

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 14 (1953)

Heft: 1

Artikel: Die Bläser in alten und neuen Zeiten [Fortsetzung folgt]

Autor: Kneusslin, Fritz

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955976>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Bläser in alten und neuen Zeiten

Vorbemerkung der Red. Die musikalische Leistungsfähigkeit unserer schweizerischen Liebhaberorchester hängt sehr stark davon ab, daß Streicher und Bläser sich gegenseitig klanglich und dynamisch in einem guten Gleichgewicht befinden. Die Streicher sind im Orchester des 18. Jahrhunderts, besonders bei den Meistern der Rokokoepoche und der frühen bis mittleren Klassik, der grundlegende, tragende Klangkörper. Holz- und Blasinstrumente spielen oft nur eine stützende, verdoppelnde oder harmoniefüllende Rolle. Jedoch fängt früh bei den Komponisten, die zu Großem berufen waren, eine mehr und mehr individuelle und selbständige Behandlung der Bläser an, die dann schon in den sinfonischen Reifewerken Haydns und Mozarts, noch stärker bei Beethoven und intensiv bei den Romantikern, den Bläsern solistisch-thematisch-motivische Aufgaben erster Ordnung erteilt.

Theoretisch sollte also ein Dirigent von sinfonischer Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ebenso bewandert in der Behandlung und orchestralen Erziehung der Bläser, wie in derjenigen der Streicher sein. Wohl in der Mehrheit der Fälle werden unsere Orchesterdirigenten aus persönlicher Erfahrung, aus eigener Praxis entweder sich heimischer bei den Bläsern oder bei den Streichern fühlen, selten beides in gleicher Weise beherrschen. Hier gilt es nun, aus eigener Initiative einen Ausgleich zu schaffen. Es sind uns musikalische und an sich tüchtige Dirigenten bekannt, die jahrelang nicht weiter kommen, als gerade nur dem Streichersystem in der Partitur wirkliche und intensive Aufmerksamkeit schenken zu können. Beim Einstudieren und beim Dirigieren vernachlässigen sie die Bläser. Eher geben sie dem Pauker einen Einsatz, als daß sie Holz und Blech mit der gleichen dirigentischen Aufmerksamkeit bedenken, wie sie dies den Streichern gegenüber tun. Dazu kommt, daß manche Holz- und Blechinstrumente transponierend notiert sind, während die beiden Violinen, Violoncelli und Kontrabässe in den weit geläufigeren Violin- und Baßschlüsseln geschrieben werden — ein weiterer, unwillkürlicher Grund, sich hauptsächlich mit den Streichern abzugeben!

Um dieses weite Gebiet der Funktion der Bläser im älteren und neueren Besetzungstypus des Orchesters einmal in unserm Verbandsorgan zur Besprechung und zur besonderen Betonung zu bringen, haben wir Herrn Kapellmeister Fritz Kneußlin in Basel-Delémont ersucht, für die «Sinfonia» einen größeren einschlägigen Artikel zu schreiben. Wir freuen uns, unseren Lesern in der heutigen Nummer den ersten Teil dieser interessanten Arbeit zur Kenntnis bringen zu können. Chz.

Es mag den Musikfreund interessieren, seit wann überhaupt Bläser im Orchester auftreten und zwar entweder als reine Bläsermusik oder als Bestandteil eines Ensembles, das noch aus andern Instrumentengruppen besteht. Die beste Auskunft geben uns bildliche Darstellungen.

Die Anfänge eines selbständigen Bläserensembles gehen bis ins 15. Jahrhundert zurück. Die Fürsten hielten sich für die Hoffestlichkeiten mehr oder weniger große Bläserorchester, die sich auch ausgezeichnet für Anlässe im Freien

eigneten. Es wurden meistens drei- oder vierstimmige Kompositionen gespielt. Die Schalmei oder ein Zink (beides heute ausgestorbene Instrumente) führten die Oberstimme aus. Die Posaunen bestritten die übrigen Partien. Der Triumphzug Kaiser Maximilians, dargestellt in Holzschnitten von Hans Burgkmair, ist musikgeschichtlich sehr interessant wegen der Abbildung der Hofkapelle. Nicht nur die Fürsten legten Wert auf eine musikalische Repräsentation, sondern auch die Städte, die in ihren Stadtpfeifereien und Ratsmusiken ein Musikkorps, meistens Bläser, unterhielten, die an Prozessionen, Bannumgängen, Volksfesten etc. teilzunehmen hatten. Auch war das Abblasen von Chorälen von den Türmen der Stadt sehr beliebt. Die Stadtpfeifereien haben sich in kleineren deutschen und böhmischen Städten erstaunlich lange erhalten. Mancher der deutschen Orchestermusiker, die noch vor 20 Jahren in der Hauptsache die Stellen in den schweizerischen Symphonieorchestern besetzten, hat in einer Stadtpfeiferei den ersten Kontakt mit der Musik genommen.

