

DAS INSTRUMENT – SPIEGEL

INSTRUMENTE SIND MEHR ALS NUR



Musikinstrumente haben eine große Bedeutung für die Entwicklung.

VON STEFAN FRITZEN

WENN MUSIK ERKLINGT, BLEIBEN DIE MENSCHEN GEBANNT STEHEN, UM SICH VON DER KRAFT DER TÖNE FASZINIEREN ZU LASSEN. KLEINE KINDER WIEGEN SICH SPONTAN IM RHYTHMUS DER MELODIEN, UND ZWISCHEN DEN MENSCHEN FINDET UNMERKLICH EINE NONVERBALE KOMMUNIKATION STATT, DIE DAZU ANGETAN IST, BANDSTIFTENDE FRIEDFERTIGKEIT ZU ERZEUGEN.

DER SEELE SCHALLERZEUGER



Foto: alphaspirt - Fotolia

Vom 15. bis 18. April findet in Frankfurt am Main wieder die Musikmesse statt. Diese Veranstaltung beweist das nach wie vor ungebrochene Interesse an ton- und klangerzeugenden Geräten, auch wenn wir oft verzweifelt über die zunehmende musikalisch-künstlerische Unwissenheit breiter Schichten unserer Gesellschaft klagen, die den Reichtum der Musik kaum noch zu erkennen in der

Lage sind und über die fehlende Bereitschaft, sich der Mühsal des Erlernens eines Instruments zu unterziehen.

Hinzu kommt heute die mediale Bequemlichkeit, denn man braucht ja nur Knöpfchen zu drehen, um berieselt und – möglicherweise – seelisch angesprochen zu werden. Dass bloße Musikhörer innerlich eigentlich nur das wiederkauen, was Fachleute ihnen vorsetzen, wird kaum bedacht. Letztlich erfreuen wir uns nur an der Musikliebe und dem Können Dritter, ohne daran zu denken, dass wir selbst mit einer großen Fülle emotionaler Kräfte ausgestattet sind, die wir zur eigenen und anderer Freude musikalisch in die Welt hineinjubeln könnten, wenn wir ein Instrument beherrschten.

MUSIK MACHT DIE HERZEN WEIT!

Dabei haben Musikinstrumente seit Jahrtausenden eine große Bedeutung für die Entwicklung des Menschengeschlechts. Schon früh erkannte man, dass sie mehr sind als nur Schallerzeuger. Mit Musikinstrumenten lässt sich der Zauber von Illusion und Unterhaltung hervorrufen, sie sind Medium für die Gestaltung von Ritualen und geeignet, geistige Erkenntnisse und Erfahrungen in Kunst umzuformen und Lebensäußerungen eindringlicher zu gestalten. Sie leisten Wesentliches bei der Definition ästhetischer Regeln, die zur Grundlage unterschiedlicher phänotypischer Zivilisationsphasen und Überzeugungen geworden sind. Heute weiß man, dass bereits unsere frühen menschlichen Nachbarn, die Neandertaler, einfache Instrumente besaßen, die nicht nur der Lenkung kollektiver Arbeitsgänge galten.

MUSIK UND MATHEMATIK

Die Berechnung von Ton und Zusammenklang beschäftigte schon in der Antike Gelehrte und Musiker. Die Chinesen untersuchten bereits vor etwa 3000 Jahren die Phänomene der Akustik mit der Entwicklung von Tonsystemen und dem Verhältnis von Tönen zueinander, also von Tonhöhen und Stimmungen. In der Antike war es vor allem der von der Insel Samos stammende Philosoph, Mathematiker und Politiker Pythagoras (ca. 570 bis 510 vor Christus), der sich mit der Berechenbarkeit reiner Intervalle beschäftigte und damit zum Gründer der mathematischen Analyse der Musik wurde. Er untersuchte unter anderem die Verhältnisse von Saitenlänge und Tonhöhe und soll dadurch auch die Zusammenhänge von Teiltönen erkannt haben. Das gewonnene Wissen wurde frühzeitig auf die Entwicklung von Instrumenten übertragen. Dabei spielten Intervalle und Zusammenklänge und deren ästhetische Wirkung, die sich aus der Obertonreihe ergaben, eine bedeutende Rolle. Durch Überblasen kann man sich auf einem Blechblasinstrument die Obertonreihe sehr eindrucksvoll verdeutlichen und hörbar machen.

VERACHTET MIR DIE MEISTER NICHT

Faszinierend für uns fortschrittsbessene, an die moderne Technik glaubende Menschen ist das Faktum, dass unser Musikinstrumentarium bereits vor Jahrhunderten weitgehend seine heutige Gestalt gefunden hat und nachfolgende Veränderungen eigentlich nur der Klangverbesserung und der Optimierung der Handhabung dienen. So wird beispielsweise die Posaune bereits im 15. Jahrhundert bei Sebastian Virdung erwähnt und die großen Geigen von Amati und Stradivari stammen aus dem frühen 16. und 17. Jahrhundert. Dies beweist, dass sich grundsätzliche Klangaffinitäten der Menschen im Laufe der Jahrhunderte kaum verändert haben. Lediglich der klangliche Zeitgeschmack trieb Musiker und Instrumentenbauer



dazu, bautechnische Möglichkeiten auszuschöpfen, um eine bessere Ansprache zu erzielen oder hellere oder dunklere Tonfärbungen zu erreichen. Darüber hinaus ermöglicht uns das traditionelle Instrumentarium, musikalische Kenntnisse weit in die Historie hinein zu gewinnen und zu bewahren.

NATUR UND WISSENSCHAFT

In der modernen Instrumentationslehre (Erich Moritz von Hornbostel und Curt Sachs in der »Systematik der Musikinstrumente«, 1914) unterscheidet man heute die Instrumente aufgrund ihrer spieltechnischen und baulichen Eigenschaften in fünf Kategorien:

- Idiophone (Selbstklinger; dazu gehören Schlagidiophone, Reibidiophone, Zupfidiophone)
- Membranophone (Fellklinger; sämtliche Trommeln, Pauken etc.)
- Chordophone (Saitenklinger; Streichinstrumente, Zupfinstrumente, Harfe)
- Aerophone (Luftklinger; Blasinstrumente)
- Elektrophone (elektrische Instrumente)

Diese fünf Gruppen machen noch heute im Wesentlichen unser gebräuchliches Instrumentarium für das Musizieren in Orchestern oder unspezifischen Ensembles aus.

WARUM NOCH EINE MUSIKMESSE?

Man könnte meinen, dass die Entwicklung der Instrumente heute abgeschlossen sei und die Instrumentenbauer nur noch die schiere Masse zu fertigen hätten. Umso erstaunlicher sind die permanenten Weiterentwicklungen auch unseres Orchesterinstrumentariums. Zum einen verändern sich immer wieder die spezifischen Klanganforderungen, die mit den klangästhetischen Regeln korrelieren, die für unsere Musikkultur prägend sind. Diese verändern sich stetig. War man noch vor wenigen Jahrzehnten der Ansicht, dass nur Darmsaiten oder engmensurierte Blechblasinstrumente den richtigen Klang brächten, so will man heute großen Klang haben, der riesige Säle zu füllen in der Lage ist. Hinzu kommt, dass jeder Musiker sich möglichst »sein« Instrument auf den Leib schneidern lassen möchte, um sicher zu sein, den enormen Anforderungen schon im gehobenen Amateurbereich gewachsen zu sein.

Aber auch die beeindruckenden künstlerischen Leistungen unserer musikalischen Vorbilder führen zu immer neuen Versuchen, mit nachgebauten Instrumenten so schön zu musizieren wie zum Beispiel Reinhold Friedrich oder Wenzel Fuchs. Die Mundstückserie von Branimir Slokar hat

ganze Schüler- und Studentengenerationen animiert, auf diesen Mundstücken zu blasen, die bei Slokar selbst so wunderbar geklungen hatten.

FERNOST IST NAHE

Hinzu kommt das ungeheure Interesse in China, Japan oder Korea an der europäischen Musikkultur, das der Instrumentenindustrie enorme Impulse gibt. Das amerikanische und europäische Musikleben wäre ohne die Musiker aus Fernost heute nicht mehr zu denken. Glossierte man in Deutschland noch vor wenigen Jahren die Ostasiaten als die »Weltmeister im Kopieren«, so findet heute weitgehend eine Verschmelzung der künstlerischen Wertmaßstäbe statt. Japaner und Koreaner kommen an europäische Hochschulen, spielen die hier gebräuchlichen Instrumente und passen sich in Klang und musikalischer Aussprache den hier üblichen Standards an.

PHÄNOTYPISCHES HÖREN UND KLANGNIVELLIERUNG

Trotzdem sind wir sorgsam darauf bedacht, traditionelle Klangvorstellungen und spieltechnische Überlieferungen zu pflegen und zu erhalten. Sie führen zu regelhaften Hörbedürfnissen und Hörge-

Fotos: Messe Frankfurt Exhibition GmbH

wohnheiten. Wie spielt man ein Legato, wie artikuliert man Bruckner'sche Sequenzen, wie spielt die Tschechische Philharmonie Dvořák, darf man auf der Klarinette vibrato machen, wie machen Blechbläser überhaupt vibrato – diese und viel mehr Fragen lösen noch heute vehement geführte Diskussionen zwischen den Musikern aus. Sie werden kontrovers geführt und der spezielle Klang beispielsweise der Wiener Philharmoniker oder der Sächsischen Staatskapelle Dresden bewegt die Gemüter der Musikadepten.

Alle diese Fragen stehen immer auch mit dem gewählten Instrumentarium in Verbindung, dessen Klangqualitäten das Ergebnis eines experimentellen Instrumentenbaus im Zusammenwirken mit den Spielern sind. Die Verbesserung unseres Instrumentariums wurde in entscheidender Weise auch von den großen Orchestererziehern vorangetrieben. Hans Richte, Hans von Bülow, Ernst von Schuch, Bruno Walter, Richard Strauss, Herbert von Karajan, Arturo Toscanini, aber auch Claudio Abbado oder Wolfgang Sawallisch haben durch ihre klanglichen und technischen Anforderungen die Suche der Ausführenden nach dem bestmöglichen Instrument entscheidend beeinflusst.

GEKLONT? – NEIN, DANKE!

Viele Musikhörer, leider aber auch sogenannte »Musikologen« oder Dirigenten bezeichnen die charakteristischen Klangunterschiede unserer Orchester und den deutschen Klang ganz allgemein als »Schimäre« und – schlimmer – als künstlich verbrämten »Rassismus oder Nationalismus«. Musik sei die »Sprache der Welt« und benötige keine »nationale« Individualität. Deutscher oder amerikanischer Klang sei nur eine Einbildung!

Im Grunde möchte man eine klangliche Einheitlichkeit, gewissermaßen einen geklonten Klang, der jedwede klangliche Persönlichkeitscharakteristik oder regionale Interpretationstiefe obsolet macht. Vertreter dieser Denkgungs- und Empfindungsart gehören meist zu den fix, fix vorbei jettenden Pultvirtuosen, die mal eben ein Konzert leiten, um dann noch nach Mailand oder New York weiterzufliegen.

Diese Dirigenten stehen oft hilflos vor dem Klang- und Interpretationsangebot der Traditionsorchester, und beklagen sich über die scheinbar fehlende Reaktionsfähigkeit der Musiker, die den – gar nicht

vorhandenen – »Intentionen« des Meisters nicht folgen könnten. Ich selbst habe solche Dirigenten leider auch erlebt. Musikalische Gestaltung lässt sich aber nicht von der Persönlichkeit der Ausführenden abkoppeln, deren Wissen und Können in der Summe eben zu einem unverwechselbaren Klang führen.

WENN ZWEI DASSELBE TUN, IST ES NICHT DASSELBE!

Mit einem kleinen Beispiel möchte ich dies verdeutlichen. Innerhalb weniger Tage hörte ich die 4. Sinfonie von Schostakowitsch von den Berliner Philharmonikern unter Bernhard Haitink und von der Sächsischen Staatskapelle unter Vladimir Jurowski gespielt. Unter Haitink und den stromlinienförmigen Berlinern war das Werk ein orchestrales Virtuosenstück, bei den Dresdenern wurde die tiefe Unsicherheit und Verzweiflung und die Angst des Komponisten vor den kommunistischen Schergen hörbar gemacht. Man wusste noch, dass nach der Generalprobe 1936 dieses großartige Werk in Leningrad abgesetzt wurde, da Dirigent und Musiker befürchteten, nach der Premiere im Gulag zu verschwinden. Und man hatte in Dresden noch genügend Erinnerungen an die Formalismusdebatten in den von der Partei gelenkten kommunistischen Kulturgremien.

HÖREN UND ZUHÖREN

Künstlerische Überzeugungen hinsichtlich Tonführung und Tonverbindung korrelieren immer mit dem gewählten Instrumentarium und der damit verbundenen Spielweise. Anlässlich eines Symposions zum Richard-Strauss-Jubiläum wurde Christian Thielemann gefragt, ob er Richard Strauss lieber mit den Wiener Philharmonikern oder mit den Dresdenern interpretiere. Er antwortete salomonisch, dass beide Orchester Schwestern seien. Nur durch vergleichendes Hören lassen sich Klang- und Interpretationsfeinheiten wirklich wahrnehmen und bewerten.

HISTORISCH?

Heute streitet man vehement über Wert und Objektivität einer sogenannten historischen Aufführungspraxis, die wiederum die Produktion von neuen, alten Instrumenten angeregt hat. Meines Erachtens ist der oft sektiererisch anmutende musikästhetische Denkansatz der Klanghistoriker fragwürdig. Musik kann nicht nur als Widerspiegelung artifizieller oder musik-



historischer Kunstbetrachtung verstanden werden. Wie sehe ich heute die »Sixtinische Madonna« von Raffael, wie sahen seine Zeitgenossen das gleiche Bild? Wie höre ich heute Beethoven, wie nahmen ihn seine Zeitgenossen wahr?

Musizieren ist eine subjektiv geprägte Auseinandersetzung mit dem Geist und dem Inhalt eines musikalischen Kunstwerkes innerhalb der vom Komponisten gesetzten Grenzen und erfordert eben auch unsere zeitimmanente Sichtweise und Leidenschaft. Ein musikalisches Werk lebt erst durch die Hörbarmachung des Interpreten, der immer seine eigene, innere Sicht des Werkes in seine Deutung integriert. Und wir können Kunst eigentlich nur mit unserem heutigen Blick oder Ohr als unsere Sprache deuten, ansonsten bliebe die Interpretation fader, lebloser Historismus. Manfred Lütz sagt, gelebtes Leben zu hinterfragen ist destruktiv und verbleibt im Uneigentlichen.

Ich wage sogar die These, dass in der historischen Aufführungspraxis spieltechnische Unzulänglichkeiten früherer Generationen zum künstlerischen Prinzip erhoben werden. Bach selbst hat permanent über die schlechten Instrumente und deren Spieler geklagt. Seine Musik von Karl Richter oder



Helmut Rilling interpretiert, lässt uns Heutige die eigentliche Größe dieses Meisters erahnen.

DEUTSCH ODER BELIEBIG – DER STREIT UM DIE RICHTIGE MENSUR

Durch die zunehmende Internationalisierung der Besetzungen in deutschen Kulturorchestern wird die Auseinandersetzung um das »richtige« Instrument aktuell wiederbelebt. Noch immer gilt: In Deutschland spielt man auf deutschen Trompeten und Posaunen, möglichst auf Alexanderhörnern und auf Klarinetten mit deutschem System möglichst von Wurlitzer. Obwohl die technische Ausführung deutscher Instrumente in früheren Zeiten oftmals zu Kritik Anlass gab, da die Bauausführung der Handwerksbetriebe als zu inkonstant empfunden wurde, wollte man auf den durch diese Instrumente garantierten Klang nicht verzichten. Interessant in diesem Kontext ist, dass beispielsweise die Japaner die deutschen Systeme auch in ihrem Angebot haben. Gemeinsam mit deutschen oder österreichischen Spitzenbläsern konnten sie ihre Instrumente zur klanglichen und technischen Reife entwickeln. Typisch für die japanische Industrie ist: Nicht lange fragen, sondern handeln.

In Fachkreisen wurde bei der Mannheimer Bläserphilharmonie der sogenannte »Mannheimer Klang« besonders geachtet. Es war aber eigentlich der Dresdner Klang, den ich auf das Mannheimer Blasorchester übertragen hatte. Glücklicherweise wurde diese Klanganlage von meinen in die Arbeit eingebundenen Fachkollegen mitgetragen. Es wurden auch weitgehend deutsche Instrumente verwendet.

WIE DIE ALTEN SUNGEN, SO ZWITSCHERN SCHON DIE JUNGEN

Angesichts der Vielfalt von Bildungs- und Freizeitangeboten müssen wir auch in der musikalischen Breitenausbildung möglichst frühzeitig beginnen. Musikalische Früherziehung und Kinderchöre sind eine Alternative, um Kinder in den Reichtum der Musik einzuführen. Barenboim hat die Notwendigkeit musikalischer Bildung im Vorschulalter erkannt und den Barenboim-Kindergarten in Berlin gegründet. Unser Orchesterinstrumentarium ist leider für Kinder zwischen dem 8. und 12. Lebensjahr kaum geeignet, da die Instrumente in Größe, Bauweise und Gewicht für Kinder kaum geeignet sind.

Ich selbst musste immer wieder erleben, dass bestimmte Instrumente sich zu Mangelinstrumenten entwickelten, da die Kinder erst um das zwölfte Lebensjahr mit der Ausbildung beginnen konnten. In diesem Alter spielten sie bereits ein anderes Instrument oder waren durch andere Interessen überhaupt für die Musik »verloren«. Gemeinsam mit Fachpädagogen entwickelten die Instrumentenbauer Blasinstrumente, die schon für unsere Kleinen besser geeignet sind. Querflöten mit U-Kopf oder sogenannte Fagottinis, aber auch Kinderhörner und kleine Kornetts sind eine gute Alternative, um frühzeitig mit der Ausbildung zu beginnen. Sowohl für Tuben als auch für Posaunen ist der Beginn des Unterrichts auf dem Tenorhorn/Bariton/Eufonium eine gute Variante.

Ich erinnere mich, dass mein Lehrer in Berlin eines Tages in die Hochschule kam, mir ein Bariton in die Hand drückte und sagte:

»Hier hast du einen Sch...haken; üb' mal drauf, mit dem kannst du viel Geld in deinem Leben verdienen.«

Altposaune als Einstiegsinstrument halte ich für problematisch, da eine frühzeitige Klangprägung auf den etwas spröden Klang dieses in Es gestimmten Instruments erfolgt, der auf der Tenorposaune schwer wieder auszuschleifen ist.

Da Tenorhörner unabhängig vom Alter der Schüler Mangelinstrumente bleiben, die nicht ordentlich ausgebildet werden und noch immer kein Hauptfach sind, habe ich immer mit diesem Instrument als Vorinstrument zur Posaune begonnen. Das Gleiche gilt für die Tuba. Tenorhörner lassen sich gut auf die Oberschenkel auflegen, die Schüler lernen, mit weichen, runden Tönen umzugehen, können schnell auch technische Geläufigkeit erwerben und lernen Bassschlüssel und Violinschlüssel in B lesen und erlernen damit nahezu mühelos den Tenorschlüssel gleich mit. Wenn die kleinen Schüler dann um das 13. Lebensjahr auf die Posaune wechselten, hatten sie bereits die virtuoseren Schnedderedeng-Piecen aus der Arbanschule gespielt und waren bald in der Lage, beide Instrumente im Orchester zu bedienen.

Meine sehr verehrten Leser, ich habe versucht, Ihnen die Bedeutung der Musik für Geist und Seele darzustellen. Nun sind unsere Leser allerdings per se mit der Musik auf vertrautem Fuße. Aber lassen Sie uns immer wieder Multiplikatoren sein, damit sich nicht im Himmel die Neandertaler die Hände reiben und sagen: »Wir waren aber in der Musik schon mal weiter als die Leute heute.«

THEINERTS THEMA

WELCHE ROLLE SPIELT DAS INSTRUMENT?

VON KLAUS HÄRTEL

DER KLANGEINES KLANKÖRPERS HÄNGT ZU EINEM NICHT UNERHEBLICHEN GRAD VOM INSTRUMENTARIUM AB. UND TROTZDEM WEISS MARKUS THEINERT: DAS INSTRUMENT WIRD SEHR LEICHT ÜBERSCHÄTZT IN SEINER WIRKUNG AUF DEN KLANG. DAS WOLLTEN WIR GENAUER WISSEN.



Herr Theinert, ganz allgemein gefragt: Welches Klangideal verfolgen Sie persönlich?

Gar keines. Zunächst einmal fehlt uns das Vokabular, um die Charakteristik des Klangs so treffend zu beschreiben, dass ein anderer sich darin wiederfindet. Wir verwenden Begriffe wie dunkel, hell, scharf, leuchtend, brillant, warm, weich... Das sind alles Attribute, die nur sinnvoll erscheinen, wenn man einen entsprechenden Klang dazu hört. Ohne den musikalischen Kontext und den Bezug zu anderen Klängen sind solche Beschreibungen ohne Bedeutung. Wenn ich vom idealen Klang spreche, muss ich bereits wissen, in welchem Zusammenhang dieser Klang steht, für welche Komposition, mit welcher Instrumentenkombination, in welchem Saal wir spielen. Ein Klangideal in Form einer feststehenden, stereotypen Farbe habe ich nicht. Fragen Sie einmal eine Dame der feinen Gesellschaft nach dem idealen Kleid! Figur, Größe, Schnitt und natürlich der Anlass sind doch entscheidende Kriterien.

Trotzdem gibt es ja bestimmte übergeordnete Klangtraditionen wie etwa den Mannheimer Klang, oder?

Absolut, ja! Im Grunde hat sich seit 1760, als die Klarinetten von Denner in Mannheim sehr präsent waren, hauptsächlich die Klappentechnik weiterentwickelt. Die deutsche Klarinette, wie wir sie heute kennen, ist ein Erbe dieser Zeit und hat sich über die Baermann-Klarinette bis zum Volloehler-System mit Bechermechanik weiterentwickelt. Wir haben hier also eine

durchgängige Tradition, und Traditionen sorgen für Stabilität. Der große Vorteil ist, dass Generationen von Lehrern diese Spielweise und Technik weitergegeben haben. Deshalb bleibt kaum Platz für Unsicherheiten. Das Beherrschen eines Instruments ist in einer traditionsreichen Umgebung über viele Generationen hinweg viel leichter, als wenn man sich auf die Schnelle – also innerhalb von wenigen Jahrzehnten – einer anderen Schule zuwendet. Das dauert einfach. In Mannheim hat man diese Zeit gehabt. Wir leben noch heute von dieser Tradition.

Ist denn dieser Klangstil, das Klangbild, das Klangideal so stark vom Instrumentarium abhängig?

Das ist sicherlich eine Frage der individuellen Wahrnehmung. Ich glaube persönlich, dass es eher um die Gradlinigkeit in der Überlieferung geht. Die ist viel mehr dafür verantwortlich, dass wir uns in einem gewissen System »zu Hause« fühlen. Und nicht, weil gerade unser Instrumentarium das einzige ist, mit dem wir umgehen können. Man schaut leicht über den eigenen Tellerrand hinaus, solange es nicht viel Kraft kostet. Aber die erfolgreiche Umstellung auf ein anderes System dauert unter Umständen sehr lange. Ein Hornist, der auf einem gängigen Doppel-Waldhorn groß geworden ist, muss sich längere Zeit sehr intensiv mit dem Wiener Horn beschäftigen, damit er seine Virtuosität auf das neue Instrument übertragen kann. Das führt dazu, dass wir heute noch diese Gradlinigkeiten in den regionalen und nationalen Systemen haben – abgesehen von den tat-

sächlichen Nuancen der klanglichen Unterschiede. Die Wiener Klarinette etwa ist von ihrer Bohrung her etwas weiter als die deutsche Klarinette und nähert sich in diesem Bezug fast schon an die Boehm-Klarinette an. Durch den Verlauf ihrer Bahn, die erforderliche Blattstärke und ihr Klappensystem gehört sie aber eindeutig zum deutschen System. Das Wiener Horn allerdings ist etwas, was wir heute auf der Welt sonst nicht mehr haben. Derartig konservierte Inseln sind wichtig für uns und unsere heutige Vielfalt. Oft gehen solche Richtungen in der Globalisierung sehr schnell verloren. Das finde ich nicht nur schade, sondern sehe es als Zeichen von Dekadenz, weil wir uns vereinheitlichen lassen – nur weil es Industriestandards gibt, die eine Beschränkung auf ein globales System erleichtern.

Aber da geht es dann nicht um Qualität, sondern eher um Identität, oder? Es ist nicht per se eine deutsche Trompete einer amerikanischen vorzuziehen.

Natürlich nicht. Zumal wir heute »amerikanische« Trompete sagen, dabei aber vergessen, dass sie aus dem Herzen Europas stammt, nämlich als »tromba petite« aus Frankreich. Frankreich war nun einmal im 19. Jahrhundert die führende Kultur- und als Kolonialmacht auch Exportnation. Deshalb hat sich auch bei den Klarinetten das Boehm-System weltweit viel mehr durchgesetzt. Dass sich die deutsche Orchestertrompete mit Drehventilen im deutschsprachigen Raum und in Teilen Osteuropas heute noch so stark hält, hat wiederum mit dieser langen Tradition zu tun. Natürlich ist



Markus Theinert leitet die Mannheimer Bläserphilharmonie und betreut an der Musikhochschule Mannheim das Fach Bläserchesterleitung. Außerdem ist er Vertriebsleiter International bei Miraphone.

nicht nur das Ventilsystem – wie auch bei den Klarinetten nicht nur das Klappensystem – der eigentliche Unterschied. Die Griffweise kann man schnell erlernen. Es geht vielmehr um die dazugehörige Luftführung und Klangentwicklung. Wenn heute ein Trompeter, der mit der Périnet-Trompete aufgewachsen ist, eine deutsche Heckel-Trompete in die Hand bekommt, wird er wahrscheinlich hoffnungslos überblasen und das Instrument zum Schmettern bringen. Die deutsche Trompete ist eben durch die kleinere Bohrung sensibler und reagiert sehr delikat auf zu viel Luft. Es geht um Unterschiede, die man von außen nicht gleich sieht: klangliches Potenzial, tonliche Flexibilität und Empfindlichkeit der Ansprache. Hier gibt es große Unterschiede. Deshalb ist es ja heute so, dass die großen europäischen Orchester beide Traditionen behalten haben. In der Regel werden Wagner, Strauß oder Mahler auf den deutschen Trompeten gespielt, Ravel, Debussy oder Gershwin auf den amerikanischen. Und diese Tendenz sehen wir mittlerweile auch in den USA.

Pauschal gesagt: Deutsche Komponisten erfordern deutsche Trompete und amerikanische Komponisten amerikanische Trompete.

Mit einem solchen kategorischen Imperativ muss man vorsichtig sein. Wir machen zu schnell den Fehler, zu denken, nur mit dem Wechsel des Instruments könne eine an-

dere Klangfarbe oder eine andere Stilistik dargestellt werden. Ich muss mich aber zunächst umfassend mit dem anderen Instrument auseinandersetzen. Der Spieler muss sich mit der eigenen Luftführung, mit der Lippenspannung, mit seiner gesamten Spielweise auf das andere Instrument einstellen. Wenn wir heute auf einer Musikmesse spazieren gehen mit dem Vorsatz,

» Das Instrument wird sehr leicht überschätzt in seiner Wirkung auf den Klang. «

ein Instrument kaufen zu wollen, das »dealer« klingt, vergessen wir leicht, dass der Musiker selbst ein wesentlicher Bestandteil dieses Klangs ist. Das neue Instrument allein wird den Bruckner nicht *mehr* nach Bruckner klingen lassen. Wenn beide Instrumente eins zu eins mit der gleichen Spielweise nebeneinander gespielt werden, wird die deutsche Trompete immer brillanter und härter klingen als die Amerikanische. Mit dem Wechsel allein ist es also nicht getan. Man muss dafür auch die entsprechende Ausbildung bereitstellen. Das fehlt oft für das Zweitinstrument und ist auch kaum parallel neben der jeweiligen nationalen Schule zu leisten. Wir können heute also nicht erwarten, dass ein Musiker in gleichem Umfang auf mehreren Systemen unterrichtet wird. Bei Trompetern findet das noch statt, bei Klarinetten eher selten.

Ist denn die Schule, die ein Musiker heute genießt, ausschlaggebend dafür, wo er in einem Orchester unterkommt?

Für die meisten ja. Es ist nach wie vor so, dass die großen Orchester sehr strikte Richtlinien vorgeben, was das Instrumentarium angeht. Man wird bei den Wiener Philharmonikern wahrscheinlich wenig Chancen haben, wenn man zum Probespiel lediglich eine Vincent-Bach-Trompete mitbringt. Aber das bricht langsam auf. Es gibt heutzutage wesentlich gemischtere internationale Bläsergruppen in den Sinfonieorchestern als noch vor 20 Jahren. Dennoch legt einen die Entscheidung für die deutschen und Wiener Systeme in Verbindung mit der dazu passenden klanglichen Ausbildung auch bei der Wahl des Studienorts fest. Das zeigt sich daran, wie viele Musiker aus dem Ausland nach Deutschland oder Österreich kommen, um hier das spezifische deutsche Spiel kennenzulernen – meist verbunden mit der Hoffnung, in der deutschen Orchesterlandschaft auch eine Stelle zu bekommen.

Wie sieht das in der Bläserchesterlandschaft aus? Gibt es da auch bestimmte Klangideale?

Zunächst darf man hier die Kostenfrage der jeweiligen Systeme nicht ganz außer Acht lassen. Bei relativ gleicher Qualität kostet eine Boehm-Klarinette nur etwa die Hälfte dessen, was man für eine Deutsche Klarinette berappen muss. Für Musikvereine und insbesondere für Bläserklassen an den allgemeinbildenden Schulen sind Budgets eben sehr oft knapp bemessen. Deshalb wird die Ausbildung aus rein finanziellen Erwägungen heraus auf der Boehm-Klarinette durchgeführt. Dasselbe gilt auch für die Trompeten. Denn die deutschen Trompeten stammen zumeist aus Manufakturen und nicht aus industrieller Großfertigung. Das bedeutet in der Regel höhere Preise. Es stecken also nicht immer klangliche Überlegungen dahinter, wenn in den Bläserorchestern überwiegend amerikanische Trompeten gespielt werden. Am deutlichsten erkennt man das wohl bei den Tenorinstrumenten. Das Eufonium hat tatsächlich auch im deutschen sinfonischen Bläserorchester Einzug gehalten. Die böhmischen Tenorhörner und Baritone in ovaler Bauart sind zwar in den traditionellen süddeutschen Blaskapellen immer noch in der Überzahl, allerdings findet auch hier allmählich ein Sinneswandel statt, wenn es darum geht, internationale Literatur spielen zu wollen. Da ist man mit

dem Eufonium oft besser bedient – wenn gleich es genügend Beispiele gibt, dass auch dieses Repertoire mit Tenorhörnern und Baritonem adäquat darstellbar ist. Aber es kann eben durchaus sein, dass wir uns in einer Sinfonie von David Maslanka aufgrund des Tonumfangs und der klanglichen Anforderungen mit dem Eufonium leichter tun.

Muss man heute in Bezug auf die erwähnte Kostenfrage Kompromisse eingehen?

Nicht immer muss ein Kompromiss am Ende einer Kaufentscheidung stehen. Auch bei uns in Mannheim ist zum Beispiel eine der Bassklarinetten eine Ausführung mit Boehm-System. Das ist durchaus gerechtfertigt. Denn die sind technisch ja keineswegs minderwertig. Die Umstellung macht selbst den Amateuren gar nicht so viele Probleme, wie man mitunter vermuten mag. Es ist also durchaus möglich, eine Boehm-Bassklarinette in einen Satz deutscher Klarinetten zu integrieren, solange man nicht nachlässt, auf die klanglichen Feinheiten und die Mischqualität der Klanggebung zu achten.

Das heißt, es sollte nicht um die »Weltanschauung« gehen, sondern darum, was am besten passt.

Richtig! Aber auch hier ist die passende Luftführung entscheidend. Ein Tenorhornspieler kann nicht einfach mal schnell auf das Eufonium umsteigen. Denn dies ist viel weiter gebaut. Wenn das benötigte Luftvolumen nicht bereitgestellt wird, klingt es eher ärmlich und wird dem Klangpotenzial des Instruments nicht gerecht. Wenn die Wahl wegen seines volleren Klangs auf das Eufonium fällt, dann muss auch der Spieler dementsprechend ausgebildet sein. Das Instrument wird sehr leicht überschätzt in seiner Wirkung auf den Klang.

Welche Faktoren spielen noch eine Rolle?

Viele. Zum Beispiel die Stellung des Vokaltraktes, die Luftgeschwindigkeit, die Luftmenge, der Luftdurchsatz, die Lippenstellung... Bei den Blechbläsern spielt zudem die Wahl des entsprechenden Mundstücks eine Rolle. Man kann nicht einfach ein Bariton-Mundstück auf ein Eufonium stecken oder ein Trompetenmundstück auf ein Flügelhorn. Wir müssen uns entsprechend dem Verlauf der Mensur geeignete Mundstücke auswählen. Bei den Klarinetten ist die Verwendung der Blätter ein wichtiger

Faktor. Deutsche Klarinetten erfordern stärkere Blätter. Wenn ich bei den dünnen Blättern vom Boehm-System bleibe, wird das deutsche System in keiner Weise seine klanglichen Vorteile ausspielen können.

Kann die Klangästhetik heute noch dem Normdruck der Globalisierung trotzen? Oder laufen wir Gefahr, dass in Zukunft die Orchester mehr oder weniger gleich klingen?

Das glaube ich nicht. Die deutsche Klarinette hat eine 270-jährige Tradition und hat sich bis heute gegen die Vormacht des französischen Systems gehalten. Ich glaube nicht, dass dieser Klang so schnell verschwindet – solange er in Deutschland, in Österreich und in der Schweiz noch unterrichtet und durch die Lehrer-Schüler-Überlieferung weitergegeben wird. Verschwinden oder vereinheitlichen wird sich die spezifische Klangästhetik nur dann, wenn es Schwächen oder deutliche Nachteile gibt, die es vom avancierten Musiker erfordern, sich dem anderen System zu beugen. Aber das ist weder im Blech- noch im Holzbläserbereich der Fall. Die Systeme sind heute auf jedem Gebiet technisch so weit ausgereift, dass sie auf ihre Art gehalten werden können. Viel schwieriger ist die Frage, ob das auch die Instrumentenhersteller der Zukunft fortführen können. Denn wenn ein System einmal nicht mehr verfügbar ist, wird es schwer.

Solange ein Markt für das bestimmte Instrumentarium da ist – ob als Spieler oder als Hörer –, ist die Gefahr des klanglichen Einheitsbreis also nicht gegeben?

Ich möchte nicht ganz leugnen, dass es durch Standardisierungen für unsere Klangvielfalt eine gewisse Gefahr gibt in unserer heutigen globalisierten Welt. Die aber hängt von den Ohren unserer Musiker ab. Der Musiker, der Dirigent, das Publikum sind mitverantwortlich, ob in Zukunft auf Details, auf Varianten, auf Schattierungen in Klängen noch reagiert wird. Wir sind mitverantwortlich dafür, ob wir empfindsam und unsere Ohren entsprechend geschult bleiben. Wenn wir den Unterschied nicht mehr hören, wenn für mich die Oehler- und die Boehm-Klarinette vollkommen gleich klingen, ist der Bedarf nicht mehr gegeben. Es hängt letztendlich von unserer Sensibilität ab. Es ist wie beim Essen: Wenn wir keine Geschmacksknospen mehr haben und keinen Geruchssinn, brauchen wir nur noch Haferschleim – und nicht mehr die Varianz einer französischen Küche. ■

INSTRUMENTENKAUF

DIE QUAL DER WAHL



VON CORNELIA HÄRTL

SO EIN INSTRUMENTENKAUF IST GAR NICHT SO EINFACH: BEI DER VIELZAHL AN HERSTELLERN UND MODELLEN IN ALLEN PREISKLASSEN IST ES OFT SCHWIERIG, SICH ZU ENTSCHEIDEN. CLARINO HAT DESHALB BEI ZWEI PROFISNACHGEFRAGT, WORAUF MAN BEIM KAUF ACHTEN SOLLTE.

Wer die Wahl hat, hat bekanntlich die Qual – und Auswahl hat man beim Instrumentenkauf wirklich zuhauf. Es stellt sich nun die Frage, wie man in der Fülle von Herstellern und Modellen das Instrument findet, das wirklich zu einem passt. Deshalb sollte man sich zunächst einmal Gedanken darüber machen, was man mit dem Instrument vorhat und welche finanziellen Mittel zur Verfügung stehen. Aber wie viel Marktforschung im Vorfeld ist nötig? Stefan Dünser, Trompeter beim Sonus Brass Ensemble, und Martina Beck, Klarinetistin in der Bayerischen Staatsoper, verrieten uns, wie sie beim Instrumentenkauf vorgehen.

WIE MACHEN'S DIE PROFIS?

Stefan Dünser hat sein letztes Instrument erst vor drei Monaten gekauft. Instrumente über Internet-Portale zu kaufen, sieht er eher kritisch – ein Besuch beim kompetenten Händler seines Vertrauens ist für ihn unverzichtbar. Dafür hat Dünser auch vier Stunden Fahrtzeit auf sich genommen. Dort hat er sich alle guten Instrumente herichten lassen, von denen er in den letzten Jahren gehört hatte. »Dann habe ich mich in einem für mich und meinen Kollegen vom Sonus Brass Ensemble reservierten Raum eingeschlossen und im Ausschlussverfahren alle durchprobiert. Ohne zu beachten, welches Modell ich spiele. Mein Kollege hat zugehört – ohne zu sehen, welches Instrument ich spiele – und mir Klang-Feedback gegeben.« Nicht zu wissen, was man spielt, ist für den Profi-Trompeter sehr hilfreich: »Dann ist das Ohr offen und ich kann ›die Seele des Instruments‹ spüren.«

Er beginnt mit etwa 15 Instrumenten, fünf davon scheiden gleich nach dem ersten Durchgang aus, im zweiten Durchgang werden fünf bis acht Instrumente aussortiert. In der letzten Runde sind dann noch drei Instrumente übrig. »Nach eineinhalb

Stunden mache ich Kaffeepause, dann geht's noch einmal frisch ans Werk. Die Entscheidung fällt dann schnell – zwei Stunden und ich habe mein Instrument!«

Martina Beck hat sich 2013 ein Saxofon gekauft. »Das Saxofon war ein spontaner Kauf. Ein befreundeter Saxofonist hatte Instrumente zum Verkauf angeboten. Spaßeshalber habe ich sie probiert und ›zugeschlagen«, weil Preis und Leistung stimmten und ich über kurz oder lang sowieso Ausschau nach einem Saxofon gehalten hätte.«

SPONTANKAUF ODER INTENSIVE VORBEREITUNG?

Auch wenn Martina Beck ihr letztes Instrumente ziemlich spontan gekauft hat, macht sie sich im Normalfall vorab viele Gedanken, was sie eigentlich haben möchte. Dabei ist es wichtig, erst einmal zu überlegen, was man mit dem Instrument machen will bzw. wo es zum Einsatz kommt und welchen finanziellen Rahmen man zur Verfügung hat.

Von Instrumentenbeschreibungen oder -tests in Foren und in Zeitschriften hält

Fotos: Klaus Härtel, privat

Dünser nicht allzu viel: »Die Gründe dafür, ob ein Instrument gelobt oder getadelt wird, sind mir oft schleierhaft. Ein Instrument muss gut klingen, gut stimmen und leicht zu spielen sein. Und zu alledem muss das persönliche Mundstück dazu passen, was man oft vergisst.« Letztendlich seien dies aber alles sehr persönliche Eindrücke und dementsprechend sei auch die Entscheidung für ein Instrument sehr persönlich. »Ich will mich da keinesfalls von Marktschreibern beeinflussen lassen. Man muss selber ausprobieren und sollte sich nicht beschwatzen lassen. Das Instrument findet einen – nicht umgekehrt.« Dünser fasst die einzelnen Schritte vom ersten Eindruck bis zur Kaufentscheidung folgendermaßen zusammen: »Angreifen, reinhauchen, reinpusten, reinspielen, zuhören, anfreunden, verlieben – kaufen.«

DIE FRAGE NACH DER MARKE

Während Stefan Dünser sich niemals schon im Vorfeld auf eine Marke festlegt, spielt diese Überlegung für Martina Beck durchaus eine Rolle: »Wenn ich im Dienst bin, muss ich an einem Opernabend zwischen verschiedenen Instrumenten der Klarinettenfamilie schnell wechseln. Da ist es für mich angenehmer, wenn ich immer dasselbe Fabrikat in der Hand habe. Wenn die Instrumente baulich von einer Art sind, ist das Hin-und-her-Wechseln nämlich nicht so mühsam.«

Insgesamt hat sie vier Klarinettenmarken in Gebrauch, zudem verfolgt sie die Entwicklungen und Neuerungen auf dem Instrumentenmarkt. Dazu gehören Instrumente – aber auch Mundstücke, Birnen, Blätter und Zubehör wie zum Beispiel Blattklammern. Immer wieder fährt sie zu Instrumentenbauern oder lässt sich Material schicken, um es auszuprobieren. Auch unter Kollegen tauscht man sich immer wieder aus und probiert bei den anderen. Sie hält es für wichtig, nach allen Seiten offen und Neuem gegenüber aufgeschlossen zu sein. Das Bekannteste sei nicht automatisch auch das Beste.

DER PREISLICHE RAHMEN

Grundsätzlich sind sich hier beide Profimusiker einig: Teurer ist nicht zwangsläufig auch besser! Natürlich lässt sich aber ein 10000-Euro-Instrument nicht mit einem 1000-Euro-Instrument vergleichen. Zwischen Anfänger- und Profi-Modellen besteht definitiv ein Unterschied. Hier ist wieder die eingangs erwähnte Überlegung

entscheidend, was der Spieler denn mit dem Instrument vorhat.

Dünser empfiehlt, dass man für ein wirklich gutes Instrument schon über 1800 Euro ausgeben sollte: »Darunter gibt es auch gute Instrumente, aber eben keine sehr guten.« Manchmal fände man aber durchaus auch Instrumente in einem preislichen Rahmen zwischen 600 und 800 Euro, die für Amateure schon ganz gut seien.

WORAUF ACHTET MAN BEIM ANSPIELEN?

»Wenn ich in das Instrument nur Luft reinpuste, weiß ich genau, was die Trompete kann. Man spürt Widerstände, hört komische Geräusche, zum Beispiel ein Zischen oder Ähnliches.« Dünser empfiehlt ein solches Vorgehen, weil diese Phänomene beim Anspielen oft etwas verdeckt würden. »Entscheidend ist auch die Tatsache, dass jeder Bläser einen gewissen Widerstand beim Instrument braucht. Den erzeugt entweder das Mundstück oder das Instrument.«

Es sei deshalb enorm wichtig, dass der Spieler sein gewohntes Mundstück beim Ausprobieren verwendet. Man sollte versuchen, den Luftwiderstand zu erspüren – und dieser muss angenehm sein: »Das Instrument muss leicht zu spielen sein, alles andere ist nur selbst auferlegte Schikane.« Eine große offene Röhre und ein großes offenes Mundstück funktionieren Dünser zufolge nicht zusammen. »Eines von beidem muss etwas mehr Widerstand erzeugen, sonst fällt man in das Instrument, wie der große Trompeter Adolph Herseth das mal ausdrückte.«

Dünser gibt zu bedenken: »Die Qualität kommt nur wenig vom Instrument, sondern vom Musiker, der übt und sich durch Erfahrungen und Aufgaben verbessert.

Und weiter ist das Mundstück für bis zu 50 Prozent der Qualität des Spiels verantwortlich!«

Für Martina Beck ist das Bauchgefühl ein entscheidender Indikator: »Wenn das nicht passt, dann nehme ich das Instrument auch nicht mit.« Für sie gehört es sogar zur Faustregel in Sachen Instrumentenkauf: »Das ist, wie wenn man einen Menschen sieht: Der erste Eindruck ist entscheidend. Das heißt: Auf keinen Fall das Bauchgefühl vernachlässigen, das einen in den ersten zehn Sekunden befällt, wenn man in das Instrument hineinbläst.«

Im nächsten Schritt werden die Instrumente dann auf Herz und Nieren geprüft. Dazu gehört die Intonation: »Die überprüfe ich dann durch alle Register, sowohl mit dem Ohr als auch mit dem Stimmgerät.« Zum Ausprobieren nimmt sie Instrumente gerne für ein paar Tage mit, um sie auch an ihrem Einsatzort ausprobieren zu können: »Ich teste die Instrumente dann in einem großen Raum und kontrolliere, ob sich der Klang dort entwickelt und tragfähig ist.« Wenn möglich, nimmt sie die Instrumente auch mit in eine Probe, um zu hören, wie sie sich in den Orchesterklang einfügen. Außerdem sollte man überprüfen, ob es kranke Töne auf dem Instrument gibt, also Töne, die zum Beispiel gedämpft klingen oder herausplatzen. »Kranke Töne hat man immer, aber wenn es zu viele sind, sollte man eher davon absehen, das Instrument zu kaufen.«

INSTRUMENTENSPEZIFISCHE BESONDERHEITEN PRÜFEN

Auf dem Klarinettenmarkt gibt es mittlerweile Modelle, die sehr unterschiedlich in der Hand liegen. Hier gilt es herauszufinden, was einem liegt. Manche Töne können auf der Klarinette etwas muffig klingen, beispielsweise wenn der Klappenaufgang

» STEFAN DÜNSER

Stefan Dünser ist Trompeter, Orchestermusiker, Kammermusiker und Musikvermittler zugleich. Neben seiner Tätigkeit im Sonus Brass Ensemble und dem Weltmusikensemble »Die Schurken« ist Dünser auch Herausgeber der in Deutschland am meisten verwendeten Lehrmethode »Trompeten-, Posaunen- und Hornfuchs«.

www.sonusbrass.at, www.dieschurken.at



zu niedrig sitzt – »da kann man aber auch noch was machen, sowohl beim Klang als auch bei der Intonation«, so die Experte. Hinsichtlich Intonation seien bei der Klarinette vor allem die Töne schwierig, bei denen man nur ganz wenige Finger auf dem Instrument liegen hat, also höchstens Daumen und Zeigefinger – das wären die Töne zwischen f^1 und b^1 , die sogenannten »kurzen Töne«. Wichtig sei es auch, zu überprüfen, ob die Duodezime, in der die Klarinette überbläst, stimmt: »Wenn man da schon Probleme hat, wird es in Sachen Intonation auch sonst vermutlich eher schwierig mit dem Instrument.«

Beachtet werden sollte auch der Widerstand des Instruments: Ist er zu groß, stockt das Instrument, ist er zu klein, hat man vermutlich keine Freude mehr, wenn das Instrument freigeblasen und der Widerstand möglicherweise gänzlich verschwunden ist.

Bei der Trompete ist eine sehr gute Verarbeitung der Ventile entscheidend. Dünser empfiehlt: »Aufschrauben und nachsehen: allein die Ventildeckel aufzudrehen, verrät schon viel über deren Qualität.« Wichtig sei es auch, sich bewusst zu machen, wie das Instrument in der Hand liegt: »Zu viel Gewicht und eine allgemein gefühlte ›Leblosigkeit‹ verraten ein schlechtes Instrument sofort.« Außerdem sollte man Dünser zufolge Luft durch das Instrument pusten und hören, wie sie hindurchgleitet – »denn so ist die Trompete nachher auch zu spielen!« Natürlich sollte man auch mit dem Stimmgerät die Intonation prüfen. In der zweigestrichenen Oktave sollte man speziell auf das d und das e achten sowie c^1 , c^2 und c^3 . Das g^2 darf etwas zu hoch sein!

DEN INSTRUMENTALLEHRER UNBEDINGT MITEINBEZIEHEN

Nun haben Profis natürlich sehr viel Erfahrung beim Ausprobieren von Instrumenten. Als Anfänger oder Amateur kann man auf diesen Erfahrungsschatz aber in der Regel leider nicht zurückgreifen. Trotzdem ist man beim Instrumentenkauf nicht völlig hilflos – die meisten Instrumentallehrer sehen es sogar ganz eindeutig als ihre Aufgabe an, ihre Schüler diesbezüglich zu unterstützen. So auch Martina Beck: »Ich würde niemals einen Schüler allein ein Instrument kaufen lassen!«

Bevor die Klarinetistin aber Instrumente vorschlägt, gilt es vor allem bei noch sehr jungen Anfängern, die Eltern beziehungs-

» MARTINA BECK

Martina Beck studierte Klarinette, Schulmusik und Theologie an der Musikhochschule bzw. Universität Freiburg im Breisgau. Für den Studiengang Orchestermusik wechselte sie im Jahr 2001 nach ihren Examina an die Stuttgarter Musikhochschule zu Prof. Norbert Kaiser. Es folgten Substitutenstellen bei der Neuen Philharmonie Westfalen (Recklinghausen/Gelsenkirchen) und beim Gürzenich-Orchester (Köln). Von 2004 bis 2008 war sie als Klarinetistin und Bassklarinetistin im Frankfurter Museumsorchester tätig, seit November 2008 ist sie Bassklarinetistin an der Bayerischen Staatsoper in München. Zudem unterrichtet sie seit 2009 als Dozentin für Bassklarinette an der Musikhochschule Detmold. Aushilfstätigkeiten beim Bayerischen Rundfunk, den Münchner Philharmonikern, an der Hamburger Staatsoper u. v. m. führten sie durch ganz Deutschland, Europa bis nach Japan, Taiwan, Korea, Indien oder in die Vereinigten Arabischen Emirate. Kurse und Kammermusik ergänzen ihre musikalische Tätigkeit.



weise Geldgeber ins Boot zu holen: Zuerst muss nämlich der finanzielle Rahmen abgesteckt werden. »Darauffin mache ich mir dann einen Kopf, was in diesem Rahmen denn möglich ist. Wenn das dann aber so wenig ist, dass ich sagen muss, das macht keinen Sinn in Hinblick darauf, was mein Schüler mit dem Instrument vorhat, dann muss ich da manchmal auch nachverhandeln.«

Vorschläge macht Martina Beck dann aus ihrem Erfahrungsschatz: »Da greife ich auf bestimmte Firmen oder Modelle zurück, die ich guten Gewissens empfehlen kann.« Sie begleitet ihre Schüler dann ins Musikgeschäft, wo die infrage kommenden Instrumente zusammen ausprobiert werden. »Ich habe mein Mundstück zwar auch dabei und überprüfe ein paar Sachen – also wie wenn ich selber ein Instrument kaufe –, aber hauptsächlich spielt dann mein Schüler auf den Instrumenten, um zu überprüfen, ob er sich mit dem Instrument wohlfühlt und damit klarkommt.« Schließlich spielen hier manchmal auch bauliche Dinge eine Rolle, die ihr selbst gar nicht mehr auffallen: »Ich komme natürlich auf relativ vielen Instrumenten zurecht. Für kleine Kinderhände gibt es da aber teilweise durchaus Probleme.«

Martina Beck kommt deshalb noch auf einen ganz besonderen Aspekt zu sprechen: Inzwischen gibt es auf dem Markt einige Kinderklarinetten. »Da stellt sich dann die Frage: Kauft man sich so etwas? Für den Übergang oder gar als dauerhaftes In-

strument? Oder wartet man dann nicht lieber nochmal ein halbes Jahr oder Jahr und kauft dann eine normale Klarinette?« Natürlich haben Kinderinstrumente ihre Vorteile. Hier muss immer wieder individuell geplant und entschieden werden.

Auch Stefan Dünser verlässt sich bei der Beratung seiner Schüler ganz auf seine Erfahrung: »Es gibt ein paar Modelle, die wunderbar für Schüler geeignet sind: robuste Instrumente, mit einem tollen Rucksackkoffer, gutem beigelegtem Schmieröl und vernünftigen Mundstück. So ein Instrument muss etwa 600 bis 700 Euro kosten. Sonst ist es schade um die Kohle.«

Der Trompeter besorgt die Instrumente und prüft sie dann gleich auf Leichtgängigkeit, Ventile und Intonation: »Wenn das alles passt, bringe ich das Instrument dem Schüler in die Stunde. Das ist ein wunderschöner Moment: das Strahlen der jungen Musiker!«

Dünser plädiert deshalb: »Immer Fachleute, also Musiker, den Kauf machen lassen, keinesfalls die Großeltern losschicken – da kommt fast immer Quatsch raus.« Und zwar, weil dann meist billige Instrumente gekauft werden, die schnell – meist an den Ventilen – Probleme machen würden und eine furchtbare Intonation hätten. »Vom schlechten Koffer ganz zu schweigen. Der gute Tragekoffer ist auch entscheidend für Kinder. So wie ein Kind nach dem Tragen des Koffers in der Stunde ankommt, spielt es meist auch!«

AUF DEM HOLZWEG?

EIN LEBENDIGER WERKSTOFF

ERFINDER, BASTLER, TÜFTLER, DIE NEUE WEGE GEHEN, GIBT ES WOHL SOLANGE MUSIKINSTRUMENTE GEBAUT WERDEN. DA WIRD EXPERIMENTIERT, VERWORFEN, ENTWICKELT. EIN FAKTOR, DER DIE EXPERIMENTIERFREUDIGKEIT STEIGERT, IST DAS MATERIAL. BELIEBTER WERKSTOFF IST HOLZ – WENNGLEICH DIESES MATERIAL NATÜRLICH UNBERECHENBAR SCHEINT. DENN: ES LEBT. WIR STELLEN DREI ENTWICKLER VOR, DIE DEFINITIV NICHT AUF DEM HOLZWEG SIND. ALLERDINGS IM WORTSINN GERADE DOCH!

Da wäre zum Beispiel Thomas Andreatta. Der 52-jährige Österreicher ist hauptberuflich selbstständiger Landschaftsgärtner und Schindelmacher – und stellt seit zwei Jahren Mundstücke aus Holz her.

Die Idee dazu kam Andreatta beim Blockflötenspielen mit den Kindern: »Ich baue ein Klarinettenmundstück auf die Tenorblockflöte. Den Klang habe ich andeutungsweise hinbekommen, aber das Griffsystem hat nicht mitgemacht. Ich merkte, dass die Klarinette in der Duodezime überbläst und nicht wie die Blockflöte und das Saxofon in der Oktave.« Von diesen Blockflötenumbauversuchen erzählte Andreatta »so nebenbei« dem ihm bekannten Saxofonisten Edgar Unterkirchner. »Da wurde er hellhörig und sagte, er spiele auf Holzmundstücken und dass er solche sucht und sie kaum zu finden sind.« Also baute Andreatta ein Mundstück für das Sopran saxofon und Unterkirchners Reaktion »hat mich sehr gefreut und motiviert weiterzumachen und ich begann mich in das Metier zu vertiefen«.

Die größte Herausforderung beim Mundstückbau ist das Material an sich. »Bei den Klarinetten hieß es, dass sich manchmal nach längerer Spieldauer der Tisch, wo das Rohrblatt aufliegt, durch Feuchtigkeitsaufnahme aufwölbte. Ich weiß von der Schindelherstellung, dass Holz in den drei räumlichen Koordinatenrichtungen unterschiedliche Festigkeit hat und bei Feuchtigkeitsaufnahme unterschiedlich stark quillt. So positioniere ich die Maserung möglichst optimal. Den Tisch wölbe ich in der Längs- und Querachse minimal nach innen, um einer eventuellen Feuchtigkeitsaufnahme entgegenzuwirken. Wenn ich ein Mund-

stück auch zwei Tage ins Wasser lege, wird der Durchmesser minimal größer, aber in sich verändern sich die Maße nicht merklich.« Schwierig sei am Anfang auch das Finden und die Herstellung von geeigneten Werkzeugen und die Entwicklung von Arbeitsabläufen – wie etwa das präzise Aufziehen der Bahn oder das genaue Aufeinandertreffen der Bohrlöcher – gewesen.

Thomas Andreatta sägt und spaltet zunächst ein gut abgelagertes Stück Holz auf die passende Größe. Dann bohrt er hinten das konische Loch, das auf den Korken gesteckt wird und vorne im passenden Winkel das Loch für die Kammer. Im Anschluss wird die Form gedrechselt. Schließlich wird der Tisch geschliffen und die Bahn nach gewünschter Bahnlänge und Öffnung aufgefäst. »Unter einer großen Lupe schnitze, feile und schleife ich sorgfältig die Kammer mit dem Fenster und dem Tip-rail.« Zur Imprägnierung kommt das Mundstück einen Tag in geschmolzenes Bienenwachs und in Mandelöl.

Das zu verarbeitende Holz sollte schwer, hart und für die Verarbeitung feinfaserig sein. »Ich verwende Olivenholz. Es ist sehr schön und eines der härtesten und schwersten europäischen Hölzer und lässt sich sehr gut verarbeiten. Es wächst zwar ziemlich knorrig und unruhig und es tauchen auch öfters verborgene Innenrisse auf, aber wenn ein trockenes Stück verarbeitet wurde bleibt es ruhig und stabil. Buchsbaum geht auch. Für die »Probstücke« verwende ich Birnenholz, das auch ein traditionelles Flötenholz ist.«

Und wer spielt Holzmundstücke? »Zuerst dachte ich, nur Klassiker interessieren sich



für Holz und die Pop- und Jazzspieler gehen mehr in Richtung Metall.« Dem aber war nicht so, die ersten Interessenten waren Jazzer. »So bemühte ich mich um offenere Bahnen und große Kammern.« Der zweite Irrtum war, dass Andreatta vermutete, die meisten würden denken, Holz klinge warm und weich und vielleicht dumpf. »Ich versuchte dem entgegenzuwirken – aber die Mundstücke waren dann vielen Spielern zu scharf.« Kurzum: Für jeden Stil und persönlichen Wunsch kann individuell gebaut werden. Während anfänglich der eine oder andere Musiker zum Holzmundstück gegriffen haben sollte, weil dieses sehr schön aussieht und als dekorative, kuriose Handarbeit gesehen werden, reagieren viele beim ersten Probieren überrascht. Bemerkte worden sind »die gute Ansprache und der klare und gute Klang. Bei einem Konzert der Gruppe »Saxofour«, das aus vier österreichischen Saxofonprofessoren besteht, hat jeder ein Mundstück gekauft und einer hat spontan das ganze Konzert damit gespielt.«

Klaus Härtel

E-Mail: andreatta@aon.at
Telefon 0043 (0) 5552 / 32013

DESIGNBLATTSCHRAUBE: ABELET LIGATURE

Seit ein paar Jahren gibt es einen zunehmenden Hype um Blattschrauben. Saxofonisten und Klarinettenisten haben erkannt, dass diese doch einen deutlichen Einfluss haben können und so kommen ständig neue und teure Blattschrauben auf den Markt, um das »Gear Syndrom« der Spieler zu befriedigen. Seit einem Jahr gibt es die Abelet Ligature von Benoît Tessier. Deren Besonderheit: Sie ist aus Holz. Getestet wurden je eine Blattschraube für Alt- und Tenorsaxofon aus Bubinga und Nussbaum in L und M.

Holz ist in der Tat ein seltenes und ungewöhnliches Material bei Blattschrauben. Meines Wissens gab es vorher nur feste Ringe, die einfach über Blatt und Mundstück gezogen wurden. Die haben jedoch den Nachteil, dass sie doch sehr starr im Anspracheverhalten sind, sie sehr genau auf das Mundstück passen müssen und sich das Blatt nicht optimal fixieren lässt.



Das Design der Abelet ist da bedeutend durchdachter. Das Prinzip mit der freischwingenden Andruckplatte, die per Schraube das Blatt an das Mundstück presst, kennt man schon – zum Beispiel von der traditionellen Otto-Link-Klemme oder von François Louis – nur dass hier das Segment, das die Schwingungen des Blattes aufnimmt und um das Mundstück leitet, nicht aus Draht oder Blech, sondern aus Holz ist. Ein sehr entscheidender Faktor für Klang und Ansprache.

Optisch ist die Abelet ein echtes Schmuckstück und die Verarbeitung ist tadellos. Ein komplett gelungenes Design, so wie ich das bei Blattschrauben ehrlich gesagt eher selten sehe. Das Holz wirkt extrem edel und die vergoldeten Metallteile sind schlicht und elegant. Nach über einem Jahr Benutzung hatte ich noch keinerlei Probleme oder Mängel bis auf minimale Abnutzungserscheinungen der Vergoldung an der Schraube selbst.



Die Abelet-Blattschraube für Tenorsaxofon aus Bubinga-Holz mit drei verschiedenen Andruckplatten.

Das Handling ist absolut unkompliziert: draufschieben und zudrehen. Keine nervige Fummelei mehr. Nur beim Nachstimmen muss man etwas aufpassen, dass die Schraube nicht verrutscht.

Auch mit der Größe hatte ich keinerlei Probleme, da aufgrund der Bauform ein gewisser Spielraum besteht. Das ist nicht unwichtig, beispielsweise wenn man einen weiter hinten oder vorne gelegenen Druckpunkt am Blatt favorisiert. Die »Alto L« passte auf alle meine Alto-Mundstücke und selbst auf mein deutlich schmaleres Klarinettenmundstück. Allerdings bietet Abelet inzwischen auch eine recht gute Größenauswahl an und Spezialanfertigungen sind wohl auch möglich.

Sehr schön finde ich, dass zur Ligature drei unterschiedliche Andruckplatten für unterschiedliche Klänge mitgeliefert werden. Diese lassen sich mit einem Kniff auch sehr leicht und schnell wechseln. (Eine Videoanleitung gibt es auf der Internetseite.) Übrigens liegt auch ein schicker Samtbeutel

zur Aufbewahrung bei, der an der Außenseite noch drei Extrafächer für die verschiedenen Platten hat.

Kommen wir nun zum eigentlich wichtigsten Punkt. Wie klingt die Abelet? Kurz gesagt: deutlich holzig! Das mag jetzt erstmal bei einem Holzblasinstrument etwas paradox klingen, aber im Gegensatz zu Blattschrauben aus Metall, die oft sehr obertonreich klingen und eine schnelle, dafür aber starre Ansprache haben, oder Lederblattschrauben, die zwar weich, aber auch langsam und dämpfend sind, empfinde ich den Klang der Abelet als farbig und angenehm resonant – ein bisschen in Richtung des leicht knöchrigen Klangs einer Klarinette.

Zudem hat man ein sehr angenehmes organisches Feeling, ohne dass es zu träge ist. Die Höhen stehen absolut stabil. Dies liegt meines Erachtens nach daran, dass der Holzstreifen weder zu dünn noch zu dick ist, sondern die Vibrationen so aufnehmen und weiterleiten kann, dass die Charakteristik des Materials gut zum Tragen

»TOBIAS LEON HAECKER



Tobias Leon Haecker ist professioneller Saxofonist und Instrumentallehrer im norddeutschen Raum. Mit diversen Projekten von Jazz über Klassik, bis hin zu elektronischer Musik sowie seinem Workshop »Saxessentials« und als Endorser für die japanische Saxofonfirma Forestone ist er deutschlandweit und international tätig. Sein Saxofonblog, auf dem er eine Vielzahl an Produkttesten, Lektionen und weitere Artikel veröffentlicht hat, ist inzwischen zu einer der meistgelesenen deutschsprachigen Saxofonseiten geworden.

www.saxophonistisches.de

kommen kann. Interessant finde ich auch die Kombination mit synthetischen Blättern, weil man durch die Abelet etwas von einem holzigerem Ansprachegefühl zurückgewinnen kann.

Der Sound-Unterschied zwischen Bubinga und Nussbaum ist meinem Empfinden nach hörbar, aber nicht so deutlich wie zwischen den verschiedenen Andruckplatten. Bubinga ist etwas resonanter, die einzelnen Frequenzen treten deutlicher zutage und man hat so etwas mehr Charakter. Nussbaum empfand ich als etwas runder/homogener – quasi die »Klassikvariante«.

Die drei Andruckplatten unterscheiden sich nur in ihrer Form und somit eben darin, wie das Blatt aufliegt. Die erste – eine V-Form – berührt das Blatt auf zwei Linien, was einen deutlich resonanteren Klang entwickelt. Bei der zweiten Platte sitzt das Blatt auf nur vier Punkten auf. Der Klang ist brillanter oder strahlender und hat mehr Biss sowie eine etwas freiere Ansprache. Die dritte ist ein Mittelweg und bietet einen schönen, ausgeglichen runden Klang.

Der Leser dürfte schon bemerkt haben, dass ich von der Abelet Ligature sehr begeistert bin. Auf meinem Tenorsaxofon und der Klarinette ist sie immer noch mein Favorit, während sie sich beim Altosaxofon mit meiner Forestone und Silverstein Ligature abwechseln muss.

Im Onlineshop von Abelet ist sie zurzeit für 74 Euro zu erwerben, was ein mehr als fairer Preis ist, wenn man sich ansieht, was andere Hersteller teilweise verlangen. Die Abelet bekommt von mir eine deutliche Empfehlung zum Kauf beziehungsweise zum unbedingt mal antesten.

Benoît Tessier hat mir außerdem kürzlich verraten, dass er an einem weiteren Klarinettenmodell arbeitet und wohl auch mit anderen Materialien als Holz experimentiert.

Tobias Leon Haecker

www.abelet.com

UP DRUMS AUS SÜDTIROL

Markus Unterthurner und Urban Piazzini sind eigentlich Möbeltischler. Beide sind aber auch Hobby-Schlagzeuger. Und so sind sie auf die Idee gekommen, sich doch einmal selbst eine kleine Trommel zu bauen. »Wir wollten einfach eine Snare besitzen, die wir selbst gebaut haben«, so

Urban Piazzini über die Beweggründe. Dass man das Ergebnis auch vermarkten könnte, war am Anfang noch gar kein Thema.

Dann wurde viel getüftelt und experimentiert – und nach etwa zwei Jahren hatten sie ein erstes Ergebnis. »Das war natürlich noch nicht die perfekte Snare Drum. Wir haben dann weiter Zeit investiert und probiert, bis wir einen wirklich guten Klang hatten.« Die Snare kam dann auch bei anderen Schlagzeugern sehr gut an, weshalb die beiden Südtiroler sie immer weiterentwickelten – und schließlich eben doch vermarkteten. Zu den Kunden gehören sehr viele diplomierte Schlagzeuger aus dem Klassik-Bereich, aber auch Amateur-Schlagzeuger aus Musikvereinen.

UP Drums werden in der Fassbauweise hergestellt. Im Vergleich zu handelsüblichen Snares sind sehr viele Bestandteile aus Holz: So auch der Spannreif und die Abhebung. »Und das findet man sonst eigentlich bei keiner anderen Snare!«



Die Verwendung von Edelhölzern hat optische, aber auch klangliche Gründe: Der Holzspannreif klingt in Verbindung mit dem Holzkessel wärmer.« Und dieser Klang eignet sich besonders in der Klassik, aber auch im Jazzbereich. »Das ist aber Geschmackssache.« Auch die verschiedenen Hölzer unterscheiden sich klanglich: Härtere beziehungsweise schwerere Hölzer haben einen kräftigen und satteren Sound, die leichteren Hölzer klingen eher weich. Der Klang wird aber auch von weiteren Faktoren wie Fell und Teppich beeinflusst.

Naturfelle beispielsweise haben einen sehr schönen, weichen Klang, sind aber in der



Markus Unterthurner und Urban Piazzini (von links)

Handhabung deutlich umständlicher: »Man macht sich das Leben damit schwerer als nötig. Naturfelle sind deutlich schwieriger zu stimmen. Und sie müssen nach dem Spielen abgespannt werden – da können sonst nicht nur Snare Drums aus Holz beschädigt werden.«

Verwendet werden – wenn es irgendwie möglich ist – Edelhölzer aus der unmittelbaren Umgebung: »Wir wissen oft genau, wo der Baum vorher gestanden hat.« Vor vier Jahren wurde in Südtirol eine etwa 7500 Jahre alte Moorlärche gefunden. Neben vielen weiteren Kunstwerken sind auch vier UP Snare Drums aus diesem sehr wertvollen Holz entstanden.

Am Anfang der Produktion steht erst einmal die Frage, wie die Snare aussehen soll und dementsprechend wird dann das Holz ausgewählt. Dann folgt die Holz Trocknung: »Wir schneiden das Holz zu und lassen es dann trocknen. Das ist ein sehr wichtiger Prozess, damit die Snare am Ende dann auch wirklich gut klingt.« Das Holz sollte auf 8 bis 10 Prozent getrocknet werden – dies sei der ideale Wert, um zu verhindern, dass sich die Snare nachher in normal temperierten Räumen noch groß verändert.

Anschließend werden die 36 Lamellen schräg gefräst, sodass diese nachher in einem Kreis angeordnet und verleimt werden können. »Wir haben uns für die Fassbauweise entschieden, weil hier am wenigsten Leimfläche entsteht.« Allerdings ist das Instrument durch die Fassbauweise auch empfindlicher. Das heißt, es ist wetter- und temperaturanfälliger. »Man muss sich mit der Snare beschäftigen«, erklärt Piazzini. Stimmung und Fellspannung müssen immer wieder überprüft werden.

Sobald der Kessel ausgetrocknet ist, wird er gefräst. »Durch unsere eigene Fräsung und eine 60-Grad-Neigung nach innen entsteht ein sehr dünner Kessel, der aber richtig gut schwingen kann. »Würde der Kessel so hinunterfallen, wäre er kaputt. In Verbindung mit dem Spannreifen und den Böckchen ist er aber so stabil wie jeder andere.«

Die Teppichabhebung und die Spannböckchen können bereits im Voraus produziert werden. Trotzdem müssen pro Serie etwa fünf bis sechs Instrumente angefertigt werden. Sonst wären die Snares von der Produktion und den einzelnen Arbeitsschritten her zu aufwendig.

Drei verschiedene Typen bietet UP Drums an: Die Standard Snare sieht immer gleich aus, ist preislich etwas günstiger und sofort lieferbar. Bei der Special Edition gibt es verschiedene Typen, die von Piazzì und Unterthurner in kleineren Serien kreiert werden: »Da

stimmen wir dann die verschiedenen Holztypen für Kessel und Böckchen aufeinander ab.« Der Kunde hat allerdings auch die Möglichkeit, seine eigene Snare Drum mitzugestalten – Fashion Snare heißt das dann: »Auf diese Möglichkeit legen wir sehr viel Wert.« Der Kunde kann hierfür sogar sein eigenes Holz mitbringen.

Obwohl Holz natürlich arbeitet, verändert sich die Snare im Normalfall nicht beson-

ders stark. Natürlich müsse die Stimmung und die Fellspannung im Gegensatz zur Metall-Snare immer mal wieder überprüft werden. Wichtig sei aber vor allem die Aufbewahrung in unbeheizten oder nur leicht beheizten Räumen in den dazugehörigen UP-Taschen.

Die Lebensdauer von Holz-Snares ist vergleichbar mit der von Snares aus Metall. Unterthurner erwähnt aber, man sollte schon regelmäßig darauf spielen. Denn das Holz braucht diese Schwingungen, um den typischen Klangcharakter zu entfalten.

Zweimal im Jahr bauen die beiden Hobby-Schlagzeuger Snare Drums. Dementsprechend müssen die Kunden eine Wartezeit von sechs bis sieben Monaten einkalkulieren. Insgesamt kommen Unterthurner und Piazzì so auf 15 bis 16 Instrumente, die sie pro Jahr bauen.

Cornelia Härtl



www.up-drums.com

DAS PERFEKTE INSTRUMENT?

KANN MAN MUSIKALISCHE QUALITÄT MESSEN?

VON KLAUS HÄRTEL

IMMER MEHR INSTRUMENTENBAUER VERLASSEN SICH NICHT NUR AUF IHR JAHRELANG ERWORBENES HANDWERKLICHES GESCHICK, SONDERN WOLLEN DIES AUCH VON DER WISSENSCHAFT BEWERTET UND BESTÄTIGT WISSEN. WAS ABER STECKT GENAU DAHINTER? WIE OBJEKTIV IST DIE MUSIKALISCHE QUALITÄT MESSBAR?

Hin und wieder erreichen die Redaktion Pressemitteilungen, die suggerieren, der Verfasser habe vielleicht nicht das Rad neu erfunden, aber doch immerhin das perfekte Instrument. »Das perfekte Instrument gibt es nicht«, entgegnet der Wiener Universitätsprofessor Gregor Widholm, »denn für jeden Musiker ist ein anderes Instrument perfekt.« Und doch sei musikalische Qualität messbar, meint der Wissenschaftler. Schließlich vermisst er Musikinstrumente dahingehend. Kürzlich ging eine Pressemitteilung der Firma Amrein aus Lübeck ein (siehe Seite 40). Wir sprachen daraufhin mit Professor Gregor Widholm, um zu erfahren, was dahintersteckt.

Herr Professor Widholm, was verbirgt sich hinter dem Institut für Wiener Klangstil?

Ein an einer Musikuniversität beheimatetes Forschungsinstitut für »Musikalische Akustik«, das in den Bereichen Physik, Mathematik, Neuropsychologie und Performance Science tätig ist. Anders ausgedrückt: Wir befassen uns mit dem Zusammenspiel von Musiker und Instrument, also mit fast allen Aspekten des professionellen Musizierens. Das Institut besteht in dieser Form seit 1980. Damals wurde ich beauftragt, im Rahmen einer nur auf dem Papier bestehenden, leeren Institutshülse namens »Wiener Klangstil« ein Forschungsinstitut aufzubauen, das dem damals in Wien darniederliegenden Blasinstrumentenbau Hilfestellung und Unterstützung beim Bau der typischen »Wiener Instrumente« (Wiener Horn, Wiener Oboe und Wiener Trompete) geben sollte.

Sie erforschen und beurteilen die »musikalische Qualität von Musikinstrumenten« – wie gehen Sie vor?

Das hängt vom Instrument ab: Bei Blasinstrumenten kann man mit einer international üblichen »Impedanz-Messung« rund 95 Prozent der akustischen Eigenschaften des Instruments sehr schnell erfassen und Aussagen über die vom Instrument angebotene Intonation, die Ansprache und den Klang treffen. Für die restlichen 5 Prozent, zum Beispiel, bei welchen Frequenzen und an welchen Stellen unerwünschte parasitäre Wandschwingungen auftreten, müssen aufwendigere laser-optische Messungen eingesetzt werden, wie zum Beispiel eine ESPI-Messung (Electronic Speckle Interferometry) oder Ähnliches. Bei Streich- und Zupfinstrumenten gilt eine Admittanz-Messung oder alternativ eine Transferfunktionsmessung als Standard. Diese Messmethoden liefern allerdings nur Daten darüber, wieviel Energie bei jeder Frequenz vom Instrument abgestrahlt wird – sozusagen den klanglichen »Fingerprint« des Instruments. Man be-



Foto: Amrein

» PRESSEMITTEILUNG

Die Lübecker Blechblas-Schmiede Musik Amrein ist bekannt für handgemachte, hochwertige Trompeten, Posaunen und andere Blechblasinstrumente in individueller Ausführung nach Kundenwunsch. Amrein lässt sich nicht nur von Innovation leiten, sondern zieht auch die Wissenschaft zurate. Jetzt ist Amrein einen weiteren Schritt gegangen: »Wir verzichten ganz bewusst auf Heimvorteile und haben unsere Trompete von Professor Widholm von der Universität für Musik in Wien noch einmal ausmessen lassen, um ein weiteres, unabhängiges Ergebnis eines ausländischen, international anerkannten Instituts zu erhalten.« So Manfred Amrein, der selbst über mehrere Jahrzehnte Solotrompeter an verschiedenen Konzerthäusern war. Das Ergebnis des Gutachtens hat die jahrelange Entwicklungspraxis bestätigt. Im Folgenden werden auszugsweise aus dem 26-seitigen Gutachten die wichtigsten Eckpunkte benannt (aus: Gutachten zur musikalischen Qualität einer B-Trompete »AMREIN HANDMADE« 2 Mundstücke und 2 Mundrohre, erstellt von em. Univ.-Prof. Mag. Gregor Widholm, University of Music and Performing Arts Vienna – Institute of Music Acoustics (Wiener Klangstil), Februar 2015):

Zur Intonation der Trompete sagte Professor Widholm: »Die von diesem Instrument angebotene Intonation ist [...] als hervorragend zu bezeichnen!« Die Messung der Intonation wurde in Wien mit anerkannten Messinstrumenten unter bestätigten Bedingungen durchgeführt. Hierzu führt Professor Widholm weiter aus: »Das Instrument bietet in allen vier Kombinationen (beide Mundrohre und Mundstücke verschieden kombiniert, d. Verf.) eine weit über das übliche Maß guter Instrumente hinausgehende exzellente Intonation an. Das zeigt schon die extrem niedrige statistische Durchschnittsabweichung von 2,88 Cent.« Bezieht man die aus dem Gutachten gewonnenen Werte auf die Musizierpraxis, so ergibt sich folgender, entscheidender Vorteil: »Das Instrument bietet [...] den Vorteil eines schnelleren Tonbeginns (wird als gute Ansprache wahrgenommen), verhindert aber aufgrund seiner hervorragenden Intonation unnötigen Energieverlust durch Intonationskorrekturen seitens der Musiker und gleicht damit die Dämpfungsverluste weitgehend aus.« Ebenfalls lobend äußerte sich der Prüfer in Wien zu Amreins Handarbeit: »Der optische Eindruck des Instruments bestätigt entsprechend der Bezeichnung »handmade« eindrucksvoll die hochwertige und präzise Verarbeitung.«

In der Zeit vom 14. bis 18. April wird Musik Amrein sich wieder auf der Frankfurter Musikmesse präsentieren, wo die handgemachten Instrumente in Halle 3.0 am Stand A14 zum Test bereitstehen.

www.musik-amrein.com

kommt damit weitaus weniger Information als bei den Blasinstrumenten. Welcher Teil des Korpus bei welchen Frequenzen aktiv involviert ist, bleibt im Dunkeln. Will man das wissen, um zum Beispiel als Instrumentenbauer gezielt Korrekturen vorzunehmen, sind laseroptische Interferometrie- oder Holografie-Methoden unumgänglich.

Aber ist »musikalische Qualität« denn überhaupt objektiv messbar? Schließlich steht hinter dem Instrument immer noch ein Individuum... Welche Kriterien werden angelegt?

Die musikalische Qualität eines Instruments ist tatsächlich objektiv messbar, damit ist gemeint, was es bezüglich der Intonation, Ansprache und des Klangs dem Musiker anbietet. Wir wissen aber auch, dass nicht jedes auch noch so gute Instrument für jeden Musiker geeignet ist. Da kommt dann der Mensch ins Spiel, das »Individuum«, das mit dem Instrument einen »Regelkreis« bildet, in dem sich Mensch und Instrument gegenseitig beeinflussen. Der Musiker regt das Instrument mit seinem individuellen Klangspektrum an und das Instrument verändert dieses Klangbild entsprechend seinen akustischen Eigenschaften. Es wirkt wie ein nichtlinearer aktiver Filter. Ein Instrument besitzt daher eine objektive und kann mehrere unterschiedliche subjektive Qualitäten besitzen, für jeden Musiker eine andere. Wenn ein Musiker ein Instrument beurteilt, so beurteilt er in Wahrheit die Güte dieses Regelkreises, also das Produkt aus Instrument und Musiker!

Kann jeder Instrumentenbauer zu Ihnen kommen, um sein Instrument »vermessen« zu lassen?

Prinzipiell ja, es hängt jedoch von der verfügbaren Zeit für solche Arbeiten und davon ab, ob die jeweiligen Mess-Systeme frei und nicht durch aktuelle Forschungsarbeiten oder Magister- und Doktorats-Projekte belegt sind.

Ich zitiere aus einer Beurteilung, in der die Intonation mit der »extrem niedrigen statistischen Durchschnittsabweichung von 2,88 Cent« bewertet wird. Was bedeutet das?



Bei einer Messung wird die Intonations-Abweichung aller spielbaren Töne mit Standardgriffen und allen Hilfsgriffen exakt erfasst und in einem Diagramm dargestellt. Nachdem Instrumente (vor allem handgefertigte) genau wie wir Menschen »Individuen« sind, ist ein bestimmter Ton beim Instrument A vielleicht perfekt oder nur um 2 Cent zu hoch, während beim Instrument B dieser um 11 Cent zu tief ist. Beim nächsten Ton schneidet vielleicht das Instrument B wieder besser ab, usw. Musiker lieben einfache Antworten, welche die Sache auf den Punkt bringen. Daher kann man eine Durchschnittsabweichung über alle Töne rechnen (die Summe der Abweichungen aller Töne, dividiert durch die Anzahl der gemessenen Töne) und erhält damit für den Vergleich verschiedener Instrumente nur eine einzige Maßzahl – eben die Durchschnittsabweichung. Wenn man es genauer haben möchte, kann man die Abweichung von »wichtigen« Tönen mit einem höheren Gewicht und eher »unwichtigen« Töne mit einem niedrigeren Gewicht belegen. Eine statistische Durchschnittsabweichung von 2,88 Cent ist tatsächlich extrem niedrig. Das heißt aber nicht, dass alle Töne so gut stimmen, manche können durchaus um 7 oder 9 Cent abweichen, dafür stimmen andere wiederum perfekt.

Und was bedeutet der PRF-Wert »56 Prozent«?

PRF ist die Abkürzung für »Puls-Reflexions-Faktor« und gibt das Verhältnis vom Eingangssignal zum abgestrahlten Signal an. Es hat sich gezeigt, dass dieser Wert sehr gut mit der Gesamtbeurteilung eines Instruments durch die Spieler korreliert. Wenn ein Musiker kurz ein Instrument testet und danach sagt »Es

Foto: privat

ist emeritierter Universitätsprofessor aus Wien. Ende der 1970er Jahre baute er das Institut für Wiener Klangstil (Musikalische Akustik) als wissenschaftliches Forschungsinstitut und institutionelle Hilfestellung für Musiker und Instrumentenbauer auf. Widholm führte erstmals digitale Messmethoden an Musikinstrumenten ein und gilt als Begründer der musikalischen Akustik in Österreich. Unter seiner Führung wurde das weltweite erste Computersystem zur »Diagnose und Therapie« von Blechblasinstrumenten entwickelt, das mittlerweile als internationaler Standard gilt und weltweit in Verwendung steht. Sein zentrales Anliegen ist das »Nutzbarmachen« von Erkenntnissen aus der High-Tech-Forschung für das professionelle Musizieren und den Instrumentenbau. Von 1971 bis 2007 war er außerdem als Hornist Mitglied des Orchesters der Wiener Volksoper.

iwk.mdw.ac.at

geht leicht los« oder »Es gibt viel Power her«, dann liegt der PRF-Faktor immer relativ hoch. Man muss aber bei der Interpretation vorsichtig sein, denn liegt der PRF-Wert über einem instrumentenspezifischen Wert, dann wirkt das Instrument »steif«. Das heißt, es »gibt zwar viel her« und die Töne »rasten gut ein«, aber als Musiker hat man nur wenige Möglichkeiten zur Korrektur – man ist dem Instrument ausgeliefert. Darüber hinaus spielt dabei das Mundstück eine gewichtige Rolle (ein flacher Kessel erhöht den PRF-Wert).

Ist im Instrumentenbau das Ende der Fahnenstange erreicht? Ist – gerade mit computergestützter Forschung – nicht irgendwann das perfekte Instrument gebaut? Oder sind Innovationen keine Grenzen gesetzt?

JA und NEIN!

JA, weil heute bereits ausreichend Wissen vorhanden ist, um ein auf die individuellen Bedürfnisse eines bestimmten Musikers abgestimmtes Instrument zu bauen. Leider wenden noch viel zu wenige Instrumentenbauer dieses Wissen nutzbringend an. Das liegt einerseits daran, dass die »Musikalische Akustik« ein relativ junges Forschungsgebiet ist und erst mit der enorm gesteigerten Rechenleistung der Com-

puter in den letzten 15 Jahren vernünftige Ergebnisse liefern konnte. Andererseits sind viele (aber nicht alle) Instrumentenbauerschulen noch im vergangenen Jahrhundert steckengeblieben, konzentrieren sich ausschließlich auf den handwerklichen Teil der Ausbildung und bieten als »Theorie-Teil« irgendwelche sinnlose Stimmungsrechnungen an, deren Resultate man mit wenigen Mausklicks besser im Internet runterladen kann.

NEIN, weil es noch zahlreiche Phänomene gibt, deren Zusammenhänge wir noch nicht ganz verstehen. So kommt es zum Beispiel immer wieder vor, dass es bei an sich guten Trompeten und Posaunen einen einzelnen Ton gibt, der bei einer bestimmten gespielten Dynamik nur sehr schlecht anspricht. Das hängt damit zusammen, dass wir es bei Blechblasinstrumenten mit drei unterschiedlichen und voneinander unabhängigen Schwingungssystemen zu tun haben, die sich überlagern und manchmal unerwünschte Effekte produzieren.

Zu Ihrer Frage nach den Grenzen der Innovationen: Neues wird es immer geben. Wer hätte vor 20 Jahren gedacht, dass seriöse, professionelle Blechbläser auf Instrumenten spielen, die größtenteils aus Carbonfaser-Material bestehen?

Es bleibt also spannend... ■

AUSGEDRUCKT

BLOCKFLÖTENBAU ZWISCHEN INNOVATION UND TRADITION

VON KLAUS HÄRTEL

BEI KAUM EINEM ANDEREN INSTRUMENT MUSS MAN SICH DERART ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION HIN UND HER BEWEGEN, WIE BEI DER BLOCKFLÖTE. DER FIRMA MOLLENHAUER IN FULDA GELINGT DAS RECHT GUT.



Ist die Blockflöte, so fragte kürzlich gar die Süddeutsche Zeitung in ihrem »Streiflicht«, »nicht inzwischen so etwas wie die FDP unter den Instrumenten? Lange war sie unentbehrlich und jetzt pfeifen alle darauf.« Wobei dem Verfasser dieser Zeilen allerdings die Doppeldeutigkeit entgangen zu sein scheint. Denn wenn alle im Wortsinn »darauf pfeifen«, geht das Instrument ja mitnichten »ganz offensichtlich zum Teufel«. Doch auch schon die Begrüßung verdeutlicht die Problematik, mit denen Blockflötenhersteller zu kämpfen haben: »Na, auch blockflötengeschädigt?«, fragt Mollenhauer-Geschäftsführer Stefan Kömpel lachend beim Vor-Ort-Termin im hessischen Fulda.

Lustig ist das natürlich nicht immer, denn die Blockflöte scheint aus den Klassenzimmern immer mehr zu verschwinden. Wo das Instrument früher erste musikalische Schritte ermöglichte – und zugegebenermaßen sicherlich auch die ein oder andere künstlerische Karriere schon im Keim erstickte –, herrscht heute gähnende Lehrplanleere. Das Phänomen, ja Paradoxe an der Blockflöte ist, dass jeder sie kennt, dass fast jeder schon mal hineingeblesen hat und dass sie trotzdem irgendwie ein Nischeninstrument geblieben ist. Wobei die Nische eher noch einer Ecke gleicht, in die die Blockflöte gedrängt wird. Es herrscht die Meinung vor, die Blockflöte sei eher Spielzeug denn Instrument.

Die Kenner auf der anderen Seite verorten die Blockflöte nicht unbedingt nur ins Kinderzimmer, sondern auch und vor allem in die Alte Musik. Namhafte Interpreten wie die Professorin Dorothee Oberlinger, der junge Stephan Temmingh und natürlich der unnachahmliche Frans Brüggen haben das Instrument musikalisch auf eine höhere Ebene gehievt. Beide »Extreme« haben dabei selbstverständlich ihre Berechtigung. Natürlich sollen Musiker mit den Flöten Alte Musik machen. Natürlich sollen Kinder als Einstiegsinstrument die Blockflöte wählen. Und doch ist genau der Mittelweg, der Weg zu einer modernen Auslegung der Blockflöte der, den die Firma Mollenhauer gehen möchte.

Dass dabei warmen Worten auch Taten folgen müssen, wissen Geschäftsführer Kömpel und Chefentwickler Nik Tarasov natürlich. Und so kämpft das Unternehmen geradezu gegen dieses Image an. In der Produktion gehen Tradition und Innovation Hand in Hand. Denn »so schlicht sich das äußere Erscheinungsbild einer Blockflöte darstellt, so wichtig sind doch die versteckten Details, auf die es ankommt und die der Flötenbauer in genauester Arbeit aufeinander abstimmen muss«, erklärt Firmenchef Bernhard Mollenhauer.

Der digitale Fortschritt macht auch vor dem Blockflötenbauer nicht halt. Während bis vor wenigen Jahren aufwendige baro-

cke Formen nur von Hand gedrechselt werden konnten, wird diese Arbeit inzwischen von computergesteuerten Drehautomaten (sogenannten CNC-Maschinen) übernommen. Diese können jede gewünschte Form in höchster Präzision und in einem Minimum an Zeit fertigen. Das bedeutet natürlich nicht, dass damit etwa Arbeitsplätze eingespart werden könnten – doch sicherlich hat sich auch das Berufsbild des Flötenbauers geändert. Denn neben den traditionellen handwerklichen Fertigkeiten gehört nun eben der Umgang mit modernen Maschinen und mit EDV heute selbstverständlich dazu.

Jüngstes Kind der Mollenhauer'schen Innovationsfreudigkeit ist tatsächlich der 3-D-Drucker. Das hört sich spektakulär an, sieht aber erst einmal nicht so aus. Dieses Gerät wirkt nicht nur unscheinbar – man könnte es für ein schlichtes Kopiergerät halten –, sondern es ist auch noch bescheiden untergebracht. Dort, wo dieses höchst moderne Gerät in Fulda steht, vermutet man den legendären Commodore 64 gleich nebenan. In ihren Effekten übrigens ähnliche Geräte: Wo man früher mit einfachsten »Basic«-Befehlen verblüffen konnte, werden heute Blockflöten Kunststoffschicht für Kunststoffschicht schlicht ausgedruckt. Und das wirklich Überraschende bei der ganzen Geschichte: diese Wunder der Technik sind tatsächlich spielbar. Nik Tarasov und Stefan Kömpel geben zu, nach den

Fotos: Firma Mollenhauer (3), Markus Berdux, André Druschel/Photography



Nik Tarasov (links) und Stefan Kömpel

ersten Versuchen auch wirklich überrascht gewesen zu sein.

Faszinierende Vorstellung: Das Musikinstrument aus dem PC bzw. dem dazugehörigen Drucker. Die Frage ist nun: Ist das die »schöne neue Welt« oder gar die Horrorvision? Wenn die Verlage heute klagen, niemand kaufe mehr Noten – sind morgen die Instrumentenbauer an der Reihe? Kann in der Zukunft jeder nach Lust und Laune sich seine Blockflöte zu Hause ausdrucken? Kaufen muss man nur den Bauplan. Wird der Musikinstrumentenbauer gar überflüssig? Kömpel und Tarasov sehen das natürlich nicht so. Garantieren können sie es aber auch nicht. Nik Tarasov gibt zu, dass er es noch vor zehn Jahren nicht für möglich gehalten habe, »dass ein 3-D-Drucker ein Instrument ausdrucken kann«. Aber es habe sich wieder einmal gezeigt, dass der technische Fortschritt nicht aufzuhalten sei. »Wer hat heute noch Videokassetten?«

Allerdings, geben die beiden Verantwortlichen zu bedenken, stehe bei der Musik trotz allen Fortschritts immer

noch der Mensch hinter dem Instrument. Und so gut, so schnell und so präzise Maschinen auch arbeiten – das menschliche Ohr sei ein Wunderwerk an sich. Und was man hört und welche Emotionen durch Musik entstehen, kann ein Computer nicht berechnen. Zumindest noch nicht.

Welche Bedeutung aber hat nun der 3-D-Drucker für die Blockflötenhersteller von Mollenhauer? »In erster Linie dient er der Herstellung von Prototypen, die dann wiederum als Basis für Innovationen dienen«, erklärt Nik Tarasov. Die Instrumente können am Computer sehr genau »gezeichnet« werden. »Man kann extrem detailgetreu arbeiten, was dann zu einer sehr präzisen Vorfertigung führt.« Stefan Kömpel ergänzt: »Wir haben einfach mehr Chancen, zu »spinnen«, wo wir früher den Aufwand gescheut hätten, weil es einfach zu teuer war.« Klingt plausibel. Denn man stelle sich vor, dass jede Idee mit großem Aufwand in die hölzerne Realität umgesetzt werden würde. Da kann jeder »falsche« Millimeter weiteren Ausschuss bedeuten. Das heißt also, »in Zukunft werden wir noch probierfreudiger sein«, erklärt Kömpel.

Es klingt fast wie eine Warnung. Jedenfalls macht man sich um die Zukunft des Instruments in Fulda eigentlich keine Sorgen. Zumindest habe »sich keinerlei Sorgen, dass uns die Ideen ausgehen könnten«, lacht Nik Tarasov. Letztlich seien es ja genau diese Ideen, die sich auf die Komponisten und die Musiker auswirken.

»Die Blockflöte ist zwar ein altes Instrument – aber sie ist trotzdem sehr offen für Innovationen.«

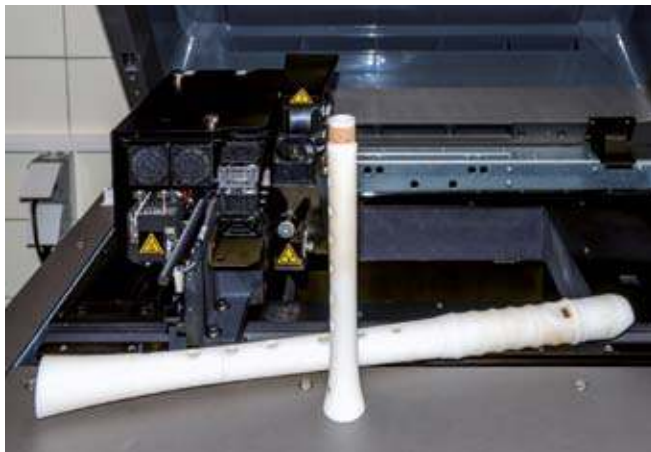
Bewusst ist man sich in den Räumen der Firma Mollenhauer der Problematik »Kinderinstru-

ment« durchaus. »Natürlich ist die Blockflöte das perfekte Einstiegsinstrument«, weiß Tarasov. »Welches Instrument den sonst?« Er lacht, gibt aber zu bedenken, dass zwar die Tonerzeugung leicht sei, das Musizieren aber noch lange nicht. Wichtig sei es doch auch, die Kinder überhaupt mit der Musik in Berührung zu bringen. Selbstverständlich werde dann am Ende nicht jeder professioneller Musiker. »Erdkunde wird ja auch unterrichtet, ohne es infrage zu stellen – und trotzdem sind wir nicht alle Geografen geworden.«

Bei der letztjährigen Musikmesse in Frankfurt schlug die Firma Mollenhauer einen völlig neuen Blockflötenton an. Denn »Elody« ist keine normale Blockflöte. Sie ist schlicht »elektrisierend cool«. In CLARINO 7-8/2014 schrieb Susanne Fröhlich: »Sieht man »Elody« zum ersten Mal, denkt man keinesfalls an eine herkömmliche Blockflöte. Sowohl ihre cobraartige Form als auch ihr ungewöhnliches Airbrush-Design ziehen alle Blicke auf sich und steigern die Erwartungen beim Zuhörer. Über die einzelnen Motive wird man sich den einen oder anderen Kommentar kaum verkneifen können. Schenkt man allerdings der ganzen Sammlung Beachtung, erkennt man schnell, dass für jeden Geschmack etwas dabei ist. Meiner Meinung nach richtet sich »Elody« an aufgeschlossene, zukunftsorientierte Spieler und eignet sich sowohl für Anfänger ab dem Teenageralter als auch für Fortgeschrittene und Profis. Ob »Elody« die Blockflöte der Zukunft ist, wage ich nicht zu behaupten. Auf jeden Fall eröffnet sie uns einen der vielen Wege, die man als Blockflötist im 21. Jahrhundert beschreiten sollte.«

Stefan Kömpel und Nik Tarasov erzählen von einer älteren Dame, die seit vielen Jahren Blockflötenlehrerin ist. Die habe eines Tages in Fulda im Geschäft gestanden und habe sich eine »Elody« gekauft. Denn sie war sich sicher, dass sie mit diesem Instrument ihren Schülern neue Wege aufzeigen könnte. »Wir kämpfen weiterhin gegen die Vorurteile aus der Vergangenheit«, weiß der Geschäftsführer, und der Chefentwickler ergänzt: »Doch wir haben gute Werkzeuge und neue musikalische Möglichkeiten, in diesem Kampf auch zu bestehen!«

www.mollenhauer.com



Der 3-D-Drucker





HIGHNOTE-VIRTUOSEN DES 18. JAHRHUNDERTS BAROCKTROMPETE UND CLARINBLASEN

VON HANS-JÜRGEN SCHAAL

DIE CLARINBLÄSER DER BAROCKZEIT WAREN NATURTON-AKROBATEN UND TUMMELTEN SICH VOR ALLEM IN DER ZWEIFESTRICHE OKTAVE. DAS KONNTE AUF DAUER GANZ SCHÖN ANSTRENGEND WERDEN. GOTTFRIED REICHE, DER LANGJÄHRIGE LEIB-UND-MAGENTROMPETER VON JOHANN SEBASTIAN BACH, FIEL NACH DER FREILUFTAUFFÜHRUNG EINER BACH-KANTATE EINFACH TOT UM.



Gottfried Reiche

In der vorbürgerlichen Ära – bis ins 19. Jahrhundert hinein – war das Trompeteblasen ein besonderes Privileg. Noch 1795 forderte der große Trompeter Johann Ernst Altenburg, dass dieses Instrument lediglich »vor Kaisern, Königen, Fürsten, Grafen und Herren wie auch vornehmen Militärbedienten« gespielt werden dürfe. Lange Zeit galt: Wer einfach so auf der Straße oder in einer Kneipe in seine Trompete bläst, macht sich eines Verbrechens schuldig und muss mit einem Prozess rechnen. Für städ-

tische Zwecke waren Zink, Posaune und Horn lange gut genug. Die Trompete dagegen war dem Hof, dem Militär und der Kirche vorbehalten. Unter Trompetern galt ein strenger Ehrenkodex, der Umgang mit nichthöfischen Musikern war verpönt. Nur unbescholtene, ehelich geborene junge Männer wurden zu der sechsjährigen Ausbildung zugelassen und konnten Hof- oder Feldtrompeter werden. Bei Hofe waren sie dann königliche oder fürstliche Diener mit Sonderrechten und höherem Lohn. Aber

erst nach weiteren sieben Jahren Praxis durften sie daran denken, selbst Trompete zu unterrichten. Die traditionelle Aufgabe von Trompetern bestand seit der Antike darin, Fanfarensignale zu blasen – beim Militär oder bei der Hofzeremonie. Erst im 17. Jahrhundert sprach es sich allmählich herum, dass man auf diesem Instrument auch richtige Musik machen könne. In der Höhe, schrieb Michael Praetorius 1619, seien auf der Trompete doch »allerlei Melodien« möglich. Um sie zu meistern, benötigte

Fotos: their-blechblasinstrumente.de, Archiv

man aber ein großes Maß an Kunstfertigkeit, denn das Instrument der Barockzeit war eine reine Naturtrompete ohne Ventile. Das Rohr einer solchen barocken C-Trompete maß 2,24 Meter, war also fast doppelt so lang wie das einer modernen B-Trompete. Zwar hatte man im 16. Jahrhundert bereits die gewundene Rohrform mit zwei 180-Grad-Kurven eingeführt, aber dennoch hatte so ein Instrument fast 80 Zentimeter Länge.

DIE KUNST DES CLARINBLASENS

Noch auf den Trompeten des 15. Jahrhunderts wurden in der Regel nur die ersten vier Naturtöne geblasen, also die notierten Töne C-c-g-c¹. Die musikalischen Möglichkeiten der Trompete waren damals sehr überschaubar. Im Lauf der Jahrzehnte jedoch lernten die

Trompetenspieler, allein durch Ansatz und Lippendruck immer mehr der höheren Naturtöne hervorzubringen. Der italienische, in Wien und München tätige Trompeter Cesare Bendinelli (1542 bis 1617) soll es gewesen sein, der für die vierte Oktave des Instruments, also die notierte zweigestrichene Oktave, den Begriff »Clarino« geprägt hat – abgeleitet vom lateinischen »clarus« (leuchtend, hell, klar). Erst in diesem Sopran- oder Diskantregister, vom 8. Naturton (notiert c²) aufwärts, lassen sich auf der Naturtrompete auch kleinintervallige Melodien spielen. Dafür müssen die meisten Naturtöne allerdings »getrieben«, das heißt, durch besondere Ansatzspannung »korrigiert« werden. Schon in der Barockzeit schworen die Trompeter daher auf besondere Salben zur Pflege ihrer strapazierten Lippen.

Das Clarinblasen (oder: Clarin-Blasen) im 17. und 18. Jahrhundert war eine hoch entwickelte höfische Kunst und galt als die »schwerste und vornehmste« Aufgabe für Trompeter. Ein ganz besonderer Blasansatz war dafür nötig, ein stärkerer Luftstoß, ein engerer Schluss von Zähnen und Lippen. Anders als bis dahin üblich wurden die Wangen beim Spielen nicht mehr aufgeblasen. Das spezielle Clarin-Mundstück hatte einen flachen Rand (geringe Kesseltiefe) und eine enge Mündung. Um sich ihren Clarin-Ansatz nicht zu verderben, waren Clarinbläser von alltäglichen trompeterischen Aufgaben entbunden, etwa dem Fanfarenblasen oder der Tafelmusik, die eher ein »Schmetter« verlangten. Meist wurde ihnen das Spiel der tieferen Töne – unterhalb des 8. Naturtons – komplett abgenommen: Für diese Töne

gab es die darauf spezialisierten Prinzipal-Trompeter. Die allertiefsten Töne übrigens waren auf der Barocktrompete sehr heikel und wurden deshalb mit bösen Schimpfnamen bedacht. Den Grundton, das notierte große C, nannte man »Fluttergrob«. Die erste Oktave, das kleine c, hieß »Grobstimme«, die Duodezime, das kleine g, »Faulstimme«.

HIGH NOTES VOM ROTKEHLCHEN

Ihren Höhepunkt erreichte die Clarin-Mode um das Jahr 1750 herum. Der kaiserliche Hof in Wien, wo die hohen Trompeten vor allem in italienischen Opern glänzten, galt als das Zentrum der Clarinkunst. Auch damals schon konkurrierten High-Note-Bläser um Rekorde. Das Publikum verfolgte mit Sensationslust, welcher Clarin-trompeter zu welchen Höhen



Johann Sebastian Bach

fähig war. Eine berühmte Herausforderung für die Clarin-Bläser war auch J. S. Bachs 2. Brandenburgisches Konzert, das im ersten Satz drei Mal das dreigestrichene g (g³) vorschreibt – das ist auf der F-Trompete der 18. Naturton. Im Schlusschoral seiner Kantate BWV 31 verlangt Bach von der C-Trompete sogar den 20. Naturton – das ist das dreigestrichene e (e³). Noch höhere Clarin-Töne notierten einige von Bachs Zeitgenossen wie J. J. Fux, Antonio Caldara und J. J. Schnell. Und die Anforderungen wuchsen immer weiter: Karl Georg von Reutter d. J. (1708 bis 1772) und Michael Haydn (1737 bis 1806) schreckten in ihren Trompetenparts selbst vor dem 24. Naturton nicht zurück. Den Weltrekord – ein klingendes dreigestrichenes a (a³) auf der D-Trompete – hält Michael Haydns 1. Trompetenkonzert aus dem Jahr 1768.

Da die chromatischen Möglichkeiten der Barocktrompete auch im Clarin-Register begrenzt waren, musste man das Instrument in verschiedenen Größen bauen. Üblich waren B-, D- und F-Trompeten. Weitere Stimmungen erhielt man durch die Verwendung eines Halbtonsetzstücks (für E und A) oder eines Ganztonbogens (für Es und C). Gelegentlich behalf man sich auch mit der Zugtrompete (*tromba da tirarsi*), die schon in der zweiten Oktave ein chromatisches Spiel erlaubte. Als Vorbild des Clarinblasens galt übrigens der menschliche Gesang, genauer gesagt: der Koloratur-Sopran. Doch der Ton der barocken Höhentrompeter klang meistens sehr weich, hell, fein und eher leise. Er wurde häufig mit einer Flöte oder mit Vogelgesang verglichen, etwa mit dem dünnen Gezwitscher eines Rotkehlchens.



Michael Haydn

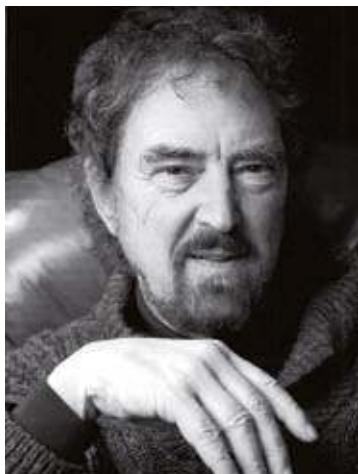
DAS ENDE DES CLARINBLASENS

Im 18. Jahrhundert wurden verschiedene Versuche unternommen, um endlich das mittlere Register der Trompete diatonisch und chromatisch zu erschließen. Neben der Zugtrompete gab es zum Beispiel die Inventionstrompete mit zusätzlichen Bögen oder die Klappentrompete, für die Joseph Haydn 1796 sein einziges Trompetenkonzert schrieb. Man versuchte es auch mit der beim Horn bewährten Stopftechnik, wofür besondere Trompetenrichter entwickelt wurden. Alle diese Ansätze haben sich letztlich nicht durchgesetzt, zum Teil wegen erheblicher klanglicher Einbußen. Dennoch war ein Ende des Clarinblasens abzusehen, denn die aristokratische Kultur befand sich im Niedergang. Der Clarin-Trompeter Johann Ernst Altenburg ahnte, was kommt, und veröffentlichte 1795 als Hilferuf noch seine »Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukenkunst«. Doch das Clarinblasen konnte

er damit nicht mehr retten. Nur wenige Jahre später – mit der Erfindung der Bläserventile – änderte die Trompete komplett ihren Charakter und wurde zu einem durchweg chromatischen Instrument. Melodien konnte man nun auch im mittleren Tonbereich spielen. Das Clarinblasen wurde plötzlich überflüssig.

Die Kunst des Clarinblasens verschwand so schnell aus der Welt, dass sich schon Felix Mendelssohn, der große Bach-Wiederentdecker, mit Klarinetten statt Naturtrompeten behelfen musste. Die Klarinette – »kleine Trompete« – trägt ihren Namen ja nicht umsonst: Im gleichen Tempo, wie die Clarintrompete verschwand, gewann die Sopran-Klarinette an Popularität. Später hat man in Bachs 2. Brandenburgischem Konzert auch hohe Oboen oder hohe Saxofone statt der Trompete eingesetzt. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Piccolo-Ventiltrompete entwickelt, um damit die barocken Clarin-Parts zu meistern. Die Piccolo-Trompete trug daher jahrzehntelang den irreführenden Namen »Bach-Trompete«. Solisten wie Adolf Scherbaum, Maurice André oder Ludwig Güttler glänzten auf der Piccolo-Trompete mit der Interpretation barocker Höhenflüge. Im Zuge der historisierenden Aufführungspraxis wurde später aber auch die echte Barocktrompete wiederbelebt. Zu den modernen Vertretern des authentischen Clarinblasens gehören Virtuosen wie Anna Freeman, Edward Tarr oder Reinhold Friedrich. Letzterer sagt: »Bei der Barocktrompete ist der Unterschied [zur modernen Trompete] gewaltig. Ich versuche immer wieder den Spagat zwischen diesen Extremen. Es bedarf eines anderen Mundstücks, einer anderen Spieltechnik, Artikulation, Stils etc. Dieses Eis ist dünn und gefährlich.«

Fotos: Archiv (2), privat



Edward Tarr



Reinhold Friedrich