

Über die Bläuserserenade im 18. Jahrhundert und die frühen Bläserdivertimenti Joseph Haydns

Dieter Klöcker

„Von den Großmeistern der Tonkunst ist keiner für die Musikwelt so sehr im Hintergrund geblieben wie Joseph Haydn.“ Mit diesen Worten beginnt Anthony van Hoboken sein Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis der Kompositionen Joseph Haydns.

Diese Bemerkung Hobokens gilt, abgesehen von den mutigen Taten einiger Plattenfirmen, für unseren Konzertbetrieb auch heute noch. Während Haydns Sinfonien, vor allem die Londoner, schon selten genug als Einspielmusik in Sinfoniekonzerten dienen, wird von seiner Kammermusik noch sparsamer Gebrauch gemacht. Lediglich einige Streichquartette nehmen eine ähnliche Stellung in den großen Konzertreihen ein wie die Sinfonien. Weitgehend unbekannt blieben jedoch die Bläserdivertimenti, zum Teil Kompositionen hohen Ranges und zugleich frühe Zeugnisse einer Gattung, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen nie wieder erreichten Höhepunkt erlebte. Ohne Haydns geniales Vorbild wären weder die Bläserkompositionen Pleyels, Hoffmeisters, Lessels oder Krommers möglich gewesen noch Mozarts Vollendungen auf diesem Gebiet. Haydn war auch hier einer der ersten, die sich mit den neuen formalen und instrumentalen Möglichkeiten auseinandersetzten.

Viele seiner frühen Bläserkompositionen sind heute verschollen. Die wenigen erhaltenen Werke jedoch, die Hoboken verzeichnet, und solche, die ich wiederzuentdecken das Glück hatte, haben sich bei Aufführungen als hervorragende Beispiele früher Haydnscher Kunst erwiesen. Die Sparsamkeit der kompositorischen Mittel, die absolut typische Behandlung der einzelnen Instrumentengruppen (glücklicher z. B. als in Mozarts frühen Bläserkompositionen) lassen ein Höchstmaß an ursprünglicher Genialität erkennen, wie überhaupt ein Großteil seiner Bläserpartien einen jungen Mann des „Sturm und Drang“ widerspiegelt, der unter dem Druck der äußerlichen Verhältnisse um seine Existenz zu kämpfen hatte.

Noch kurz vor seinem Tode erinnert sich Haydn der entbehrungsreichen Jahre zwischen 1749 und 1759. „Mit besonderem Nachdruck“, so berichtet Nisle¹, „gefiel sich Haydn bei der Erzählung seiner Jugendzeit zu verweilen und der Schwierigkeiten zu gedenken, mit denen er zu kämpfen hatte, und wie er sich habe plagen und oft kümmerlich behelfen müssen. In einem Anfall von Trostlosigkeit entschloß er sich wirklich, in den Orden der Serviten zu treten, um sich“ – wie Dies² sagt – „endlich einmal satt essen zu können“ (Pohl³).

Aufschlußreich zu diesem Thema ist auch Haydns autobiographische Skizze, welche er am 6. Juli 1776 an Mademoiselle Leonore, die spätere Gattin des Esterházy'schen Wirtschaftsrats und Güterdirektors Lechner, schrieb: „... in den 7ten Jahr meines alters hörte der Seel: Herr Capell Meister v. Reuter in einer Durchreise durch Haimburg von ungefähr meine schwache doch

¹ Johann Friedrich Nisle (1798 Ludwigsburg – ?), reisender Virtuose, Hornist

² Albert Christoph Dies, einer der ersten Haydn-Biographen (Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, Wien 1810)

³ Carl Ferdinand Pohl: Joseph Haydn. Band I Berlin 1875 und Leipzig 1878, Band II Leipzig 1882

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 2/1978, Seite 74

Dieter Klöcker: Über die Bläuserserenade im 18. Jahrhundert und die frühen Bläserdivertimenti Joseph Haydns

