
Gis	721	765	777	787	802	844
A	704	748	759	770	783	825
B	686	728	743	752	766	804
H	671	711	724	734	747	786
c	655	692	707	717	728	765
cis	638	675	690	698	710	745
d	622	657	670	680	692	725
dis	604	640	653	662	674	706
e	588	621	636	643	653	685
f	571	602	619	625	635	665
fis	555	584	602	607	621	644
g	538	565	584	589	598	625
gis	521	547	566	571	579	604
a	505	529	548	552	561	584
b	489	511	531	534	542	564
h	472	492	513	514	524	544
c1	456	474	495	496	506	525
cis1	440	457	477	478	489	506
d1	424	438	459	459	471	487
dis1	409	421	432	441	453	469
e1	393	403	416	423	434	450
f1	377	386	398	405	417	432

Aus dem Vergleich dieser Mensuren wird sofort deutlich, daß es sich hier um Instrumente mit unterschiedlichen Stimmtonhöhen handelt, dem C von Nr. 104 entspricht Dis von 105, E von 1136 und 162, F von 1137 sowie G oder Gis von 102, und wenn auch die Mensuren im Diskant naturgemäß immer dichter aneinanderrücken – dem c1 von 104 entspricht nur mehr cis1 von 105, d1 von 1136 und 162, dis1 von 1137 und e1 von 102 – die Tendenz bleibt bis zum höchsten Ton. Es ist nicht einmal möglich, aus dieser Fülle von zufällig oder absichtlich übereinstimmenden Ulmer Zöllen diejenige Mensur heraus-

zufinden, von der Schmahl ausgegangen sein mag. Daraus kann man doch nur den Schluß ziehen, daß die Mensur der c-Saiten nicht zur Herkunftsbestimmung eines unsignierten Instrumentes tauglich ist.

Dann müßten sich aber doch, so könnte man umgekehrt fragen, bei einem signierten Instrument eines genauer arbeitenden Meisters diejenigen (gleichnamigen) Töne finden lassen, von denen der Erbauer in seinem Grundmodell ausgegangen ist, und diese Erkenntnis könnte dann eine Hilfe sowohl bei der Bestimmung eines solchen Grundmodells wie bei der Festlegung der originalen Stimmtonhöhe sein.

Zu einem eindeutig überzeugenden Schluß kommt man beim Donat-Clavichord nicht. Am ehesten bieten sich die Töne b an mit B1 (nur theoretisch bei analoger Weiterführung der Mensur in die Tiefe) 44 Zoll = 1038,4 mm (1039), B 33 Zoll = 778,8 mm (776), b 20 1/2 Zoll = 483,8 mm (483), b1 12 Zoll = 283,2 mm (281) und b2 5 1/2 Zoll = 129,8 mm (134).

Diese Theorie gewinnt etwas an Wahrscheinlichkeit, wenn wir die aus der Zerreißgrenze damaliger Saiten errechnete maximale Stimmtonhöhe des Donat-Clavichordes hinzuziehen. Sie liegt bei gis1 = 440 Hz oder entsprechend g1 = 415 Hz, a1 = 466 Hz. Legen wir jetzt – als Gedankenkonstruktion – alle b-Mensuren auf die c-Saiten, verlängern also alle Mensuren um zwei Halbtöne, so kommen wir auf eine maximale Stimmtonhöhe von a1 = 415 Hz, den in damaliger Zeit bei besaiteten Klavierinstrumenten wohl am meisten verwendeten Wert. Donat könnte also sehr wohl ein Mensurmodell verwendet haben, das bei diesem Instrument auf den b-Saiten liegt.

Natürlich hat die Maßanalyse weitere Stärken; die überzeugendsten Beweise an signierten Klavierinstrumenten der Leipziger Sammlung hat Herbert Heyde bereits in seinem Buch gebracht. Sie sind immer dort am treffendsten, wo man dem Erbauer eine Proportionierung nachweisen kann. Das läßt wiederum den Schluß zu, daß es sich bei einem solchen Instrument um ein neu entwickeltes Grundmodell handelt. Spätere Veränderungen, etwa die Vergrößerung des Klaviaturumfangs von f3 auf a3, verwischen dieses Grundmodell, hier werden wir auch mit der Zollumrechnung oft nicht zurande kommen. Das verhilft uns aber auch zu Erkenntnissen, welche Instrumente aus dem Bestand unserer Museen als solche Grundmodelle anzusehen sind. Als Beispiel für ein solches, wenn auch unsigniertes Grundmodell diene der Leipziger Hammerflügel Nr. 173. Herbert Heyde ortete ihn auf Grund von nur drei Außenmaßen[5], wie mir scheint etwas leichtfertig, nach Württemberg, Reuß oder Hessen. Ich hatte schon seit einigen Jahren den Verdacht eines Leipziger Ursprungs, doch reichten die Kriterien nicht für eine Zuschreibung aus, weil vergleichbare signierte Leipziger Instrumente aus der Zeit um 1790 nicht zur Verfügung standen. Bei

[5] Heyde, a. a. O., 158.

