

Carré von → Buffet-Crampon war Allard an der Weiterentwicklung des Instruments beteiligt, dessen Klangvolumen und → Intonation verbessert wurden. 1976 legte er eine Schule für Basson vor, die sich vor allem den spezifischen spielpraktischen Problemen widmet und dabei auch differenziert zwischen komplexen Griffen für vollen Klang und bestmögliche Intonation sowie simplifizierten Griffen für technisch heikle Passagen. Etliche französische Komponisten, darunter Marcel Bitsch und André → Jolivet, widmeten ihm Werke. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen vom Barock bis zur Moderne, darunter eine von Igor Markevitch geleitete Einspielung des Mozart-Konzerts, geben Zeugnis seiner Kunst. Sein Onkel Raymond Allard war von 1936 bis 1953 Solofagottist des Boston Symphony Orchestra und der letzte Spieler des französischen Basson in einem amerikanischen Spitzenorchester.

#### Literatur:

R. Klimko, *Nachruf auf Maurice Allard*, in: DR 27 (2004), Nr. 2, S. 33–42.

Sebastian Werr

## Almenräder, Carl

\* 3.10.1786 Ronsdorf bei Wuppertal

† 14.9.1843 Gelände Kloster Eberbach (Eltvile am Rhein)

Instrumentenbauer (Fagott), Fagottist und Komponist

Carl Almenräder, dessen Verbesserungen am Instrument im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts die Grundlagen für unser heutiges modernes Fagott legten, erlernte autodidaktisch das Fagottspiel. 1810 zunächst im Theaterorchester in Köln tätig wechselte er 1812 nach Frankfurt am Main. Dort trat er unter der Leitung von Carl Joseph Schmitt (1760–1818) auch mehrfach solistisch auf. Bei diesem nahm er auch Kompositionsunterricht. Am 14.11.1816 heiratete er in Krefeld Helene Kamphausen (1796–1848). In Mainz leistete er als Musikdirektor des dort stationierten preußischen Regiments seine Wehrpflicht ab und trat 1817 als 1. Fagottist in das Orchester des Mainzer Theaters ein, an dem Gottfried → Weber (1779–1839), enger Freund Almenraders, bis 1819 im Intendantenausschuss wirkte. Zur selben Zeit soll Almenräder die obere Leitung im Blasinstrumenten-Offizin B. → Schott's Söhne in Mainz innegehabt haben. Als Weber sein Amt aufgab, wandte sich Almen-

räder nach Köln und war dort von 1820 bis 1822 als Musiklehrer und Fagottist tätig. Daneben stellte er Flöten und Klarinetten her. Mit seinem Namen signierte Instrumente wurden allerdings bisher nicht bekannt. 1822 trat Almenräder in die Hofkapelle des Herzogs Wilhelm von Nassau-Weilburg (1792–1839) in Biebrich ein und nahm die Verbindung zum Schott-Verlag wieder auf. Im selben Jahr erschien dort seine *Abhandlung über die Verbesserung des Fagotts*, in deren Anhang bereits »Fagotte mit 9, 10 und 15 Klappen, letztere nach Carl Almenraders' neuester Erfindung« angeboten wurden.

Aus dem Briefverkehr im Verlagsarchiv (Almenräder wohnte in Biebrich, die Kommunikation erfolgte durch Boten oder auf dem Postweg) wird eine intensive Tätigkeit Almenraders als Komponist, Korrektor, Rohrlieferant und Ausstimmer (Intonations-Kontrolle und -optimierung der neu gebauten Instrumente) deutlich. In den Mainzer Werkstätten des Verlagshauses war Almenräder scheinbar hingegen eher selten anzutreffen. Am 11.3.1831 gründete er zusammen mit Johann Adam Heckel (1812–1877) aus Adorf die Instrumentenfabrik Almenräder und Heckel mit einem Gründungskapital von 400 Rheinischen Gulden, das die Partner je zur Hälfte einzubringen hatten. Während sich Heckel dem Aufbau der Werkstatt und der Instrumentenfertigung widmete (→ Heckel), war Almenräder weiterhin als Musiker und nebenberuflich als Korrektor und Komponist für Schott tätig. Nach der Korrespondenz bestand die Partnerschaft zwischen Almenräder und Heckel wohl Ende 1837, definitiv aber ab Mai 1838 nicht mehr. Stattdessen bot Almenräder Schott Fagotte eigener Fertigung an. Sein wichtigstes Vorhaben war ein Schulwerk: »Meine Fagottschule ist fix und fertig« (Brief vom 16.11.1837). Das Projekt wurde vom Verleger offensichtlich nur mit mäßigem Eifer verfolgt (vgl. Almenraders Brief vom 26.4.1842: »wenn das so langsam fortgeht, habe ich wenig Hoffnung die Schule in meinem Leben noch veröffentlicht zu sehen.«)

Mit der Auflösung der herzoglichen Hofkapelle wurde Almenräder krankheitsbedingt nicht mehr als Fagottist in das neu gegründete Theaterorchester in Wiesbaden übernommen, sondern am 1.1.1843 in den Ruhestand versetzt. Laut Krankenakte wurde er am 2.9.1843 in das »Corrections- und Irrenhaus Eberbach« eingewiesen, wo er nach

zwölfjähriger Bewusstlosigkeit verstarb. Das erste Druckexemplar seiner Schule erhielt seine Witwe drei Tage nach seinem Tod.

