William Waterhouse

Bereitet man sich auf ein Gespräch mit dem 1931 geborenen englischen Fagottisten William Waterhouse vor, so springt sofort die ungeheuere Vielseitigkeit seiner beruflichen Tätigkeit ins Auge: als Fagottist, als Lehrer, Instrumentenkundler, Herausgeber, als Sammler und seit kurzem auch noch als einer der Vizepräsidenten der „International Double Reed Society".
Diese unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche boten sich gleichzeitig als Gliederung des Gespräches an, das unser Mitarbeiter Christian Schneider mit dem prominenten Fagottisten führte.

Schneider: Darf ich Dich bitten, zunächst einmal von Deiner Ausbildung und Deinem Werdegang als Orchestermusiker zu berichten?

Waterhouse: Ich begann mein Studium im Alter von 17 Jahren am Royal College of Music in London bei Archie Camden. Er war der erste Engländer, der die deutsche Fagottschule gelernt hatte. Wie es dazu kam, ist eine nette Geschichte:

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts siedelte sich in Manchester Textilindustrie aus Deutschland an. In dieser schnell zu Reichtum gekommenen Stadt sollte dann auch ein Orchester gegründet werden, und zu diesem Zweck engagierte man Karl Halle, dessen Nachfolger Hans Richter wurde. Da Richter mit den englischen Bläsern unzufrieden war, ließ er aus Wien Hornisten, Fagottisten, Trompeter und Pauker kommen. Zusätzlich setzte er ein Stipendium aus für einen jungen Engländer, der bei einem der Wiener Fagottisten studieren sollte. Dieser Stipendiat wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts der 1888 geborene Camden. Während des 1. Weltkrieges gingen die Wiener Musiker in ihre Heimat zurück, und Camden wurde Fagottist am Halle-Orchester. Er blieb dort bis Anfang der 30er Jahre, um anschließend in das neu gegründete BBC-Orchester einzutreten. Zu dieser Zeit noch war er einer der ganz wenigen englischen Fagottisten, die deutsches System bliesen, und auch als ich ins Philharmonia-Orchestra eintrat, bliesen beide Fagottisten noch Buffet-System. Inzwischen wird bei uns nur noch Heckel-System geblasen. Es ist eigentlich eine Tragödie, daß das französische System ausstirbt. Man munkelt sogar, daß selbst am Pariser Conservatoire bald eine Klasse für das deutsche System eingerichtet werden soll!

Doch zurück zu meinem Studium. Neben dem Hauptfach studierte ich intensiv Theorie und besonders Klavier, hatte aber vor allem das große Glück, auch bei dem Komponisten Gordon Jacob studieren zu können. Dieser war es, der mich immer wieder zur Vielseitigkeit ermunterte. Mir haben meine Klavierkenntnisse später immer wieder sehr geholfen, z.B. beim Generalbaßaussetzen oder überhaupt für Editionen. Ich kann nur jedem Studenten raten, das Klavier nicht zu vernachlässigen.

1951, ich war noch Student, hatte ich die Möglichkeit, im alten Philharmonia Orchestra als 4. Fagottist mitzuspielen. Das war ein großes Privileg für mich und eine großartige Schulung, unter Dirigenten wie Karajan, Furtwängler, Toscanini, de Sabata und anderen legendären Dirigenten Erfahrungen zu sammeln. Meine erste Vollbe-

schäftigung bekam ich dann 1953 im Covent Garden Opera House, eine hochinteressante Zeit mit vielen Ur- und Erstaufführungen unter Dirigenten wie Kempe, Krauss, Ansermet, um nur einige Namen zu nennen. Zurückblickend glaube ich, daß es für einen Bläser ungeheuer wertvoll ist, eine Zeitlang Opern zu spielen. Man lernt und übernimmt unbewußt viel von der Phrasierungskunst der Sänger. Das kann man besonders bei Streichern oder Pianisten feststellen, die diese Erfahrungen nicht machen konnten. Viele phrasieren für mein Empfinden völlig falsch. Ein Sänger ist sicher immer das beste Beispiel für einen Bläser.