Durchrechnung aller brauchbaren Maße ergeben sich nun hier sehr genau die Proportionen der ersten Goldenen Reihe 1:2:3:5:8:13:21:34:55:89 mit der Korpuslänge von 89 Zoll, der Breite von 3 mal 13 Zoll, der Klaviaturbreite von 34 Zoll usw. bei einem Leipziger Zoll von 23,82 mm. Wir können also hier von einem solchen neu entwickelten Grundmodell ausgehen und, da dem sonst nichts entgegensteht und die Klaviatur ebenso auf Leipzig deutet, diesen Flügel einem noch nicht namhaft zu machenden Leipziger Meister zuschreiben:

	Ist mm	Zoll	Soll mm	Differenz mm
Länge ohne Vorderleiste	2120	89	2120	0
Länge mit Vorderleiste	2144	90	2143,8	0,2
Breite	929	39	929	0
Breite bei halber Länge	548	23	547,9	0,1
Stoßwandlänge	571	24	571,7	0,7
Klaviaturbreite	810	34	809,9	0,1
Hammerlinie	786	33	786,1	0,1
Höhe	235	10	238,2	3,2
Mensur F1	1662	70	1667,4	5,4
Mensur C	1405	59	1405,4	0,4
Mensur c	956	40	952,8	3,2
Mensur c1	533	22 1/2	536	3,0
Mensur c2	275	11 1/2	273,9	1,1
Mensur c3	144	6	142,9	1,1

Hier überzeugen sowohl die Proportionen wie die Umrechnungen, einer Zuschreibung sollte nichts im Wege stehen. Daß dabei die Mensuren von F1, c und c1 herausfallen – verglichen mit vielen signierten Instrumenten jedoch sehr dicht liegen! – sollte nach dem bisher Gesagten nicht besonders verwundern.

Nur als Anregung sollen die folgenden Beispiele dienen: Beim Leipziger Querspinett Nr. 40 mit der Signatur „B" konnte ich in meinem Katalog von 1979 kein Herkunftsland angeben. Das Instrument steht original in einem bemalten Kasten[6], hat aber keine Wände; Resonanzboden, Stimmstock, Dokkenleistenträger und andere Teile sind auf dreieckige Stützen und Leisten geleimt. Nach der Herkunft aus der Sammlung Kraus wäre es möglicherweise italienisch, auch war nach Georg Kinsky auf dem Kasten eine Malerei mit dem Wappen der Medici[7], aber nach Holzarten, Mensurablauf und Tastenmaßen könnte es eher aus dem Norden stammen.

[6] Hubert Henkel, *Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog, Band 2. Kielinstrumente*, Leipzig 1979, 20.

[7] Kinsky, a. a. O., 65.

Da es nun sonst keine Anhaltspunkte gibt und Instrumente dieser Konstruktion ohne Wände nicht bekannt sind, bleibt die Maßanalyse die vorerst einzige Möglichkeit einer Ortsbestimmung. Dabei zeigt sich überraschend eindeutig, daß das Instrument wohl nur nach einem Zoll zwischen 27,05 und 27,09 mm gebaut worden ist, und dies weist auf Paris mit einem Zoll von 27,071 mm, allenfalls noch auf Den Haag mit fast dem gleichen Zoll, man wird aber hier doch wohl Paris den Vorzug geben. Freilich heißt das noch nicht, daß dieses Instrument mit völliger Sicherheit Pariser Ursprungs ist. Ich würde es eher vorsichtiger formulieren und meinen, daß dieses Spinett nun zu einem Vergleichsobjekt geworden ist, das herangezogen werden sollte, wenn andere frühe französische Instrumente untersucht werden. Vielleicht kann sich im Verlaufe der Zeit der zunächst als Verdacht ausgesprochene Hinweis erhärten.