Literatur:

Korrespondenz Almenrädgers, ehemals Verlags-Archiv Schott • Chr. Rummel, *Nekrolog*, in: *Cäcilia* 23 (1844), S. 136–138 • J. Rosemeyer, *Carl Almenräder (1786–1843)*, in: Mitt. der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte Nr. 76/77 (2003), S. 317–358.

Gunther Joppig

## Alta capella

Alta capella, auch ›Bläser-Alta‹ oder schlicht ›Alta‹, ist eine im 20. Jahrhundert geprägte Bezeichnung für ein Bläserensemble des Spätmittelalters und der Renaissance. Sie geht zurück auf Heinrich Besslers Interpretation einer Textstelle aus Johannes Tinctoris' fragmentarischem Traktat *De use et inventione musicae* (Neapel um 1483), in der die Blasinstrumente → Schalmey, → Pommer und Posaune in Spielweise, Klangeigenschaften und Einsatzmöglichkeiten beschrieben werden und deren Zusammenwirken gerühmt wird: »melodiosissime clangunt«. In der Zusammenfassung der vorausgegangenen Ausführungen über die lauten Blasinstrumente vermerkt Tinctoris: »quorum omnia instrumenta simul aggregata: communiter dicuntur alta«. Nach heutiger Auffassung hat Tinctoris damit lediglich die damals im französischen Sprachraum gängige, klassifizierende Bezeichnung für laute Blasinstrumente »hauts instruments« ins Lateinische übersetzt, »instrumenta alta«. Bessler hingegen hat die Adjektivform »alta« als feminines Substantiv gedeutet und damit einen Begriff geprägt, der eine in Zeugnissen der Zeit vom 14. bis 16. Jahrhundert häufig anzutreffende Instrumentenkombination benennt. Wie bereits Tinctoris deutlich macht, handelt es sich um ein Ensemble mit Rohr- und Blechblasinstrumenten, üblicherweise mit jeweils ein- oder mehrfach besetzten Schalmeyen, Pommern und Trompeteninstrumenten (zunächst Naturtrompeten, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Posaunen, als Zwischenform vielleicht Zugtrompeten). Fürstliche, geistliche und städtische Festmusiken, vor allem auch im Freien, dazu Tanzveranstaltungen, insbesondere die Begleitung der höfischen *Basse danse* waren

die Hauptaufgaben der alta capella. Das Repertoire umfasste sowohl Bearbeitungen von Chansons und Motetten als auch genuine Instrumentalmusik wie z.B. Tanzmusik, die wohl auch ad hoc zu einstimmigen Tenores improvisiert werden konnte. Während die Spätform der alta capella mit (u.U. jeweils mehrfach besetzter) Schalmey, Pommer und Posaune problemlos die zeitgenössische Vokalmusik ausführen konnte, waren dem Vortrag von Mehrstimmigkeit durch ihre Frühform Grenzen gesetzt, denn die Naturtrompete im Ensemble war aufgrund der tiefen Partialtöne nur zur Ausführung von Fanfaren in der Lage. Dass dies zu einem besonderen, charakteristischen Stil führen konnte, legen Vokalsätze mit fanfarenartigen sogenannten »trompetta«-Stimmen und weitere Kompositionen mit dem Wort »tuba« im Titel nahe. Die von Curt Sachs und Bessler in der Mitte des 20. Jahrhunderts postulierte Zugtrompete mit verlängertem, beweglichem Mundstück / Mundrohr als Bindeglied zwischen Naturtrompete und Posaune als Teil der alta capella des 15. Jahrhunderts ist Gegenstand einer noch nicht zu Ende geführten Kontroverse.

Literatur:

L. Welker, »Alta capella«. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert, in: *BJbHM* 7 (1983), S. 119–165 • Ders., *Bläserensembles der Renaissance*, in: *BJbHM* 14 (1990), S. 249–270 • Ders. *Alta*, in: *MGG2S*, Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 479–483 • P. Tröster, *Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance (1300–1550): eine musikikonografische Studie*, Tübingen 2001.

Lorenz Welker

Altfagott → Dulzian (→ Praetorius, Michael)

## Alt Klarinette

Die Alt Klarinette bildet in der Klarinettenfamilie das Bindeglied zwischen der üblichen B- und der → Bassklarinette. Diese Aufgabe erfüllt sie heute fast ausnahmslos im sinfonischen Bläserorchester oder größeren Klarinettenensembles.

Als ihr Erfinder gilt Iwan → Müller, der sie 1808 von Heinrich → Grenser in Dresden bauen ließ, 1812 in → Paris vorstellte und 1821 in seiner *Méthode pour la nouvelle Clarinette et Clarinette*

*Alto* (dt. 1825) beschrieb. In der barocken → Clarinet d'amour kann man einen weiteren Vorläufer der Alt Klarinette sehen. Die Entwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, beeinflusst u.a. von Adolphe → Sax, führte in deutlicher Abgrenzung vom → Bassethorn zu einem klangstärkeren Instrument mit weiterer Bohrung, dickerer Wandung, größerem Mundstück und F- bzw. Es-Stimmung. Die Griffe entsprechen bis heute der normalen Klarinette, bei den Boehm-Instrumenten sind alle Tonlöcher gedeckt, Bassettklappen sind nicht mehr vorhanden.

Ein Einsatz in Blasorchestern und Militärkapellen war damit vorgezeichnet, wobei sich die heutige Es-Stimmung (Militärstimmung) durchsetzte. Die äußerliche Vereinheitlichung der Klarinettenfamilie und eine Anpassung an die moderne Bassklarinetten sind am Metall-S-Bogen, der aufwärts weisenden Metallstürze und den beiden Überblasklappen ersichtlich. In Sinfonie- und Opernorchestern blieb die Altklarinette eine Ausnahme. Solistische Werke und Kammermusik sind überwiegend Transkriptionen. Vor der Renaissance des Bassethorns nahm man die Altklarinette für entsprechende Passagen, noch um 1930 hat man die Bezeichnungen Bassethorn und Altklarinette synonymisch verwendet.

In Blasorchesterkompositionen amerikanischer und holländischer Verlage gehört die Altklarinette zur Standardbesetzung. Deshalb ist sie im → Boehm-System heute weiter verbreitet und wird preiswerter angeboten als im Deutschen System. Anknüpfend an die Arbeiten Fritz → Wurllitzers erlauben sich deutsche Instrumentenbauer bei ihren Altklarinetten einige Zugeständnisse an das Bassethorn, indem einzelne oder alle Bassettklappen angebracht werden. Ohnehin hat sich der Klang moderner Bassethörner der Altklarinette angenähert, weil heute Bassethörner oft mit wesentlich weiterer Bohrung gebaut werden.

#### Literatur:

D. Riehm, *Klarinetten*, in: MGG2S, Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 177–195 • Th. Grass und D. Demus, *Das Bassethorn. Seine Entwicklung und seine Musik*, Norderstedt 2002, S. 78f. • E. Hoepfich, *The Clarinet*, New Haven und London 2008, S. 249–258.

Enrico Weller

## Altoboe

Als Altoboe wird heute eine → Englischhorn-Variante in F bezeichnet, die auf eine Anregung Richard Wagners zurückgeht. Im Erstdruck der Partitur des *Siegfried* (1876) ist die entsprechende Stimme mit einer Anmerkung versehen: »Für das, seiner Schwäche wegen der beabsichtigten Wirkung nicht entsprechende, englische Horn hat der Tonsetzer eine ›Alt-Hoboe‹ konstruieren lassen, welche er ein für alle Mal in seinen Partituren dem englischen Horn substituiert wissen will. Exemplare dieses Instrumentes, welches von jedem Hoboe-Bläser leicht zu handhaben ist, kann von dem Blasinstrument-Macher Herrn STENGEL in Bayreuth bezogen werden.« (Wagner GA, Bd. 12, Mainz 2006, S. X)

Die Bayreuther Werkstatt wurde zu dieser Zeit von Johann Simon Stengel (1803–1885) geführt. Eine Stengel-Altoboe mit der Inv.-Nr. SAM 445 befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien. Statt des birnenförmigen Schallbeckers verfügt das Instrument über einen weit ausladenden, der zusammen mit einer – gegenüber zeitgenössischen Englischhörnern – weiteren Bohrung eine Klangverstärkung bewirkt. Für den Klang- und Lautstärkenunterschied sind neben dem Schallstückwechsel auch Bohrungsverhältnisse von Bedeutung. Die Stengel-Altoboe hat einen Konusverlauf von 6,5 mm im Eingangsbereich des Oberstücks und 22 mm am Ende des unteren Zapfens am Unterstück. Der Außendurchmesser des glockenförmigen Schallstücks beträgt 90 mm.

Gunther Joppig

## Amon, Johann

(bislang fälschlich häufig Johann Andreas Amon)

\* 18.10.1763 Drosendorf bei Bamberg

† 29.3.1825 Wallerstein

Komponist, Kapellmeister und Musikverleger

Johann Amon erhielt im Jugendalter Gesangs- und Violinunterricht und studierte Waldhorn bei dem damals vielgerühmten Wenzel Stich (genannt Punto). Mit ihm reiste er 1783 nach → Paris, wo er von Antonio Sacchini in Komposition unterrichtet wurde. 1784 führte ihn seine Reise über Straßburg, Leipzig, Berlin nach Wien; dort traf er mit Joseph → Haydn, Franz Anton → Hoffmeister, Wolfgang

Amadeus → Mozart und Johann Baptist → Vanhal zusammen. Ab 1789 war er Musikdirektor in Heilbronn, ab 1817 bis zu seinem Tod zusätzlich Kapellmeister in → Oettingen-Wallerstein. Sein Œuvre umfasst primär Instrumentalmusik. Seine dreißigste Sonate concertante für Fagott (alt.: Flöte) und Klavier ist ein für das Blasinstrument sehr dankbares Werk, wirkungsvoll, aber ohne allzu große technische Anforderungen.

Werke (Auswahl):

- 6 *Pièces pour Musique turque* für PicFl., 2 Fl., 4 Kl., 2 Fg., 2 Hr., 2 Trp., Bass-Pos., Schlgw. op. 40 (ca. 1810)
- Sonate concertante für Klav. und Fg. (od. Fl.) (1824)
- 2 Quatuor concertants für Kl., V., Va., Vc. op. 115 (1824)
- Harmoniemusik für Fl., Ob., 2 Kl., 2 Fg., 2 Hr. o. op.

Literatur:

*Nekrolog*, in: AmZ 27 (1825), Nr. 22 vom 1.6., Sp. 365–368.

Dorothea Seel

## Amphion Bläseroktett

[Amphion Wind Octet]

Das auf historischen Instrumenten oder deren → Nachbauten spielende Amphion Bläseroktett wurde 1998 während des Studiums seiner Mitglieder an der Schola Cantorum Basiliensis gegründet und erlangte wenig später mit dem Gewinn des 1. Preises beim Van Wassenaer Concours in Den Haag erste internationale Anerkennung. Die Mitglieder des seither in nahezu unveränderter Besetzung spielenden Ensembles sind Xenia Löffler und Kerstin Kramp (Oboe), Christian Leitherer und Daniel Beyer (Klarinette), Václav Luks und Miroslav Rovenský (Horn), Eckhard Lenzing und György Farkas (Fagott) sowie Ludek Braný (Kontrabass). Der lebendig-sprechende Interpretationsstil des → Oktetts betont den Farbreichtum des Instrumentariums. Auch mit seinen intensiv den Kontakt der Zuhörer suchenden Konzertauftritten hat das Amphion Oktett viel zu einem gestiegenen Interesse an → Harmoniemusik beigetragen. Mit zahlreichen, vielfach ausgezeichneten CD-Aufnahmen hat das Ensemble neben bekannten Werken Wolfgang Amadeus → Mozarts und Ludwig van → Beethovens auch weitere für die Geschichte der Harmoniemusik bedeutende Originalkompositionen oder Arrangements (→ Bearbeitung) von Joseph → Triebensee, Franz → Krommer, Antonio

→ Rosetti, Georg → Druschetzky, Johann Friedrich II → Grenser und Ignaz → Pleyel zugänglich gemacht.

Homepage:

[www.amphion-oktett.net](http://www.amphion-oktett.net)

Thomas Krümpelmann

## Ansatz

(engl. / frz. embouchure)

Bezeichnet die Technik, wie ein Bläser das → Mundstück seines Instruments behandelt, um den erzeugten Luftstrom optimal auf den Schwingungserzeuger (Rohrblatt) zu übertragen: Dies bedeutet eine exakte Positionierung und ein kontrolliertes Zusammenspiel von Gesichts- und Mundmuskulatur, Lippen, Zähnen und Kiefer im Kontakt mit dem Mundstück, um eine den klanglichen Intentionen entsprechende Tonqualität zu erreichen und über längere Zeit zu halten. Von Einfluss ist auch die Haltung des Instruments und die Verbindung des Mundstücks an den Korpus (mehr waagrecht oder mehr senkrecht). Durch Fehlstellungen des Ansatzes können sich gesundheitliche Risiken ergeben (→ Physiologie des Blasinstrumentenspiels).

Ansatzarten haben sich u.a. in Abhängigkeit von Klangintentionen geändert.

Bei den frühen Doppelrohrblattinstrumenten wurden die Rohrlamellen (→ Rohre) ganz in den Mund genommen, die Mundhöhle fungierte als → Windkapsel. Diese Technik erwies sich als zu unsicher, festeren Halt fanden die Lippen durch eine Lippenscheibe am Rohrträger, die auch die → Permanentatmung begünstigte. Der Klang war laut, statisch und durchdringend. Die Instrumente des → Zurna-Typs werden noch heute so geblasen (»orientalischer« Ansatz).

Viele → Renaissance-Instrumente vom Typus Schalmei trugen zum Schutz der Lamellen eine Windkapsel anstelle der Lippenscheibe. Diese wurde im frühen 17. Jahrhundert abgelöst von der direkt unter dem Rohrblatt befestigten Pirouette, einer »Übergangsform zwischen Windkapsel- und labialem Ansatz« (Masel, S. 1352), die sowohl den Windkapsel- als auch den labialen Ansatz ermöglichten.

Der labiale Ansatz (auch »Oboenansatz«) entstand durch Forderungen an ein ausdrucksbeton-

tes Spiel mit individueller künstlerisch-tonlicher Gestaltung und ist heute in der westlichen Musik seit etwa der frühen Barockzeit für Doppelrohrblattinstrumente maßgeblich. Schon der Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte → Dulzian wurde ebenso wie die barocke Form des Racketts (→ Wurstfagott) von Anfang an ohne Pirouette geblasen (Masel, S. 1395).

Bei einfachen → Rohrblattinstrumenten (bes. Klarinetten) überwog anfangs das Übersichblasen (Blattstellung nach oben). Auf Dauer hat sich das Untersichblasen (Blattstellung nach unten) aus spieltechnischen Gründen durchgesetzt (→ Übersichblasen / Untersichblasen).

Der Ansatz der Saxophone entspricht zwar grundsätzlich den Klarinetteninstrumenten, jedoch werden Ansatzänderungen auch eingesetzt zur individuellen → Tonbildung im Jazz.

#### Literatur:

J. Singer, *Die Technik des Oboenspiels*, in: Oboe, Klarinette, Fagott 6, 1991 (H. 4), S. 171–184 • A. Masel, *Doppelrohrblattinstrumente*, in: MGG2S, Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 1349–1404 • H. St. Herzka, *Schalmeien der Welt, Volksoboen und Volksklarinetten*, Basel 2003.

*Christian Schneider und Udo Sirker*

## Antike

Wie die seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. zahlreich überlieferten literarischen Quellen (Dichtung, philosophische Schriften mit Informationen über Gesang, Instrumente und Tanz, Schriften über Musik), Inschriften, Musikfragmente, Abbildungen auf Vasen und nicht zuletzt archäologischen Funde (auch Instrumente) belegen, war die Musik in der griechischen und römischen Antike allgegenwärtig und untrennbar mit dem sozialen Leben verbunden. Die Musik in Verbindung mit Dichtung, Tanz und Theater spielte nicht nur eine tragende Rolle bei verschiedenen kultischen Festen, Staatsfesten und verschiedenen sozialen Anlässen (Hochzeiten, Begräbnissen u.a.), sondern auch bei der Erziehung junger Menschen (Platon, Aristoteles).

Wenn auch aufgrund der vorherrschenden Stellung der Dichtung der Schwerpunkt der griechischen Musik auf vokaler Musik (Solo oder Chor) lag und die Rolle der Instrumente sich vorwiegend auf die Begleitung des Gesanges beschränkte, sind

aus der Antike dennoch zahlreiche Instrumente bekannt. Neben verschiedenen Typen von Saiten- (Leier wie Kithara, Chelys, Phorminx, Lyra, Barbiton, Harfe) oder Schlaginstrumenten (Tympanon, Krotala, Kymbala u.a.) sind auch Nachrichten, Abbildungen und Funde von verschiedenen Blasinstrumenten (Flöten-, Oboen-, Trompeten- und Horn Typen) überliefert: Syrinx (Panflöte), zuerst bei Homer (Ilias X,13 und XVIII, 526) erwähnt; Salpinx, ein aus einem geraden Bronzerohr bestehendes Signalinstrument (Ilias XVIII, 219) und Aulos, der mit der Leier als das wichtigste Instrument der Antike überhaupt galt.

Die ältesten Belege für Syrinx- und Aulosspieler stammen bereits aus der sogenannten Kykladenkultur (ca. 3. Jahrhundert v. Chr.). Aus dieser Zeit sind Marmorstatuen erhalten, die u.a. drei Syrinxspieler und einen Doppelaulosspieler darstellen. Der Aulos wurde aufgrund seiner hohen Verschmelzung mit der menschlichen Stimme als besonders günstig für ihre Begleitung angesehen. (siehe auch → Aulos)

#### Literatur:

H. Keller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern / München 1963 • W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge 1966, Repr. 1968 • H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966 • A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977 • A. Riethmüller / F. Zamirner (Hrsg.), *Die Musik des Altertums*, Laaber 1989.

*Dagmar Glüxam*

## Arcis-Quintett

Das Arcis-Bläserquintett wurde 1985 von Studenten der Musikhochschule München gegründet, die heute alle in renommierten Orchestern bzw. als Professoren an Musikhochschulen tätig sind, und tritt nach 30 Jahren noch immer in der Gründungsbesetzung auf (Andrea Lieberknecht, Flöte; Bernhard Heinrichs, Oboe; Harald Harrer, Klarinette; Franz Draxinger, Horn; Gabriele Rheineck, Fagott). Die erfolgreiche Teilnahme an den großen Musikwettbewerben ermöglichte dem Ensemble eine umfangreiche Konzerttätigkeit und regelmäßige Mitwirkung bei bedeutenden Musikfestivals (u.a. Schleswig-Holstein-Festival und Würzburger Mozartfest). Das Arcis-Quintett wurde zu Tourneen

nach Japan, Russland, Indien, in zahlreiche Länder Europas und in den Nahen und Mittleren Osten eingeladen. Mehrere CDs sind erschienen.

Ulrike Fröhling

## Arghûl → Rohrblattinstrumente der Weltkulturen

### Arnold, Malcolm (Henry)

\* 21.10.1921 Northampton

† 23.9.2006 Norwich

Komponist und Orchestermusiker

Mit 16 Jahren erhielt Malcom Arnold ein Stipendium am RCM in London, wo er u.a. Trompete bei Ernest Hall und Komposition bei Gordon → Jacob studierte. Als Trompeter war er im London Philharmonic Orchestra von 1941 bis 1943 und von 1946 bis 1948 tätig. Seitdem profilierte er sich als Komponist nicht zuletzt von Musik für Holzbläser, u.a. für Richard Adeney (seinen Flötenkollegen im LPO), Léon → Goossens, Benny → Goodman, Larry Adler und Michala Petri. Zahlreiche Kompositionen entstanden als Auftragswerke, die fünf Fantasien für Solobläser im Auftrag des City of Birmingham Symphony Orchestra für die Birmingham International Wind Competition 1966 (zu den Preisträgern zählten Maurice → Bourgue und James Galway). Seine kongenialen Arbeiten für die einzelnen Instrumente machten diverse seiner Kompositionen zu regelmäßigen Teststücken in Konservatorien und bei Wettbewerben. Ihre Melodienfreude, ihr rhythmischer Reiz und ihre eingängige (nicht selten Bi-)Tonalität, ihr melodischer Schwung und ihre effektvolle Formgestaltung haben Arnold ein für britische Komponisten untypisches international hohes Ansehen beschert. In England hingegen war er (etwa für das als allzu populär klingende 2. Klarinettenkonzert mit seinen Jazzanklängen) auch Anfeindungen ausgesetzt, obwohl viele seiner Kompositionen von durchaus beachtlicher musikalischer Tiefe sind.

Werke (Auswahl):

- Trio für Fl., Va. und Fg. op. 6 (1942)
- Bläserquintett op. 7 (1944)
- Sonatinen für Fl., Ob., Kl. bzw. Blockfl. und Klav. opp. 19, 28, 29 & 41 (1948, 1951, 1951 bzw. 1953)
- 2 Klarinettenkonzerte opp. 20 & 115 (1948 bzw. 1975)

- Divertimento für Fl., Kl. und Fg. op. 37 (1953)
- Oboenkonzert op. 39 (1952)
- Oboenquartett op. 61 (1957)
- Fantasien für Fg., Kl., Fl., Ob. bzw. Blockfl. allein opp. 86, 87, 89, 90 bzw. 127 (1966, 1966, 1966, 1966 bzw. 1986)
- Divertimento für 2 Kl. op. 135 (1988)
- Bläseroktett op. 137 (1988)

Literatur:

H. Cole, *Malcolm Arnold. An Introduction to his Music*, London und Boston 1989 • P. Burton-Page, *Philharmonic Concerto. The Life and Music of Sir Malcolm Arnold*, London 1994 • [www.malcolmarnold.co.uk](http://www.malcolmarnold.co.uk)

Jürgen Schaarwächter

## Arrangement → Bearbeitung

### Artikulation

Artikulation als ein Aspekt der Phrasierung wird aus ›articulatio‹ (gliederweise, von lat. ›articulus‹ = Gelenk) abgeleitet und bedeutet im übertragenen Sinne des Wortes »deutlich«. In Bezug auf die Sprache handelt es sich um die verständliche, deutliche Aussprache der einzelnen Laute, in der Musik um die Ansprache der Töne (hart, weich, verschiedene Zwischenstufen) und ihre Dauer sowie ihre Gruppierung und Abgrenzung voneinander, darüber hinaus auch die Art der Tonbildung, Klangfarbe und dynamischen Gestaltung der Töne. In der Komposition wird die Artikulation mit verschiedenen Zeichen wie Bindebögen, Strichen, Punkten u.ä. und ihren verschiedenen Kombinationen angegeben. Da die Aufgabe der Artikulation darin liegt, musikalische Gedanken auf verständliche und dem musikalischen Kontext angemessene Weise hervorzubringen, gehört die Artikulation zu einem der wichtigsten, zugleich aber auch schwierigsten Aspekten der Interpretation.

Auf den Streichinstrumenten geschieht die Artikulation mittels des Bogens, bei den Holzblasinstrumenten im Wechselspiel von Zunge, Atemführung und Formung des Mundinnenraumes durch das Einblasen von Luft. Obwohl die Tongestaltung auch ohne die Bewegungen der Zunge möglich ist, wurde der Zungenstoß schon von Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529) wie auch ihren Nachfolgern (Marin → Mer-

senne, Jacques-Martin → Hotteterre, Johann Joachim Quantz) als wichtig für das kunstvolle Blasen bezeichnet (Schmid, S. 25 f.).

Die Grundlage der Artikulation auf den historischen Holzblasinstrumenten waren Zungensilbenfolgen, die als Mittel der allseits geforderten Nachahmung der Sprache als Trägerin und Vermittlerin der menschlichen Affekte (Emotionen) dienten. Die Silbenfolgen konnten dabei einfach (z.B. te te te) oder zusammengesetzt (tere tere) sein. Nach Hotteterre (*Principes de la Flute Traversiere ... et du Haut-Bois*, Paris 1707) stellte die Silbe ›Tu‹ für Traversflöte, Flöte und Oboe die wichtigste Silbe dar, die aber (an den Zähnen oder am Gaumen ausgesprochen) in den schnellen Passagen als Hilfe gegen Einförmigkeit mit der Silbe *ru* abgewechselt werden sollte. Die Wahl der Silben sollte jedoch nicht willkürlich stattfinden, sondern sie sollte sich nach dem jeweiligen Charakter bzw. Affekt der Komposition oder des Abschnittes richten. So unterscheidet bereits Girolamo dalla Casa (*Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584) die verschiedenen Silbenfolgen nach ihrem Affektcharakter auf *dolce* (weich), *mediocre* (mittel), *più crudo* (härter) und *hart* (Tarr / Dickey, S. 54). Die Artikulationssilben *te che* verbindet er dabei mit Schrecken bei den Zuhörern (*per sonatori, che uogliono far terribilità*). Ganz im Sinne der seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert alles beherrschenden Affekttheorie, nach der das wichtigste Ziel der Tonkunst in der Darstellung der menschlichen Affekte und ihrer Erregung in den Zuhörern liegen soll, verlangt auch etwa Claudio Monteverdi, dass die Instrumentalisten die Leidenschaften der Rede nachahmen (*Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), Venedig 1638, Vorrede). Die Nachahmung fand durch das Prinzip der Analogie statt, wobei mit den verschiedenen Mitteln der musikalischen Komposition wie Melodie, Rhythmus, Harmonie, Tempo, → Instrumentation, Dynamik usw., und eben auch Artikulation menschliche Gemütsbewegungen nachgeahmt werden sollten. Liebliche oder traurige Affekte sollen sanft und eher leiser, mit vorwiegend gebundenen Tönen, heftige oder zornige Affekte wiederum hart, stark und mit getrennten Tönen gespielt werden. In Übereinstimmung verwendet Quantz (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752) die härtere Silbe ›ti‹ überall dort, wo deutliche Abgrenzung erforderlich war (Tonrepetitionen,

Intervallsprünge), während er die weichere Silbe ›di‹ dagegen für Sekunden und kleinere Sprünge vorschlug. Ähnlich spricht auch Joseph → Sellner (*Theoretisch praktische Oboen Schule*, Wien 1825) von den Silben ›ti‹ und ›di‹, wobei die Silbe ›di‹ einen weicheren Stoß verursacht.

Eine verlässliche Orientierungshilfe stellt die Affekttheorie auch in Hinsicht auf die Art der Gruppierung der Töne dar. In Übereinstimmung mit der Nachahmung nach dem Prinzip der Analogie gilt, dass der Bindebogen immer den Affekt mildert. Schon nach Christoph Bernhard (*Von der Singe-Kunst oder Manier*, S. 37) muss die Stimme in Freude, Zorn und »dergleichen heftigen affecten« »starck, muthig und herzlich« sein, wobei die Noten »nicht sonderlich geschleift« (= gebunden), sondern »mehrentheils wie sie stehen« gesungen werden. Im Gegensatz dazu ist es bei »traurigen, sanftmüthigen, und solchen Worten« besser, wenn man »gelindere Stimme« verwendet und die Noten »ziehe und schleife«. Aufgrund dieser engen Verbindung zwischen Affekt und Artikulation sprachen verschiedene Autoren über die absolute Unzulässigkeit, gebundene und »gestosene« Noten willkürlich einzusetzen. Nach Quantz (*Versuch*, S. 107) sollen »schmeichelnde Gänge« im Adagio mit dem Zungenstoß oder Bogenstrich »nicht zu hart« gespielt werden, die »lustigen« und »erhabenen« Gedanken im Allegro wiederum »nicht schleppend, schleifend, oder zu weich« angestoßen werden. Auch Carl Philipp Emanuel → Bach empfiehlt das »Stossen« »mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeitmaasse«, während die »Schleiffungen« [= Bindungen] hauptsächlich bei »gehenden Noten« und in »langsamer oder gemäßigter Zeit-Maasse« vorkommen (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, S. 125f.).

Die Forderung nach einer Artikulationsart, die dem Affekt, Expression bzw. Charakter des Tonstücks entspricht, ist regelmäßig in den verschiedenen Lehrwerken zu finden, wie etwa in der → Fagottschule von Jean-Benjamin de LaBorde (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780), nach dem die Position der Zunge passend zu dem Charakter des Satzes sein muss (Horner, S. 56). Ähnlich verurteilt Johann Georg Heinrich → Backofen (*Anweisung zur Klarinette*, Leipzig 1803, S. 12) Klarinettenisten, die alles binden, ähnlich wie jene, die andauernd den Zungenstoß in sanft-

ten, sangbaren Stellen verwenden: »Ueberhaupt muss der Charakter, der Geist, die Bewegung eines musikalischen Satzes selbst zur besten Richtschnur dienen, wie der Klarinetist in Ansehung der Zunge vorzutragen hat.« Wie Etienne → Ozi (*Neue Fagot-Schule*, Leipzig 1806, S. 27) erklärt, erhält man den richtigen Charakter des Adagio, wenn die »Stösse mit der Zunge ohne Schärfe« angebracht werden, und die Finger die Löcher »ohne Hämmern« [!] auf- und zumachen. Das Allegro muss wiederum mit einer »gewissen Dreistigkeit« gespielt werden, auch muss das Spiel im Allegro »brillant« und der Zungenstoß »fest und bestimmt« sein. Joseph → Fröhlich (*Vollständige Theoretisch-practische Musikschule, II<sup>e</sup> Abtheilung*, Bonn ca. 1810, S. 20) beschreibt in Hinsicht auf Klarinette, Oboe und Fagott zwei prinzipielle Arten der Artikulation, das Schleifen und das Stoßen. Dem Stoßen auf kürzere und härtere Art entsprechen in der Notation vertikale Striche, jenem auf weichere und gelindere Art wiederum die Punkte. Wie jedoch auch er betont, sollten die verschiedenen Artikulationsarten nicht mechanisch, sondern in Übereinstimmung mit den Prinzipien des geistvollen Vortrages ausgeführt werden. Auch sollte nach ihm etwa der Englischhorn-Spieler aufgrund des eher schwermütigen Charakters dieses Instruments bei dem Vortrag der Noten »mehr der Verbindung derselben durch das Schleifen, des Anschwellens und Verlierens des Tons, als des kurzen Abstossens« bedienen, und beim Staccato »mehr die sich erneuerenden Gefühle« durch Anhalten der Töne, als ein »leichtes Spielen« derselben geben.

In Hinsicht auf die Klarinette beschreiben zeitgenössische Quellen zwei Anblasarten (das → »Übersichblasen«, bei dem das Rohrblatt nach oben gewendet ist, und das »Untersichblasen« mit dem Rohrblatt nach unten) und drei mögliche Arten der Artikulation: Mit der Brust (Valentin → Roeser, *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, Paris 1764; R 1972), mit der Kehle oder der Zunge. Die Artikulation mit der Brust, die um 1800 im Gebrauch war, wurde dabei mit dem zur Oberlippe gewandten Blatt gespielt (Rice, S. 67). Die Artikulation durch die Kehle, von Amand → Vanderhagen (*Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette*, Paris, ca. 1785, R 1972), Jean-Xavier → Lefèvre (*Méthode de Clarinette*, Paris 1802, R 1974) erwähnt, wurde wahrscheinlich für schnellere Passagen verwendet.

Die Zungen-Artikulation beschreibt zuerst der Norweger Lorents Nicolai Berg (*Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*, Kristiansand 1782), danach die meisten Autoren von Vanderhagen (1785) bis Thomas Willman (*A Complete Instruction Book for the Clarinet*, London [1826]). Als Silben wurden ›d‹, ›t‹, ›tu‹, ›té‹, ›tú‹, ›tü‹, ›ti‹ und ›di‹ verwendet. Backofen (*Anweisung zur Klarinette*, Leipzig 1803, S. 12) spricht von der Artikulation durch die Zunge, die Lippen oder die Kehle, wobei er den Zungenstoß als die beste Variante bezeichnet. Fröhlich (*Vollständige Theoretisch-practische Musikschule*, Bd. II, S. 14) beschreibt sowohl das »Unter«- als auch das »Übersichblasen«. Obwohl das Übersichblasen durch den Zungenstoß Vorteile in schnellen und gestoßenen Passagen bringt, spricht sich Fröhlich für die Artikulation durch gemäßigte und mit Leichtigkeit gegebene Atemstöße (mittels ›h‹ oder ›ha‹) nach dem Vorbild des Würzburger Hofklarinetisten Adolph Philipp → Meißner aus, die zu einem schöneren und ausdrucksfähigeren Ton führen. Laut ihm soll jeder gute Klarinetist nach dem Vorbild eines guten Sängers das »Wesentlichste« seines Vortrages (Nuancen im Ausdruck) »durch die Brust geben«. Nach 1830 setzte sich die Artikulation durch den Zungenstoß (erleichtert durch die Position des Blattes nach unten) durch, während jene durch die Brust oder Hals nur gelegentlich verwendet wurde.

#### Literatur:

Chr. Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, in: J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Kassel 1963 [Kassel<sup>3</sup>1999] • H. Becker, *Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert*, in: *Die Mf.* 8 (1955), S. 271–292 • D. A. Horner, *The teaching of the Bassoon from ca. 1700 to 1825*, Diss. University of Oregon 1980 • P. G. Leonards, *Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Spieltechnik der Blasinstrumente vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Zeit*, in: *Tibia* 5/6 (1980/81), S. 1–9 • T. E. Hoepflich, *Clarinet reed position in the 18<sup>th</sup> century*, *Early Music* 12 (1984), S. 48–55 • E. Schmid, *Artikulationsanweisungen in kontinentalen Bläuserschulen von 1535 bis 1830*, Diss. Wien 1987 • D. Charlton, *Classical Clarinet Technique: Documentary Approaches*, *Early Music* 16 (1988), S. 396–406 • A. A. Rice, *The baroque Clarinet*, Oxford 1992 • B. Haynes, *The eloquent Oboe. A History of the Hautboy 1640–1760*, Oxford 2001 • E. H. Tarr / B. Dickey, *Bläserartikulation in der Alten Musik / Articulation in Early Wind Music*, Winterthur 2007.