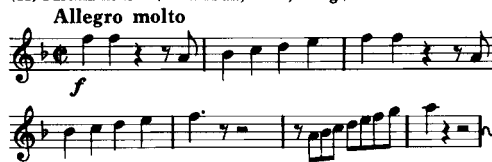
angenehme stime, er nahm mich alsogleich zu sich in das Capell Hauß . . . ich sang allda sowohl bey St. Stephan als bey Hof mit grossen Beyfall bis in das 18te Jahr meines alters den Sopran. Da ich endlich meine Stimme verlohrt, mußte ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer 8 Jahr kumerhaft herumschleppen (NB: durch dieses Elende brod gehen viele genien zu grund, da ihnen die zeit zum studieren manglet) die Erfahrung trafte mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wan ich meinen Compositions Eyfer nicht in der nacht fortgesetzt hätte, ich schriebe fleissig . . . endlich wurde ich durch Reccomendation des Sel: Herrn v. fürnberg bey Herrn grafen v. Morzin als Directeur, von da ich als Capell Meister bey S: Durchl. dem fürsten an und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche⁴."

Das Jahr 1759 brachte also die entscheidende Wende in Haydns Leben. Der große böhmische Aristokrat Graf Maximilian Morzin stellte ihn jetzt als Kapellmeister an mit zweihundert Gulden Gehalt, freier Wohnung und Kost an der Beamten-tafel. Im Winter wurde der Dienst in Wien ausgeübt und im Sommer auf dem gräflichen Schloß in Lukavec, welches in der Nähe von Pilsen stand und von einem herrlichen Rokokopark – errichtet vom Prager Gartenarchitekten Schor – umgeben war. Die Kapelle des Grafen umfaßte ca. 15 Mitglieder und wurde außerdem gelegentlich durch gräfliche Hausbeamte und Diener verstärkt. Mit ihnen führte Haydn die verlangte Tafelmusik aus. Außerdem hatte er abends für das Konzert oder die Serenade zu sorgen. Nachweislich standen unserem Meister hier zum erstenmal Klarinetten zur Verfügung, äußerliche Veranlassung zur Komposition von *Parthien für blasende Instrumente* mit Klarinetten. Einige dieser bislang als verschollen geltenden Serenaden (Parthien) konnte ich in den letzten Jahren bei meinen Nachforschungen in der ČSSR wieder auffinden. Sie befinden sich in Prag (Nationalmuseum) und haben folgende Incipits:

(I) Parthia in B (für 2 Klar., 2 Hr., 2 Fag.)



(II) Parthia in Dis (für 2 Klar., 2 Hr., 2 Fag.)



(III) Parthia in Es (für 2 Klar., 2 Hr., 2 Fag.)



(IV) Parthia in Es (für 2 Klar., 2 Hr., 2 Fag.)



(jeweils Klar. 1 in B)

Die meisten dieser Divertimenti dürfte Haydn 1759 in oder unmittelbar vor Lukavec geschrieben haben, wo sie dann auch zur abendlichen Serenade gespielt wurden. Einige der erhaltenen Abschriften sind mit 1760 datiert; allerdings schrieb Haydn auch noch nach 1761 als Vizekapellmeister und später als Kapellmeister des Fürsten Esterházy solche Divertimenti, in denen er die paarweisen Besetzungen mit Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten bevorzugt. Bei einigen Oktetten weisen allerdings innere und äußere Merkmale auf eine viel spätere Entstehungszeit hin. So ist auch nicht ausgeschlossen, daß Haydn in London, wo ihm ja die komplette Bläserbesetzung der Kapelle des ihm gut bekannten Prince of Wales zur Verfügung stand, noch einige der größeren Oktett-Parthien komponierte. Doch die meisten seiner Bläserdivertimenti sind in Lukavec, in einer relativ frühen Schaffensperiode entstanden.

Die Zeit, in welche Joseph Haydn hineingeboren wurde, zog die Grenzen zwischen Sinfonie und Serenade, zwischen Freiluftmusik für den Garten oder Balkon und Kammermusik noch nicht so scharf wie etwa die Epoche Beethovens und

⁴ Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufsätze, Kassel 1965

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 2/1978, Seite 75

Dieter Klöcker: Über die Bläuserserenade im 18. Jahrhundert
und die frühen Bläserdivertimenti Joseph Haydns

Schuberts. So war die Sinfonie gerade erst „erfunden“, und eine Serenade oder ein Divertimento konnten leicht an einem anderen Ort als Orchesterwerk gespielt werden. Gerade bei Haydn gibt es eine große Anzahl von Werken in gemischter Streicher-Bläser-Besetzung, die zwischen Kammermusik und Sinfonie stehen. Die Musikwissenschaft hat nicht aufgehört, Beweise für die eine oder andere Gattung anzuführen – ein ebenso hoffnungsloses wie überflüssiges Bemühen. Wesentlich einfacher ist die Terminologie der Bläuserserenaden, für die uns so zahlreiche Beispiele aus dem 18. Jahrhundert überliefert wurden. Hierbei handelt es sich durchweg um Divertimenti, Serenaden, Cassationen, Parthien und Notturmi in paarweiser Bläserbesetzung für Oboen oder Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte. Formal waren diese Gattungen alle eng miteinander verwandt, sie wurden oft lediglich landschaftlich verschieden mit unterschiedlichen Namen belegt.

Haydn schuf mit seinen Parthien *Nachtmusiquen* für den unmittelbaren Gebrauch – nach unseren heutigen Vorstellungen eine etwas oberflächliche Beschäftigung für ein Genie. C. Ph. E. Bach, J. Ch. Bach, Beethoven, Mozart, Schubert und Mendelssohn haben diese Art der Komposition ebenfalls gepflegt und gerade durch ihre Genialität dieser „leichteren Muse“ Zeitlosigkeit und Größe verliehen. Die Verfeinerung der Serenade ging schließlich bei Mozart so weit, daß ihm mit der Komposition der c-Moll-Serenade KV 388–384a eines der leidenschaftlichsten Moll-Werke seines Gesamtschaffens gelang.

Im übrigen war die Freiluftserenade ein wesentlicher Bestandteil des Musiklebens im Europa des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. An einem Zitat aus dem Wiener Theater-Almanach vom Jahre 1794 kann man am besten die Beliebtheit solcher „improvisierter Konzerte“ erkennen. Auf Seite 173 heißt es dort: „In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr und noch später. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien oder Spanien, in dem simplen Accompagnement einer Gitarre, Mandore, oder eines anderen ähnlichen Instruments zu einer Vokalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen in Quartetten, Quintetten, Sextetten, aus blasenden Instrumenten, oft auch aus einem ganzen Orchester . . . Gerade bey diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und große der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn sie mögen noch spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beyfall zu klatschen, öfters, wie im Theater, die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in andere Gegenden der Stadt schaarenweise begleiten.“

XL1. B. 454

KL. III - A. 2
No. 255
1798

Parthia in D
Clarinetto Primo
Clarinetto Secondo
Corno Primo
Corno Secondo
Fagotto Primo
Fagotto Secondo

Di Josef Haydn

Joseph Prazak

Titelblatt zur ersten der vier Parthien
von Joseph Haydn
(Joseph Prazak ist der Name des Kopisten)

Soweit zur Situation der Seradenmusik in bürgerlichen Bereichen. Es versteht sich von selbst, daß die bürgerliche Musikpflege eine Kopie des

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 2/1978, Seite 76

Dieter Klöcker: Über die Bläuserserenade im 18. Jahrhundert und die frühen Bläserdivertimenti Joseph Haydns

adligen Kunstbedürfnisses darstellte, wobei nicht vergessen werden sollte, daß die ständige Kultivierung und Erhaltung der Musik ein Verdienst der zahlreichen adligen Musikliebhaber war.

Österreich, Böhmen, Ungarn und Deutschland waren Brennpunkte einer Musikkultur, welche die Musik als Allgemeingut betrachtete. Die zahlreichen Musikkapellen des österreichischen Adels waren fast alle mit hervorragenden Komponisten und dazu fast immer noch mit komponierenden Virtuosen besetzt. Die Fürsten Liechtenstein, Auersperg, Czernin, Harrach, Zinzendorf,

engagiert hätte), und der berühmte Hornist Punto war sogar als Violinist zeitweilig in der Mainzer Hofkapelle angestellt.

Der Reigen großer Fürstenhäuser und ihrer komponierenden Musiker ließe sich noch lange fortsetzen. Als repräsentativstes ungarisches Beispiel gilt immer noch die weltberühmte Kapelle des Fürsten Esterhazy. Die Musiker, welche derart namhaften Hauskapellen angehörten, wußten sehr genau, wie wertvoll diese Anstellung war, und sie versäumten selten, bei auswärtigen Konzerten ihre Anstellung und ihren Rang zu erwähnen.