Das Tafelklavier Nr. 130 der Leipziger Sammlung mit der Signatur „C. G. Friederici / Fürstl. Kammerrath / u. Klavierbauer / in / Gera" sollte nach dem in Gera geltenden Reußer Fuß von 286,5 mm gearbeitet sein, doch geht ein solcher Zoll von 23,875 mm nirgends auf. Der sächsische Zoll von 23,6 mm liefert viel bessere Ergebnisse:

	Ist mm	Zoll	Soll mm	Differenz mm
Korpusbreite	1605	68	1604,8	0,2
Korpustiefe	637	27	637,2	0,2
Korpushöhe	258	11	259,6	1,6
Kommodenhöhe	541–548	23	543	
rechte Vorderwand	493	21	495,6	2,6
Klaviaturrahmenbreite	991	42	991,2	0,2
Mensur F1	1343	57	1345,2	2,2
Mensur C	1251	53	1250,8	0,2
Mensur c	969	41	967,6	1,4
Mensur c1	568	24	566,4	1,6
Mensur c2	276	12	283,2	7,2
Mensur c3	138	6	141,6	3,6
Mensur c4	68	3	70,8	2,8

Anlaß zur Überprüfung war, daß das Instrument, wie schon Kinsky 1913 anführte[8], „eine typische Biedermeier-Ausstattung" zeigt, also in die Zeit um etwa 1820 zu datieren wäre, Christian Gottlob Friederici aber schon 1805 gestorben ist. Kinsky schrieb deshalb das Klavier dem Sohn Christian Ernst Wilhelm Friederici zu. Es ist aber wenig wahrscheinlich, daß der Sohn etwa 15 Jahre nach dem Tode des Vaters noch dessen Signatur verwendet hat, viel

[8] Georg Kinsky, *Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente*, Köln 1913, 27.

eher ist an eine spätere Übertragung dieser durchaus echten Signatur in das ursprünglich unsignierte sächsische Instrument zu denken.

Zusammenfassend läßt sich zur Anwendung der Maßanalyse sagen, daß Herbert Heyde hier eine echte Möglichkeit der Herkunftsbestimmung von unsignierten Instrumenten aller Art gefunden hat, die erfolgreich sein kann, wenn bestimmte Bedingungen erfüllt sind. Dazu gehören zunächst sehr viele und vor allem sehr genaue Maße, die Angaben in älteren Katalogen sind ohne Ausnahme unbrauchbar. Man muß auch beachten, daß sich ein besaitetes Tasteninstrument durch die jahrzehntelange Bespannung zumeist verzogen hat, hier ist bei einigen Werten eine Rekonstruktion des originalen Maßes, unter Umständen am Zeichentisch, notwendig. Ferner setzt die erfolgreiche Anwendung in der Regel einen sorgfältig arbeitenden Meister voraus. Des weiteren sollte man zuerst versuchen, eine Proportionierung zu finden, wobei die Werte der Verhältnisse der Hauptmaße zueinander nicht unbedingt einer Goldenen Reihe entsprechen müssen, wenn jedoch eine solche zu erkennen ist, wird eine Bestimmung erfolgversprechender. Sollten sich dabei sehr genau aufgehende Werte mit niedrigen Zahlen ergeben, zum Beispiel Tiefe:Breite eines Tafelklaviers wie 3:7, so wird man damit rechnen müssen, daß nur das Breitenmaß ein ganzzahliger Zoll wird. Bei Instrumenten mit besonderen Konstruktionsmerkmalen, zum Beispiel dem nicht allzu häufigen Klaviaturumfang C–e3, ist an eine Erweiterung eines ursprünglichen Grundmodells zu denken. Bei einem Clavichord oder Tafelklavier verändern sich dabei fast alle wichtigen Maße, so daß ein solches Instrument für eine Maßanalyse recht problematisch wird. Ehe man mit der Arbeit beginnen kann, sollte man herausgefunden haben, auf welche Weise ein Instrumentenmacher konstruiert und gearbeitet hat. Liegt zum Beispiel – als Ergänzung zum Donat-Clavichord – der Unterboden zwischen den Wänden, so kann man vermuten, daß nur die Maße des Unterbodens, nicht die Außenmaße des Korpus, in Proportion und Zoll aufgehen. Das ist zum Beispiel beim Tafelklavier von Breitkopf & Härtel, Leipzig Nr. 4506, der Fall. Auf die Problematik der Mensuren habe ich schon verwiesen; hier sei noch angeführt, daß bei einem zweichörigen Instrument der Erbauer von den jeweils längsten oder jeweils kürzesten Saiten ausgegangen sein kann oder diese Werte auch gemittelt hat. Die Zahl der Möglichkeiten ist daher groß. Die Maßanalyse wird immer problematischer, je mehr wir uns dem Ende des 19. Jahrhunderts nähern, doch dann sind ohnehin die meisten Instrumente signiert.

Aufgabe der Maßanalyse sollte jedoch nicht nur sein, ein unsigniertes Instrument zu orten, sondern ebenso bei signierten Instrumenten diejenigen herauszufinden, die man als Neukonstruktionen, also als Grundmodelle, bezeichnen kann. Hier liegt ein umfangreiches Feld für künftige Forschungen.