Am Anfang des 16. Jahrhunderts sind Beziehungen zur Vokalmusik festzustellen. Die Bläser spielten Motetten (mehrstimmige Gesangskompositionen über einen Psalmvers oder Bibelspruch) oder Lieder. Man machte auch die Tendenz der Gegenüberstellung verschiedener Chöre mit, die sich dann im tutti zur großen Klangfülle vereinigten. Die klanglichen und dynamischen Kontraste, die sich bei diesem konzertierenden Stil ergaben, waren sehr wirkungsvoll. Später ging man auch dazu über, ein Stück abwechslungsweise von einem Streicher- und dann von einem Bläserensemble spielen zu lassen.

Von den vielen Komponisten, die Ende des 16. Jahrhunderts für Bläser geschrieben haben, ragt Giovanni Gabrieli mit seinen *Symphoniae Sacrae*, Venedig 1597, hervor. Sein Schüler Heinrich Schütz (1585—1672), der an Ort und Stelle die Bläserbehandlung studieren konnte, verschaffte der Blasmusik in den Einleitungs- und Zwischensätzen seiner großen Chorwerke eine selbständige Rolle. Sein Beispiel fand in Deutschland Nachahmung und führte gleichzeitig zur Fortentwicklung, zur Komposition von Sonaten für Blasorchester. Neu hinzu kommt die Verwendung der hohen Trompete, der Clarine, wie sie noch in den Kompositionen von Bach, Händel und Leopold Mozart vorkommt. J. E. Kindermann, Johann Pezel, J. H. Schmeltzer, A. Hammerschmidt sind im Laufe der Zeit als Blasmusikkomponisten hervorgetreten. Nicht nur die vornehme Sonate erklang in der Bläserbesetzung, sondern auch die volkstümliche Suite (Folge von Tanzsätzen). Als Komponist dieser Gattung ist vor allem Johann Hermann Schein zu nennen mit seinem *banchetto musicale* (Leipzig 1617). Die Suite wurde immer mehr ihrem ursprünglichen Zweck als Tanzmusik entfremdet und wurde stilisiertes Konzertstück, wobei der Streicherklang bevorzugt wurde. Ende des 17. Jahrhunderts starben die alten Instrumente infolge der allgemeinen Umorientierung aus. Kompositionen für Zinken, Schalmeien, Posaunen als selbständiges Ensemble gab es nicht mehr. An ihre Stelle traten Querflöte, Oboe, später die Klarinette, das Fagott und das Waldhorn. Die hohe Trompete hält sich noch, ebenso die Posaune in der Kirchenmusik, namentlich in der katholischen. Sie feiert in der Instrumentalmusik in Beethovens 6. und 9. Symphonie ihre Auferstehung.

Einen neuen Aufschwung nimmt die reine Blasmusik von 1750 an und erreicht ihren Höhepunkt in Mozart (Serenade für 13 Blasinstrumente KV 370 a, Serenade c-moll KV 384 a). Der schwerfällige, barocke Bläusersatz mit Zinken und Posaunen erhält durch die beweglicheren Holzbläser eine feine Farbigkeit und den Glanz einer großen Virtuosität. Die Mannheimer entwickelten für die Klarinette eine eigene musikalische (gefühlbetonte) Sprache, die Mozart anlässlich seines Mannheimer Besuches 1778 kennen lernte. Schon Händel bewies mit seinen Oboenkonzerten und Kammertrios, was man diesem Instrument zumuten darf. Auch die Brandenburgischen Konzerte von Bach sind eine Fundgrube der Instrumentation für Bläser. Nach Mozart haben Beethoven, Schubert, Weber, Reicha, Spohr, Rossini, Ferd. Huber usw. Blasmusik geschaffen. In diese Zeit fällt die Verbesserung in technischer Hinsicht der Blasinstrumente durch Almenraeder und Boehm. Durch die Erfindung der Ventile an den Blechblasinstrumenten können die Hörner, Trompeten und Tuben ebenfalls chromatisch spielen und gewinnen dadurch eine vermehrte Verwendungsmöglichkeit.

In der Romantik war namentlich das Bläserquintett Mode, welches folgende Besetzung hatte: Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Horn und Fagott, in Tenor und Baßlage, bildeten den Untergrund, auf dem sich die oberen Holzbläser frei bewegen konnten. Immer wie mehr verloren die Bläserkompositionen an Bedeutung. Das Symphonie- und Opern-Orchester eines Richard Wagner, Anton Bruckner, Berlioz, Liszt, hatte die Bläser als Klangfarbe und Klangverstärkung nötig. Es war die Zeit, wo ganze Instrumentenfamilien geschaffen oder erweitert wurden (Saxophon, Wagner-Tuba, Kontrabaß-Posaune etc.).

Die eigentliche Blasmusik wurde immer mehr nur von den Militärkapellen gepflegt. Nach dem Vorbild dieser Kapellen entstanden in allen Ländern Ende des 19. Jahrhunderts Laienblasorchester, die in Städten gewöhnlich Harmonie- und in ländlichen Gegenden Blechmusiken waren. Leider fehlt diesen Vereinen die geeignete **Original**literatur und sie müssen zu teils ungeeigneten Bearbeitungen von Ouvertüren und symphonischer Musik greifen. Hier eröffnet sich für die heutigen Komponisten eine dankbare Aufgabe, helfend einzuspringen.

In den evangelischen Kreisen Deutschlands und der Schweiz haben sich sog. Posaunenchoräle gebildet, die sich die Pflege der alten «a capella»-Blasmusik zur Aufgabe gemacht haben.

In neuerer Zeit gewinnt die Bläserkammermusik wieder an Bedeutung. Prominente Komponisten wie Richard Strauß, Hindemith, Darius Milhaud, Ibert, Jean Françaix, Strawinsky u. a. schrieben oder schreiben reine Blasmusik.

Gerne möchte ich meine Ausführungen mit einer Anregung schließen. Es wäre eine schöne Aufgabe der Dirigenten unserer Amateur-Orchester, eine Nummer reiner Blasmusik in ihren Programmen aufzunehmen. Dies hätte zwei Vorteile. Einmal bekommt das Programm eine farbige Note und zudem läßt sich das Niveau der Bläser steigern, weil jeder hörbarer Solist wird. Die Streicher kommen in der Regel in einem Liebhaber-Orchester immer auf die Rechnung, weil sie immer zu tun haben. Die Zugänglichkeit der Literatur für Streicher bringt es mit sich, daß in manchen Fällen die Bläser zwangsweise weniger beschäftigt sind. Diese Tatsache hat in vielen Orchestern schon zu Unstimmigkeiten geführt.

Ein Weg, diese zu beheben, ist das Einüben eines Bläserstückes. Man wird erstaunt sein, welches Interesse die Bläser plötzlich zeigen. Ich kann aus meiner Erfahrung bezeugen, daß mancher mittelmäßiger Bläser nach und nach sehr gut musiziert. Für die Erlangung eines reinen Spiels gibt es nichts Besseres als das Bläserensemble. Organisationsmäßig ist es wichtig, daß diese Proben nicht die andere Arbeit beeinträchtigen. Wenn zwei Lokale vorhanden sind, kann gleichzeitig vom Vizedirigenten oder vom Konzertmeister eine Streicherprobe durchgeführt werden. Nach einer Stunde kann man sich zum gemeinschaftlichen Musizieren zusammentun.

Auch Werke mit voller Besetzung sollten auf diese Weise vorbereitet werden. Es sind meistens technische Schwierigkeiten, die es zu überwinden gilt. Für die Bläser ist es höchst langweilig, dabei zu sein, wenn Fingersätze und Stricharten besprochen, schwierige Passagen 10 oder 20 Mal wiederholt werden müssen. Andererseits ist es für die Streicher nach einer gewissen Zeit nicht mehr unterhaltend, dem Einstimmen der Bläser und dem Einüben schwieriger Stellen zuzuhören, ohne selbst etwas zu tun. Diese Separatproben sollten solange durchgeführt werden, bis die technischen Schwierigkeiten überwunden sind. Ehrlicherweise kann erst dann die Ensemble-Arbeit einsetzen, die noch genug Probleme stellt. (Fortsetzung folgt.)

Fritz Kneusslin

L'art de diriger

C'est ce titre que M. Paul Taffanel, Professeur au Conservatoire National de Paris, membre du Conseil supérieur, a donné en 1929 à l'article publié dans la seconde partie (Technique — Esthétique — Pédagogie) de la célèbre Encyclopédie de la Musique, fondée par Albert Lavignac et dirigée par Lionel de la Laurencie. Et il introduit son essai par les phrases suivantes: «L'art de diriger les exécutions musicales a pris depuis un certain nombre d'années une importance de plus en plus grande. Cela tient à la diffusion toujours croissante de la musique; à la place qu'elle tient dans la vie moderne; au goût plus affiné du public; à une prédilection toujours plus accentuée pour la musique instrumentale.»

Un peu plus loin, l'auteur pose la question: «Cet art de diriger, peut-il s'enseigner?» M. Taffanel constate que beaucoup d'artistes consultés à ce sujet préconisèrent la création d'une classe de chef d'orchestre au Conservatoire. Il ajoute avec un certain soulagement: «Ce voeu n'a pas encore été réalisé, et l'on peut penser qu'il n'y a pas lieu de le regretter, car les résultats seraient fort problématiques.»

Depuis, dans nombre d'instituts qui se vouent à la formation de musiciens professionnels, des classes de ce genre ont été organisées. Nombreux sont également les cours qui ont eu lieu par les soins d'institutions de ce genre, d'académies de musique etc., où un chef d'orchestre renommé et expérimenté a enseigné à un groupe de jeunes collègues «l'art de diriger». Il nous est impossible