

Lyndon Watts/Sebastian Werr

Wiederentdeckung einer historischen Klangwelt.

Der Nachbau eines klassischen Fagotts von Savary jeune

Die historisch informierte Aufführungspraxis ist wie eine Zeitreise, die ähnlich reizvoll ist, wie einst eine Fahrt mit einem der ersten Dampfzüge oder eine Überquerung der Alpen mit den ersten Automobilen gewesen sein muss. Aber die Beschäftigung mit der Frage, wie die Instrumente zu der Zeit geklungen haben könnten, als der Komponist seine Musik niederschrieb, geht über das rein historische Interesse weit hinaus: Sie erweist sich als gleichermaßen essentiell für die damalige wie für die heutige Musikpraxis, denn das verwendete Instrumentarium hat stets entscheidenden Anteil an der Klangbalance, der Verschmelzung des Klangs der einzelnen Instrumente miteinander sowie dem generellen Lautstärkeniveau. Mit anderen Worten: Man betritt eine ganz andere Klangwelt als mit modernen Instrumenten.

Wenn man beispielsweise heute die Quintette für Klavier und Bläser von Wolfgang Amadeus Mozart oder Ludwig van Beethoven aufführt, erweisen sich moderner Steinway-Flügel und modernes Horn als wesentlich lauter als der historische Hammerflügel und das Naturhorn, die die Komponisten vorgesehen hatten. Dies zwingt den modernen Fagottisten dazu, ständig den Klang seines Instruments zu forcieren, also an die Grenzen des Schönklangs zu gehen, um eine einigermaßen befriedigende Klangbalance zu erreichen. Auf klassischen Instrumenten ist dieses Forcieren dagegen nicht notwendig, denn die notwendige Klangbalance stellt sich von selbst ein und die Lautstärke bewegt sich generell auf einem für den Fagottisten wesentlich komfortableren Niveau. Selbst wenn man spätromantische Werke etwa von Richard Strauss auf Instrumenten der Jahrhundertwende aufführt (etwa mit frühen Heckel-Fagotten und den sanfter klingenden Wiener Blechblasinstrumenten), ist es problemlos möglich, eine gute Klangbalance zu finden, indem man sich einfach an die dynamischen Anweisungen des Komponisten hält. Sänger, die es gewohnt sind, dass sie ihren Part schreien müssen, sind positiv überrascht vom warmen und runden Klang des Orchesters, der es ihnen ermöglicht, ihr natürliches dynamisches Level zu halten. Es gibt viele Dirigenten, die in den Proben äußern, Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy hätten ihre Werke »überinstrumentiert«. Vor dem Hintergrund historischer Instrumente erscheint diese Behauptung aber als falsch; lediglich die Verwendung des viel lautereren moderneren Instrumentariums erweckt diesen Eindruck. Der Gebrauch moderner Instrumente müsste daher eigentlich die Interpreten dazu auffordern, eine an das Instrumentarium angepasste Besetzung zu finden, um die ursprünglich vom Komponisten intendierte Klangbalance wiederherzustellen. Bereits Dirigenten wie Gustav Mahler haben in der Vergangenheit Veränderungen der

Instrumentation vorgenommen – und auch heute gibt es verschiedene Versuche namhafter Dirigenten und Orchester. Als Beispiele zu nennen sind die schon von Herbert von Karajan praktizierte Verdopplung der Holzbläser bei ansonsten normaler Besetzung, die Verwendung historischer Posaunen bei Bach (Helmuth Rilling), von historischen Blechblasinstrumenten bei klassischem Repertoire (Kammerphilharmonie Bremen) oder der Wechsel aller Bläser auf historische Instrumente bei manchem Repertoire (Richard Tognetti mit dem Australian Chamber Orchestra, Teodor Currentzis mit seinem Orchester »musicaeterna« aus Perm). An der Zürcher Oper wird bei passender Gelegenheit das komplette Instrumentarium von modern auf historisch getauscht.

Auch die klanglichen Besonderheiten historischer Instrumente sind von besonderem Belang, und zwar vor allem, weil sie sich im Zusammenspiel anders verhalten als ihre modernen Pendanten. Noch bis zum Tod Joseph Haydns im Jahr 1809 gehörte das Continuo-Spiel zu den zentralen Aufgaben des Fagotts. Gelegentlich hatte es kleinere Soli zu spielen und es agierte mitunter innerhalb eines von den Streichern unabhängigen Holzbläsersatzes; Ludwig van Beethoven und spätere Komponisten des sinfonischen Repertoires wie auch der Oper verwendeten das Fagott regelmäßig, um der Bassstimme eine besondere Klangfarbe zu verleihen. Mit historisch besaiteten tiefen Streichern verschmolz es ganz vorzüglich, da das enger mensurierte historische Fagott wegen seiner abweichenden Obertöne eine ganz andere Klangcharakteristik als sein modernes Gegenstück hat. Das abweichende Klangbild kann sich sogar in einer anderen Sitzordnung niederschlagen: In der historisch informierten Aufführungspraxis werden die Holzbläser gelegentlich dort platziert, wo sonst die ersten Pulte der Streicher zu finden sind (wobei erste und zweite Violinen sich auf den entgegengesetzten Seiten der Bühne befinden). Es gibt beispielsweise eine frühromantische Sitzordnung, bei der Oboen und Flöten in der Nähe der ersten Violinen sitzen, die Fagotte bei den tiefen Streichern, während die Klarinetten bei den zweiten Violinen zu finden sind. Diese Anordnung erleichtert das Verschmelzen des Bläserklangs mit dem der historischen Streichinstrumente, die wegen der verwendeten Darmsaiten zudem weniger durchdringend klingen – für den aus der modernen Aufführungspraxis kommenden Fagottisten ist es deshalb eine ganz neue Erfahrung, wenn er auf historischen Instrumenten Sinfonien von Joseph Haydn, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Robert Schumann spielt, wo das erste Fagott häufig die Bratsche und das zweite Fagott das Violoncello verdoppelt.

Um die Musik der früheren Epochen auf historischem Instrumentarium zu spielen, ist selbst ein geübter Spezialist mit größeren Herausforderungen konfrontiert als auf dem modernen Instrument. Der größte Fortschritt bei der Weiterentwicklung des Fagotts zum modernen Instrument war neben der größeren Tragfähigkeit und Projektion des Klangs vor allem die erheblich verbesserte Stabilität der Intonation. Das hohe Re-

gister des modernen Fagotts ist einfacher zu beherrschen, und es gibt für fast jeden empfindlichen Halbton eine besondere Klappe, die für mehr Sicherheit und Stabilität der Intonation sorgt. Ein gutes modernes Fagott reagiert kaum auf extreme Temperaturen oder Veränderungen der Luftfeuchtigkeit. Hier sind historische Fagotte wesentlich anfälliger, und je länger das Konzert dauert, desto mehr zieht sich die Bohrung zusammen, da das Holz das kondensierte Wasser aus der Atemluft des Bläasers aufnimmt. In besonders warmen oder kalten Räumen kann das Fagott daher so hoch oder tief werden, dass die Grenzen der Spielbarkeit erreicht werden. Für den Fagottisten kann es sinnvoll sein, das Konzert mit höher intonierenden Griffen für kritische Töne wie *fis* oder *b* zu beginnen, um dann allmählich zu tiefer intonierenden Griffen zu wechseln oder mit der Hinzunahme von ein oder zwei Fingern bestimmte Noten zu stabilisieren, von denen der Spieler weiß, dass sie problematischer als andere sind. Zusammen mit dem ausgeprägten, individuellen Charakter jedes einzelnen Instruments, der beispielsweise zwischen verschiedenen Fagottbauern aus unterschiedlichen Ländern stark variiert, ergibt die Beherrschung der obengenannten Schwierigkeiten auf historischen Instrumenten eine flexible, breite Palette von Klangfarben, was die Vielfalt, Abwechslung und Originalität der Musik hervorhebt. Und wie Bruce Haynes betont, gibt ihre Verwendung der Musik ihre einstige Kühnheit zurück, da die Musiker schneller an ihre technischen Grenzen stoßen: »Consciously or unconsciously, one is aware that players are closer to their technical limits when playing difficult pieces on a Period instrument. That is part of the effect; what is intended to sound difficult should not sound easy.«¹

Warum Savary? Trotz des unbestrittenen Nutzens historischer Instrumente ist die Wiederbelebung romantischer französischer Bassons – im Gegensatz zur inzwischen etablierten Praxis mit barocken Instrumenten – momentan noch in den Anfängen. Bis auf den Instrumentenbauer Walter Bassetto bietet niemand eine Kopie eines romantischen Bassons an. In vielen Ensembles für historische Aufführungspraxis wird Musik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts auf Instrumenten gespielt, die deutlich nach diesem Zeitpunkt gebaut wurden, etwa auf Heckel-Fagotten der ab 1877 produzierten 3000er-Serie, die für heutige Spieler den eminenten Vorteil haben, ohne weiteres mit modernen Griffen gespielt werden zu können. Oft werden auch originale Fagotte aus der Mitte des 19. Jahrhundert verwendet – eine Praxis, die aus konservatorischen wie auch aus praktischen Gründen keine längerfristige Perspektive darstellt.

Zu Beginn des Forschungsprojekts stellte sich die Frage, welches historische Instrument über herausragende Eigenschaften verfügt und zugleich über einen so langen

1 Bruce Haynes: *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford 2007, S. 154f.

Zeitraum gebaut wurde, um gleichzeitig für die Musik der Klassik und der Romantik verwendbar zu sein. In Absprache mit dem Schweizer Fagottbauer Walter Bassetto haben wir überlegt, was als Vorlage in Frage kommt und uns schnell für den Pariser Fagottbauer Savary jeune entschieden. Seine Originalinstrumente sind ausgesprochen begehrt, und da sie in Klang und Bohrung an jene seines Vaters anknüpfen (lediglich die Klappen wurden immer mehr vermehrt), decken sie in idealer Weise den Zeitraum von circa 1800 bis 1850 ab.

Seit einigen Jahren werden neben Nachbauten von klassischen auch romantische Fagotte aus dem deutschsprachigen Raum angeboten: die Firma Wolf (Kronach) und Leslie Ross (New York) bauen Instrumente, die sich an denen aus der Dresdner Werkstatt von Heinrich Grensers Nachfolger Samuel Gottfried Wiesner oder aus Wiener Werkstätten (Martin Schemmel, Johann Ziegler) orientieren. Dagegen gab es zwar schon Nachbauten klassischer französischer Fagotte, nicht aber aus der Romantik, die sich in baulichen Details wie auch im Klangbild erheblich von denen aus dem deutschsprachigen Raum unterscheiden. Hier hakte das von 2010 bis 2012 laufende Projekt »Le Basson Savary: Studien an Originalinstrumenten, Nachbau für die historisch informierte Aufführungspraxis, Umsetzung im Konzert, Entwicklung eines Lehrwerks« der Hochschule der Künste Bern (HKB) ein. Die Forschung wurde ermöglicht durch Mittel aus dem Förderprogramm für praxisorientierte Forschung DO RESEARCH (DORE) des Schweizerischen Nationalfonds (SNF).² Im Rahmen dieses Vorhabens wurde der erste Schweizer Nachbau eines historischen Fagotts hergestellt.

Die Wertschätzung, die Jean-Nicolas Savary zuteil wurde, verdeutlicht 1891 die von Charles Russel Day geäußerte Einschätzung, dieser sei »the Stradivari of the bassoon« gewesen. Anlässlich einer Ausstellung lobte er die Instrumente Savarys, von denen er eines beschrieb:

»The instrument was finally perfected by the well-known maker Savary, who, indeed, became to the bassoon what Stradivari was to the violin; and Savary bassoons are at the present day scarce and highly prized by players and collectors; and the peculiar singing quality of tone of these instruments has never been excelled in bassoons by other makers, before or since.«³

Der mit dieser Bemerkung postulierte Charakter der Fagotte Savarys als wertvolle Sammelobjekte wird dadurch gestützt, dass außerordentlich viele Instrumente von ihm erhalten sind: Philipp Youngs bei weitem nicht vollständige Erfassung von Holzblasinstrumenten in wichtigen Sammlungen weist 51 Fagotte, neun Quintfagotte sowie ein

² Siehe auch die Projektdatenbank des SNF <http://p3.snf.ch/project-129909> beziehungsweise die HKB-Projektseite www.hkb-interpretation.ch/projekte/basson-savary (6. Dezember 2016).

³ Charles Russell Day: A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments Recently Exhibited at the Royal Military Exhibition, London 1890, S. 69.

Oktafvagott aus der Werkstatt Savarys nach.⁴ Obwohl Savary mit der Herstellung weiterer Holzblasinstrumente warb (Flöten, Klarinetten, Serpente und Zubehör), sind aus seiner Werkstatt ausschließlich Fagotte erhalten. Die Mehrzahl der Instrumente Savary jeunes ist datiert und dokumentiert so eine über fast vier Jahrzehnte reichende Entwicklung, in deren Verlauf zwar Bohrung und Klang nur geringe Veränderungen erfuhren, die Mechanik aber von anfangs 8 auf bis zu 17 Klappen mehr als verdoppelt wurde. Führende Spieler des 19. Jahrhunderts verwendeten seine nicht nur klanglich, sondern auch handwerklich hinsichtlich Holz- wie Metallbearbeitung bestechenden Fagotte. Zu den zumindest bei Fagottisten noch heute bekannten Virtuosen, die auf seinen Instrumenten spielten, zählte unter anderem François-René Gebauer.

Dagegen ist über das Leben von Jean-Nicolas Savary nicht viel mehr bekannt als die Rahmendaten. Er wurde 1786 in Guise geboren, einer kleinen nordfranzösischen Stadt in der Picardie. Er war der Sohn des gleichnamigen, sich selbst ab 1821 durch den Zusatz »père« unterscheidenden Instrumentenbauers, aus dessen Werkstatt unter anderem eine Flöte, eine Oboe, drei Klarinetten und zwei Fagotte erhalten sind. Die Fagotte Savary jeunes profitierten entscheidend davon, dass er selbst hervorragend Fagott spielte, denn er hatte bei Thomas-Joseph Delcambre studiert und 1808 den ersten Preis des Pariser Konservatoriums gewonnen. Im Jahr 1819 fand sich Savarys Name in den Personallisten des Pariser Théâtre Italien, eines der renommiertesten Opernhäuser seiner Zeit, das für die Pflege des italienischen Repertoires zuständig war und an dem gerade die Werke Gioachino Rossinis sensationelle Erfolge verbuchten. Als Instrumentenbauer belieferte Savary unter anderem die Académie Royale de Musique – die Pariser Opéra, damals das angesehenste Opernhaus der Welt – und das Gymnase Musical Militaire.⁵ Als Savary 1853 starb, wurden seine Bestände vom Konkurrenten Galander übernommen, die Werkstatt aber nicht weitergeführt; seine Fagotte blieben aber noch jahrzehntelang in Gebrauch.

Seine Fagotte waren nicht nur in Frankreich begehrt, in England kam es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geradezu zu einer Savary-Mode.⁶ Sie wurden von zahlreichen Herstellern im In- und Ausland nachgeahmt: Die Firma von Victor Mahillon, die neben ihrem Stammsitz in Brüssel auch eine Produktionsstätte in England unterhielt, baute noch bis in das frühe 20. Jahrhundert Fagotte, die in vielen Details wie dem doppelt profilierten Schallstück auf denen Savarys basierten. Auch von englischen

4 Philip Young: *4900 Historical Woodwind Instruments*, London 1993, S. 199–201.

5 William Waterhouse: *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 347.

6 Für eine ausführliche Darstellung des Schaffens von Savary und eine Einordnung seiner Instrumente siehe James Kopp: »The Stradivari of the Bassoon«. Zur Rezeption der Instrumente Savary jeunes in England, in: *Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts*, hg. von Sebastian Werr, Augsburg 2012, S. 199–212.

Herstellern wie Alfred Morton (der bei Savary gelernt hatte), Rudall Carte, Hawkes & Son, Boosey und deren Zusammenschluss als Boosey & Hawkes sind zahlreiche Instrumente erhalten, die sich an jene Savarys anlehnen, was auch mit Hinweisen wie »perfected Savary model« beworben wurde.⁷ Die Vorbildfunktion setzte interessanterweise erst nach Savarys Tod im Jahr 1853 ein; sie verblasste allmählich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als es auch in England durch das moderne Modell von Buffet Crampon ersetzt wurde. Von Savary hergestellte Instrumente blieben gelegentlich bis in die 1920er-Jahre im Gebrauch englischer Fagottisten.⁸

Der Basson Wie wegweisend die Fagotte von Savary jeune waren, macht deutlich, dass selbst der moderne Basson in wesentlichen Merkmalen auf seine späten Instrumente zurückgeht. Heute wird er zwar selbst in Frankreich nicht mehr überall gespielt. Dass er inzwischen nur noch ein Randphänomen ist, spiegelt aber keineswegs seine historische Bedeutung wider. Bis weit in das 20. Jahrhundert war er weltweit dominierend, denn während das deutsche Fagott, und anfangs auch dessen Weiterentwicklung zum Heckel-Fagott, außerhalb Deutschlands nur in Nord- und Osteuropa geblasen wurde, dominierte der Basson im Rest der Welt. Im angloamerikanischen Raum setzte der Wechsel zum Fagott auf breiter Front um 1930 ein; in italienischen und spanischen Orchestern nach dem Zweiten Weltkrieg, aber einzelne Musiker spielten das französische Modell noch bis in die 1970er-Jahre. Entsprechend der weltweiten Verbreitung des Bassons wurde es außer in Frankreich auch in Belgien, Italien, England und den USA sowie im deutschen Sprachraum von exportorientierten Firmen wie Vincenz Kohlert & Söhne hergestellt. Selbst die Firma Heckel bot Instrumente an, deren Klappensystem dem des Bassons angenähert war; da diese Fagotte über die Bohrung und damit auch den Klang des normalen Heckel-Fagotts verfügen, sind sie jedoch nicht als Bassons zu bezeichnen.

Der moderne Basson von Buffet Crampon erscheint trotz einiger Änderungen in den letzten Jahren als ein aus der Zeit gefallenes Relikt, da es hinsichtlich Bohrung und Klang immer noch das Instrument aus der Zeit um 1800 ist. Die französischen Instrumentenbauer verzichteten – im Gegensatz zu den gleichzeitigen Bestrebungen von Carl Almenräder und Johann Adam Heckel – auf grundsätzliche Veränderungen der Bohrung und beschränkten sich meist auf umfangreiche Ergänzungen der Mechanik. Selbst der moderne Basson lässt sich daher mit »alten« Griffen spielen, die dem Spieler historischer Fagotte vertraut, aber auf dem Heckel-Fagott nicht verwendbar sind. Die klangliche Unausgeglichenheit sowie die mangelnde Stabilität und Intonationssicherheit verschiedener Töne machen beim Basson in stärkerem Maße als beim Heckel-System die

7 Ebd.

8 Anthony Baines: *Woodwind Instruments and Their History*, London 1977, S. 335.

Verwendung von oft komplexen Hilfsgriffen erforderlich. Maurice Allard betont in seiner 1975 erschienenen *Méthode de Basson*, dass die vollen Griffe nur bei längeren Noten und bei den Anfängen schwieriger Passagen verwendet werden sollen, während sonst vereinfachte Griffe zu gebrauchen seien.⁹

Der große Erfolg des Bassons im 19. Jahrhundert hatte dennoch aus seiner damaligen Modernität resultiert. Aus dem Wunsch, die akustischen Fehler der traditionellen »irregulären« Bohrung korrigieren zu müssen, verfügte der Basson bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen über das auch bei den heutigen Instrumenten zu findende Klappensystem – und über eine viel umfangreichere Mechanik als das Heckel-Fagott dieser Zeit. Der Fagottist Eugène Jancourt (1815–1900) charakterisierte in seiner 1847 erschienenen *Schule des Basson*, als dessen herausragende Hersteller er neben Savary jeune auch die Firmen Adler und Buffet Crampon nennt, als 16-klappig. Die Instrumente der genannten Hersteller unterscheiden sich zwar in Details wie der Form des Schallstücks, die typische Klappenausstattung ist jedoch meist ähnlich, wobei der Basson bis heute eine geschlossene Klappe am Schallstück und ein mit dem rechten Daumen zu deckendes Tonloch behielt. Das in Jancourts *Schule* beschriebene Instrument verfügte am Flügel neben den beiden Schleifklappen auch über Klappen für es" (der heutige e-fis-Triller), cis, es sowie eine Pianomechanik. Am Stiefel verfügte der Basson über Klappen für B, F, G_{is} und Fis, an der Bassröhre für D, Es, C, Cis und Kontra-B sowie am Schallstück für Kontra-H. Das in Jancourts *Schule* abgebildete Fagott zeigt weiterhin eine hoch-e-Klappe, im späteren 19. Jahrhundert kamen die hoch-f-Klappe am Flügel sowie der cis-Triller am Stiefel hinzu.

Auswahl des nachzubauenden Instruments Nach der grundsätzlichen Entscheidung, ein Fagott von Savary jeune nachzubauen, war die nächste Überlegung: welches? Da er über einen Zeitraum von rund vier Jahrzehnten tätig war, unterscheiden sie sich ganz erheblich. Seine frühen Fagotte sind noch ganz dem späten 18. Jahrhunderts verpflichtet, wie es durch die Instrumente seines Vaters oder von Dominique Porthaux repräsentiert wurde; seine letzten Fagotte verfügen, wie bereits erwähnt, schon fast über alle Ausstattungsmerkmale des modernen Bassons. Während die Mechanik anfangs aus Messing bestand, verwendete Savary später – ganz auf der Höhe der Zeit – eine moderne Neusilbermechanik mit Kugelbocklagerung, die teilweise mittels Grundplatten am Korpus befestigt ist. Bei allen Unterschieden in der Ausstattung sind aber auch seine letzten Fagotte grundsätzlich noch klassische Instrumente, bei denen lediglich die Mechanik für die chromatischen Töne erweitert wurde, um die hinsichtlich Klang und Intonation oft problematischen Gabelgriffe zu vermeiden. Akustisch ähneln sie sich weitgehend,

9 Maurice Allard: *Méthode de Basson*, Paris 1975, S. 24.



ABBILDUNG 1 Fagotte von Savary aus den Jahren 1824 (links, Vorder- und Rückansicht, Universität Tübingen, Foto: Carlo Weiß) und 1842 (rechts, Vorder- und Rückansicht, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Foto: Monika Runge)

auch wenn Savary im Laufe der Zeit einige Veränderungen der Bohrung vorgenommen hat.

Die Verwendung von Originalinstrumenten in der heutigen Musikpraxis ist schon deshalb problematisch, weil das Gros auf einem Stimmton steht, der mit den heute in der historisch informierten Aufführungspraxis üblichen – für romantische Musik meist $a' = 430$ oder 440 Hz – nicht kompatibel ist. Versuche der Normierung wie auf der Pariser Stimmtonkonferenz von 1858/59, wo die zuständigen Stellen verschiedener europäischer

Staaten sich auf einen gemeinsamen Stimmtton von $a' = 435$ Hz einigen konnten, hatten in der Praxis nur begrenzte Wirkung. Noch lange wurden Instrumente gebaut, die vielfach deutlich oberhalb der heute in Deutschland gebräuchlichen $a' = 443$ Hz stehen. Die Firma Heckel bot noch 1902 in einem Verkaufsprospekt an, ihre Fagotte auf eine vom Käufer eingesandte Stimmgabel hin zu intonieren oder aber es nach einer der »gebräuchlichsten Stimmungen« zu fertigen, als die explizit genannt werden: »Pariser Normal« (435 Hz), »Alte Wiener« (440 Hz), »Warschauer« (446 Hz), »Englische Kneller Hall« (452 Hz), »Englische Blech-Militairmusik« (457 Hz) und »hohe oesterreichische« Stimmung (460 Hz).¹⁰

Anders als Streichinstrumente lassen sich Holzblasinstrumente nicht umstimmen; lediglich kleine Abweichungen lassen sich durch Verwendung eines kürzeren beziehungsweise längeren S-Bogens ausgleichen. Hiermit wird aber immer nur ein Bereich der Töne korrigiert, so dass das Instrument in der Regel nicht mehr in sich stimmt. Auch Savarys Originalinstrumente stehen auf einer Vielzahl unterschiedlicher Stimmtöne und es hat sich gezeigt, dass ein allzu starkes Abweichen von der originalen Stimmtönhöhe beim Nachbau mit klanglichen und intonatorischen Nachteilen verbunden ist; meist stimmen die Oktaven in sich nicht mehr, wenn man das Instrument einfach in der Länge anpasst. Wie andere Fagottbauer der Zeit widmete sich auch Savary der Frage der Umstimmbarkeit von Fagotten und baute Instrumente mit mehreren Flügeln, was oft den Nachteil hat, dass es dann mit keinem richtig funktioniert. Savary experimentierte auch mit Stimmzügen im Flügel und im Stiefel, jedoch haben sich auch derartige Mechanismen als problematisch erwiesen, da sie gerade im akustisch heiklen Flügel den sorgfältig kalkulierten konischen Verlauf der Bohrung durch einen zylindrischen Abschnitt unterbrechen. Der Nutzen steht zudem in keinem Verhältnis zum Aufwand, da der damit mögliche Variationsbereich ausgesprochen beschränkt ist. In unserem Nachbauvorhaben wurde die Möglichkeit der Umstimmbarkeit daher nicht weiter verfolgt. Eine Befragung einer Reihe international tätiger Fagottisten und Fagottpädagogen ergab die größte Notwendigkeit eines Instruments mit $a' = 430$ Hz. Neben dieser Standardversion ist der Nachbau inzwischen auch in einer separaten Version mit $a' = 440$ Hz erhältlich.

Savary baute, wie jeder gute Instrumentenbauer, konsistent gute Fagotte, weil er wusste, wie er das Holz aussuchen und bearbeiten muss. Als ausgebildeter Fagottist beherrschte er das Instrument selbst gut, was es ihm erlaubte, Probleme zu identifizieren und zu lösen. Dennoch unterscheiden sich seine Fagotte in gewissen Grenzen auch hinsichtlich ihrer Spieleigenschaften voneinander. Zur Auswahl des nachzubauenden Instruments wurden mehr als 15 Originalinstrumente aus privaten und öffentlichen

10 Der Prospekt findet sich in Edith Reiter: *Wilhelm Heckel. Sechs Generationen im Dienste der Musik*, Wiesbaden 2014, S. 121.

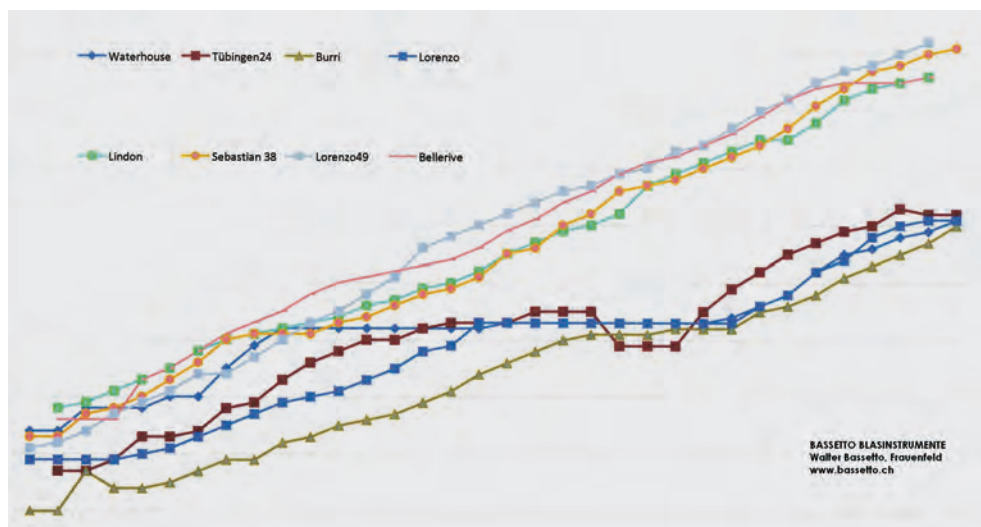


ABBILDUNG 2 Vergleich der Stiefelbohrungen bei ausgewählten Instrumenten Savarys

Sammlungen lokalisiert und ausführlich erprobt. Anschließend nahm Walter Bassetto eine genaue Vermessung vor, indem er die äußeren Maße und jene der Bohrung nahm sowie technische Zeichnungen und graphische Darstellungen des Verlaufs der Innenbohrung erstellte. Aus dem Bestand der vorhandenen Instrumente wurde dasjenige identifiziert, das den Anforderungen der historisch informierten Aufführungspraxis am besten entspricht.

Der Nachbau geht von einem gut spielbaren, handwerklich wie klanglich exzeptionellen Instrument von 1823 aus der Sammlung von William Waterhouse aus. Zwar standen noch sieben weitere spielbare Originale zur Verfügung, aber dieses ist außerordentlich klangvoll und intonationssicher, zudem besitzt es einen melodösen, singenden Klang. Einer der Prototypen – insgesamt mehr als ein halbes Dutzend – war eine möglichst genaue Kopie des Originals und stand auf circa $a' = 432\text{--}433\text{ Hz}$, also etwas zu hoch für den heutigen Gebrauch, bei dem für klassische Instrumente meist $a' = 430\text{ Hz}$ üblich ist; für die gelegentlich praktizierten $a' = 440\text{ Hz}$ ist es jedoch deutlich zu tief. Dieses Originalinstrument entspricht völlig den Erwartungen, die man an ein »gutes« Fagott stellt, das folgende Eigenschaften aufweisen sollte: Es muss ein positives Spielgefühl ermöglichen, mit guter Ansprache in allen Lagen und einem angenehmem Luftwiderstand. Es muss auch in den Extremlagen dynamisch flexibel sein, so dass man sehr leise und sehr laut spielen kann. Sehr wichtig sind Projektion beziehungsweise Tragfähigkeit, dass das Instrument auch aus der Ferne im Ensemble weder zu dominant noch zu schwach ist, und der Klang muss sich gut mit dem der anderen Instrumente mischen. Ein gutes Fagott muss auch bei der Verwendung unterschiedlicher Rohre stabil bleiben, weil Spieler unterschiedlich spielen und daher verschiedener Rohre bedürfen. Ein gutes

Instrument ist möglichst wenig empfindlich gegenüber Schwankungen der Temperatur und der Feuchtigkeit des Konzertsaals und es ist so ergonomisch gestaltet, dass auch bei längeren Proben und Konzerten keine unnötige Ermüdung auftritt.

Erprobung und Bewährung in der Musikpraxis In einem langen Arbeitsprozess wurde der Nachbau immer weiter auf $a' = 430$ Hz perfektioniert und der Klang dem des Originals angeglichen. Gerade in Hinblick auf die Intonation war für den Nachbau eine Vielzahl von Problemen zu klären, die nur durch Ausprobieren zu lösen waren. So zeigte sich beispielsweise, dass für das Originalinstrument von 1823 erst eine geeignete Position des Korks gefunden werden musste, der die beiden im Stiefel mündenden Bohrungen verschließt: die Intonation verbesserte sich entscheidend durch Auffinden der optimalen Position. Wenn man im Rahmen so eines Projekts die Gelegenheit bekommt, zwei fast identische Kopien gleichzeitig einzusetzen, fallen kleine Unterschiede der jeweiligen Instrumente umso mehr auf. Zum Beispiel zeigte es sich, dass die Ansprache der hohen Lage schon durch kleinste Abweichungen der Bohrung des Flügels beeinträchtigt wurde. Ob die Löcher für die tiefsten Töne parallel oder schräg (nach innen oder nach außen) angeschnitten werden, hat einen starken Einfluss auf die Stabilität der jeweiligen Töne, ja, nicht nur auf die der Töne, für die das Tonloch eigentlich bestimmt ist, sondern auch auf etliche andere, die nicht unbedingt benachbart sein müssen. So wird die Stabilität der Intonation in der überblasenen Lage stark beeinflusst durch die Bohrung des Schallstücks. Aus diesem Grund haben tiefer gestimmte Originalinstrumente etwas anders geformte Schallstücke als höher gestimmten Bassons. Als wesentlich erwies sich auch die Auswahl des für den Korpus verwendeten Holzes, wobei sich gezeigt hat, dass Holz mit einer starken natürlichen Maserung viel mehr arbeitet als Holz ohne Maserung, was wiederum über einen langen Zeitraum zu einer Veränderung der Bohrung führen kann. Nicht allein das Fagott musste optimiert werden, auch der S-Bogen ist entscheidend für die Ansprache und intonatorische Stabilität über den gesamten Umfang: nach 25 Prototypen wurde endlich ein Modell gefunden, das die klanglichen Qualitäten des Originals erreicht und diese nach Ansicht einiger Fagottisten sogar übertrifft.

Bei der Erprobung waren die Besonderheiten des Spiels auf historischen Fagotten zu berücksichtigen, die nicht jedem modernen Fagottisten vertraut sind. In hohem Maße ist die Variabilität des Spielers gefordert: Der Musiker muss die Tendenz jedes Tons kennen, bevor er ihn spielt. Diese Tendenz kann von Note zu Note erheblich vom jeweiligen Dynamiklevel abhängen, und sie unterscheidet sich gravierend von Instrument zu Instrument. Die Intonation kann auch variieren, wenn eine Note von oben oder unten angeschlagen wird, besonders wenn dabei ein Registerwechsel stattfindet. Bei der Einarbeitung in ein für den Spieler neues historisches Fagott ist es daher der erste Schritt, die jeweils passenden Griffe zu finden, um denselben Ton laut oder leise zu spielen. Bei

einem Diminuendo muss sich der Spieler erinnern, welche Noten dazu tendieren, im Pianissimo zu hoch oder zu tief zu werden, und dann entsprechend korrigieren. Wenn ein Fortissimo gespielt werden soll, muss der Spieler gegebenenfalls auf andere Griffe ausweichen, damit der Ton nicht bricht oder instabil wird. Es ist auch notwendig zu wissen, bei welchen Griffen der Klang des jeweiligen historischen Fagotts sich gut mit dem der anderen Instrumente mischt; auch wenn die jeweilige Tonhöhe eigentlich stimmt, kann es sein, dass einzelne Töne sich bei bestimmten Griffen wegen ihrer Obertonstruktur und Instabilität schlecht in bestimmte Akkorde einfügen. Oft ist es dann hilfreich, zusätzlich Klappen oder Tonlöcher zu öffnen beziehungsweise zu schließen, womit auch der Klang verändert werden kann.

Die Bewährung in der Musikpraxis wurde deshalb von allen Beteiligten mit großer Neugier erwartet, weil einige Probleme erst unter Konzertbedingungen im Zusammenspiel mit anderen Musikern zutage treten. Ein Musiker kann zu Hause alles perfekt mit einem elektronischen Stimmgerät vorbereiten, doch dies wird ihm beim Ensemblespiel mitunter nur wenig nützen. Selbst wenn erfahrene Musiker ein neues Ensemble formieren, kann die erste Probe hinsichtlich der Intonation außerordentlich unbefriedigend verlaufen. Die Unterschiede zwischen persönlichem Üben und gemeinsamer Probe/Aufführung können selbst die routiniertesten Musiker an den Rand ihrer Möglichkeiten bringen. Es ist entscheidend, dass der Musiker hört (oder sich anhand der Partitur vorher erarbeitet), wie sich der von ihm gespielte Ton in den jeweiligen Akkord einfügt. Dabei sind Grundregeln zu beachten wie beispielsweise die, dass eine Mollterz höher und eine Durterz tiefer gespielt werden muss als in der vom Stimmgerät angegebenen temperierten Stimmung; reine Quinten müssen geringfügig höher intoniert werden, die Dominantsept dagegen tiefer, während Leittöne wiederum erhöht werden müssen.¹¹ Die größte Herausforderung historischer Instrumente ist die bereits erwähnte Notwendigkeit, während des Konzerts spontan auf Veränderungen reagieren zu müssen. Generell besteht beim Ansteigen der Raumtemperatur eines Konzertsaals die Tendenz zum Auseinanderdriften der Intonation, da die Bläser steigen, während die Streicher tiefer werden. Das moderne Fagott reagiert zwar auch auf diese Situationen, aber es ist generell einfacher zu kontrollieren.

Das erste öffentliche Konzert auf einem Prototyp des Savary-Nachbaus fand im Rahmen des Symposiums statt, aus dem dieser Tagungsband hervorgegangen ist. Auf dem Programm standen Originalwerke für klassisches Bläserquartett (Flöte, Klarinette, Horn und Fagott) von Gioachino Rossini, Martin-Joseph Mengal, Louis-Emmanuel Jadin und François Devienne. Ein halbes Jahr später war das Instrument so weit ent-

11 Für eine ausführliche Darstellung der Thematik siehe Doris Geller: *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger. Mit Übungsteil*, Kassel 1997.

wickelt, dass es bei einer Münchener Produktion von Mozarts *Le nozze di Figaro* erfolgreich eingesetzt werden konnte. Dabei fielen besonders die Tragfähigkeit und klangliche Flexibilität der Savary-Kopie positiv auf. Den nächsten Schritt markierte ein Soloauftritt von Lyndon Watts mit Orchester bei der Aufführung von Carl Maria von Webers *Andante und Rondo ungarese* mit dem von Kai Köpp geleiteten Ensemble »Concerto Stella Matutina« in Götzis und Bern. Der erste Einsatz des Prototypen der Version auf $a' = 438\text{--}440$ Hz, der sich in der Mittellage durch einen noch runderen und wärmeren Klang als das Modell auf 430 Hz auszeichnet, fand 2015 in einem Konzert des Orchesters »Elbipolis« in Hamburg-Blankenese statt. In der Aufführung des *Requiem*s von Giuseppe Verdi vermochte das Instrument klanglich und intonatorisch voll zu überzeugen, wobei in der ausgedehnten Solopassage im »*Quid sum miser*« auch die leicht ansprechende hohe Lage auffiel. Der Savary-Klang mischte sich hervorragend mit dem der drei anderen Fagotte, bei denen es sich um Nachbauten von Wiener Fagotten handelte. Als ebenso klangschön, tragfähig und flexibel bewies sich der Prototyp bei einem Projekt des Dresdner Festivalorchesters im Mai 2015, wo Werke von Beethoven bis Bizet auf historischen Instrumenten mit der Tonhöhe $a' = 438$ Hz aufgeführt wurden.

Im Juli 2014 ist beim Label Pan Classics die erste CD-Veröffentlichung mit dem Instrument erschienen, bei der Ersteinstrumentierungen auf historischem Fagott mit Werken von Ludwig van Beethoven, Anton Reicha, Gioachino Rossini/Friedrich Berr und Gaetano Donizetti/Giuseppe Tamplini entstanden (weitere Mitwirkende: Edoardo Torbianelli, Klavier; Marion Treupl-Franck, Traversflöte). Eine zweite Aufnahme, die demnächst bei Winter & Winter erscheint, fand im Februar 2015 statt und widmete sich den Quintetten für Klavier und Bläser von Mozart und Beethoven. Weitere Aufnahmen und Konzerte befinden sich momentan in Planung. Präsentationen bei den Jahrestagungen der »International Double Reed Society« (New York 2014), bei der »Australian Double Reed Society« (Brisbane 2013, Melbourne 2014) sowie eine mehrsprachige Internet-Reportage von swissinfo.ch¹² sorgten für internationale Publizität des Instruments, für das inzwischen eine Reihe von Bestellungen aus dem In- und Ausland eingegangen sind. Die in dem Projekt gewonnenen Erkenntnisse nutzt Walter Bassetto zudem, um weitere Fagottmodelle zu entwickeln.

Exakte Kopie oder »im Sinne« historischer Vorbilder? Die Ausführungen machen deutlich, dass es gute Gründe gibt, bei einem Nachbau nicht sklavisch am Vorbild festzuhalten. Wie der Oboist Bruce Haynes feststellte, sollte ein heutiger Instrumentenbauer versuchen, den Klang und Charakter des Nachbaus so ansprechend zu gestalten, wie die besten Instrumente der damaligen Zeit unserer Vorstellung nach geklungen haben

12 Der Beitrag von Swissinfo ist auf der Projektwebsite oder direkt über www.swissinfo.ch/ger/alte-instrumente-neu-gemacht-die-wiedergeburt-des-fagotts/35820950 abrufbar (6. Dezember 2016).

könnten. Da die Verwendung von Originalinstrumenten keine Lösung ist – diese werden durch zu intensive Benutzung allmählich verbraucht, sie müssen aber für spätere Generationen erhalten bleiben – braucht jeder Spieler von Holzblasinstrumenten eine Kopie, die nicht unbedingt ein Klon des Originals sein muss. Die Originalinstrumente sieht Haynes als »Lehrer« der heutigen Instrumentenbauer beziehungsweise als eine Art von »Wörterbuch«, zu dem man immer wieder mit neuen Problemen zurückkehren kann, um Antworten auf bisher nicht gestellte Fragen zu erhalten.¹³ Die Beschäftigung mit Originalinstrumenten liefert uns wichtige Erkenntnisse, die einen wesentlichen Einfluss auf die »heutige« Interpretation und Aufführung von Musik vergangener Epochen haben. Die Herstellung und das Spielen von historischen Instrumenten werden ein ständiger Lernprozess bleiben.

13 Haynes: *The End of Early Music*, S. 161f.

Inhalt

Vorwort 7

Martin Kirnbauer 1 : 1 oder 0 : 3 – Von der Quelle zur Kritik. Ein polemisches Plädoyer im Andenken an Rainer Weber (1927–2014) 8

Frank P. Bär Das Dilemma von Bewahren und Präsentieren – und was der Instrumentenbau zu seiner Lösung beitragen kann 16

Lyndon Watts/Sebastian Werr Wiederentdeckung einer historischen Klangwelt. Der Nachbau eines klassischen Fagotts von Savary jeune 23

Leslie Ross The Influence of the Early Music Movement on Makers and Players of Historical Bassoons 37

Jan Bouterse Wissenschaftliche Untersuchungen als Grundlage des Nachbaus historischer Blockflöten 55

Mathew Dart Designing a Reconstruction, or Reconstructing the Design. The Bassoons of Johann Poerschman 89

Bryant Hichwa/David Rachor Calculated Success or Accident? An In-Depth Study of the Musical Acoustics of Baroque Bassoons, Comparing Originals and Reproductions, by Maker, Region and Temperament 103

Andreas Schöni Bohrungsgestaltung und Arbeitsweise im Holzblasinstrumentenbau des 18. Jahrhunderts am Beispiel der Instrumente von »Schlegel à Bâle« 111

Donna Agrell A Fine, Playable Grenser & Wiesner Bassoon, with Three Crooks and Six Reeds 120

Nikolaj Tarasov Die »barocke« Griffweise bei Blockflöten gestern und heute. Ursachen terminologischer Ungereimtheiten, eine Übersicht der Parallelen und Unterschiede bei Griffbildern 129

Marc Kilchenmann Französische Fagottlehrwerke des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der heutigen Instrumentalpädagogik 143

James Kopp Frédéric Berr and the Savary Bassoon of 1836 153

Namen-, Werk- und Ortsregister 169

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 174

LE BASSON SAVARY

Bericht des Symposiums »Exakte Kopie« in
Bern 2012 • Herausgegeben von Sebastian
Werr und Lyndon Watts unter redaktioneller
Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 8



Dieses Buch ist im September 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry. Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-88-8