Eine weitere Möglichkeit der Zuschreibung von unsignierten Instrumenten ist ein Vergleich der Klaviaturmaße. Das heute wichtigste Maß ist das Stich-

maß, also der 3-Oktaven-Abstand, zum Beispiel C–h2. Für die Maßanalyse ist dieser Wert unbrauchbar, keiner der alten Instrumentenmacher hat je danach gearbeitet, auch moderne Klavierbauer benützen es nicht. In historischen Instrumenten geht gelegentlich der Abstand C–c3 oder auch E–c3 (als Folgeerscheinung der kurzen Oktave), bei Instrumenten um 1800 auch F1–f3 und im 19. Jahrhundert häufig C–c1 als ganzer Zoll auf. Wichtiger soll zunächst das Klaviaturteilungsmodell sein, vor allem die Breite der Untertasten zwischen den Obertasten. Hier erhalten nun die eingangs erwähnten Orgeln eine wesentliche Bedeutung. Man kann ein unsigniertes Clavichord, Spinett, Cembalo oder Hammerklavier mit großer Sicherheit einem bestimmten Meister oder, diese Erweiterung ist zu beachten, einem seiner Schüler zuschreiben, wenn das Teilungsmodell mit dem einer Orgel, deren Erbauer ja meist bekannt ist, übereinstimmt. Voraussetzung ist jedoch wieder ein sehr genau arbeitender Meister. Das Teilungsmodell von Gottfried Silbermann soll diese Aussagen verdeutlichen, wobei zu beachten ist, daß er Hammerflügel- und Orgelklaviaturen in gleicher Weise teilte und daß zwischen den Röthaer Orgeln und dem letzten Potsdamer Flügel ein zeitlicher Abstand von mehr als 25 Jahren liegt. Silbermann hat also sein Teilungsmodell nicht gewechselt. Dafür sollte in der Regel auch kein Grund vorliegen, obwohl Christian Gottlob Hubert in Ansbach mit mehreren Modellen gearbeitet zu haben scheint. Er verwendete dann jedoch immer auch ein anderes Stichmaß, und das wiederum ist sicher auf Käuferwünsche zurückzuführen.

Zu den Instrumenten von Gottfried Silbermann füge ich zum Vergleich das Teilungsmodell eines Clavichordes vom Neffen Johann Heinrich Silbermann an, der bei gleichem Stichmaß eine völlig andere Teilung benützt. Mit Okt. wird die Summe aller Untertastenbreiten einer Oktave bezeichnet. Alle Angaben erfolgen in mm:

Hammerflügel, Potsdam, erbaut 1746

		d	e	f	g	a	h	Okt.	Stichmaß
C1				11,9	12,2	12,2	12,2		480
C	11,6	15,7	11,4	11,5	11,9	11,6	11,4	85,1	
c	11,7	15,8	11,6	11,4	12,0	11,8	10,8	85,1	
c1	11,4	15,6	11,4	11,3	12,1	12,0	11,3	85,1	
c2	11,2	15,9	11,2	11,5	12,1	12,1	11,3	85,3	

Hammerflügel, Potsdam, erbaut 1749

C1				11,7	11,9	11,8	11,0		480
C	11,4	15,6	11,6	11,2	11,6	11,6	11,4	84,4	
c	11,4	15,5	11,6	11,0	11,6	11,6	11,2	83,9	
c1	11,6	15,4	11,2	11,4	12,0	11,8	11,2	84,6	
c2	11,1	15,4	11,3	11,0	11,8	11,4	11,4	83,4	

Orgel in St. Georgen, Rötha, Untermanual

C			12,0	11,9	12,4	12,4	11,9		479
c	11,5	15,4	12,0	11,7	12,6	12,3	11,8	87,3	
c1	11,6	15,3	11,5	11,8	12,0	12,3	11,8	86,3	
c2	11,2	15,2	11,6	11,7	12,7	12,3	11,8	86,5	

Obermanual

C			11,6	11,8	12,1	12,0	11,0		479
c	11,6	15,7	11,6	11,4	12,2	12,3	11,7	86,5	
c1	11,6	15,7	11,4	11,8	12,5	12,2	11,5	86,7	
c2	nicht vermessen								

Orgel in St. Marien, Rötha

C			11,5	11,6	12,2	12,0	11,5		479
c	11,7	15,5	11,4	11,4	12,0	11,6	11,4	85,0	
c1	11,5	15,4	11,7	11,7	12,3	12,3	11,2	86,1	
c2	11,5	15,5	11,4	11,3	12,2	11,8	11,4	85,1	