Ich war natürlich sehr froh, diese Erfahrungen machen zu können, aber nach zwei Jahren strebte ich einen Wechsel an. Ich hatte das Glück, eine Zeit im Ausland arbeiten zu können, und zwar im Orchester des RSI in Lugano. Hier hatte ich sowohl Möglichkeiten, solistisch tätig zu werden, als auch nebenbei viel in Italien zu reisen. Trotzdem behielt ich immer noch Kontakt zu London, und als ich nach drei Jahren das Bedürfnis verspürte, wieder etwas anderes zu machen, bot sich mir die frei gewordene Stelle eines 1. Fagottisten im London Symphony Orchestra an, und ich ging zurück nach England. Mein Chef war Joseph Krips, wir machten viele Konzerte und Schallplatten; es gab viel Arbeit. Gleichzeitig wurde ich Mitglied einer Kammermusikvereinigung, des Melos-Ensembles. In diesem Orchester hatte ich eine herrliche Zeit, alle großen Solisten kamen zu uns, und vor allem arbeiteten wir viel mit dem von mir hochverehrten Pierre Monteux.

Und doch – als man mir 1965 eine koordinierte Stelle am BBC-Orchester anbot, gab die zu erwartende größere persönliche Freiheit den Ausschlag, und ich nahm an. Die Arbeit hier war in vieler Hinsicht interessanter und anregender, weniger spielten wir die bewährten „Schlachtrösser" der Symphonik als ungewöhnliche Programme mit viel moderner Musik. Beim BBC-Orchester blieb ich bis 1982, dann wagte ich den Sprung ins kalte Wasser als freischaffender Fagottist und Lehrer.

Bevor wir zu Deiner Unterrichtstätigkeit kommen, würde mich interessieren, ob es normal für die Karriere eines englischen Musikers ist, so häufig die Positionen zu wechseln, oder war das Ausdruck Deiner ganz persönlichen Rastlosigkeit?

Nein, damals war das eigentlich nicht ungewöhnlich. Man bekam von den Orchestern auch eher eine Stelle angeboten, ohne daß man ein Probespiel machten mußte wie heute. Jetzt ist alles viel schwieriger geworden, die Konkurrenz – das gilt für alle Berufe – ist ungleich größer. Aber damals wechselte man häufig. Natürlich ohne alle soziale Sicherheit, ohne Pensionsansprüche, bezahlte Ferien usw. Einiges hat sich auch hier inzwischen verändert, manche Orchester sind besser strukturiert und bieten größere Sicherheit. Bei unserem Steuersystem, auf der anderen Seite, hat ein nicht fest Angestellter wesentlich größere Vergünstigungen.

Du unterrichtest nun seit 1966 in Manchester, gabst Kurse in den USA und Australien, kürzlich auch wieder in Süddeutschland. Welchen Stellenwert nimmt für Dich bei Deiner Unterrichtstätigkeit die „Alexander-Technik" als Weg zu entspanntem und konzentriertem Spiel ein?

Ja, ich habe eine Lehrtätigkeit in Manchester angenommen. Außer in London, wo es neben den vier großen Musikschulen noch kleine Institute gibt, und in Glasgow gibt es nur noch in Manchester eine Musikakademie. Hier habe ich eine Teilzeitprofessur.

Ich glaube, mein Lehrer war ein Naturtalent, er hatte keine großen Schwierigkeiten. So lernte ich etwa Atemtechnik eher von Blechbläsern als von meinem Lehrer. Auch hatte ich Probleme durch meine Statur. Meine Spielhaltung, ja meine ganze Körperbeherrschung lernte ich durch die Alexander-Technik.

Beim Oboespielen etwa richtet man Kopf- und Körperhaltung nach dem Ansatz aus. Das ist beim Fagott reine Glücksache! Man kauft ein Fagott nicht wie einen Anzug nach Maß, sondern von der Stange. Ist man zu klein oder zu groß, wird man gezwungen, nicht nur eine für die Atemführung ungünstige Körperhaltung einzunehmen, sondern hat auch das Rohr in einem für den Ansatz ungünstigen Winkel auf dem S-Bogen stecken. Um dieses Problem zu lösen, muß man das Instrument entweder ganz schlecht halten, oder als einzige andere Möglichkeit bleibt, einen S-Bogen nach Maß zu bestellen. Der Bogen muß der Intonation wegen eine gewisse Länge haben,

der Winkel aber wird durch den Kiefer gewissermaßen vorbestimmt.