Foto Hirsch, Nördlingen

Harmoniemusik des Fürsten Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein
Zeitgenössischer Scherenschnitt, Fürstliche Kunstsammlung Schloß Harburg
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Fürstlichen Verwaltung)

Schwarzenberg, Kinsky, Lichnowsky und Trauttmansdorf sollen hier nur stellvertretend genannt werden. Unter dem böhmischen Adel nennt uns Dlabacz⁵ u. a. die Grafen Hartig, Mansfeld, Thun, Pachte, und außerdem besonders den Fürsten Fürstenberg. In Deutschland waren die Fürstenhäuser Thurn und Taxis, Öttingen-Wallerstein, Fürstenberg-Donaueschingen, Hohenlohe, Wittgenstein, Bückeberg unter jenen, welche von sich reden machten. So finden wir z.B. den berühmten Oboisten Triebensee beim Fürsten Liechtenstein und Anton Stadler, den begnadeten Klarinettenisten und Freund Mozarts, beim Fürsten Gallizin. Sperger, der überragende Kontrabassist und Komponist, fand Anstellung beim Fürsten Batthany, Rosetti war Leiter der Hofkapelle des Fürstenhauses Öttingen-Wallerstein (das so gerne Haydn

Wichtig ist für uns die Tatsache, daß die kleinste adlige Hofhaltung eine eigene Musik besaß. Kavalierie, die sich den Luxus einer vollzähligen Hofkapelle nicht leisten konnten oder wollten, hielten sich aus Prestige Gründen wenigstens eine mit guten Künstlern besetzte Harmoniemusik, meist bestehend aus acht Bläsern und einem Kontrabaß. Neben zahlreichen Originalkompositionen für diese Besetzung, zum Teil von den Virtuosen selbst stammend oder vom reicheren adligen Verwandten als Kopie erhalten, gab es unzählige Arrangements aus den beliebtesten Opern und Singspielen. Da auch die Tafelmusik – ähnlich, wie wir sie aus Mozarts Don Giovanni kennen – ausgeführt

⁵ G.J. Dlabacz: Allgemeines Historisches Künstlerlexikon, Prag 1815

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 2/1978, Seite 77

Dieter Klöcker: Über die Bläuserserenade im 18. Jahrhundert und die frühen Bläserdivertimenti Joseph Haydns

werden mußte, war der Bedarf an neuen Kompositionen stets groß.

Trotzdem war die Situation des Musikers häufig nicht gut. Er hatte meist neben seinen musikalischen Obliegenheiten noch für Kammer oder Garten zu sorgen. War er bei reicheren Herren angestellt und der Fürst „kunstliebend“, bestand allerdings auch die Möglichkeit, daß „Ihro Gnaden“ den jungen Mann zu einem tüchtigen Compositeur in die Lehre gab oder ihm sogar eine Kunst- und Bildungsreise nach Italien genehmigte, wie z. B. der Graf Erdödy Ignaz Pleyel.

In vielen Fällen – besonders an kleineren Höfen – wurde allerdings der Musiker als Leibeigener sozusagen zum persönlichen Inventar gerechnet, und mit seiner künstlerischen Freiheit war es schlecht bestellt. Überhaupt waren Begriffe wie „wirtschaftliche und künstlerische Unabhängigkeit“, wie sie dem nachbeethovenschen Musikerideal entsprachen, weitgehend unbekannt. Am Beispiel eines einzelnen Künstlers wird die soziologische Situation des Bläusers und die der Bläsergruppen jener Zeit besonders deutlich: „Stich, genannt Punto, ist geboren zu Tetschen in Böhmen ums Jahr 1755, als Leibeigener des Grafen von Thun. Dieser schickte ihn nach Dresden, ließ ihn bey dem dasigen braven Hampel das Horn lernen und nahm ihn dann wieder nach Prag in seine Dienste. Dieser Dienst wurde aber dem jungen ehrgeizigen und lustigen Stich doppelt erschwert, indem ihm sein Herr durchaus nicht erlaubte, einen Degen zu tragen, und ihm so oft er sich von seinem lustigen Humor hatte hinreißen lassen, mit der Livree drohete. Dies aber zu ertragen, dazu war er zu sehr Genie und besaß zu viel Talente. Er nahm also die Gelegenheit wahr, und ging einstmals, in Gesellschaft von noch anderen vier Künstlern, einem Primwaldhornisten, zwey Klarinettenisten, und einem Fagottisten, auf gut Glück über die Böhmisches Grenze ins heilige römische Reich, um daselbst Freyheit und womöglich Glück zu finden. Dem Grafen Thun war kaum ihre Entweichung hinterbracht worden, als er sogleich befahl, ihnen nachzusetzen und besonders Stichen ausfindig zu machen, und, wenn man sich seiner Person nicht bemächtigen könnte, doch wenigstens zu (ver)suchen ihm die vorderen Zähne einzuschlagen (damit

⁶ Ernst Ludwig Gerber: Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig 1790–92 u. 1812–14

er nicht mehr Horn blasen konnte). Dies war die Ursache, warum Stich seinen Namen ins italienische übersetzte und sich seit dieser Zeit Punto nannte“ (Gerber⁶).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die meisten der zahlreichen „Böhmischen Bläser“, die ein sprichwörtlich hohes Niveau garantierten, ihre eigene Literatur mitbrachten. So ist, neben anderem, die schnelle Verbreitung der Haydnschen Bläserdivertimenti – sie waren ja alle nicht im Druck erschienen – über ganz Europa zu erklären. Eine Wanderung ganzer Bläsergruppen „hinein ins Heilige Römische Reich“ (Gerber) und in andere Länder war durchaus nicht ungewöhnlich. Aus dieser Tatsache heraus wird auch klar, daß im Gegensatz zu anderen Besetzungsformen hinsichtlich der Bläsermusik in ganz Europa die gleiche Aufführungspraxis herrschte.

Wenn heute im Rundfunk, auf Schallplatte oder im Konzert eine klassische Bläuserserenade zu hören ist, so können wir sicher sein, daß wir die im Original vorgeschriebene Besetzung hören. Und oft wird von unseren Interpreten – ganz im Sinne ihrer Erziehung zur Texttreue – auch das Notenbild wörtlich wiedergegeben. Sie vergessen dabei, daß manche der simplen Figuren in Musikwerken der frühklassischen und klassischen Epoche nur als Skizze aufzufassen sind, vom Komponisten eilig hingeworfen im Vertrauen darauf, daß der Interpret – ähnlich wie in der Barockzeit – die Konventionen der Auszierung beherrscht. Besonders sichtbar wird die Hilflosigkeit des modernen Spielers, wenn der Notentext Fermaten enthält. Selbstverständlich erwartet der Komponist an einer solchen Stelle eine kurze Kadenz, nicht länger als ein zweimaliger Atem (so Heinrich Backofen). Dies gilt auch für die Serenaden Mozarts, Haydns und Beethovens. Und da in klassischen Bläserkompositionen nur selten präzise Artikulationen vorgeschrieben sind, bleibt es in der Regel wiederum dem Interpreten überlassen, guten Geschmack walten zu lassen und durch eine angemessene Phrasierung Einfluß auf den Charakter einer Komposition zu nehmen.

Doch alles das ist nicht so lebensnotwendig für den Klang einer klassischen Serenade wie die Besetzung. Bei fast allen Bläserparthien handelte es sich um Freiluftmusik, welche „unterm Fenster oder im Garten produciert“ wurde. Eine solche

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 2/1978, Seite 78

Dieter Klöcker: Über die Bläuserserenade im 18. Jahrhundert und die frühen Bläserdivertimenti Joseph Haydns

Musik hatte als Al-fresco-Kunst ihre eigenen Gesetze. Sie mußte gröber in der Form und fester im Ton sein. Schrieb der Komponist - wie in den meisten Fällen - die genaue Sextett- oder Oktettbesetzung vor, so wurde stillschweigend erwartet, daß mindestens die Oberstimmen chorisch besetzt und der Baß (d. h. die Fagotte) durch einen zusätzlichen Sechzehnfuß erweitert wurden. Zahlreiche Bildbelege beweisen diese Praxis. Die Verwendung eines zusätzlichen Baßinstrumentes - ich würde unbedingt zu einem Kontrabaß raten - gibt in der Tat den Kompositionen größere Wärme und ist zur Unterstützung interessanter harmonischer Vorgänge für mich unentbehrlich geworden. Ich ziehe zur Baßverstärkung den Kontrabaß einem Kontrafagott wegen seiner größeren klanglichen Flexibilität vor (und viele klassische Komponisten haben aus eben diesem Grunde Baß oder Violone im Rahmen von Bläserbesetzungen eingesetzt; vgl. z. B. Mozarts Gran Partita, KV 361), es sei denn, der Komponist habe das *Octavfagott* ausdrücklich verlangt (z. B. Krommer, Haydn).