Orgel auf Schloß Burgk

C			12,0	10,5	12,0	12,0	11,5		480
c	11,5	15,0	12,0	11,5	11,5	10,8	10,2	82,5	
c1	10,2	15,8	11,8	11,0	11,1	11,1	11,3	82,3	
c2	12,0	16,0	12,0	11,8	11,8	12,0	11,8	87,4	

Clavichord von Johann Heinrich Silbermann, GNM Nürnberg, MIR 1061

C1					10,2	10,5	10,5		480
C	10,5	13,3	10,7	10,6	10,6	10,3	10,7	76,7	
c	10,7	13,3	10,8	10,4	10,4	10,5	10,5	76,6	
c1	10,6	13,2	10,8	10,5	10,3	10,4	10,9	76,7	
c2	nicht vermessen								

Obwohl ich viele sächsische Orgelklaviaturen vermessen konnte, ist es mir bisher noch nicht gelungen, ein besaitetes Tasteninstrument außer diesen beiden Flügeln von Silbermann zu finden, das ein mit einer Orgel übereinstimmendes Teilungsmodell hatte. Der Grund liegt zunächst darin, daß nur noch wenige sächsische Instrumente aus der Zeit vor 1800 erhalten geblieben sind, auch im Leipziger Bestand überwiegen die süd- und westdeutschen bei weitem. Andererseits ist bei zwei Instrumenten, als deren Erbauer der Leipziger Universitätsorgelmacher Gottlob Göttlich vermutet wird, bislang noch keine erhaltene Orgel dieses Meisters nachzuweisen. Es läßt sich lediglich noch als Negativ-Schluß anführen, daß die beiden in den Museen von Markneukirchen und Freiberg aufbewahrten und Gottfried Silbermann zugeschriebenen Clavichorde nicht von diesem Meister stammen können; beide haben ein so unterschiedliches Teilungsmodell und auch anderes Stichmaß, daß eine Erbauung durch Silbermann ausscheidet.

Hinzu kommt freilich noch, daß viele der erhaltenen Clavichorde und Tafelklaviere, weniger der Hammerflügel (doch auch dafür gibt es Beispiele), eine so grob geschnittene Klaviatur haben, dabei im Korpus aber sehr gut gearbeitet und häufig sorgfältig furniert sind, so daß an die Arbeit eines Tischlermeisters und nicht eines Orgelbauers zu denken ist. Trotzdem sollte in Zukunft an einem Katalog der Teilungsmodelle der Orgelbauer wie auch gleichermaßen der Klaviermacher des deutschsprachigen Raumes gearbeitet werden.

Manche meiner Kollegen haben sich in Gesprächen oder auch in schriftlichen Äußerungen über die eigenwilligen Graphiken in meinen Katalogen gewundert, die ich Mensurkurven nenne und die Ausdruck der relativen Länge der klingenden Saiten sind, gleich ob man sie aus dem Logarithmus von wirklicher Länge mal angenommener Schwingungszahl oder nach dem Äquivalentverfahren errechnet, das Friedemann Hellwig entwickelt hat. Leider reicht der Bestand einer einzelnen Sammlung nicht aus, um detaillierte geographische Eingrenzungen treffen zu können. Aber bei einem glockenförmigen Verlauf, wie ihn alle Instrumente von dem schon erwähnten Johann Matthäus Schmahl oder das Leipziger Spinett Nr. 44 und selbst das winzige Oktav-Querspinett von Israel Gellinger, Frankfurt am Main 1677, Leipzig Nr. 52, zeigen, ist mit großer Sicherheit ein süddeutscher Meister anzunehmen, denn Kurven aus Instrumenten anderer deutscher oder außerdeutscher Gebiete haben einen gänzlich anderen Verlauf. Zeigt sich dennoch eine deutliche Übereinstimmung wie etwa beim Clavichord von Johann Nicolaus Deckert, Großbreitenbach um 1795, Leipzig Nr. 31, dann ist, wie das auch geographisch einleuchtend ist, eine Lehrzeit dieses Meisters in Süddeutschland zu vermuten. Damit sei angedeutet, daß Gesellenwanderungen hier wie auch bei vielen anderen Merkmalen immer eine besondere Rolle spielen können, die man nie außer acht lassen sollte. Man wird annehmen müssen, daß junge Meister bewährte Modelle von ihrer Wanderschaft zurück in ihre Heimatstadt mitgenommen haben. So ist zum Beispiel in Leipziger Klavieren des frühen 19. Jahrhunderts ein Wiener Einfluß, und nicht etwa nur im Gebrauch dieser Mechanik, unverkennbar. Hier kann uns auch die Maßanalyse böse Streiche spielen.

