

Michaelsteiner Konferenzberichte
Band 84

Geschichte, Bauweise und Repertoire des Fagotts

34. Musikinstrumentenbau-Symposium
Michaelstein, 9. bis 11. Oktober 2015

Herausgegeben von Christian Philipsen
in Verbindung mit Monika Lustig

Augsburg | Michaelstein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen:

Felix Rheiner, *Porträt von Peter Jacob Horemans* (Ausschnitt), 1734 (bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen)

Edgar Degas, *Fagottspieler (Désiré Dihau) im Orchester*, Ausschnitt des Gemäldes *L'orchestre de l'Opéra* von 1868/69 (bpk | Paris, Musée d'Orsay)

Herausgeber der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte*:

Christian Philipsen, Generaldirektor der Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Am Schloss 4, OT Leitzkau, D-39279 Gommern, als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, Michaelstein 3, D-38889 Blankenburg

Lektorat: Monika Lustig

Redaktion: Hendrik Doehhorn und Martin Prowse

Layout und Umschlaggestaltung: Albrecht Lamey

Satz: Andrea Bayer-Zapf

Bildbearbeitung: Matthias Gackowski

Druck: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf b. Darmstadt



**Wißner
Musikbuch**

**KLOSTER
MICHAELSTEIN** 
MUSIKAKADEMIE | MUSEUM

KULTUR
STIFTUNG
SACHSEN-
ANHALT

© Wißner-Verlag, Augsburg, 2020 | www.wissner-musikbuch.de

© Kulturstiftung Sachsen-Anhalt als Treuhänderin der nicht rechtsfähigen Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, 2020 | www.kloster-michaelstein.de

ISBN 978-3-95786-228-0
(Wißner-Verlag, Augsburg)

ISBN 978-3-89512-146-3
(Kloster Michaelstein)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, die digitale Speicherung und Verarbeitung.

Inhalt

Vorwort	7
Veranstaltungsübersicht	11
DOMINIC TERESI The dulcian in seventeenth century Germany: function and repertoire sources	15
KLAUS HUBMANN Fagotte im deutschsprachigen Raum von ca. 1685 bis ca. 1735	29
CHRISTIAN AHRENS Eine unbekannte Quelle zur Frühgeschichte des Kontrafagotts und Überlegungen zu dessen Verwendung in Bachs <i>Johannespassion</i>	37
URSULA KRAMER Fundament und mehr. Zur Verwendung des Fagotts bei Christoph Graupner	51
MATHEW DART Baroque bassoon designs: a suggested typology	85
DAVID RACHOR Issues with historical bassoon originals and copies: case studies with Prudent and Eichentopf bassoons	113
JAMES KOPP Oblique embouchures for bassoons, 1752–1911	135
ÁUREA DOMINGUEZ The “Romantic bassoon” as understood by nineteenth century performers: the musical instrument as a performance tool	153
HARTMUT KRONES Zur Wiener Präsenz des Fagotts in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts	171
KLAUS-PETER KOCH Bemerkungen zur Fagottproduktion im östlichen Europa	185
GUNTHER JOPPIG Heinrich Joseph Haseneier (1798–1890), ein vergessener Fagott- konstrukteur eigener Prägung	205

WOLFGANG WENKE Fagotte der Firma Kruspe in Erfurt	225
SEBASTIAN WERR Charakteristischer Klang und spieltechnische Schwierigkeiten. Zur Verdrängung des französischen Bassons seit 1945	237
JOBST FRICKE Eine Erklärung für die konstanten Impulsdauern beim Fagott	255
HANNES VEREECKE Tonlochberechnungsverfahren zur Konstruktion von Holzblasinstrumenten: Chancen und Grenzen in der Praxis	275
Autorenverzeichnis	281
Abkürzungen	285
Register der Musikinstrumente	287
Register der Orte	289
Register der Namen und musikalischen Werke	292

Vorwort

Die Äußerungen über das Fagott sind ambivalent: Einerseits wird der „volle rührende Ton dieses Instrumentes“ gelobt, das „durch die ihm zukommende Ausdehnung, welche bis an 3 Octaven läuft, ja selbe hie und da überschreitet, sowie durch die in seiner Construction liegende Fähigkeit, aus allen Tonarten ohne Einsätze spielen zu können [...] als eines der vorzüglichsten Instrumente charakterisiert“.¹ Andererseits mehren sich Anfang des 19. Jahrhunderts Klagen über das Fagott als „ein außerordentlich mangelhaftes Instrument; viele seiner Töne sind dumpf und von schlechter Klangqualität; es stimmt generell schlecht, und die Kompliziertheit seiner Griffe stellt sich der Ausführung einer Vielzahl an Tonfolgen entgegen, die sich aber kaum vermeiden lassen“.²

Bis heute präsentiert sich das Fagott – ungeachtet aller an ihm vorgenommenen konstruktiven Verbesserungen – als ein Instrument, das wegen der komplizierten Griffkombinationen, der erforderlichen Atemkapazität, aber auch wegen seiner Größe und seines Gewichtes hohe Anforderungen an die Spieler stellt. Hohe Anschaffungskosten und der Mangel an Solo-Repertoire machen sein Erlernen nicht attraktiver. Nachwuchs-Probleme veranlassten daher das „Holland Festival“, die Kampagne „Save the Bassoon“ ins Leben zu rufen, um Begeisterung für das Fagott zu wecken und ihm zu neuer Popularität zu verhelfen.

Die Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis hatte für 2015 ebenfalls das Fagott als „Instrument des Jahres“ gewählt und in mehreren Konzerten und Kursen seine verschiedenen Facetten vom Soloinstrument bis zu seinem Einsatz in kammermusikalischen Ensembles und im Orchester vorgestellt. Bedeutende Fagott-Artisten wie Donna Agrell, Sergio Azzolini, Christian Beuse, Josep Borràs, Györgyi Farkas, Klaus Hubmann, Rainer Johannsen, Adrian Rovatkay oder Christian Walter präsentierten zugleich die große Vielfalt an Fagott-Modellen: das Barockfagott, verschiedene Bauarten des 19. Jahrhunderts sowie das heute weltweit dominierende Instrument mit Heckel-System.

In den Reigen der Fagott-Veranstaltungen reihte sich auch das 34. Musikinstrumentenbau-Symposium ein, welches vom 9. bis 11. Oktober zu dem Thema *Geschichte, Bauweise und Repertoire des Fagotts* stattfand. Zum weit gefassten Themenspektrum entfaltete sich ein Diskurs verschiedener Fachbereiche für einen Zeitrahmen vom 17. bis 21. Jahrhundert.

Den Ausgangspunkt für die Entwicklung des Fagotts in seiner vierteiligen Form bildete bekanntlich das einteilige Instrument, das heute gewöhnlich als Dulzian bezeichnet wird. Deutsche Quellen stellen ein reichhaltiges Material zur Verfügung, anhand dessen belegt werden kann, dass der Dulzian im 17. Jahrhundert nicht nur bevorzugt für die Ausführung des Bassfundamentes eingesetzt wurde, sondern dafür auch als einziges Instrument ausreichte.

1 Franz Joseph Fröhlich, *Vollständige theoretisch-practische Musikschule*, Bonn, ca. 1810, S. 52.

2 François-Joseph Fétis, *Exposition des produits de l'industrie*, in: *Revue musicale* 1 (1828), S. 219f., zitiert nach Sebastian Werr, *Geschichte des Fagotts*, Augsburg 2011, S. 27.

Das in der Zeit von ca. 1660–1668 in Paris, wohl in der Werkstatt von Nicolas II Hotetterre neu entwickelte vierteilige Fagott zog gemeinsam mit den gleichfalls neuen Oboen in der 2. Hälfte der 1680er Jahre nach und nach in die wichtigsten Musikzentren Europas ein. Von der frühen Verbreitung im deutschsprachigen Raum zeugen beispielsweise das ab 1686 nachweisbare Wirken des Fagottisten Maillard in Darmstadt, Hannover und Wien oder reiche Fagott-Besetzungen am Hamburger Gänsemarkttheater und der Wiener Hofoper.

Die Tradition des Dulzian-Consorts weiterführend, wurden seit Ende des 17. Jahrhunderts auch die neuen Fagotte in verschiedenen kleineren und größeren Formen gebaut. Kontrafagotte in der Unteroktave des ‚Normalfagotts‘ sind seit etwa 1680 nachweisbar und ihre Mitwirkung in musikalischen Aufführungen belegt. Eine weniger beachtete Quelle deutet zudem darauf hin, dass seine Verwendung sogar in klein besetzten Ensembles vorgesehen war.

Historische Kontrafagotte kommen auch in dem heutigen Musikleben wieder zum Einsatz. Ihr praktischer Gebrauch war deshalb Thema eines Roundtables, in dem sich ein lebhaftes Gespräch über die Frage der Herstellung von authentischen Kopien oder modifizierten Nachbauten entspann. Schon der provokante Titel dieser Diskussionsrunde *Mehr MUGGEN mit GEDOPTEN Instrumenten oder die wahre Treue zum ORIGINAL* verdeutlicht die Probleme, vor denen heutige Instrumentenbauer und Musiker stehen. Das Publikum erwartet auch von Aufführungen mit historischen Instrumenten in Bezug auf Intonation und Ansprache gewisse moderne Standards. Deshalb sind Musiker bei einem Nachbau durchaus offen für Modifikationen der originalen Vorlage durch die Instrumentenbauer. Zwei Nachbauten standen in der anschließenden Demonstration zur Verfügung, in welcher der norwegische Fagottist Trond Olaf Larsen den Klang sowie verschiedene Details der beiden Instrumente vorführte.

Wie weit heutige Rekonstruktionen oftmals von den Originalen abweichen, bringt auch die Betrachtung von originalen und nachgebauten Fagotten der Hersteller Prudent Thierriot und Johann Heinrich Eichentopf zutage. Die Untersuchungen betreffen dabei vor allem die Bohrungsverläufe und Tonlochdimensionen, beides Parameter, die sich auf die klanglichen und spieltechnischen Eigenschaften eines Instrumentes maßgeblich auswirken. Für die Rekonstruktion eines möglichst authentischen Klangbildes spielt aber das Fagottrohr eine noch größere Rolle. Während seine Herstellung und Beschaffenheit schon Gegenstand von Untersuchungen waren, wurde der Ansatz des Fagottrohrs in der Vergangenheit weitestgehend ignoriert, obwohl dieses Detail gut dokumentiert ist. Mehr als 30 Autoren zwischen 1780 und 1911 empfehlen dabei eine Praxis, bei der die Rohrblätter nicht flach, sondern etwas schief zwischen den Lippen gehalten werden sollen.

Die Bedeutung des Fagotts lag zu Beginn seiner Entwicklung bekanntlich hauptsächlich in der Continuo-Gruppe. Es gibt aber schon frühzeitig Beispiele für seine obligate und solistische Verwendung. Einige davon brachten Klaus Hubmann und Anna Toeplitz auf unsignierten Fagotten aus der Zeit um 1700 in der musikalischen Konferenz-Eröffnung, mit Bernadett Mészáros am Cembalo, zu Gehör. Aber auch die Untersuchung von Christoph Graupners reichhaltigem Œuvre zeigt, dass dieser schöpferische Komponist – abgesehen von seinen vier Solokonzerten – die Mitwirkung des Fagotts in zahlreichen Werken, insgesamt in 207 Kantaten und 21 Instru-

mentalwerk, nicht nur vorgesehen hat, sondern sein Einsatz oft über die Rolle als Bassfundament deutlich hinausgeht. Das Übertragen von Solopartien an das Fagott hing indes wohl nicht nur mit den spieltechnischen Fähigkeiten der zur Verfügung stehenden Fagottisten zusammen, sondern auch mit Graupners kompositorischen Interessen.

Die Entwicklung des Fagotts ist – wie bei anderen Holzblasinstrumenten auch – von einer zunehmenden Klappenanzahl gekennzeichnet. Bei dem Fagott ist aus dem Zeitraum von etwa 1685 bis 1760 eine beträchtliche Anzahl von Exemplaren mit nicht mehr als vier Klappen überliefert. Unterschiedliche äußere Merkmale erlauben aber dennoch deren regionale und zeitliche Zuordnung; hierfür wird in diesem Band eine Typologie vorgeschlagen.

Ermöglicht von neuen Technologien, setzte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine sprunghafte Weiterentwicklung des Fagotts ein. Auslöser waren veränderte Anforderungen der Musikpraxis, die das Fagott in seiner bisherigen Erscheinungsform nicht mehr erfüllen konnte. In dieser Zeit mehren sich daher die Klagen über seine Unvollkommenheit. Einige Autoren, u. a. Carl Almenräder, sahen den Grund dafür aber auch in der unzureichenden Professionalität der Interpreten. Die ausschließliche Konzentration auf das Fagottspiel sowie eine solide instrumentale Ausbildung wurden nunmehr als erforderlich angesehen. Diesem Zweck dienten die seit dieser Zeit vermehrt publizierten Fagottschulen sowie besonders der Unterricht an den neu gegründeten Konservatorien, so z. B. in Paris oder Wien. Neben der Vervollkommnung des Fagottspiels wurde aber ebenso die Verbesserung des Instrumentes vorangetrieben, auf welche die Fagottisten selbst großen Einfluss ausübten. In die Vielzahl der Veränderungen reihen sich auch Innovationen von solchen Herstellern wie der Firma Kruspe in Erfurt oder dem heute fast vergessenen Konstrukteur Heinrich Joseph Haseneier in Koblenz ein. Mit Werkstätten bzw. Firmen wie Franz Ludwig in Prag, Kohlert in Graslitz (Kraclice), Žalud in Theresienstadt (Terezín) oder Červený in Königgrätz (Hradec Králové) nahm die Fagottproduktion im östlichen Europa gleichfalls einen großen Aufschwung.

Die breite Vielfalt an Fagott-Modellen reduzierte sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auf zwei grundsätzlich unterschiedliche Typen: auf Instrumente mit „Heckel-System“ (im deutschen Sprachraum sowie in Nord- und Osteuropa) und auf diejenigen der Pariser Firma Buffet-Crampon (in West- und Südeuropa sowie auf den britischen Inseln). Die heutige weltweite Dominanz des Heckel-Systems liegt u. a. in seiner leichteren Handhabbarkeit sowie in seinem runden und vollen Klang begründet und ist gleichfalls auf die zunehmende Uniformität des Orchesterklangs durch weltweit agierende Dirigenten zurückzuführen.

Die Entwicklung des Fagottes ist auch heute noch nicht abgeschlossen, selbst wenn in den letzten Jahrzehnten durch eine Vielzahl von Detailveränderungen die Intonation kritischer Töne verbessert und das Klangvolumen gesteigert werden konnte. Die in diesem Band beschriebenen Tonlochberechnungsverfahren oder Erklärungen akustischer Zusammenhänge wie der Theorie der Impulsformung dürften für weitere Verbesserungen der modernen Fagott-Modelle oder für die Herstellung von Nachbauten von Interesse sein.

Das abendliche Konzert unter dem Titel *Von starck getriebenem Hauch. Fagötter spielen Fagotte* war durch die Aufführung von selten dargebotenen Kammermusikwerken deutscher und französischer Komponisten auf einem zeitgemäßen Instrumentarium unmittelbar auf das Thema des Musikinstrumentenbau-Symposiums bezogen. Mit einem originalen Fagott sowie Nachbauten von Grenser und Savary jeune stellten Rainer Johannsen (Darmstadt), Christian Beuse (Berlin), Josep Borràs (Barcelona) und Klaus Hubmann (Graz) deutsche und französische Klangstile der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts einander gegenüber.

Mit dieser engen Verbindung von Wissenschaft und Musikpraxis realisierte auch das 34. Musikinstrumentenbau-Symposium das vormals von Dr. Eitelfriedrich Thom, dem Gründer der Musikstätte, entwickelte Konferenztage. Insofern erwies sich gerade ein solches Symposiumskonzert als geeigneter Rahmen für die Verleihung des von der Gesellschaft der Freunde „Michaelstein“ e. V. ausgelobten Eitelfriedrich-Thom-Preises. Mit ihm wurde für seine jahrzehntelangen Verdienste um die Musik im Kloster Michaelstein in dieser Veranstaltung o. Univ. Prof. MMag. Dr. Hartmut Krones geehrt.

Abschließend sei allen Mitwirkenden nochmals herzlich für ihre rege Beteiligung an dem 34. Musikinstrumentenbau-Symposium gedankt. Die Vorbereitung der Drucklegung dieses 84. Bandes der Reihe *Michaelsteiner Konferenzberichte*, der bis auf eine Ausnahme die Texte aller gehaltenen Referate enthält, wurde dankenswerterweise durch die wissenschaftlich umsichtige Redaktion von Hendrik Dochhorn begleitet. Dank gilt ebenfalls den Mitgliedern des Stiftungsbeirates der Stiftung Kloster Michaelstein – Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis, deren Engagement für das Michaelsteiner Wirkungsspektrum zum internationalen Ansehen der Stiftung kontinuierlich beiträgt.

Michaelstein, im Juni 2020

Monika Lustig