Kleinere Besetzungen - z. B. die Quintette Haydns - verstärke ich mit einem zweiten Fagott: harmonische und fundamentale Stütze, die optimaler klanglicher Abrundung zugute kommt.

Ausschlaggebend für diese Erweiterungen waren für mich wichtige aufführungspraktische Hinweise, die uns Anton Stadler⁷ hinterlassen hat. In der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest wird unter der Signatur Fol. Germ. 1434 ein von ihm verfaßter *Musick Plan* aufbewahrt. Dessen Empfänger war der ungarische Graf Georg Festetics, der im Herbst 1799 Stadler beauftragt hatte, die für die Organisation einer neu zu gründenden Musikschule erforderlichen Gesichtspunkte zusammenzustellen. Stadler hatte dabei sechzehn von Festetics gestellte Fragen zu beantworten⁸. Für mich ist dabei von größtem Interesse sein Hinweis auf die „sogenannte blasende Harmonie“ und „wie eine Musik alla Cammera besetzt sein sollte“: „... Noch gehöret die sogenannte blasende Harmonie oder Tafelmusik, welche gewöhnlich aus 8 Instrumenten nemlich aus 2. Oboe, 2. Clar., 2. Corn und 2. Fagottisten bestehet dazu, weil die meisten Harmoniestücke auf diese Art componiert sind, man kann auch Flöten dazu brauchen, muß aber das meiste eigends dafür componiert werden, doch thut der jetzt übliche

Oktavfagott (oder der Kontrabaß) der nichts als die Grund Nothen, oder den Hauptbass mitzuspielen hat gute Wirkung . . . er dienet zur Verstärkung, und Vollkommnung, wie auch zur Erleichterung und zur Aushülffe der Blaser, will man ihn, wie bei den neuern großen Compositionen von Hayden und mehrerer grosser Authoren bei ganzen Musiken anwenden, so ist selber sowohl gelegentlich bei zweckmäßig anpassenden Solen als auch bei Verstärkung der Haupt Tutti besonders mit guter Wirkung anzubringen.“

Angeichts der oben zitierten Sätze und vieler Beispiele aus der klassischen Literatur ist die Interpretation der Serenaden von Mozart und Beethoven noch einmal zu überdenken.

Die Aufführung eines klassischen Bläserwerkes auf Originalinstrumenten scheidet für den Klarinettenisten von vornherein aus, da die Bläser des 18. Jahrhunderts durchweg den Schnabel ihres Instruments umgekehrt - d. h. mit dem Blatt zur Oberlippe - bliesen. Das heutzutage nachzuvollziehen, ist so gut wie ausgeschlossen, zumindest würde es ein jahrelanges Spezialstudium voraussetzen. Mir ist z. Z. kein Klarinettenist bekannt, der diese Spielpraxis auch nur annähernd beherrschte. Gerade die veränderte Klangerzeugung würde erst den typischen klassischen Klarinettenklang hörbar machen, denn an der Bohrung unserer Instrumente hat sich nicht sehr viel geändert. Das virtuose Spiel auf „nur wenigen Klappen“ allein aber ist reine Artistik und geht an der Sache selbst vollkommen vorbei. Blicke in diesem Zusammenhang noch anzumerken, daß die meisten der als authentisch hochgepriesenen Schallplattenaufnahmen auf historischen Instrumenten - gemeint sind hier die Klarinettenproduktionen - vollkommen am Sinn einer klassischen Klangerneuerung vorbeiproduziert worden sind.

Bläuserserenaden-Programme sind im heutigen Konzertleben immer noch die Ausnahme. Es ist für uns an der Zeit, durch Wiederentdeckung einer vernachlässigten Literatur unserem Musikleben neue Impulse zu verleihen.

⁷ Anton Stadler (1753-1812 Wien), Klarinettenvirtuose, dessen Spiel auf Mozarts Klarinettenkompositionen wohl entscheidenden Einfluß hatte

⁸ Ernst Hess: Anton Stadlers „Musick-Plan“. In Mozart-Jahrbuch 1962/63