Das Problem einer genauen Datierung ist beträchtlich schwieriger zu lösen und läßt sich zur Zeit noch nicht mit Hilfe von Maßen konkret angehen, wenn wir von allgemeinen Aussagen wie Klaviaturumfang oder Korpusgröße absehen. Nach wie vor sind wir auf die traditionellen Methoden der Altersbestimmung angewiesen, und diese geben zum Beispiel bei deutschen Virginalen des 17. Jahrhunderts aus Mangel an datierten Vergleichsstücken oft nur vage Ergebnisse. Bei Clavichorden des 18. Jahrhunderts sind wir schon sicherer, und bei Tafelklavieren der 2. Hälfte des 18. und des 19. Jahrhunderts läßt sich meist eine Spanne von etwa 10 bis 20 Jahren angeben. Recht große Probleme bereiten die schon erwähnten rechtschaffenen Tischlermeisterproduktionen,

von denen manches Merkmal, zum Beispiel eine veraltete Prellmechanik, nicht mit einem großen Klaviaturumfang in Übereinstimmung kommen will. Bezüglich der Entwicklung der Stoßmechaniken zwischen etwa 1760 und 1880 gibt es trotz vieler Publikationen von Mechanikzeichnungen und Beschreibungen auch in Quellen des 19. Jahrhunderts noch empfindliche Lücken, so daß eine genaue Datierung einer Mechanik zur Zeit erst in wenigen Fällen möglich ist. Über die weniger umfangreichen Veränderungen an der Wiener Mechanik sind wir zwar durch schriftliche Quellen besser unterrichtet, datieren lassen sie sich aber nicht. Auch das Lehrbuch des Pianofortebaus von Blüthner und Gretschel bringt zwar bestechend sorgfältige Zeichnungen und ausführliche Beschreibungen, aber kein Datum der Erfindung oder Patentierung und noch weniger der Zeitdauer des Gebrauches. Hier sind wir immer noch auf gelegentliche einzelne Nachrichten angewiesen.

Tafelklaviere und Flügel des 19. Jahrhunderts sind meist numeriert, und mit Hilfe des Nummernverzeichnisses von Herzog in der Schriftenreihe *Das Musikinstrument* besteht dann die Möglichkeit, bei den bekanntesten Firmen das Erbauungsjahr hochzurechnen. Leider sind die kleineren Firmen nicht vertreten und leider gibt es die jedem Lexikon der ersten Auflagen anhaftenden Fehler, so beim Beginn der Produktion von Blüthner oder bei I. G. Irmler, dessen in Leipzig stehender und 1853 datierter Flügel so gar nicht in dieses Register paßt. Ich schreibe dies nicht als Kritik, sondern nur als Aufforderung an alle Kollegen zur Mitarbeit an einem solchen Buch. Über Mechaniknummern, die etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts neu auftreten und gegenüber den Korpusnummern differieren, weil die Mechaniken von Spezialfirmen hergestellt wurden, gibt es noch kein Verzeichnis. Es wird auch schwierig genug aufzustellen sein.

Von den Instrumentenmaßen könnte künftig bei der Datierung das schon mehrfach erwähnte Stichmaß eine Rolle spielen. Bisher lassen sich jedoch nur Einzelbeobachtungen angeben, die wieder mehr geographische als zeitliche Bedeutung haben. Manche der sächsischen Orgel- und Klavierbauer verwenden zum Beispiel noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein Stichmaß von 480 mm, was eindeutig dem übermächtigen Einfluß zuzuschreiben ist, der von Gottfried Silbermann ausging, wiewohl es auch unabhängig davon zum Beispiel in Wien verwendet wurde. Urban Kreutzbach in Borna bei Leipzig wäre hier zu nennen, der diese Tradition auch in der technischen Anlage, der handwerklichen Sorgfalt und selbst in Einzelheiten der Disposition bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts weitertrug. Aber wann wurde dieses kleine Stichmaß aufgegeben? I. G. Irmler verwendete in seinem Tafelklavier Leipzig Nr. 3098 noch 479 mm, der Sohn Ernst aber im Tafelklavier Nr. 4280 schon das „moderne" Maß von 496 mm, bei Blüthner habe ich an einigen Beispielen von Tafelklavieren und Flügeln ein schrittweises Vergrößern von 480 auf 496 mm beobachten können. Aber ab wann erfolgten diese Schritte? Hat Blüth-

ner diese Maße festgelegt oder waren es die Mechanikhersteller? Welche Klavierbaufirma hat als erste das heute gebräuchliche Maß und seit wann verwendet, und sind die Tastenmaße aller großen Klavierbaufirmen der Gegenwart wenigstens in ihrer Breite wirklich genormt oder gibt es auch heute noch Unterschiede? Wie lange bauen die großen Firmen deutlich verschieden breite Klaviaturen und wie sind deren Maße? Und vor allem, was verwenden die unendlich vielen kleineren Firmen, von denen viele gute Instrumente in unseren Museen vorhanden sind, deren Namen aber nicht in Herzogs Nummernregister stehen? Solch einfache Fragen zur Datierung von fast modernen Klavieren lassen sich heute noch nicht beantworten.