Es gibt eine Reihe glücklicher mittelgroßer Fagottisten, die bequem sitzend spielen können, aber sehr viele haben Schwierigkeiten. Das Problem ist also folgendes: ein S-Bogen kostet sehr viel Geld. Versucht man ihn selbst passend zurechtzubiegen, platzt er leicht. Im Idealfall sollte er nach individuellen Erfordernissen angefertigt werden, indem man ihn entweder bei einem professionellen Instrumentenbauer biegen oder ihn gleich in der passenden Form herstellen läßt. So könnte man eine wesentliche Hilfe für gute Haltung und richtigen Ansatz leisten. Es klingt recht merkwürdig, aber nur wenige haben sich das einmal wirklich klargemacht.

Eine weitere Hilfe für entspannte Körperhaltung kann auch ein am Instrumentenstiefel befestigter Stachel sein, der das Gewicht des Instrumentes beim Spielen trägt. Ich habe da verschiedene Versuche gemacht – das beste freilich wäre es, ein Barockfagott zu blasen, da es so wunderbar leicht ist. Die modernen Instrumente dagegen werden immer schwerer – der Stachel hemmt etwas die Bewegungsfreiheit, die Schnur um den Hals drückt, und eine Sitzschnur kann häufig Probleme für die linke Hand schaffen. Doch sehr vieles in der Bläsertechnik vollzieht sich ja unsichtbar, was etwa bei der Violine gut sichtbar ist. Diese unsichtbaren physiologischen Vorgänge haben mich immer sehr stark beschäftigt, und es hat mich immer sehr interessiert, was wo und wie vor sich geht.

Eine nicht unbeträchtliche Schwierigkeit scheint mir auch zu sein, diese physiologischen Vorgänge und Zusammenhänge im Unterricht so zu erklären und zu verbalisieren, daß sie „griffig" werden.

Genau, in mancher Hinsicht ist es sicher wichtiger, „Bilder" zu haben. Aber ich meine doch, daß man den eher wissenschaftlich medizinischen Aspekt ruhig stärker betonen sollte. Deshalb habe ich auch angeregt, beim IDRS Congress 1989 in Manchester einen in den USA hergestellten Film zu zeigen, der die Mitarbeit der Stimmbänder beim Blasen von Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott sichtbar macht, alles sehr spannend und hochinteressant.

Um noch einmal kurz auf die Alexander-Technik zurückzukommen: gerade für mein Instrument, das eine Zwangsjacke sein kann, scheint sie mir für Körperhaltung und Spielposition besonders wichtig zu sein. Viele gute Fagottisten sind klein von Statur, sie sitzen bequem, sie haben Erfolg. Das ist wohl eine Form von Auslese, eine Art Darwinismus!

Laß uns nun zu einem anderen Thema kommen, Deiner Arbeit als Herausgeber.

Ich habe immer alte Noten gesammelt, nicht nur Erstausgaben und, wenn ich sie aufspüren konnte, Autographen – habe ich Dir eigentlich bei mir in London die nicht veröffentlichte Massenet-Handschrift eines Fagottstückes für den Pariser Concours gezeigt? –, sondern auf Mikrofilmen alles, was ich nur bekommen konnte. Ich war früher schon gelegentlich als Herausgeber tätig, nun betreue ich seit ein paar Jahren, zusammen mit Milan Turkovic und Gunther Joppig, die Universal-Fagott-Edition. Es verspricht eine sehr gute Reihe zu werden. Daneben habe ich mit einem amerikanischen Kollegen eine Reihe für Urtextausgaben in Faksimile gegründet unter dem Namen Bassoon Heritage Edition (BHE).

Für viele andere Instrumente gibt es schon solche Ausgaben, also Solostimmen und bezifferten Baß, allein schon, um sinnvoll verzieren zu können. Wir Fagottisten sind immer die Nachzügler, das Niveau der zugänglichen Ausgaben ist geradezu lächerlich. Mit den neuen technischen Errungenschaften müßte es möglich sein, diese neuen Editionen auch preiswert herzustellen zu – Geld verdienen kann man mit solchen Unternehmungen ohnehin nicht.

Dein anderes Sammelgebiet wurde in Grove's „Dictionary" von L. G. Langwill im typisch britischen understatement als „a small collection of woodwind instruments" beschrieben. Meines Wissens besitzt Du doch die größte private Sammlung historischer Fagotte überhaupt? Ist es in heutiger Zeit noch möglich, eine Instrumentensammlung zu vergrößern ohne Unsummen zahlen zu müssen?

Ich hatte schon als Teenager begonnen, Fagotte zu sammeln, es war damals zweifellos noch viel leichter. Mittlerweile ist die Sammlung auf 56 Exemplare angewachsen. Ich denke, ich

werde mich in nächster Zeit von einigen Instrumenten trennen und eine Verkleinerung zugunsten einer Qualitätssteigerung vorzunehmen versuchen. In jüngster Zeit sind mir noch ein paar schöne Funde gelungen: ein ganz seltenes Fagott mit drei Klappen um 1700 aus Deutschland, eines der wenigen erhaltenen Fagotte von Grundmann, Dresden 1792, sowie ein sehr schönes Instrument von Floth, ebenfalls aus Dresden. Es gibt eine Reihe wunderbarer Sonaten mit Fortepiano aus der Biedermeier-Zeit, die schwer zugänglich, ja völlig unbekannt sind. Auch reizvolle Kammermusik, etwa von dem wenig bekannten und völlig unterschätzten Johann Evangelist Brandl, ließe sich auf dem Floth-Fagott sicher wunderbar spielen.

Aber da ich nach wie vor Konzerte auf dem modernen Instrument gebe, fehlt mir die Zeit, mich intensiver mit dem Spiel auf alten Fagotten zu beschäftigen. Dabei würde es mich schon sehr reizen, das moderne Instrument für einige Zeit ganz wegzulegen.

Bist du der Meinung, daß man beide, das alte und klassische wie auch das moderne Fagott, nebeneinander gut spielen kann. Läßt sich der Ansatz bequem umstellen?

Ich meine, das ist vor allem eine Frage der Mundstücke. *Sie* dürfen nicht sehr unterschiedlich sein. Denn die Grifftechnik ist, gerade wenn man Blockflöte gespielt hat und Klavier oder Violine, auf dem Barockfagott nicht so schwierig und kompliziert wie auf dem modernen Instrument.

Aber leider wissen wir nur sehr wenig darüber, wie Barockfagottrohre gebaut wurden. Man kennt barocke Bilddarstellungen von Fagottisten, die immer ziemlich gearbeitet zu haben scheinen, und wenn man viele Barockinstrumente spielt, gewinnt man den Eindruck, daß leicht ansprechende Rohre zu den Bohrungsverläufen gar nicht so gut passen.

Ich habe bestimmte Theorien, wie ein gutes *modernes* Fagottrohr sein muß, und ich hatte das große Privileg, daß ich auf nach der Methode Knochenhauers gefertigten Rohren spielen konnte. Mit dem Mundstückbau für die alten Instrumente müßte ich mich wirklich ganz intensiv befassen.

Wie ist es um die Klangfülle der alten Instrumente bestellt? Ich habe den Eindruck, daß heutige Spieler leicht in die Gefahr kommen, diese bezüglich der Lautstärke zu überfordern.

Ich glaube, man büßt viele der charakteristischen Merkmale ein, wenn man versucht zu forcieren. Das gilt im übrigen auch für das moderne Instrument. Der allgemeine Trend geht dahin, auf dem Fagott immer kräftiger zu spielen. Das ist ja auch das Verhängnis des französischen Fagottes, in dem Bemühen um einen volleren Ton büßt man alle anderen feineren Eigenschaften ein. So ist letztlich das deutsche Fagott mit seiner größeren dynamischen Bandbreite überlegen.

Nun zu Deiner Arbeit als Instrumentenkundler...

Durch das Sammeln von alten Fagotten erwuchs mein Interesse an Instrumentengeschichte ganz allgemein, und dadurch kam ich auch zu der sehr schönen Aufgabe, einige Artikel für das Grove's *Dictionary* zu schreiben. Dann schreibe ich für Early Music...

... und bereitest die 7. Auflage von Langwills „Index of Wind-Instrument Makers" vor. Wird diese Ausgabe eine Erweiterung und Ergänzung des vorliegenden Materials, oder hast Du ein neues Konzept entwickelt?

Ja, laß mich dazu ein paar Sätze sagen. Ich war viele Jahre mit Langwill befreundet. Ich möchte hier auch an das Porträt erinnern, das ich von ihm für *TIBIA* schrieb (TIBIA 1/1980, S. 32 ff.).

Es war ja in England kaum möglich, sich für Fagott zu interessieren, ohne in irgendeiner Weise mit ihm in Verbindung zu treten. Langwill hatte sich schon seit den frühen 30er Jahren mit allem, was mit Fagott zu tun hat, befaßt und neben allen erreichbaren schriftlichen Zeugnissen auch eine kleine Instrumentensammlung aufgebaut, obgleich er sich sehr viel hatte entgehen lassen in einer Zeit, als die Instrumente noch wirklich billig waren. Ich weiß nicht, ob es daran lag, daß er Schotte war oder Bankangestellter, Berufsmusiker ist er ja nie gewesen. Ich lernte Langwill kennen, als er sein Buch *The Bassoon and Contrabassoon* schrieb. Kurz vor seinem Tod setzte er mich gewissermaßen als Nachlaßverwalter für seine Bibliothek ein mit der Auflage, sie später der Edinburgh University zu überlassen. Ich habe nun unserer beider Bestände zusammengelegt und versuche, eine möglichst komplette Fagott-

Bibliothek aufzubauen. Als feststand, daß Langwill für eine 7. Auflage seines Index nicht mehr zur Verfügung stehen konnte, übernahm ich die weitere Betreuung.

Um nun auf Deine Frage zurückzukommen: Das neue Konzept sieht vor, daß nur noch Instrumentenbauer aufgeführt werden, die vor 1945 tätig waren, wobei momentan mein besonderes Interesse denen gilt, die vor 1850 gewirkt haben. Ab der 2. Hälfte des 19. Jh. sind Daten dann allgemein leichter verfügbar. Größeres Gewicht soll auch auf die Biographien gelegt werden, die je nach Bedeutung der Instrumentenbauer mehr oder weniger ausführlich sein werden. Nicht mehr so detailliert aufgelistet werden die Standorte der Instrumente, hierfür gibt es ja Ph. Youngs Buch *2500 Instrumente*, das bald in zweiter, erweiterter Auflage erscheinen soll und hoffentlich wie unser Index ebenfalls im Verlag von Tony Bingham. Bingham hat mir mittlerweile die Arbeit mit Computern beigebracht, nur so ist ein solches Werk noch zu machen. Der *New Langwill Index of Historic Wind-Instrument Makers* soll dann zusammen mit einem Computerprogramm erscheinen, das es ermöglicht, alle möglichen Datenkombinationen abzufragen.

Nun zum letzten Thema, Deiner Arbeit als zweitem Vize-Präsident der „International Double Reed Society". Welches sind dort Deine Aufgaben?

Früher hatte ich ja schon gelegentlich Artikel für die IDRS geschrieben, nun soll ich vor allem die Internationalisierung der Gesellschaft fördern. So bereiten wir für das nächste Jahr den Kongreß in Manchester vor, der damit, nach Edingburgh und Graz, zum 3. Mal in Europa stattfinden wird. Ich will versuchen, daß es nicht nur ein gesellschaftliches Treffen von Berufsmusikern und Laien wird, sondern ein Schauplatz, auf dem sowohl hervorragende Konzerte stattfinden als auch in wissenschaftlichen Symposien von Forschungen berichtet wird. Ich habe die Idee, ein so umfangreiches und attraktives Menue anzubieten, daß jeder, der nicht teilgenommen hat, das Gefühl haben muß, etwas verpaßt zu haben.

Du sagtest eingangs, Gordon Jacob habe Dich immer wieder zur Vielseitigkeit ermuntert. Mir scheint, Du hast das sehr wörtlich genommen!

Ich habe mich allerdings immer bemüht, kein Schmalspurmusiker zu werden. Ich bin der Meinung, das ist eigentlich die Kunst, wenn man nicht nur 100 % Lehrer ist wie in den USA oder 100 % dies oder das. Die Vielseitigkeit zu erreichen ist sicher nicht leicht, und man kommt schnell dahin, daß man mehr arbeitet, als man eigentlich sollte. Aber mein Ideal ist es, von allem ein bißchen zu machen, und das versuche ich.

Neue Bücher

MOECK

Otto Kronthaler

Das Klarinettenblatt. Eine Bauanleitung. 100 Seiten, Fadenheftung. ISBN 3-87549-034-7. Ed. Moeck Nr. 4042, DM 19,50

Hans Georg Richter

Holz als Rohstoff für den Musikinstrumentenbau. 48 Seiten, DIN A 4, lamentierter Pappband. ISBN 3-87549-035-5. Ed. Moeck Nr. 4043, DM 38,–

MOECK VERLAG + MUSIKINSTRUMENTENWERK · D-3100 CELLE