Hammerklaviere des 19. Jahrhunderts geben uns vor allem Probleme auf, weil sie zwar meist eine Signatur, aber nur in wenigen Fällen ein Datum tragen. Bei Beachtung aller Merkmale sollte man sich kaum mehr als 10 bis 15 Jahre irren, doch wird oft ein genaueres Datum erwartet und gefordert. Zu leicht kann man sich verleiten lassen, nach dem Möbelstil, zum Beispiel einer charakteristischen Fußform, auf die Erbauungszeit zu schließen, und in vielen Fällen mag man damit Recht behalten. Ich möchte aber darauf aufmerksam machen, daß z. B. die bestens renommierte Leipziger Klavierbaufirma Tröndlin Flügel produzierte, deren Füße modern waren, als ihr Gründer noch in Wien als Geselle arbeitete, die aber nach den Produktionszahlen dieser Instrumente bereits seit etwa 15 bis 20 Jahren außer Mode waren. Da kann man nun den Grund darin suchen, daß der Besteller und künftige Käufer das Instrument in diesem Stil entsprechend seinem schon vorhandenen Repräsentationszimmer mit solchen Füßen haben wollte, doch ist diese Deutung ein wenig zu einfach und bei der Häufigkeit solcher Fälle unbefriedigend. Beruhigend ist, daß wir bei Tröndlin das Gründungsjahr der Firma kennen, aber was ist mit eben jenen vielen kleinen Firmen, wo dieses nicht bekannt ist und wo wir nirgends ein Lebensdatum ihrer Inhaber nachschlagen können? Und dabei könnten ja gerade diese Firmen Instrumente in modernstem Stil gebaut haben!

Ich will hier nicht auf Datierungshilfen eingehen, die allgemein bekannt sind, zum Beispiel die Erfindung von Erards Mechanik mit doppelter Auslösung, die Verwendung von Filz für die Belegung der Hämmer, die Erfindung des Eisenrahmens und viele andere solche Einzelheiten, aber ab wann baute zum Beispiel die Leipziger Firma Irmler ihre Flügel mit einem solchen Eisenrahmen? Wie lange hat Blüthner die Hämmer nicht nur befilzt, sondern darüber noch beledert? Wer hat als erster und ab wann Flügel ohne durchlaufenden Unterboden gebaut? Wer verwendete ab wann als erster gelochte Wirbel und wann werden solche von den bekanntesten und, viel wichtiger, von den kleineren Firmen übernommen? Ich könnte die Reihe dieser Fragen fortsetzen, immer mehr werden wir auf mögliche Datierungshilfen stoßen, die aber, selbst das angeblich so gut erforschte 19. Jahrhundert betreffend, nicht anwendbar sind, weil konkrete Antworten nicht griffbereit vorliegen.

Nach all dem Gesagten würde ich das oben erwähnte Tafelklavier Leipzig Nr. 130 mit der wohl aus einem anderen Instrument stammenden Friederici-Signatur vollkommen mit Kinsky übereinstimmend in die Zeit um 1820 datieren, wohl wissend, daß das Äußere hinter dem Möbelstil herhinken kann; und bei dem eingangs so ausführlich beschriebenen Tafelklavier von Hildebrandt mit seinem ganz schlichten Äußeren, das sich jeder Beurteilung durch einen Kunsthistoriker entzieht, seiner einfachen Stoßmechanik und den einteiligen Hämmern mit angeschnitzten, unbelederten Köpfchen würde ich nach einem nicht zu definierenden „Gesamtduktus" als Herstellungszeit etwa 1760 angeben, real ist die immerhin beträchtliche Zeitspanne zwischen 1720 und 1785 möglich.

Bislang sind detaillierte Erkenntnisse nur über die Arbeit einzelner Meister bekannt, die zu verallgemeinern nicht immer ungefährlich ist, und das 18. Jahrhundert ist besser vertreten als das 19.; Silbermann, Hubert, Stein und andere wären hier zu nennen, auch schon Nanette Streicher und Conrad Graf, aber der Katalog an offenen Fragen ist nach wie vor erdrückend groß.

Jörg Fiedler (geb. 1959 in Duisburg), Blockflöten- und Querflötenunterricht an der Duisburger Musikschule, mit 14 Jahren Jungstudent (Querflöte) an der Duisburger Musikhochschule, anschließend Seminar für Musikerziehung (Diplom 1981). Seit 1983 Studium der Traversflöte an der Schola Cantorum Basiliensis bei Oskar Peter (Diplom 1987), 1987–1989 Blockflötenstudium ebenda bei Michel Piguet. Seit 1987 Lehrer für Blockflöte, Querflöte und Traverso an der Jugendmusikschule Sissach (Baselland).

Hubert Henkel (geb. 1937 in Süptitz bei Torgau/Elbe). Nach Lehre als Tischler studierte er 1958–1963 an der Evangelischen Kirchenmusikschule Halle, dann bis 1964 an der Hochschule für Musik in Leipzig, Hauptfach Klavier, und von 1964–1969 an der Karl-Marx-Universität Leipzig Musikwissenschaft, wo er 1976 mit der Arbeit *Beiträge zum historischen Cembalobau* promovierte. 1977–1988 Direktor des Musikinstrumentenmuseums der Leipziger Universität. Während dieser Zeit verfaßte er drei der bislang sechs Kataloge der Leipziger Sammlung (Bd. 2: *Kielinstrumente*; Bd. 4: *Clavichorde*; Bd. 6, zusammen mit K. Gernhardt und W. Schrammek: *Orgelinstrumente und Harmoniums*). Seit 1988 ist er wiss. Angestellter am Forschungsinstitut des Deutschen Museums München und kommissarischer Leiter der Musikinstrumentensammlung dieses Museums.

Uta Henning (geb. 1940) ist Diplom-Bibliothekarin. Seit der Schulzeit hat sie reges Interesse an Musikikonographie und Instrumentenkunde (zahlreiche Vorträge und Veröffentlichungen in diesem Bereich). Zusammen mit ihrem Ehemann Rudolf Henning baute sie ein privates Bildarchiv zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis seit dem frühen Mittelalter auf (z. Zt. ca. 15000 Nachweise). Seit etwa 10 Jahren beschäftigt sie sich intensiv mit dem Quellenstudium zum Lautenklavier und zu verwandten Instrumententypen.

Mark Lindley (born in 1937 in Washington D. C.) was educated at Harvard University (liberal arts), the Juilliard School of Music (harpsichord) and Columbia University (musicology). He has taught at the City University of New York, Columbia, the University of London, Washington University, Aston Magna, the Istituto Musicale in Pamparato, the University of Regensburg and the Chinese University of Hong Kong. He has contributed to various American, English, German and Italian publications, and served on the Executive Committee of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, for which he supervised the articles on musical instruments. His books include *Early Keyboard Fingerings, an Anthology* (with Maria Boxall) and *Lutes, Viols and Temperaments*.

Michel Piguet (geb. 1932 in Genf), studierte Oboe in Genf, Paris und Basel und war bis 1964 Oboist beim Tonhalle-Orchester Zürich. Als „Pionier der Barock-Oboe" konzertierte er erstmals 1950 auf einem Instrument aus dem 18. Jahrhundert; seither Konzerttätigkeit als Oboist und Blockflötist (zahlreiche Platteneinspielungen) und – seit 1964 – Lehrtätigkeit an der Schola Cantorum Basiliensis für die Fächer Blockflöte, hist. Oboe und Schalmei sowie Ensemble. 1964 gründete er das *Ensemble Ricercare*, mit dem zahlreiche Werke der Renaissance zur Aufführung gelangten, und seit 1985 leitet er das Ensemble *Ludwig Senfl*, das das vokal-instrumentale weltliche Repertoire des 16. Jahrhunderts pflegt.

Rudolf Richter (geb. 1928) war bis zu seiner Pensionierung Bautechnischer Beamter bei der Deutschen Bundesbahn. Neben seiner beruflichen Tätigkeit – und danach vermehrt – widmete und widmet er sich dem Bau historischer Lauten und Cembali. 1979/1980 entstand die Rekonstruktion eines Lautenklaviers, 1986 diejenige des Theorbenflügels nach Fleischer.

Lorenz Welker (geb. 1953 in München) studierte von 1972 bis 1979 Medizin an der Universität München. Von 1979 bis 1981 wissenschaftlich-theoretische und klinisch-praktische Tätigkeit am Max-Planck-Institut für Psychiatrie, München. Von 1981 bis 1988 Studium der Musikwissenschaft und Psychologie an den Universitäten Basel und Zürich. 1988 Dr. med. mit einer medizinhistorischen Studie über ein astrologisch-medizinisches Kompendium des Spätmittelalters. Ebenfalls 1988 lic. phil. mit einer Arbeit über die Traktate der verbrannten Handschrift Strasbourg, Bibliothèque municipale, 222 C. 22. Seit 1982 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Schola Cantorum Basiliensis, seit 1988 auch am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel.