

Université de Montréal

L'école viennoise de contrebasse : genèse et réception

par Christian Gravel

Département de littératures et de langues modernes, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de maîtrise en études allemandes

Janvier 2013

© CHRISTIAN GRAVEL, 2013

Résumé

L'école viennoise de contrebasse : genèse et réception

Cette recherche met en parallèle les cultures germanophone et francophone par l'entremise de l'histoire de la contrebasse. La problématique consiste à expliquer l'absence de littérature en français sur l'école viennoise de contrebasse, qui s'est développée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui a eu une certaine incidence sur le développement de cet instrument.

La première section propose une biographie des principaux représentants de cette école, tous contrebassistes virtuoses actifs à Vienne autour de 1750. Suivent un tour d'horizon des œuvres pour contrebasse concertante du classicisme viennois, puis un rappel historique sur le déclin de cette école.

Dans la deuxième section, un parallèle est tracé entre l'avancée du violoncelle et le recul de la contrebasse au XIXe siècle. Suivent une présentation des instruments les plus appréciés de cette époque, à savoir le piano, le cor français et le violoncelle, puis une comparaison entre l'évolution de la contrebasse en France et dans les pays germanophones au XIXe siècle.

Finalement, la troisième section est consacrée à la renaissance de l'école viennoise de contrebasse, amorcée au milieu du XXe siècle. Pour observer le déploiement de cette évolution dans les cultures française, germanophone et anglo-saxonne, cette section comporte un examen des œuvres publiées par les maisons d'édition spécialisées en musique ainsi que de celles enregistrées par les contrebassistes.

Mots-clés : contrebasse, Vienne, classicisme, virtuosité.

Résumé

The Viennese school of bass playing: origin and reception

This research draws a parallel between the German and the French cultures through the history of the double bass. The problematic consists in explaining the absence of literature in French about the Viennese school of bass playing, which developed in the second half of the 18th century and had a certain impact on the development of this instrument.

The first section proposes a biography of the main representatives of this school, which were all virtuosos double bassists in Vienna around 1750. This is followed by an overview of works for solos double bass of the First Viennese School, and a brief history of the decline of this school.

In the second section a parallel is drawn between the progress of the violoncello and the decline of the double bass in the 19th century. This is followed by a presentation of the most appreciated instruments of this era, i.e. the piano, the French horn and the violoncello, and a comparison between the evolution of the double bass in France and in the German speaking countries in the 19th century.

Finally, the third section is dedicated to the renaissance of the Viennese school of bass playing, which was initiated half way through the 20th century. To look closer to this evolution in the French, German and Anglo-Saxon cultures, this section also includes a review of works published by music publishers and those recorded by double bassists.

Mots-clés: double bass, Vienna, classicism, virtuosity.

Résumé

Die Wiener Kontrabassschule: Entstehung und Rezeption

Diese Forschung will zwei Kulturen, die deutschsprachige und die französische, in Verbindung mit der Geschichte des Kontrabasses bringen. Die Fragestellung besteht darin, das Versäumnis der französischen Literatur über die Wiener Kontrabassschule zu erklären, eine Schule die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt und die eine Wirkung auf die Entwicklung dieses Instrumentes gehabt hat.

Im ersten Abschnitt wird eine kurze Biographie der Hauptvertreter dieser Schule vorgeschlagen, die alle Kontrabassvirtuose und um 1750 in Wien tätig waren. Es folgt ein Überblick der Werke der Wiener Klassik für konzertanten Kontrabass, dann ein historischer Exkurs über den Niedergang dieser Schule.

Im zweiten Abschnitt wird eine Parallele zwischen dem Vorsprung des Violoncellos und dem Rückgang des Kontrabasses im 19. Jahrhundert gezogen. In diesem Abschnitt werden desweiteren die bevorzugten Instrumente dieser Epoche, nämlich das Klavier, das Horn und das Violoncello diskutiert, und die Entwicklung des Kontrabasses in Frankreich und im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert verglichen.

Schließlich widmet sich der dritte Abschnitt der Renaissance der Wiener Kontrabassschule, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts begann. Um eine richtige Betrachtung der Entfaltung dieser Entwicklung in den französischen, deutschsprachigen und angelsächsischen Kulturen zu ermöglichen, findet sich in diesem Abschnitt ebenfalls eine Untersuchung der Werke, die von den Musikverlagen veröffentlicht wurden wie auch derjenigen, die von den Kontrabassisten aufgenommenen wurden.

Mots-clés: Kontrabass, Wien, Klassik, Virtuosität.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	7
1-DAS 18. JAHRHUNDERT ODER DAS ZEITALTER DER WIENER KONTRABASSSCHULE	12
1.1. Die Entstehungsperiode	12
1.1.1. Hintergründe	12
1.1.2. Merkmale des Wiener Kontrabasses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	16
1.2. Die Wiener Kontrabassvirtuosen	19
1.2.1. Johann Sperger (1750-1812)	19
1.2.2. Joseph Kämpfer (1735-1797)	22
1.2.3. Friedrich Pischelberger (1741-1813)	25
1.2.4. Weitere	29
1.3. Die Entwicklung der konzertanten Musik für Kontrabass	32
1.3.1. Wiener Kontrabasskonzerte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	32
1.3.2. Joseph Haydn (1732-1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	32
1.4. Der Niedergang	39
1.4.1. Kulturhistorische Gründe	39
1.4.2. Grenzen der Wiener Kontrabassschule	40
1.4.3. Die folgenden Generationen von Kontrabassisten	41
2-WIDERSPRÜCHLICHE TENDENZEN IM 19. JAHRHUNDERT	43
2.1. Der Rückgang des Kontrabasses zugunsten des Violoncellos	43
2.1.1. Die Instrumente der Romantik	43
2.1.2. Die Ausdehnung des Repertoires des Violoncellos	48
2.1.3. Das Repertoire des Kontrabasses	49
2.2. Unterschiede zwischen dem deutschsprachigen Raum und Frankreich	50
2.2.1. Die Entwicklung des Kontrabasses in Europa	50
2.2.2. Der Rückstand Frankreichs	54
2.2.3. Die Stabilität im deutschsprachigen Raum	60
3-WIEDERGEBURT IM 20. JAHRHUNDERT	63
3.1. Der deutschsprachige Raum als Kern der Renaissance	63
3.1.1. Die Musikverlage	63
3.1.2. Werke der Wiener Kontrabassschule als Pflichtstück beim Probespiel	65
3.1.3. Die aufgenommenen Werke	66
3.1.4. Literatur über Kontrabass und die Wiener Kontrabassschule	68

3.2. Die wesentliche Rolle der angelsächsischen Länder	70
3.2.1. Die Musikverlage	70
3.2.2. Die aufgenommenen Werke	72
3.2.3. Literatur über Kontrabass	74
3.3. Sonderfall Frankreich	78
3.3.1. Die Musikverlage	78
3.3.2. Die aufgenommenen Werke	79
3.3.3. Literatur über Kontrabass	81
3.3.4. Frankreich grenzt sich ab	83
SCHLUSSFOLGERUNG	87

Einleitung

In der Aufklärung, genauer gesagt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war Wien ein wichtiges Zentrum des europäischen Musiklebens. Für viele Musikwissenschaftler gilt Wien sogar als das europäische Musikzentrum des 18. Jahrhunderts¹. Interessanterweise fand in den späten 1750er Jahren bis in die mittleren 1780er Jahre hinein in der Wiener Instrumentalmusik das statt, was heute in der Musikwissenschaft als die Blütezeit des Kontrabasssolospiels gilt. Als Zeugnis dieser Blüte wird oft die Überfülle von Werken für Solokontrabass und von Kammermusikwerken mit Kontrabass, die in diesem Zeitraum komponiert wurden, erwähnt. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts verlor jedoch diese Schule an Popularität. Später, in der Epoche der Romantik, die sich im Bereich Musik über das ganze 19. Jahrhundert erstreckt, ist sie aus verschiedenen Gründen völlig in Vergessenheit geraten.

Im 20. Jahrhundert erfolgte das, was man die Renaissance der Wiener Kontrabassschule nennen darf. Im Jahre 1938 wurde zum ersten Mal eine moderne Ausgabe eines Werkes dieser Schule, das *Kontrabasskonzert Nr. 2* von Karl Ditters von Dittersdorf, veröffentlicht. Die regelrechte Wiedergeburt erfolgte aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als wichtige Etappe dieser Entwicklung ist das Jahr 1955 zu erwähnen. Denn in diesem Jahr wurden nämlich in Schwerin zahlreiche Manuskripte von Werken der Wiener Kontrabassschule entdeckt²: *In 1955, subsequent to the purchase of a microfilm machine, the Landesbibliothek in Schwerin, Germany, was able to bring to light a veritable treasure chest of double bass manuscripts that had lain dormant for nearly two centuries in their archives and were crying for discovery.* So wurden viele Komponisten wie Dittersdorf, Vanhal, Sperger oder Hoffmeister, ausfindig gemacht.

Seitdem ist die Verbreitung der Wiener Kontrabassschule nicht mehr zu stoppen. In der klassischen Musik ist sie heute in fast allen Bereichen des Musiklebens zu finden,

¹ MGG, 2006, Band 9, Artikel Wien.

² Brun, 2000, Seite 110.

wie in Musikverlagen, in der Aufnahmekultur, in der Kontrabassliteratur, im Konzertwesen, beim Probespiel, usw. Dabei ist es aber verwunderlich, dass diese Verbreitung ein Land in Europa immer noch nicht erreicht hat, und zwar Frankreich.

Fragestellung

Die Fragestellung dieser Abschlussarbeit über die Entwicklung und Rezeption der Wiener Kontrabassschule erfolgt im Rahmen des Kulturtransfer-Ansatzes (*transfert culturel*), der von Michel Espagne und Michael Werner in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde. Die Rahmenbedingungen der Verwendung dieses Begriffs, die auch auf die Verbreitung der Ideen und der Werke zutreffen, lauten folgendermaßen³:

[...] le terme de transfert n'a pas, à l'exclusion de son emploi en psychanalyse, de valeur prédéterminée. Mais il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil.

Es handelt sich um einen relativ jungen kulturwissenschaftlichen, oft schwer zu definierenden Ansatz, wie Béatrice Joyeux-Prunel unterstreicht⁴:

Qu'est-ce que le culturel? La définition du « transfert culturel » n'est pas très précise, au risque de tenir tout transfert pour un transfert culturel. Quel est exactement le sens de « culturel »? Éducation de l'esprit ou civilisation (contre barbarie)? La théorie refuse de se limiter aux domaines des représentations ou de la formation des intelligences. Mais on manque encore d'une définition précise.

Trotz der Unbestimmtheit der Definition, sollte die vorliegende Magisterarbeit zur Rezeption der Wiener Kontrabassschule zweifellos als Beitrag zu diesem Ansatz angesehen werden. Denn die Entwicklung des Kontrabasses in Europa (auf die zentrale Fragestellung gehen wir bald ein) gehört unbestreitbar in dieses Feld. Dies betrifft sowohl die Verbreitungswege des Gegenstandes Kontrabass als auch diejenigen von bestimmten Spielpraktiken oder komponierten Kunstwerken. Auch bei einem Objekt, dem in der germanistischen Kulturwissenschaft bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wird die Problematik der oft schwer nachzuweisenden Zirkulation von Ideen und Werken offenbar, sowie die Frage nach der „Nationalisierung“ von bestimmten kulturellen Phänomenen.

³ Espagne, 1999, Seite 286.

⁴ Joyeux-prunel, 2002, Seite 157.

Bei der Fragestellung ist es auch wichtig darauf zu verweisen, dass sie weitgehend auf meine persönliche Musikerfahrung, nämlich einen zweijährigen Aufenthalt in Deutschland (1997-1998), zurückzuführen ist. Damals habe ich in Hamburg als freiberuflicher Kontrabassist mit verschiedenen Orchestern gespielt. Dort habe ich die Gelegenheit gehabt, mit unterschiedlichen Kontrabassisten über den Kontrabass zu reden. Ich habe schnell festgestellt, dass ein großer Teil des deutschen/österreichischen Repertoires für Kontrabass mir unbekannt war. Aber nicht nur ein Teil des Repertoires, sondern auch die Literatur über den Kontrabass, die auf Deutsch erschienen ist. Daraus hat sich für mich damals die Frage ergeben: Warum hat sich das Repertoire dieser Epoche in Québec bzw. Kanada nicht verbreitet? Später habe ich diese Frage auf die europäische Ebene erweitert und die Zentralfrage meiner Magisterarbeit könnte wie folgt lauten: Warum wird die Musik der Wiener Kontrabassschule in Frankreich nie gespielt? Diese Fragestellung kann wiederum in drei Leitfragen unterteilt werden:

- 1) Warum haben die französischen Musikverlage kein Interesse an der Veröffentlichung der konzertanten Musik für Kontrabass der Wiener Klassik?
- 2) Warum ist die konzertante Musik für Kontrabass der Wiener Klassik in den von den französischen Kontrabassisten aufgenommenen Werken kaum zu finden?
- 3) Wie erklärt sich der Mangel an französischer Literatur über die Wiener Kontrabassschule?

In den Antworten auf diese drei Leitfragen wird auf musikalische, historische und kulturelle Aspekte dieser wichtigen Periode der Geschichte des Kontrabasses aufmerksam gemacht. Jedoch werden sie hauptsächlich durch einen Vergleich zwischen der historischen Entwicklung des Kontrabasses im deutschsprachigen Raum und in Frankreich beantwortet. Wichtig ist dabei auch, dass im Abschnitt über die Wiedergeburt der Wiener Kontrabassschule, das heißt das 20. Jahrhundert, ebenfalls die Situation in angelsächsischen Ländern behandelt wird.

Gliederung

Diese Arbeit wird in drei (in chronologischer Reihenfolge) Teile gegliedert. Im ersten, der sich auf das 18. Jahrhundert konzentriert, werden die Hintergründe der Entstehungsperiode der Wiener Kontrabassschule behandelt und einige Merkmale des

Wiener Kontrabasses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschrieben. Dann werden Kontrabassisten, die als Hauptvertreter dieser Schule gelten, vorgestellt, und die rasche Entwicklung der konzertanten Musik für Kontrabass erörtert. Als letztes Thema dieses Teils wird der Niedergang der Wiener Kontrabassschule untersucht, der schon am Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte.

Der zweite Teil ist dem 19. Jahrhundert gewidmet. Zuerst werden die wichtigsten Instrumente der Romantik vorgestellt – unter denen das Violoncello steht. Danach wird ein Vergleich zwischen dem Repertoire des Kontrabasses mit dem des Violoncellos gezogen; es wird dadurch aufgezeigt, warum für den Kontrabass das 19. Jahrhundert als ein Rückgang betrachtet werden kann. Darauf wird ein Überblick über die europäische Entwicklung des Kontrabasses im 19. Jahrhundert gegeben. Die – für das 19. Jahrhundert – wichtige Frage der nationalen Schulen wird auch in diesem Teil kurz gestreift. Von großem Gewicht in diesem Teil sind aber die Unterschiede zwischen der Entwicklung des Kontrabasses im deutschsprachigen Raum und in Frankreich.

Der dritte und letzte Teil setzt sich mit dem 20. Jahrhundert auseinander, einem Zeitraum, während dessen sich eine Wiedergeburt der Wiener Kontrabassschule vollzog. Es wird beschrieben, wie sich diese Wiedergeburt im deutschsprachigen Raum, in den angelsächsischen Ländern und in Frankreich zuträgt. Weiterhin findet ein Vergleich zwischen den drei Gebieten statt.

Relevanz der Arbeit

Wie der Name schon sagt, hat sich die Wiener Kontrabassschule in Österreich bzw. in Wien entwickelt. Außerdem ging die schon erwähnte Renaissance dieser Schule vor allem im deutschsprachigen Raum und in einigen angelsächsischen Ländern vonstatten – jedoch nicht in Frankreich. Infolgedessen wurde bis heute nicht nur die Wiener Kontrabassschule selbst, sondern auch die Rückgangsphase im 19. Jahrhundert und die Wiedergeburt hauptsächlich von deutschen, österreichischen und amerikanischen Forschern untersucht. Soweit mir bekannt ist, ist sie nie vom französischen Standpunkt aus tiefgreifend untersucht worden.

Der zweite Aspekt, der auch einen Anteil an der Relevanz dieser Magisterarbeit hat, besteht darin, dass im Teil über das 20. Jahrhundert die Renaissance der Wiener Kontrabassschule Gegenstand eines Vergleichs – zwischen dem deutschsprachigen

Raum, den angelsächsischen Ländern und Frankreich – wird. Dieser Vergleich ermöglicht, die heutige Situation besser zu verstehen und hilft eine vollständigere Antwort auf die Fragestellung zu formulieren. Diese zwei Aspekte, also der französische Standpunkt und der Vergleich zwischen Kulturen, machen die Originalität dieser Magisterarbeit aus.

Weitere Aspekte

Die Wiener Kontrabassschule ist über mehr als 150 Jahre im Hintergrund geblieben. Heutzutage ist diese Vernachlässigung schwer erklärbar, weil diese Schule doch Spuren hinterlassen hat. Seit den 1950er Jahren jedoch bekunden die Musikverlage, die Forscher und die Kontrabassisten selbst Interesse für diese Periode der Geschichte des Kontrabasses. Von einem geschichtlichen Standpunkt aus ist das Wiederaufleben der Wiener Kontrabassschule wichtig, weil es sich auf das Repertoire des Instruments auswirkt. Es wird in dieser Magisterarbeit demonstriert, dass die Musik dieser Schule zum Eckpfeiler des Repertoires des Kontrabasses geworden ist.

Wichtig beim Wiederaufleben dieser Musik ist auch, dass es die Gelegenheit ist, Komponisten, die manchmal zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind, wiederzuentdecken. Der böhmische Komponist Johann Baptist Vanhal (1739-1813) darf dafür als gutes Beispiel dienen. Im Anschluss an das Wiederaufleben der Wiener Kontrabassschule ist deutlich zu erkennen, dass heute nicht nur sein *Kontrabasskonzert in D-Dur*, das zum Standardwerk des Kontrabasses geworden ist, sondern auch viele andere Werke, unter anderem seine Symphonien, oft aufgeführt werden. Gleichfalls deuten die zahlreichen Aufnahmen seiner Werke der letzten Jahre darauf hin, dass im 21. Jahrhundert Vanhal nicht mehr als vergessener Komponist der Wiener Klassik gilt. Zweifelloserweise ist dabei der Beitrag der Wiener Kontrabassschule nicht abzuschätzen.

Schließlich bleibt zu hoffen, dass meine Forschung die Verbreitung der Werke der Wiener Kontrabassschule in Französisch sprechenden Ländern anspornt und dass andere Werke der Wiener Kontrabassschule Standard des Repertoires werden, wie es schon der Fall mit den Kontrabasskonzerten von Vanhal und Dittersdorf ist.

1-Das 18. Jahrhundert oder das Zeitalter der Wiener Kontrabassschule

1.1. Die Entstehungsperiode

1.1.1. Hintergründe

Der Kontrabass wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem geschätzten Instrument der Wiener Instrumentalmusik. In dieser Periode war er oft als Solo-Instrument zu hören. Diese Zeit wird auch als Anfang der Blütezeit des klassischen Kontrabass-Solospiels bezeichnet. Um die Stellung des Kontrabasses als Solo-Instrument in Wien in dieser Epoche zu bestätigen, wird in der Literatur oft die „Gründliche Violinschule“⁵ von Leopold Mozart (1719-1787) zitiert. Mozart war damals in Wien tätig und wurde daher Zeuge der Entwicklung der Wiener Kontrabassschule. In der 2. Auflage seiner Schule macht er Anmerkungen über den „großen Baß“ (contra Basso), die in der ersten Auflage nicht zu finden sind⁶:

Bei diesem mit 5. Seyten bespannten Violon sind an dem Hals durch alle Intervalle Bände von etwas dicken gebessert wird. Man kann auch auf einem solchen Basse die schweren Passagen leichter herausbringen; und ich habe Concerte, Trio, Solo, usw. ungemein schön vortragen gehört. Doch habe ich bemerkt, daß beym Ausdruck einer Stärke beym Accompanieren allezeit sich zwei Seyten zugleich hören liessen ; weil die Seyten merklich dinner sind und näher beysammen stehen, als bey einem Basse, der nur mit 3. oder 4. Seyten bezogen ist.

Es wird im Laufe der Arbeit gezeigt (1.1.2.), dass diese Beschreibung dem Wiener Kontrabass entspricht. Indirekt gilt der oben zitierte Kommentar als Zeugnis der Entwicklung des Kontrabasses als Solo-Instrument und als Instrument der Kammermusik, weil Mozart erst ab den 1760er Jahren in Wien beschäftigt war. Dies erklärt die Abwesenheit von Kommentaren über den „großen Baß“ in der ersten Auflage seiner Methode, die 1756 veröffentlicht wurde, und bestätigt in gewissem Maße die Entwicklung der Wiener Kontrabassschule.

Es ist wichtig anzumerken, dass die Blüte des klassischen Kontrabass-Solospiels dank bestimmter Gegebenheiten möglich wurde, die hauptsächlich mit der zweiten

⁵ Die Violinschule Leopold Mozarts hat auf europäischer Ebene Erfolg gehabt und wurde in vielen Sprachen übersetzt.

⁶ Mozart, 1769, Einleitung.

Hälfte der Regentschaft der Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) zusammentreffen. Josef Focht kommentiert diese Gegebenheiten folgendermaßen⁷:

Zu den günstigen Voraussetzungen zählten die Außenpolitik der seit 1740 regierenden Kaiserin Maria Theresia, das jesuitische Bildungssystem, der hochentwickelte Wiener Geigenbau, die katholische Wiener Kirchenmusik und die Divertimento-Praxis, ein gewaltiges Potential an hochqualifizierten Musikern und die starke Bindung des Wiener Musizierens an barocke Konventionen.

Um die geschichtlichen Hintergründe dieses Vorgangs besser zu verstehen, soll hier auf zwei Aspekte dieses Zeitraums aufmerksam gemacht werden. Zum einen der politische (und musikalische) Kontext und zum anderen die Bedeutung Wiens als Stadt im europäischen Kulturleben.

Politischer und musikalischer Kontext

Ab 1749 – nach dem österreichischen Erbfolgekrieg (1740-1748) – entwickelte sich die Staatsreform von Maria Theresia, die nach dem Tod ihres Vaters Karl VI. 1740 die Regierung der habsburgischen Länder übernahm. Diese Reform wirkte sich auf alle politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Bereiche der Länder des Habsburgerreiches aus und war für ihre Epoche höchst fortschrittlich⁸. Ab 1765 musste sie allerdings die Regentschaft mit ihrem Sohn, dem Kaiser Joseph II., teilen. Diese Zusammenarbeit war immer von starken Spannungen zwischen den beiden geprägt. Im Wesentlichen hat sich die Wiener Kontrabassschule in dieser Zeit, d. h. in der Epoche der Regentschaft Maria Theresias, entwickelt. Nach dem Tod der Kaiserin 1780 übernahm ihr Sohn Joseph II. allein die Regierung der habsburgischen Länder, die er bis zu seinem Tod 1790 behielt.

Um unkontrollierte öffentliche Ausgaben zu verhindern, wurden kurz nach dem Regierungsantritt Maria Theresias Sparmaßnahmen ergriffen, sodass die musikalischen Aktivitäten am Hof der Habsburger, die viel Geld kosteten, allmählich in Klöster und Kirchen der Umgebung von Wien verschoben wurden. Der Kontrabass bleibt jedoch in der wienerischen Kirchenmusik immer sehr präsent, und rückblickend ist festzustellen, dass diese unerwartete Veränderung des wienerischen Musiklebens zu einer blitzschnellen Entwicklung des Kontrabass-Solospiels führte⁹.

Um eine vollständige Beschreibung des Zusammenhangs zu liefern muss auch die Aufhebung des Jesuitenordens von 1773 in Betracht gezogen werden, weil in den

⁷ Focht, 1999, Seite 3.

⁸ Koschatzky, 1980.

⁹ Focht, 1999, Seite 6.

habsburgischen Erbländen das jesuitische Bildungssystem für die Musikausbildung von vielen Kindern verantwortlich war. Durch diese Entscheidung wurde das österreichische Bildungssystem in eine kritische Lage versetzt. Mit der Reform des Kirch- und Schulwesens um 1783 hat die josephinische Kulturpolitik die Nachfolge von Musikern so gut wie aufgerieben, zumindest vorübergehend. Diese zwei politischen Entscheidungen, d. h. das Verbot des Jesuitenordens und die Reformen der josephinischen Kulturpolitik¹⁰, müssen mit dem Niedergang der Wiener Kontrabassschule in Verbindung gebracht werden.

Um 1780 ist auch in der Musizierpraxis eine Veränderung zu beobachten, oder ein Verschieben der Orte der mit Musik verbundenen Aktivitäten von Klöstern und Kirchen zu Kreisen von „aufgeklärten“ Dilettanten, die musikalisch gebildet waren¹¹. Diese neuen Gegebenheiten sind besonders mit dem Antritt des Kaisers Joseph II. als alleinregierender, im Zeitalter der Aufklärung wichtiger Vertreter des aufgeklärten Absolutismus, wie auch mit der Zeitströmung des Jahrhunderts, verbunden. Allerdings soll nicht außer Acht gelassen werden, dass zum Vorbild eines Kaisers der Aufklärung das Interesse an der Kunst sehr gut passte, und es war keineswegs Zufall, dass Joseph II. als Dilettant Violoncello und Klavier spielte. Über den besonderen Einfluss den Joseph II. auf das Kulturleben ausübte, schreibt Bogdan¹²: *Jusque-là, les Lumières avaient été présentes dans la vie culturelle de la société autrichienne, en particulier au sein des élites, mais il fallut attendre le règne de Joseph II pour qu'elles produisent leurs premiers effets au niveau de l'État.*

Das Verschieben von den Musikaktivitäten in Klöstern und Kirchen zu geschlossenen Kreisen beinhaltete einen Rückschritt für den Kontrabass, der mit der Kirchenmusik verknüpft war und deshalb in den Klöstern und Kirchen blieb. Durch die vermehrt öffentlichen Konzerte und die bürgerliche Hausmusik stieg plötzlich das Violoncello zum Haupt-Bassinstrument auf, während der Kontrabass als „Instrument der Vergangenheit“ abgestempelt wurde¹³, sodass es für das virtuose Kontrabass-Spiel keinen Platz mehr gab.

¹⁰ Reinalter, 2005, Seite 405.

¹¹ Focht, 1999, Seite 6.

¹² Bogdan, 2002, Seite 241.

¹³ Focht, 1999, Seite 6.

Wien als europäische Kulturstadt des 18. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konnten drei europäische Städte auf den Titel des „Hauptkulturzentrum“ Europas Anspruch erheben: Paris, London und Wien. In der Musikgeschichte dieses Zeitraumes stellt Wien aber die Hauptstadt der Musik dar, die Stadt, in der sich das Zeitalter der Wiener Klassik entwickelt hat.

Im zeitgenössischen europäischen Kontext war die Rolle Wiens zwar sehr wichtig, aber seltsamerweise nicht tonangebend. Jede dieser drei Musikmetropolen hatte in verschiedenen Bereichen (die Konzert-Kultur am Hof, das Musikausbildungssystem, das Musikverlagswesen, die Frage nach dem Musikgeschmack, usw.) ihre individuelle Entwicklungsdynamik. Als Beispiel soll angeführt werden, dass bis zur Französischen Revolution Paris in der musikalischen Hof- und Adelskultur geschmacksbildend und ein europäisches Zentrum des Musiktheaters, des Verlagswesens und der Kritik war. Gleichzeitig hatte London ein unvergleichbares öffentliches und „demokratisches“ Konzertleben, das für die Entwicklung der Musikgeschichte wichtig wurde¹⁴.

Nicht zu vergessen sind allerdings die ästhetische Einzigartigkeit und die Bedeutung Wiens in der Musikgeschichte. Obwohl die drei Kulturmetropolen zu dieser Epoche eine unbestreitbare Bedeutung hatten, so war auch die österreichische Stadt einzigartig, und lockte Musiker nicht nur aus allen Ländern des Reichs, sondern auch aus Europa an. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Beethoven 1792, um seine Musikausbildung zu vervollständigen, weder nach Paris noch nach London, sondern nach Wien geschickt wurde. Der österreichische Musikhistoriker Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), der im 19. Jahrhundert zahlreiche grundlegende Werke über die europäische Musikgeschichte schrieb, hat schon 1846 die Wiener Klassik folgendermassen kommentiert¹⁵:

Durch *Haydn* und *Mozart* war die Tonkunst in allen Fächern zur höchsten Vollkommenheit gediehen; ihr Styl war das ausschliessende Muster für alle Tonsetzer in Deutschland und Frankreich; was die spätere Zeit Grosses und Schönes hervorgebracht, von dort her nimmt es seinen Ursprung. Man muss daher jene Beiden als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche, oder (vielleicht richtiger, weil eben in Deutschland zeither ein Nebenzweig, eine Secte, entstanden ist, welche sich gern diesen Namen beilegen lässt) die 'Wiener Schule' nennen mag.

¹⁴ MGG, 2006, Band 5, Seite 233.

¹⁵ Kiesewetter, 1846, Seite 97.

Die Terminologie betreffend, ist es in diesem Zitat interessant, dass Kiesewetter den Ausdruck „Wiener Schule“ benutzt, was damals in der Musikwissenschaft noch keine Einstimmigkeit erzielt hatte. Außerdem durchsetzte im Fach Musikgeschichte Kiesewetter 1834 den noch heute üblichen Ausdruck „Wiener Klassik“ für diese Epoche (1780 bis 1800)¹⁶.

Abschließend ist anzumerken, dass die Entstehung und Entwicklung der Wiener Kontrabassschule in einem sehr fruchtbaren Zeitalter erfolgte. Aus diesem Grunde ist die Ursache, dafür dass die Kompositionen für Solo-Kontrabass, die sich ungefähr zwischen 1750 und am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten, in Vergessenheit geraten sind, nicht in der Entwicklung der Musikgeschichte zu finden. Sie liegt in der Geschichte des Instruments selbst.

1.1.2. Merkmale des Wiener Kontrabasses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Der Kontrabass ist bei weitem das instabilste Streichinstrument des Orchesters¹⁷. Viele Charakteristika des Instruments spiegeln diese Instabilität wider, wie seine Abmessungen, die Saitenanzahl, die Bogenhaltung und die Stimmung. In einem Abschnitt der These über das Kontrabasskonzert von Johann Baptist Vanhal und die Zeit der Wiener Kontrabassschule von Herrn Muñoz Villanueva ist von der Unstabilität des Kontrabasses die Rede¹⁸:

In order to understand the Viennese bass school we must see that up until this point, the bass was in a period of evolution and there was a great amount of experimentation that differed in just about every different cultural region in Western Europe. Many different approaches were being experimented in the different regional 'schools' of playing with regarding to tuning (whether to tune in fifths or fourths), quantity of strings (three, four or five strings), different types of bows (underhand and overhand) and whether to use frets or not.

In diesem Zeitraum, in dem der Kontrabass Gegenstand von vielen Experimenten wurde, ist es zu merken, dass der Wiener Kontrabassbau der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigenartige und untrügliche charakteristische Merkmale aufweist. Diese Eigenschaften behandelte Adolf Meier 1984 als Referatsthema¹⁹. Meier

¹⁶ MGG, 2006, Band 5, Seite 229.

¹⁷ Saliot, 1994, erster Abschnitt.

¹⁸ Muñoz, 2009, Seite 7.

¹⁹ Meier, 1984, Seiten 97-108.

hatte die Möglichkeit, viele Kontrabässe aus Wien und Umgebung zu untersuchen. Durch diese Analysen konnte er spezifische Details des Wiener Kontrabasses und des wienerischen Kontrabassbaus erkennen. Er hat folgende drei Merkmale als typisch für den Wiener Kontrabassbau bezeichnet: 1) Gambenumrisse; 2) Abwesenheit von italienischem Einfluss, wie beim Violin-, Viola- und Violoncellobau; 3) Saitenanzahl (die Wiener Kontrabässe dieser Epoche sind fast immer Fünfsaiter, was durch die Wirbelkästen sofort erkennbar ist)²⁰.

Als weiteres Merkmal lässt sich die bekannte „Terz-Quart-Stimmung“ [F-A-D-Fis-A] nennen, die höchstwahrscheinlich das Hauptmerkmal der Wiener Kontrabassschule darstellt und die ein fünf Saiten bespanntes Instrument voraussetzt. Sie wurde im 20. Jahrhundert gründlich untersucht²¹ und in vielen Quellen des 18. und des 19. Jahrhundert beschrieben²². Diese Stimmung wurde auch von Albrechtsberger erwähnt: *Der Violon, oder Contrabaß, hat gewöhnlich fünf ziemlich dicke Saiten, auch von Schafdärmen, welche von unten hinauf heißen; F A d fis a*²³. Interessanterweise hat Albrechtsberger auch von den Bünden des wienerischen Kontrabass berichtet (Er [der Kontrabass] hat zu jedem halben Tone einen Bund auf dem Griffblatte)²⁴.

Diese mit Bünden ausgestatteten Kontrabässe, die an die Gambe erinnern, waren im 18. Jahrhundert immer noch üblich. Wegen dem intensiveren Vibrato, das durch die Entwicklung des modernen Tons des Orchesters verlangt wurde, verschwanden allmählich die Bündel am Anfang des 19. Jahrhunderts. Der Flöten-Virtuose Johann-Joachim Quantz hat seinerseits von einer mit den Bündel verbundenen Deutlichkeit gesprochen: *Eine große Hinderung an der Deutlichkeit machet es, wenn auf dem Griffbrette keine Bündel sind. Einige halten zwar dieses für einen Ueberfluß, und wohl gar für schädlich*²⁵. Quantz ist jedoch der einzige Komponist dieser Epoche, der von einer Verbindung zwischen Deutlichkeit und Bündel berichtet. Sie darf also in Frage gestellt werden.

²⁰ Meier, 1984, Seite 98.

²¹ Planyavsky, 1984, Seiten 325f. Focht, 1999, Seiten 19-41. Brun, 2000, Seiten 100ff. Meier, 1979, Seiten 27-33.

²² Hier seien einige Autoren des 19. Jahrhunderts die neben Albrechtsberger die „Terz-Quart-Stimmung“ der Wiener Kontrabassschule beschrieben haben, erwähnt: Fröhlich, 1810-1811. Nicolai, Dr C in: AMZL, April 1816, Spalte 258. Schilling, 1835. Labro, 1860.

²³ Albrechtsberger, 1790, Seite 421.

²⁴ Albrechtsberger, 1790, Seite 421.

²⁵ Quantz, 1752, Seite 219.

Wenn man die Zahl von Merkmalen und ihre Genauigkeit berücksichtigt, muss man wohl annehmen, dass sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Kontrabassschule im Wiener Raum entwickelt hat. Der Musikwissenschaftler Adolf Meier ist der erste, der dies festgestellt hat. 1969 wurde sein Buch (*Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik*) über das Thema veröffentlicht. In der zweiten Auflage stellt er folgende These auf²⁶:

Überschaut man den Umfang der Kompositionen für Solo-Kontrabass, so ist die Annahme der Existenz einer regulären Schule gerechtfertigt; hinzu kommt, dass in keinem späteren Zeitraum und in keinem geographisch so geschlossenen Raum eine derart intensive Pflege des solistischen konzertanten Kontrabassspiels bemerkt werden kann.

Fünfzehn Jahre später hält er im Rahmen einer Tagung über Kontrabass ein Referat, in dem er die gleiche These vertritt, doch betont er dieses Mal die technischen Aspekte der Wiener Kontrabassschule²⁷:

Die Sonderstellung des fünfsaitigen, auf Terz-Quart-Stimmung basierenden Bautypus des Wiener Kontrabasses, seine spieltechnischen Möglichkeiten und die einheitliche spieltechnische Konzeption aller seiner Vertreter (Komponisten wie Spieler), die auf diesen Typus bezogene umfangreiche konzertante Literatur sowie schließlich die Trägerschaft durch die Kontrabassisten Pichelberger, Sperger, auch Joseph Kämpfer, Joseph Mannl, möglicherweise auch der in Koblenz-Ehrenbreitstein wirkende Ignaz Woschitka berechtigen, für den Wiener Raum im Zeitraum von 1760 bis 1800 von einer ‚Wiener Kontrabaßschule‘ zu sprechen.

Seit ungefähr zwanzig Jahren, ist im Verlagswesen, unter den Kontrabassisten und den Musikwissenschaftlern und für das Publikum selbst die Existenz der Wiener Kontrabassschule nicht mehr ein Thema für sich, weil die Fortschritte der musikwissenschaftlichen Forschung, die Veröffentlichung von wichtigen – und bisher unbekannt – Werken und die öffentlichen Konzerte von Kontrabassisten erster Klasse alle Zweifel zerstreut haben: eine Blütezeit des klassischen Kontrabass-Solospiels erfolgte in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Beweis dafür ist, dass einige Kontrabass-Konzerte der Wiener Klassik Hauptbestandteile des Repertoires des Kontrabasses und Pflichtstücke beim Probespiel von fast allen Orchestern der Welt geworden sind.

²⁶ Meier, 1979, Seite 60.

²⁷ Meier, 1984, Seite 105.

1.2. Die Wiener Kontrabassvirtuosen

1.2.1. Johann Sperger (1750-1812)

Leben

Adolf Johannes Sperger wurde am 23. März 1750 im ehemals niederösterreichischen Feldsberg (heute: Valtice, Tschechische Republik) geboren. Über seine erste Ausbildung ist nicht viel bekannt. Nach Vermutungen von Musikwissenschaftlern hat er sie entweder am Jesuiten-Seminar der Nachbarstadt Nikolsburg (heute Mikulov)²⁸ oder von dem Feldsberger Organisten Franz Anton Becker²⁹ erhalten. Seinerseits schlägt Adolf Meier, dem man einen vollständigen Überblick über die Biographie Spergers verdankt³⁰, zwei weitere Mutmaßungen vor: entweder hätte Sperger seine Musikausbildung von einem Musiker der Hofkapelle bekommen, oder er hätte sie in Feldsberg bei dem Orden der Barmherzigen Brüder erhalten³¹. Bekannt ist, dass dieser Orden für eine Krankenpflegeschule verantwortlich war, in denen die Brüder mit den Novizen ein Orchester aufstellten. Bis zum heutigen Tage kann keine dieser Vermutungen belegt werden.

Sperger wandte sich vermutlich im Jahre 1767 nach Wien. Während seiner ersten Jahre in Wien setzte er seine Ausbildung bei Johann Georg Albrechtsberger (Musiktheorie) sowie bei Friedrich Pischelberger (Kontrabass), einem wichtigen Vertreter der Wiener Kontrabassschule, fort. Sehr wenig kann aber mit Sicherheit über das Jahrzehnt 1767 bis 1777 behauptet werden, da die Forschung über diesen Zeitraum im Dunkeln liegt, so wie es auch der Fall mit der ersten Ausbildung dieses Musikers ist.

Ab 1777 sind detaillierte Informationen über das Leben und die mit Musik verbundenen Aktivitäten Spergers verfügbar. Es fängt an mit der Hofkapelle des Fürstbischofs Batthyány in Pressburg (heute Bratislava), bei welcher er 1777 bis 1783 Mitglied wurde. Diese sechs Jahre waren für Sperger, als Komponist sowie als Kontrabassist, von weit reichender Bedeutung. In Anbetracht dessen, dass es seine erste Anstellung als Kontrabassist war, hatte er zum ersten Mal regelmäßig die

²⁸ Focht, 1999.

²⁹ MGG, 2006.

³⁰ Meier, 1979.

³¹ Meier, 1988.

Möglichkeit als Solo-Kontrabassist aufzutreten; nebenbei bemerkte komponierte er in seinen sechs pressburgischen Jahren mehr als in Ludwiglust (von 1789 bis 1812). Die Bedeutung dieser ersten Jahre als professioneller Musiker kann wohl kaum hoch genug eingeschätzt werden. Da 1782 einige Musiker von dieser Kapelle entlassen wurden, war Sperger schon ab diesem Jahr auf der Suche nach einer anderen Anstellung, und dies erklärt, dass er relativ kurz in dieser Kapelle blieb. 1783 wurde sie endgültig aufgelöst.

Von 1783 bis 1786 trat Sperger in den Dienst des Grafen Ludwig von Erdödy, in Kohfidisch (ehemals in Westungarn, heute im österreichischen Burgenland). Diese noch kürzere Periode als Mitglied der Kapelle des Grafen, die durch den Tod des letzteren unterbrochen wurde, verlief für Sperger ohne erwähnenswerte Ereignisse.

Als auch diese Hofkapelle 1786 aufgelöst wurde, kehrte Sperger nach Wien zurück, wo er bis 1789 blieb. Diese Periode darf als eine schwierige Zeit für ihn bezeichnet werden, da er in Wien keine feste Anstellung finden konnte, und als Kopist arbeiten musste, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In der Hoffnung auf eine Anstellung als Hofmusiker komponierte er nebenbei viel Musik für einflussreiche Personen und trat vor Königen, Grafen, Baronen, Kronprinzen, Fürsten – sowie Fürstinnen – als Solo-Kontrabassist auf. Obwohl sein Instrumentalspiel große Bewunderung erhielt, konnte er keine Anstellung finden, wie durch verschiedene königliche-Archive belegt wird³².

Im Juli 1789 fand er – endlich – eine Anstellung als Mitglied der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle des Herzogs Friedrich Franz, in Ludwiglust, wo er bis zu seinem Tod blieb. Diese Periode war für ihn befriedigend: Seine Musik wurde regelmäßig aufgeführt und er fand Gelegenheiten zum solistischen Spiel. Außerdem begab sich Sperger damals oft auf Konzertreisen. Dies bestätigt folgende Anfang Januar 1802³³ veröffentlichte Rezension über ein am 26. November 1801 im Leipziger Gewandthaus gehaltenes Konzert, wo er Solo-Kontrabassist war:

...Herr Sperger, Kammermusik. In Herz. Meklenb. Schwerin. Diensten, liess sich mit zwey Konzerten auf dem Kontrabass hören. Er leistete auf diesem, freylich zum Konzertspielen nicht geschaffenen Instrumente, alles, was man nur verlangen konnte, und noch etwas mehr. Beym Allegro muss man sich allerdings mehr an das Vergnügen halten, das die Bemerkung glücklich überwundener, ausserordentlicher Schwierigkeiten wohl immer gewährt – denn sonst kann man, was man hier bekömmt, auf einem guten, nicht zu schwach bezogenen Violoncello näher haben,

³² Siehe Meier (1979), der eine detaillierte Beschreibung dieser drei schwierigen Jahre des Lebens Spergers bietet.

³³ AMZL, 1802, Seite 251.

und gemeiniglich deutlicher: aber im (vortrefflich vorgetragenen) Andante wusste Hr. Sp. dem Instrumente doch einen eigenen und in der That sehr angenehmen Ton abzulocken.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens litt Sperger unter gesundheitlichen Schwierigkeiten. In seinem Nekrolog wurde er als außergewöhnlicher Musiker bezeichnet³⁴:

Am 14ten May starb zu Ludwiglust der herzogl. Mecklenburg-Schwerinische Hof-Musicus und erste Contrabassist, Johann Sperger, nach 25jährigen Diensten. Das Orchester verliert an ihm eins seiner vorzüglichsten Mitglieder indem er auf seinem Instrument eine seltne Kraft und Bestimmtheit besass, wodurch er dem Ganzen eine feste Haltung zu geben wußte. Ausser der Vorzügen eines wackern Ripienisten spielte Sperger auch Concerte auf dem Contrabass, welche er selbst componirte, so wie er auch eine Anzahl Symphonien componirt hat, welche alle in einem gefälligen Styl und ohne große Schwierigkeiten für die Ausführung geschrieben sind, weshalb sie für Liebhaber-Concerte sehr brauchbar wären.

Werke

Das Werk Johannes Spergers wurde erst am Ende des 20. Jahrhunderts weitgehend untersucht³⁵. Der Musikwissenschaftler Adolf Meier, auf dessen Forschungen im vorigen Abschnitt häufig zurückgegriffen wurde, hat von Sperger viele undatierte Werke, beziehungsweise Manuskripte, erforscht, und damit einen bedeutenden Beitrag zur Anerkennung dieses Musikers geleistet.

Das Werkverzeichnis Spergers ist überraschend umfangreich. Es enthält Sinfonien, Solokonzerte und Konzertante Sinfonie, Kammermusik, Feldpartien, Tänze-Musik, Klaviermusik, Orgelmusik, weltliche Vokalmusik, geistliche Vokalmusik und theoretische Werke. Im Rahmen dieser Arbeit kann aber nur auf die Werke mit Solo-Kontrabass oder mit Kontrabass als Kammermusik Instrument hingewiesen werden (siehe Tabelle 1.2.1.).

Unter den Kontrabassvirtuosen der Wiener Kontrabassschule ist Johannes Sperger der einzige, von dem Werke überliefert wurden. Obwohl er heute als zweitrangiger Komponist betrachtet wird, gibt der Umfang seines Werkverzeichnisses Hinweise darauf, dass er zu seinen Lebzeiten einen gewissen Ruhm erlangt hat.

³⁴ AMZL, 1812, Seite 432.

³⁵ Meier, 1990.

1.2.2. Joseph Kämpfer (1735-1797)

Leben

1735 in Pressburg – heute Bratislava – geboren, hat Kämpfer seinen Wehrdienst als Offizier der österreichischen Armee in Kroatien abgeleistet. Allerdings erfolgten nur sehr wenige militärische Einsätze. Diese relativ ruhige Periode ließ ihm viel Freizeit, die er nutzte, um autodidaktisch ein Instrument zu lernen, und zwar den Kontrabass. Viele Jahre lang übte er geduldig und entwickelte somit eine unerhörte Spiel-Technik, die damals in Bezug auf den Kontrabass unvorstellbar ausgereift war. Über diesen ersten Teil des Lebens Kämpfers, bis 1765, sind nur sehr wenige Informationen verfügbar und es kann nur vermutet werden, dass er in diesem Jahr seinen Dienst quittierte und nach Wien fuhr.

Um die wienerische Periode Kämpfers richtig zu verstehen, muss für seine Karriere die Bedeutung von Joseph von Mannl – der als Dilettant auf hohem Niveau Kontrabass spielte – betont werden. Mannl, der einige Zeit Kämpfers Kontrabasslehrer war, war nicht nur als Kontrabassist in der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien tätig, sondern auch „Sekretär der Hofkriegskanzlei“³⁶, eine Stelle, die ihm Kontakt zu einflussreichen Personen der bürgerlichen Gesellschaft von Wien, ermöglichte. Es ist in vielen Quellen zu lesen, dass das Treffen mit Mannl in Wien das Leben Kämpfers tiefgreifend änderte: *Although the contradiction in Kämpfer's relationship to Eszterháza can not be resolved for the time being, all sources agree that meeting Secretary Mannl in Vienna changed his life.*³⁷

Durch Mannl lernte Kämpfer einflussreiche Personen kennen, die ihm viele Türen öffneten. Darüber hinaus waren die damaligen Musiker einer Kapelle sehr beschäftigt (Konzerte, Proben, Übungen, usw.), und es blieb ihnen nur sehr wenig Zeit übrig. Wie war es Kämpfer dann möglich, gleichzeitig als Musiker einer Kapelle tätig zu sein und Tourneen zu führen? Es ist anzunehmen, dass die Unabhängigkeit, die er genoss und die Freizeit, die er hatte (um die Tourneen durchzuführen) in Wien in Zusammenhang mit seinem Kontakt zu Mannl oder zu weiteren einflussreichen Personen steht – nie verlor Kämpfer eine Stelle als Musiker einer wienerischen Kapelle, trotz seiner langen Abwesenheiten wegen Tourneen im Ausland.

³⁶ Térey-Smith, 1983, Seite 186.

³⁷ Térey-Smith, 1983, Seite 185.

Im Gegensatz zum ersten Teil von Kämpfers Leben ist es ab 1774 möglich, einige mit Musik verbundene Aktivitäten dieses Musikers dokumentarisch zu belegen:

1774 – Mitglied der Salzburger Hofkapelle;

1775 – Aufenthalt in Augsburg, wo er aufgetreten ist, durch einen Brief von Leopold Mozart bestätigt;

1776 – Tournées in Deutschland und Russland als Solo-Kontrabassist, die erfolgreich und für seine Karriere entscheidend waren, weil er mit diesen Tournées einen europäischen Ruf als Kontrabassvirtuose erwarb³⁸;

1778 – Konzert am 18. März in Pressburg³⁹;

1779-1780 – Mitglied der Kapelle des Kardinals von Ungarn, Fürst Joseph Batthyany, in Pressburg (als Violoncellist?)⁴⁰;

1781-1784 – Zeit der Reisen: Warschau (1781), St. Petersburg, Moskau, Stockholm und Göteborg (1782), Kopenhagen, Hamburg (1783) und London, wo er längere Zeit verbringt (1783-1784)⁴¹;

1784-1785 – Mitglied der Hofkapelle Bentheim-Burgsteinfurt;

1786 – Zweite Deutschland-Tournee;

1787 – Konzert in Paris⁴².

Da ab diesem Jahr Informationen über die musikalischen Aktivitäten Kämpfers nur noch sehr spärlich sind, kann das Datum seines Todes nicht mit Sicherheit bestätigt werden. Außerdem kann die bisher oft zitierte Anstellung Kämpfers in der berühmten Esterházy-Hofkapelle auch nicht belegt werden.

Bedeutung als Mitglied der Wiener Kontrabassschule

Durch viele Konzertberichte des 18. Jahrhunderts begründet Alfred Planavsky⁴³, dass Kämpfer Kontrabass-Musik für seine eigenen Auftritte komponierte. Diesen Konzertberichten zufolge hätte er Solo-Stücke für Kontrabass, Kammermusik (unter anderem ein Streichquintett), Sonaten und ein Konzert für Kontrabass und Orchester komponiert⁴⁴. Die Musik dieses Kontrabassvirtuosen ging allerdings verloren, wie es der Fall mit vielen berühmten Virtuosen des 18. und 19. Jahrhunderts ist. Diese komponierten oftmals die Musik speziell für ihre Auftritte und betrachteten sie als ihr „Eigentum“, als ob diese Werke geheim gehalten werden sollten⁴⁵. Von dieser „Virtuos-geeigneten“ Musik dieser zwei Jahrhunderte ist uns nur sehr wenig überliefert. Es ist zu

³⁸ Brun, 2000, Seite 260.

³⁹ PZ, 1778.

⁴⁰ Meier, 1979, Seite 61.

⁴¹ Focht, 1999.

⁴² MDF, April 1787, Seite 32.

⁴³ Planavsky, 1984, Seite 332f.

⁴⁴ Cramer, 1783 und 1784.

⁴⁵ Térey-Smith, 1983, Seite 189.

bedauern, weil hier hoch wahrscheinlich noch Perlen zu finden gewesen wären. Dies betrifft nicht nur den Bereich der Kontrabass-Musik, sondern auch die „für Virtuosen geeignete“ Musik für verschiedene Instrumente.

Kämpfer ist aber als Mitglied der Wiener Kontrabassschule aus anderen Gründen von Belangen: er war nicht nur der erste Kontrabassist der Wiener Kontrabassschule, sondern der erste Musiker der Musikgeschichte⁴⁶, der Konzertreisen durch Europa – sogar bis Russland – als Solo-Kontrabassist durchführte. Paul Brun⁴⁷ hat in einem knappen Absatz die Bedeutung dieses Künstlers zusammengefasst:

A generation before Dragonetti, Kämpfer was the first bass virtuoso to enjoy international notoriety as, apart from brief periods of service at different courts, he passed most of his career constantly touring from place to place throughout Europe in a determined attempt to take the double bass out of its usual position of orchestral effacement. Highly successful in his promotion of the double bass in its solo capacity, he single-handedly elevated it into a fully-developed solo-instrument.

In einem dokumentierten Aufsatz⁴⁸ arbeitet auch Térey-Smith die Bedeutung Kämpfers in der Geschichte des Kontrabasses heraus: *There is no doubt, however, about Kämpfer's important contribution to the popularization of the double bass as a solo instrument nor should his technical innovations, developed during his career, be forgotten.*

Darüber hinaus ist es erwähnenswert, dass weitere Komponisten ihre Werke Joseph Kämpfer widmeten. Da die Widmung oft schwer zu belegen ist, ist es zu vermuten, dass die kleine von Joseph Focht⁴⁹ aufgestellte Liste mit vielen anderen Namen ergänzt werden könnte.

⁴⁶ Sachs, 1913.

⁴⁷ Brun, 2000, Seite 262.

⁴⁸ Térey-Smith, 1983, Seite 188.

⁴⁹ Anton Zimmermann (1741-1781): Konzert für Kontrabass und Orchester in D-Dur, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): *Serenata notturna*, KV 239, Franz Anton Hoffmeister (1754-1812): Konzert für Kontrabass und Orchester Nr. 1 in D-Dur, Johann Baptist Vanhal (1739-1813): Konzert für Kontrabass und Orchester in D-Dur, Burghard Rudolf Roslaub (Lebensdaten unbekannt): Konzert für Kontrabass und Orchester in F-Dur, Anonymer Komponist: *Concertino für 8 Stimmen mit obligater Violine und Kontrabaß*. Focht, 1999, Seite 184.

1.2.3. Friedrich Pischelberger (1741-1813)

Leben

Obwohl er zu den drei wichtigsten Vertretern der Wiener Kontrabassschule zählt und sein Name oft in der Musikgeschichte auftaucht, weist der Lebenslauf des vermutlich aus Wien stammenden Pischelberger viele Lücken auf. So findet man vor 1765 keine Informationen über seine Kindheit, seiner mit Musik verbundenen Aktivitäten oder seiner Musikausbildung. Von 1765 bis 1769 wurde er Kontrabassist in der bischöflichen Kapelle von Adam Patachich in Grosswardein (heutige Rumänien), wo er den Komponisten Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) kennen lernte – er wurde Widmungsträger vieler Werke des letzteren. Später findet man Spuren von ihm in Wien, wo 1771, im Gründungsjahr der *Tonkünstler-Societät*, sein Name in der Liste der Musiker dieser Gesellschaft erscheint. Er blieb bis 1777 Mitglied. Kurz gesagt, handelte es sich um eine Gesellschaft, die „es sich zur Aufgabe machte, jährlich je zwei Konzerte zugunsten der Witwen und Waisen verstorbener Musiker zu veranstalten“⁵⁰. Noch später merkt Focht⁵¹ an, ohne allerdings die Quellen für seine Angaben zu nennen, dass 1783 Pischelberger als Kirchenmusiker bei St. Michael in der Kapelle der *Savoyschen Ritter Academie* und der *Ruperti-Kapelle* tätig war. Es ist hingegen einfach zu belegen, dass Pischelberger eine Stelle von 1791 bis 1798 bei dem *Schi(c)kaneder'schen Theater* inne hatte, weil er zu dieser Zeit die berühmte Arie *Per questa bella mano* KV 612 von Mozart uraufführte. Dies wird in der Geschichte der Musik häufig erwähnt. Von da an fehlen jedoch Informationen über Pischelbergers Wirken. Soweit mir bekannt ist, ist die einzige Quelle, die Informationen über das Lebensende dieses Musikers bietet, die 1841 veröffentlichte „Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst“⁵² von Gustav Schilling. Man kann in dieser Enz(c)yklopädie unter dem Stichwort *Pischelberger* folgendes erfahren: [...] war, als Mozart seine Zauberflöte schrieb, Orchester-Mitglied des Schikaneder'schen Theaters, und starb, beiläufig um 1810, hochbejahrt, dürftig, und fast ganz erblindet, in einer Armen-Versorgungsanstalt.

⁵⁰ Planavsky, 1984, Seite 354.

⁵¹ Focht, 1999, Seite 191.

⁵² Schilling, 1841, Fünfter Band, Seite 467.

Leider hatten viele Musiker dieser Epoche, die keine feste Stelle in einem fürstlichen Hof hatten, und sich damit keinen gesicherten Lebensabend leisten konnten, das gleiche Lebensende wie Pischelberger.

Bedeutung als Mitglied der Wiener Kontrabassschule

Als Mitglied der Wiener Kontrabassschule inspirierte das Spiel Pischelbergers nicht nur das Publikum, sondern auch Komponisten seiner Epoche. Hier steht diesbezüglich eine Liste von Werken, die für Pischelberger komponiert oder die von ihm uraufgeführt wurden:

- Ditters von Dittersdorf, Karl (1739-1799): Duo in Es-Dur für Viola und Kontrabass;
Großes Konzert für elf Instrumente;
Sinfonia Concertante für Kontrabass, Viola und Orchester;
Zwei Konzerte für Kontrabass und Orchester.
- Hoffmeister, Franz Anton (1754-1812): Zweites Konzert für Kontrabass und Orchester in D-Dur;
Drittes Konzert für Kontrabass und Orchester in Es-Dur.
- Koželuch, Leopold von (1747-1818): *Konzertante Symphonie* für Mandoline, Kontrabass, Trompete, Cembalo (Klavier) und Orchester.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791): Arie *Per questa bella mano* KV 612 für Bass-Stimme, Kontrabass und Orchester.
- Pichl, Wenzel (1741-1805): Zwei Konzerte für Kontrabass und Orchester.

Da heute vier von diesen fünf Komponisten wenig bekannt oder in Vergessenheit geraten sind, stehen unten biographische Informationen zu diesen vier, oder Details über das Zusammenwirken zwischen ihnen und Pischelberger⁵³.

Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) machte seine Musikausbildung und seine ersten Musikerfahrungen in seiner Geburtsstadt Wien. Von 1764 bis 1769 war er – als Nachfolger von Michael Haydn – Leiter des Orchesters des Bischofs von Grosswardein Adam Patachich. Dies war seine erste wichtige Stelle, wo er Wenzel Pichl und Friedrich Pischelberger kennen lernte. Vielen Quellen zuwider hat er 1765 Pischelberger in dieser Kapelle engagiert⁵⁴. Dank dem vierjährigen Zusammenwirken zwischen Dittersdorf und dem letzteren wurde diese Periode für den Kontrabassist – und auch für Dittersdorf – sehr fruchtbar, wie die zahlreichen Kompositionen mit Kontrabass von Dittersdorf in

⁵³ Mehr Informationen über die Arie *Per questa bella mano* von Mozart sind im Abschnitt 1.3.2. zu finden.

⁵⁴ Dittersdorf, 1801, Seite 137.

diesem Zeitraum erkennen lassen. 1770 wurde er Kapellmeister des Breslauer Fürstbischofs Philipp Gotthard von Schaffgotsch. 1773 wurde er nobilitiert und von da an Ditters von Dittersdorf genannt. Um 1785 erlitt Dittersdorf wegen der Josephinischen Kirchenreformen schwere wirtschaftliche Verluste, denn seine Stelle war eine Beamtenstellung⁵⁵. Im Jahre 1799 starb er, vollkommen verarmt. Zwar ist er heute nicht so bekannt wie Haydn oder Mozart, er gehört aber immerhin zu den wichtigsten Komponisten der Wiener Klassik.

Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) wurde in Rottenburg am Neckar geboren. Um Musik zu studieren kam er 1768 nach Wien, wo er, außer einigen Reisen zwischen Wien, Leipzig und Linz, sein ganzes Leben verbrachte. Die letzten Jahre seines Lebens liegen in der Dunkelheit.

Heutzutage ist der Name Franz Anton Hoffmeister vor allem bei Bratschisten und Kontrabassisten bekannt, weil er für diese beiden „ungeliebten“ Instrumente der klassischen Musik interessante Werke komponierte, die sowohl im Falle des Kontrabasses als auch der Bratsche zu den Hauptwerken des Repertoires zählen. Allerdings kennt man ihn heute auch aufgrund drei anderer Merkmale: erstens durch die Gründung verschiedener Musikverlage und im Allgemeinen für sein Wirken im Verlagswesen in Wien, was ihm ermöglichte seine Musik zu veröffentlichen; zweitens wegen die zahlreichen Bearbeitungen nicht nur seiner eigenen Musik, sondern auch der Musik Wiener Zeitgenossen; und drittens wegen des Verdachts *Musik ohne Tiefe, wenig originell und flüchtig hingeworfen*⁵⁶ komponiert zu haben – dies aber trifft nicht für sein gesamtes Schaffen zu. Ebenfalls zu betonen ist, dass Hoffmeister im Bereich Kontrabass-Musik mehr als die zwei oben genannte Kontrabass-Konzerte⁵⁷ komponierte.

Es ist im Übrigen belegt, dass Pischelberger das zweite und das dritte Kontrabass-Konzert Hoffmeisters uraufgeführt hat. Über die Zusammenarbeit der beiden sind jedoch keine näheren Details zu finden. Heute ist Hoffmeister als ein Zeitgenosse Mozarts und Haydns bekannt. Es bleibt aber viel weniger anerkannt, dass er ein

⁵⁵ Focht, 1999, Seite 97.

⁵⁶ MGG, 2006, Band 9, Seite 135.

⁵⁷ Ein Divertimento in D-Dur für 2 Violine, 2 Violas und Kontrabass, vier Quartette für Solo-Kontrabass, Violine, Viola und Violoncello und drei Konzerte für Kontrabass und Orchester.

Komponist mit einem beeindruckenden Werkverzeichnis ist, ganz zu schweigen von seiner bedeutenden Rolle im wienerischen Verlagswesen.

Der Prager Komponist Leopold von Koželuch (1747-1818) kam im Jahre 1778 nach Wien, wo er nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist und Musiklehrer Erfolg hatte. Bereits 1781 wurde er als ein mit Mozart vergleichbarer Komponist anerkannt⁵⁸. Einige Jahre danach gründete er – immer noch in Wien – einen Musikverlag, der später von seinem Bruder Antonín übernommen wurde. Trotz seines Erfolgs in Wien, der zu keinem Zeitpunkt nachgelassen hat, waren ab 1800 Koželuchs Werke in Wien gar nicht mehr zu hören. Aus diesem Grund meinen zahlreiche Musikhistoriker, dass „Moden“ auch in der Musikgeschichte zu finden sind. Heute darf man sagen, dass Koželuch in Vergessenheit geraten ist.

1798 wurde die von Koželuch komponierte *Konzertante Symphonie* in Es-Dur uraufgeführt, mit Pischelberger als Solo-Kontrabassist. Ich habe keine Angabe zu einer Aufführung dieses Werkes im 19. Jahrhundert gefunden. 1979 wurde diese Symphonie wohl zum erstenmal im 20. Jahrhundert von dem Hessischen Rundfunk unter der Leitung von Eliahu Inbal, mit Günter Klaus als Solo-Kontrabassist, wieder aufgeführt⁵⁹. Maussmann machte in seinem Artikel über das Konzert, auf die Besetzung des Werkes wie folgt aufmerksam: *Die kuriose Besetzung der Sinfonia concertante in Es-Dur für Mandoline, Trompete, Kontrabaß, Klavier und Orchester aus dem Jahre 1798 ist in der klassischen Musik ohne Beispiel. Außer dieser Konzertante Symphonie – auch Sinfonia concertante genannt – veröffentlichte Koželuch keine solistische Kontrabass-Musik.*

Wenzel Pichl (1741-1805) war ein Wiener Komponist, Violinist und Kapellmeister. Von 1765 bis 1769 war er Konzertmeister in dem Orchester des Bischofs von Grosswardein, wo er Dittersdorf kennenlernte und sich mit ihm anfreundete⁶⁰. 1770 verlegte er seinen Wohnsitz nach Wien, um eine Stelle als Konzertmeister in der Hofoper zu bekleiden. Diese Stelle bekam er mit Unterstützung von Dittersdorf und behielt sie bis 1777. Dank der Fürsprache der Kaiserin Maria Theresia wurde er 1777 zum Musikdirektor des habsburgischen Statthalters der Lombardei in Mailand befördert. In dieser Stadt hatte er die Möglichkeit, mit bedeutenden Musikern wie Luigi Cherubini zu verkehren und das italienische Musikleben kennenzulernen. Letztendlich ging

⁵⁸ MGG, 2006, Band 10, Seite 588.

⁵⁹ Maussmann, Fritz, in: DO, 1979, Seite 201.

⁶⁰ Dittersdorf, 1801, Seite 347.

er 1796 noch einmal nach Wien, wo er bis zu seinem Tode im Dienste des Erzherzogs Ferdinand blieb⁶¹. Aufgrund seiner langen und hervorragenden Karriere war Pichl ein fruchtbarer Instrumentalkomponist, der zu den wichtigsten Musikern seiner Epoche zählt.

Die beiden Konzerte für Kontrabass und Orchester Pichls können entweder in Grosswardein von 1765 bis 1769 oder nach 1770 in Wien entstanden sein, weil in diesen beiden Perioden Pichl, Dittersdorf und Pischelberger zusammenwirkten. Fochts Meinung zufolge⁶² handelt es sich bei den zwei Konzerten um Bearbeitungen. Das erste eines Fagott-Konzerts und das zweite einer Baryton-Komposition. Focht gibt keine weiteren Details zu diesen zwei Konzerten, was infolgedessen nichts über die Beschaffenheit dieser Werke erkennen lässt.

1.2.4. Weitere

Die Bedeutung der drei oben erwähnten Kontrabassisten ist gewiss unbestreitbar; es wäre aber unvollständig, die Wiener Kontrabassschule auf diese drei Musiker zu beschränken. Hier sollen fünf weitere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien tätige Kontrabassisten in alphabetischer Ordnung angeführt werden, die jeweils auf ihre Weise ihren Beitrag zu der Wiener Kontrabassschule geleistet haben.

Dietzl, Johann (1754-1806)

Dietzl war von 1775 bis 1790 und nochmals von 1802 bis 1806 Mitglied der Esterházy-Kapelle, wo Joseph Haydn als Komponist tätig war. Haydn soll Dietzls Musikerqualitäten stets sehr ernst genommen haben. Dass Dietzl Solos der Symphonien des großen Meisters zur Uraufführung brachte, kann aber nicht mit Sicherheit belegt werden⁶³. Ferner war er zwischen 1790 und 1802 Mitglied der Wiener Hofoper und 1800 Kontrabassist der Wiener Uraufführung von Beethovens Septett op. 20⁶⁴.

⁶¹ MGG, 2006, Band 13, Seite 547.

⁶² Focht, 1999, Seite 124ff.

⁶³ Térey-Smith, 1983, Seite 185.

⁶⁴ Focht, 1999, Seite 177.

Lasser, Johann Baptist (1751-1805)

Lasser war Sänger, Dirigent, Gesangslehrer und Kontrabassist. Focht⁶⁵ berichtet, er habe 1793 und 1794 in Wien sein eigenes – und verschollenes – Kontrabass-Konzert gespielt. Laut des Musikwissenschaftlers Meier⁶⁶, der im Fach der Wiener Kontrabassschule maßgebend ist, zählt Lasser zum Kreis der hervorragendsten Wiener Kontrabassisten seiner Epoche und er ist mit Joseph Kämpfer und Joseph Mannl gleichzustellen. Sein Name ist übrigens auch in „L’histoire des contrebasses à cordes“⁶⁷ zu finden, dem bisher wichtigsten – und einzigen – Buch auf Französisch über die Geschichte des Kontrabasses. Heute ist über sein Leben nur sehr wenig bekannt.

Mannl, Josef (1745-1777)

Mannl hatte mit zwei Hauptvertretern der Wiener Kontrabassschule Kontakt: er spielte mit Friedrich Pischelberger in der Wiener Hofkapelle und wurde einige Zeit der Kontrabass-Lehrer Joseph Kämpfers, wie schon oben erwähnt. Obwohl er in erster Linie „Sekretär der Hofkriegskanzlei“⁶⁸ – und kein professioneller Musiker – war, darf er zu den wichtigen Vertretern der Wiener Kontrabassschule gezählt werden, weil er während der Entwicklung dieser Schule eine Schlüsselposition einnahm.

In Wien leistete Mannl für die Verbreitung des Kontrabasses als Solo-Instrument einen bedeutenden Beitrag. Dies kann durch eine Andeutung in einem Artikel der AMZW⁶⁹ belegt werden: *Wien besitzt eine bedeutende Anzahl solcher Künstler auf dem Violone; selbst unter den Dilettanten zählt man deren einige, ja wir haben sogar schon Virtuosen auf dieser Riesengeige gehört.*

Schwenda, Johann Georg (Lebensdaten unbekannt)

Der große Joseph Haydn, der Komponist der Esterházy-Kapelle war, hat das *Concerto per il Violone* (Kontrabasskonzert), die Kontrabass-Soli des *Divertimento, Hob II, 2*, und die verschiedenen Symphonien (N^o 6, 7, 8, 31, 45 und 72) für Schwenda komponiert. Diese Soli sind in Zusammenarbeit zwischen Haydn und Schwenda entstanden. Der Beweis dafür, dass diese Soli Schwenda gewidmet wurden, lässt sich – in den Esterházy-Archiven – aus der Besoldungsliste durch die Besetzung der Kapelle

⁶⁵ Focht, 1999, Seite 187.

⁶⁶ Meier, 1979, Seite 61.

⁶⁷ Brun, 1982, Seite 116.

⁶⁸ Térey-Smith, 1983, Seite 186.

⁶⁹ AMZW, April 1817, Spalte 134.

erkennen. Hier ist nur eine Kontrabass-Stelle zu sehen⁷⁰ (siehe 1.3 B). Außerdem lässt sich daraus schließen, dass Schwenda ein Musiker von hohem Rang war, weil alle Musiker der berühmten Esterházy-Kapelle zu den besten europäischen Musikern dieser Epoche gehörten. Darüber hinaus ist Schwenda auch dafür bekannt, das verschollene Kontrabasskonzert im Jahre 1763 uraufgeführt zu haben. Letzteres ist der eigentliche Grund seiner heutigen Bekanntheit, alles andere über ihn ist größtenteils unbekannt.

Woschitka, Ignaz (Lebensdaten unbekannt)

Über die Herkunft und Ausbildung dieses Kontrabassisten ist sehr wenig bekannt. Er habe in Diensten des Salzburger Hofes gespielt, eine Behauptung, die aufgrund widersprüchlicher Quellen nicht mit Sicherheit bestätigt werden kann. Als Kontrabassist der Trierer Hofkapelle hat er die Aufmerksamkeit eines großen Musikwissenschaftlers und Musikkritikers seiner Epoche auf sich gezogen: Christian Friedrich Daniel Schubart⁷¹:

Er [Woschitka] ist ohne Widerrede der grösste Violonist [Kontrabassist] unsrer Zeit. Er kam auf den seltsamen Gedanken, Concerte und Solos auf seinem Rieseninstrumente zu spielen. Auch setzte er diesen Einfall zum allgemeinen Erstaunen der Zuhörer in Ausübung. Die Tiefe war brüllend, schauerlich, markdurchschneidend, – klang wie das Sausen des Sturms im Eichenwipfel. Die obern Töne brachten die lieblichste Tenorstimme hervor, die aber nicht mehr wie Saitenton, sondern wie eine Tenorposaune tönnte.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob Woschitka einwandfrei als Mitglied der Wiener Kontrabassschule angesehen werden darf, da er lange Zeit nicht in Wien, sondern in Trier tätig war. Adolf Meier selbst kann auf diese Frage keine richtige Antwort geben⁷², und merkt an, dass dies nur im Falle einer Überlieferung von Woschitkas Kompositionen geschehen kann. Diese gingen allerdings verloren.

⁷⁰ Meier, 1979.

⁷¹ Schubart, 1806, Seiten 187f.

⁷² Meier, 1979, Seite 62.

1.3. Die Entwicklung der konzertanten Musik für Kontrabass

1.3.1. Wiener Kontrabasskonzerte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die wienerische Literatur für konzertierenden Kontrabass entwickelte sich rasch in einer knappen Zeitspanne und hörte ebenso schnell wieder auf, ein Thema, das schon zuvor im Abschnitt 1.1.1. behandelt wurde. Innerhalb von ungefähr vierzig Jahren wurden, auf den Wiener Raum begrenzt, über dreißig Werke für Solo-Kontrabass – oder mit konzertierendem Kontrabass – komponiert. Dies ist, in der Geschichte eines Musikinstrumentes, einzigartig. In der Tabelle 1.3.1., die allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sind die wichtigsten wienerischen Werke für konzertierenden Kontrabass der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden alle Kammermusik-Werke mit Kontrabass außer Betracht gelassen.

1.3.2. Joseph Haydn (1732-1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Die zwei großen Meister der Wiener Klassik verdienen einen eigenen Abschnitt, nicht nur weil ihr Beitrag zu der Wiener Kontrabassschule dem Kontrabass als Instrument Glaubwürdigkeit und eine gewisse Bedeutung gibt, sondern auch weil ihre zwei Werke interessante Aspekte der Geschichte des Kontrabasses aufweisen.

Joseph Haydn

Haydn arbeitete fast dreißig Jahre als Hausoffizier in den drei Hauptresidenzen der Familie der Esterházy, die damals eine bedeutende ungarische Magnaten-Familie war. Der amerikanische Musikwissenschaftler Howard Chandler Robbins Landon veröffentlichte zwischen 1976 und 1980 die unzählbaren Dokumente dieser langen Periode in einem monumentalen Werk – in 5 Bände geteilt –, das heute für jegliche Information über Joseph Haydn als unumgängliches Nachschlagwerk gilt und worauf in diesem Abschnitt oft Bezug genommen wird.

Das *Concerto per il Violone* ist in den Esterházy-Archiven als verschollenes Werk eingetragen, jedoch ist das Bestehen dieses Werkes durch den „Entwurf-Katalog“

bestätigt⁷³. Brun zufolge⁷⁴ ging das Kontrabass-Konzert infolge des Brandes einer der Schloss-Bibliotheken verloren. Er nennt allerdings nicht die Quellen für seine Angaben.

Da die Frage des Kontrabass-Konzerts selbst, dass laut Musikwissenschaftlern, 1763 von Haydn komponiert wurde und heute als verlorenes Werk gilt, gelöst worden ist⁷⁵, soll hier aber die Frage der Widmungsträger geklärt werden. Ich habe schon oben von der Uraufführung des Kontrabassisten Johann Georg Schwenda berichtet. Obwohl diese Uraufführung nicht belegt werden kann, nehmen dies viele Musikwissenschaftler mit Sicherheit an, weil Schwenda laut der Besoldungsliste der Esterházy der einzige Kontrabassist der Kapelle war. Ein anderes Detail, das auch dafür spricht, dass das Kontrabass-Konzert Haydns Schwenda gewidmet war, befindet sich in den Esterházy-Archiven, in denen neben dem Namen Schwendas folgendes steht: „Anderen Fagottisten, zugleich Violonisten“⁷⁶. Da es heute bekannt ist, dass Haydn in keinem seiner ersten Symphonien zwei Fagotte erforderte, darf man infolgedessen annehmen, dass bei den Esterházy Schwenda viel mehr Kontrabass (Violon) als Fagott spielte. Darüber geht Robbins Landon ins Detail:

J.G. Schwenda, who was hired as a bassoon player, must have been a good enough violonist [double bassist]. Was it actually for him that Haydn wrote the lost 'Concerto per il Violone'? It seems that Schwenda hardly played the bassoon at all except in *Feld Partien*, because there is *never* a single work, or even a passage, in the symphonic music of 1761-5, requiring two bassoons. (And the violone of the Capelle in Eisenstadt was only a part time player, *Bauschreiber* Anton Kühnel.)

Darüber hinaus war Schwenda von 1761 bis 1767 im Dienst bei den Esterházy, was mit dem Datum des Kontrabass-Konzertes, das 1763 komponiert wurde, übereinstimmt.

In diesem Zusammenhang sei auf die schwierige und immer noch nicht gelöste Frage der Terminologie des Kontrabasses, die schon in der Einleitung behandelt wurde, hingewiesen. Denn sowohl das Kontrabass-Konzert Haydns als auch die Konzerte anderer Komponisten dieser Periode weisen gute und rätselhafte Beispiele für diese Terminologie auf.

Im „Entwurf-Katalog“ der Werke Joseph Haydns⁷⁷, der auf 1765 datiert ist, sind *Concerto per il Violone* und eine nachfolgende Korrektur *Concerto per il Contra Violone*

⁷³ Robbins Landon, 1976.

⁷⁴ Brun, 2000, Seite 103.

⁷⁵ Robbins Landon, 1976. Focht, 1999, Seite 105. Brun, 2000, Seite 103. Planavsky, 1984, Seite 289.

⁷⁶ Robbins Landon, I, 1976, Seite 556.

⁷⁷ Robbins Landon, 1976.

als Bezeichnung für das Kontrabass-Konzert, begleitet von den zwei ersten Takten des Werkes, eingetragen. Im Jahre 1805, am Ende von Haydns Karriere, ist für das gleiche Konzert im Elssler Haydn-Verzeichnis folgende neue Bezeichnung zu lesen: *Concerto per il Contra Baßo* (mit Eszett)⁷⁸. Neben dieser sind in diesem Zeitraum zwei andere Varianten der Bezeichnungen zu beobachten. Das um 1767 komponierte zweite Kontrabass-Konzert Karl Ditters von Dittersdorfs wird als *Concerto in Eb per il Contrabasso*⁷⁹ bezeichnet, während das erste Kontrabass-Konzert Wenzel Pichls, zwischen 1765 und 1769 komponiert, die Bezeichnung *Concerto per il Violone Principale* trägt⁸⁰.

Neben den Erklärungen und Varianten, die in der Einleitung schon erwähnt wurden, soll hier auf drei in den Aufstellungen Fochts⁸¹ und Bruns⁸² nicht erwähnte Bezeichnungen aufmerksam gemacht werden: *Contra Violone*, *Contra Baßo* und *Violone Principale*.

Obwohl ich mich schon seit langer Zeit für die Geschichte des Kontrabasses interessiere, ist mir die Bezeichnung *Contra Violone* vollkommen fremd, und kommt mir sogar merkwürdig vor. Es ist in der Musikwissenschaft anerkannt, dass das Präfix *Contra* (oder *Kontra* im deutschsprachigen Raum) „eine Oktave tiefer“ bedeutet. Nun bedeutet aber die Bezeichnung *Violone* ein Instrument, das schon von vorne herein eine Oktave tiefer als notiert klingt. Deswegen kommt mir diese Bezeichnung wie eine „terminologische Redundanz“ vor. Was die Bezeichnung *Contra Baßo* betrifft, handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Variation der italienischen Bezeichnung *Contrabasso*, die in anderen Sprachen viele Varianten hat: mit einem oder zwei *b* (*Contra(b)basso*) in vielen Ländern, ohne *o* in England (*Contrabass*), usw. Die Variante mit dem Eszett gehört ohne Zweifel den deutschsprachigen Ländern an, aber auch dort sind andere Varianten möglich: *Contrabaßo*, *Contra Baßo* und *Contra-Baßo*. Schließlich bedeutet Pichls Bezeichnung *Violone Principale*, dass die Stimme des *Violones* die Solo-Stimme ist. Normalerweise steht die Markierung *Principale* in der Partitur selbst, und es soll als Kuriosität festgehalten werden, dass das Suffix *Principale* in dem Titel des Werkes zu finden ist.

⁷⁸ Morton, 1997, Seite 30.

⁷⁹ Krebs, 1900. Das Buch Carl Krebs ist ein Werkverzeichnis, das maßgeblich ist. Diesem Katalog nach trägt das zweite Kontrabass-Konzert Dittersdorfs die Nummer K 172.

⁸⁰ Planyavsky, 1984, Seite 336.

⁸¹ Focht, 1999, Seite 161ff.

⁸² Brun, 1982, Seite 17-26.

Durch diesen kurzen Überblick der Terminologie des Kontrabasses lassen sich nicht nur die Unstabilität dieses Instruments erkennen, wie schon im Abschnitt 1.1.2. behandelt, sondern auch die Tatsache, dass das Instrument in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mitten in einer breiten Phase seiner Entwicklung war. Der Überblick zeigt auch, dass die Frage der Terminologie des Kontrabasses ein Thema für sich ist, und dass sie hier nur kurz behandelt werden kann, weil das Thema offensichtlich den Rahmen dieser Magisterarbeit sprengen würde.

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Arie *Per questa bella mano* mit obligatem Kontrabass hat Mozart im März 1791 für den Bass Franz Xaver Gerl, den ersten Sarastro seiner Oper *Der Zauberflöte*, und den Kontrabassisten Friedrich Pischelberger komponiert. Bekanntermaßen waren damals beide Musiker Mitglieder des Ensembles von Emmanuel Schikaneder im *Theater auf der Wieden* in Regensburg, jedoch bleibt die Information über die Uraufführung dieses Werkes unauffindbar. Im Bereich der Musikwissenschaft ist das Werk seit langem Gegenstand von Meinungsdebatten über seine Besetzung, die Notation des Kontrabass-Parts und seinen künstlerischen Wert. Der renommierte Musikwissenschaftler und Mozartforscher Otto Jahn ist mit seiner Biographie Mozarts einer der ersten, der sich über diese Arie äußert⁸³: *[...] und so ist, abgesehen von jener Curiosität, die Arie zwar gefällig und für eine kräftige Baßstimme auch dankbar, aber nicht bedeutend – kurz, sie ist als ein durch besondere Voraussetzung bedingtes Gelegenheitsstück anzusehen.*

In Anbetracht der Tatsache, dass Jahn allgemeines Ansehen im Bereich der Musikgeschichte genießt, ist es demnach kaum überraschend, dass seine Meinung Widerhall gefunden hat. 1897 kommentiert ebenfalls der englische Musiktheoretiker Ebenezer Prout diese Arie Mozarts, offensichtlich – wie Jahn – ohne Kenntnisse der Wiener Kontrabassschule⁸⁴:

Owing to its very deep pitch, and the comparatively little variety of its tone, the double-bass is hardly ever used in the orchestra as a solo instrument. The only example, so far as we know, of its employment in this capacity by the great composers is in the bass song by Mozart, 'Per questa bella mano,' which has an obligato for the contrabasso. This solo part is extremely curious. It is written in the G clef throughout, and not only rises to an extraordinary height, but contains double-

⁸³ Jahn, 1856.

⁸⁴ Prout, 1897, Seite 71.

stops, and even chords, which some of the most eminent double-bass players of the present day declare to be quite impossible on the instrument.

Diese Zitate zweier bekannter Musikwissenschaftlern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einer Periode, während derer die Wiener Kontrabassschule im Dunkeln lag, machen sichtbar, dass die Notation des Kontrabassparts im Violinschlüssel (*G clef*), ein Merkmal der Musik der Wiener Kontrabassschule (siehe 1.1.2.), für rasende Vermutungen den Weg frei machte.

Im 20. Jahrhundert behandelte der amerikanische Musikwissenschaftler James Webster das Thema der Notation der Bassinstrumente jener Epoche, bzw. das Thema Violoncello-Kontrabass in der Musik Haydns und in der seiner wienerischen Zeitgenossen. Sein ausführlicher Artikel wurde 1976 veröffentlicht⁸⁵. Auf Grund seiner Schlüsse kann man sagen, dass es sich um ein – gelinde gesagt – heikles Thema handelt. Die Benutzung des Wortes *Basso* für die Bass-Stimme und der ungenaue Hinweis in der Benennung der Bassinstrumente (Violoncello, Kontrabass, Violone), wie es Brauch war, sind der Verständlichkeit der rätselhaften Arie Mozarts schädlich geworden. Diese Verwirrung führte zu seltsamen gar komischen Vermutungen, wie beispielweise in folgendem Artikel⁸⁶:

This [Arie] was written in 1791 for Herr Görl, who was Mozart's first Sarastro, in "The Magic Flute", and Herr Pischelberger, a contrabassist, and seems to have provoked controversy ever since. Much of it has to be played two octaves lower than it is written, and this fact has led some people to suppose that it was really written for some other bass string instrument, now obsolete.

In der Mozartforschung hat sich im 20. Jahrhundert allmählich eine andere Beurteilung dieses Werkes durchgesetzt, die mit den vielen großartigen Einspielungen dieser Arie von erstklassigen Kontrabassisten, Sängern und Orchestern zu tun haben muss. Während Jahn und Prout sich über diese Arie in erster Linie mit abwertenden Kommentaren äußern, betrachtet Howard Chandler Robbins Landon – ein anderer bedeutender Musikwissenschaftler – das Ganze aus einem anderen Blickwinkel⁸⁷: *Mozart obviously did not here consider the double-bass a comical instrument, but a rather endearing one. Its fioriture are very agile, but not ridiculous, and the two soloists, particularly in the gentle Andante, give one the impression of two serenading swains whose corpulence has never yet handicapped them.*

⁸⁵ Webster, 1976. Webster hat auch andere einschlägige Artikel veröffentlicht (siehe Bibliographie).

⁸⁶ Metcalfe, 1959, Seite 57, in: STRAD.

⁸⁷ Robbins Landon, 1956, Seite 351.

Eine letzte Facette des Werkes Mozarts, die mit dem Verlagswesen zu tun hat, soll nun auch behandelt werden. Die Bemühungen der Musikverlage, den Kontrabassisten eine spielbare Fassung dieser Arie zur Verfügung zu stellen, stellen auch einen wichtigen Aspekt der Kontroverse um dieses Werk dar, und ohne dies wäre die kleine Erörterung über dieses falsch-verstandene Werk Mozarts unvollständig. Die Tatsache, dass im Laufe der Zeit so viele verschiedene Fassungen dieser Arie veröffentlicht wurden, ist faszinierend und einzigartig in der Geschichte der Veröffentlichung der Werke Mozarts. An dieser Stelle ist auf Glöcklers ausführlichen Artikel zu verweisen, der sich hierzu folgendermaßen äußert⁸⁸: *Offensichtlich war das Werk durch die Schwierigkeiten bei der klanglichen Umsetzung der Obligatostimme geradezu prädestiniert für diverse Bearbeitungen.*

Der Partitur-Erstdruck von 1822, der von Glöckler „Verlegenheitslösung“ genannt wird, blieb Mozarts Autographen treu. Dies änderte sich schrittweise mit der Zeit. Neben der Kontrabass-Stimme war auch aus „Verkaufsargumenten“ eine Violoncello-Stimme zu finden. Ohne Überraschung war in der 1880 Fassung des Londoner Musikverlages Augener & Co. keine Spur mehr von einem Kontrabass zu finden, und die Partitur wurde sogar als *Arie mit obligatem Violoncello* verkauft. In der Mozart-Gesamtausgabe von 1881 änderte sich kaum etwas.

Die seltsamste Fassung wurde die Ausgabe von 1920 vom seriösen Musikverlag Bote & Bock, denn das Werk wurde eine Quinte höher gelegt und die Gesangstimme für einen Sopran umgeschrieben, obwohl es im italienischen Text der Arie um eine Liebeserklärung eines Mannes an seine Geliebte geht! Als andere sonderbare Abänderung ist auch die Ausgabe aus dem Jahre 1952 vom amerikanischen Verlag International Music Corporation zu nennen, in der die obligate Kontrabass-Stimme in die Klavier-Partitur eingearbeitet wurde...

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind die Ungenauigkeiten der verschiedenen und vielzähligen Ausgaben dadurch erklärbar, dass das Original-Manuskript seit 1945 als verschollen galt. Hier soll kurz auf die politischen Ereignisse eingegangen werden.

Nach 1945 waren mehrere Manuskripte, unter anderem das der Arie *Per questa bella mano*, aus der Preußischen Staatsbibliothek Berlin verschwunden. Schon im

⁸⁸ Glöckler, Seite 21, in: DO, 9/97.

Herbst 1941 wurden diese Manuskripte aus dieser Bibliothek entfernt, um sie in Sicherheit zu bringen, da Berlin Ziel vieler Bombenangriffe war. Sie wurden im leerstehenden Schloss Fürstenstein (heute Książ, Polen) in Niederschlesien eingelagert. 1944 wurden die Kisten mit den Autographen noch einmal transportiert, dieses Mal zu einem Benediktinerkloster in Grüssau (Krzeszów, in Polen). Diese Stadt wurde jedoch im Mai 1945 von russischen Truppen besetzt. Im August 1946 wurden die Kisten „von offizieller polnischer Seite mit unbekanntem Ziel abtransportiert⁸⁹“. Mehr als zwanzig Jahre später (1967) entdeckten die Mitarbeiter der *Neuen Mozart-Ausgabe* den Ort: die Jagiellonian-Bibliothek in Krakau. Von da an nahm der Vorfall eine politische Wendung, weil auf der einen Seite die deutsche Regierung eine Rückgabe der Manuskripte verlangte und auf der anderen Seite die polnische Regierung den Besitz der Manuskripte beharrlich leugnete. Der Streit ging um die Tatsache, dass die Manuskripte um 1945 nicht von den russischen Truppen aus Berlin ins Ausland gebracht wurden, sondern von den Deutschen in einem Gelände hinterlassen wurden, das später zu einem polnischen Gebiet wurde. Die Kraftprobe ist immer noch nicht zu einem Ende gekommen. Die Saga des Manuskripts von *Per questa bella mano*, die einem Krimi-Drehbuch ähnlich ist, ist Gegenstand einer detaillierten Analyse im Artikel Glöcklers⁹⁰.

Ab 1979 wurde das Original-Manuskript endlich wieder für die Öffentlichkeit verfügbar, und es liegt der letzten und offiziellen Ausgabe (1996), die auch als „The Definitive Edition“ bezeichnet⁹¹ und vom Hofmeister Musikverlag veröffentlicht wurde, zugrunde. 200 Jahre nach der Uraufführung, nach vielen Vermutungen und unerwarteten Ereignissen, ist das Geheimnis um die Arie *Per questa bella mano* gelöst. Heute wird das Werk regelmäßig aufgeführt und gilt als ein „normales“ Werk des Werkverzeichnisses Mozarts.

⁸⁹ Glöckler, in: DO, 9/97.

⁹⁰ Glöckler, in: DO, 9/97.

⁹¹ BW, 2/96.

1.4. Der Niedergang

1.4.1. Kulturhistorische Gründe

In der Musikgeschichte wird der Anfang des 19. Jahrhunderts regelmäßig als eine Übergangphase abgestempelt, als eine Periode, während derer die Wiener Klassik und die allerersten Anfänge der Romantik zusammenlebten. Im deutschsprachigen Raum werden die Komponisten Ludwig van Beethoven (1770-1827) und Franz Schubert (1797-1828) als Begründer der romantischen Musik angesehen⁹², weil sie sich in der Tradition der Wiener Klassik betätigten, jedoch mit Lyrik ausdrückten, was von den meisten romantischen Komponisten und bis in das 20. Jahrhundert fortgesetzt wurde.

Aus der Musikwissenschaft ist zu ersehen, dass unter den Komponisten der Wiener Klassik nur an die großen Meister Mozart, Haydn, den jungen Beethoven und in gewissem Masse den jungen Schubert, erinnert wird. Die anderen Komponisten dieser Epoche sind entweder in Vergessenheit geraten oder werden als Komponisten zweiter Klasse betrachtet. In der Musikwissenschaft drückte man sich schon vom Anfang des 19. Jahrhunderts mit Romantik aus und es gab keinen Platz mehr für die Besonnenheit der Musik der Aufklärung.

Neben diesen Änderungen des Musikstils hat der Kontrabass als Solo-Instrument am Ende des 18. Jahrhunderts seinen Reiz verloren⁹³:

Nach 1785 wurde das solistische Kontrabaßspiel in Wien rasch verdrängt, weil es nicht mehr in das gewandelte Musikleben der Josephinischen Hauptstadt paßte. In der Provinz konnte es noch länger als eine Generation weiter gedeihen: im oberösterreichischen Steyr und im mährischen Kremsier bis mindestens 1820, in Spengers norddeutschem Wirkungsort Ludwigslust bis 1812. In Wien hielten sich Relikte noch außerhalb der Konzertsäle professioneller Orchester in Dilettanten-Kreisen oder in den Vorstadt-Theatern.

Die Blütezeit des Streichquartetts und des Klaviertrios, die damals erfolgte und das Auftauchen des Violoncellos nicht nur als Kammermusik-Instrument, sondern auch als Bass-Streichinstrument ermöglichte, soll auch in Betracht gezogen werden, weil im Anschluss an sie dem Kontrabass die einengende Rolle des Orchester-Instruments zugewiesen wurde. In der Musikgeschichte wird sich später herausstellen, dass diese

⁹² MGG, 2006, Band 2, Seiten 667-944 (Beethoven) und Band 15, Seiten 73-205 (Schubert).

⁹³ Focht, 1999, Seite 84.

Blüte des Streichquartetts und des Klaviertrios als Form der Kammermusik für die Zukunft des Violoncellos und des Kontrabasses von Belang sein wird (siehe Abschnitt 2.1). Von dieser Zeit bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts galt das Violoncello im Orchester und in der Kammermusik als Hauptbass-Streichinstrument, während der Kontrabass in den Hintergrund des Orchesters gedrängt wurde.

1.4.2. Grenzen der Wiener Kontrabassschule

Die berühmte Terz-Quart-Stimmung, die ohne Zweifel das Hauptmerkmal der Wiener Kontrabassschule darstellt, wurde im Laufe der Zeit die Ursache dafür, dass die Musik dieser Schule in Vergessenheit geraten ist⁹⁴:

Alle für diese Stimmung komponierten Werke sind mit anderen Besaitungen ohne Umlegung nicht ausführbar. Aus dieser Tatsache können die Probleme mit der Reproduktion klassischer Solowerke erklärt werden, wie sie durch den allmählichen Verzicht auf diese Stimmung um 1800 heraufbeschworen wurden.

Joseph Focht berichtet auch über das Problem der „Transkription“ von Werken der Wiener Kontrabassschule für den modernen Kontrabass. Über das Werk Spergers schreibt er⁹⁵:

An den Kompositionen Spergers zeigen sich in exemplarischer Deutlichkeit die Schwierigkeiten der Adaptation von Wiener Kontrabaß-Musik für den modernen Kontrabaß: Die aus der Quartens Stimmung resultierenden Probleme mit Dreiklangsmotiven und Mehrfachgriffen, die wegen der veränderten Klangfarbe erschwerte gehörophysiologische Verständlichkeit und die spieltechnische Erschwernis durch moderne Saiten, Bögen etc. zwangen nahezu alle Herausgeber moderner Editionen zu gravierenden Eingriffen und weitgehenden Kürzungen der Solostimme.

Da die Schwierigkeiten der Adaptation als unüberwindlicher schienen, wandten sich die Kontrabassisten des 19. Jahrhunderts der Transkriptionen aller Typen (Opernarie, Violoncello-Sonate, usw.) zu, wie das Repertoire für Kontrabass dieser Zeit es erkennen lässt. Damals gab es jedoch eine Ausnahme: Die Kontrabass-Virtuososen, die ihre eigenen Werke komponierten. Es ist aber zu bedauern, dass das Phänomen der Transkriptionen zum Urteil über den Kontrabass als ein Instrument zweiter Klasse beigetragen hat.

⁹⁴ Planyavsky, 1984, Seite 325.

⁹⁵ Focht, 1999, Seite 134.

1.4.3. Die folgenden Generationen von Kontrabassisten

Der letzte Aspekt des Niederganges der Wiener Kontrabassschule hat mit den Kontrabassisten selbst zu tun, da sie daran beteiligt waren, dass die Wiener Kontrabassschule in Vergessenheit geriet. Im 19. Jahrhundert ist keine Konzert-Rezension über eine Aufführung eines Kontrabass-Konzerts der Wiener Klassik zu finden, nicht einmal in den Rezensionen über Konzerte der zahlreichen Kontrabass-Virtuosen dieser Zeit. Die Verbindung zu dieser Schule ging mit Johann Hindle (1792-1861) einfach verloren⁹⁶:

Mangels schriftlicher Fixierung der Methodik geriet die Wiener Kontrabaßschule im 19.Jh. in Vergessenheit. Ihr letzter Vertreter, Johann Hindle, vollzog einen allmählichen Wechsel vom 5- zum 4-Saiter, den er gemäß seiner Methode von 1854 F₁-A₁-D-G stimmte. Somit bestand weder von der Literatur her, noch von der Stimmung eine Bindung zur klassischen Kontrabaßschule. In seinen dokumentierten 106 öffentlichen Konzerten in 12 europäischen Ländern hat auch Hindle, wie Dragonetti und später Bottesini, soweit mir bekannt ist, keines der bis dahin komponierten Konzerte, aufgeführt.

Am Rande erwähnt Planyavsky die – ohne Zweifel – zwei berühmtesten Kontrabassisten der Musikgeschichte, Domenico Dragonetti (1763-1846) und Giovanni Bottesini (1821-1889). Es ist aufschlussreich, dass diese zwei Hauptfiguren der Geschichte des Kontrabasses Karriere im 19. Jahrhundert machten, ohne ein Kontrabass-Konzert der Wiener Kontrabassschule aufgeführt zu haben. Daran zeigt sich klar, dass die Wiener Klassik vorbei war.

Im 19. Jahrhundert gibt es auch in Frankreich keine Spuren von der Musik der Wiener Kontrabassschule, zumindest nicht in Konzertrezensionen von den drei berühmten französischen Kontrabassisten des 19. Jahrhunderts: Achille Gouffé (1804-1874), Luigi Anglois (1801-1872) und Édouard Nanny (1872-1942). Was das französische Verlagswesen angeht, gilt dieselbe Situation, soweit mir bekannt ist.

Mit Ausnahme von den öffentlichen Konzerten Spergers am Anfang des 19. Jahrhunderts stellt die Aufführung von Mozarts Arie *Per questa bella mano*, die mit Herrn Standigl als Bass und August Müller als Kontrabassist am 4. September 1842 in Salzburg stattfand, die einzige Spur von einer Aufführung eines Werks der Wiener Kontrabassschule im 19. Jahrhundert dar. Die Konzertrezension dieser Aufführung ist in

⁹⁶ Planyavsky, 1998, Seite 114.

der *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*⁹⁷ von Oktober 1842 und in der *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Verein und Dilettanten*⁹⁸ zu finden.

Abschließend stellt sich die Frage, ob die Kontrabassisten selbst Schuld daran haben, dass die Werke der Wiener Kontrabassschule über ein mehr als ein Jahrhundert im Dunkeln lagen. Es ist aber anzumerken, dass die Musik der Wiener Klassik schon im 19. Jahrhundert etwas „altmodisch“ klang und dass außer Mozart, Haydn und Beethoven die Musik anderer in Wien tätigen Komponisten dieser Zeit in Vergessenheit geraten war. Man denkt an Komponisten wie Georg Christoph Wagenseil, Ignaz Jakob Holzbauer, Matthias Georg Monn, Joseph Starzer, Franz Aspelmayr, Karl Ditters von Dittersdorf, Ignaz Umlauff, Leopold Hofmann, Maximilian Stadler, Franz Anton Hoffmeister, Joseph Wölfl, Anton Franz Josef Eberl, Franz Xaver Süßmayr, Johann Nepomuk Hummel, Emanuel Aloys Förster und die tschechische „Clique“ mit Ferdinand August Kauer, Johann Baptist Vanhal, Leopold Koželuch, Paul und Anton Wranitzky, Franz Krommer, Johann Nepomuk August Vitásek, Adalbert Gyrowetz und Jan Vaclav Hugo Voříšek⁹⁹. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben Musiker, Musikwissenschaftler, Musikverlage und das Publikum den damaligen unbekanntem Komponisten der Wiener Klassik Interesse entgegengebracht und damit sozusagen diese Musik „wiederentdeckt“. Daher ist es nicht verwunderlich, dass im 19. Jahrhundert die Kontrabassisten der Musik ihrer Zeit den Vorzug gegeben haben.

⁹⁷ AMZL, 12 Oktober 1842, Spalte 806.

⁹⁸ ZMVD, 1842, II, Seiten 394f.

⁹⁹ MGG, 2006, Band 9, Seite 2010, Kassel.

2-Widersprüchliche Tendenzen im 19. Jahrhundert

2.1. Der Rückgang des Kontrabasses zugunsten des Violoncellos

2.1.1. Die Instrumente der Romantik

Jedes Musikinstrument hat seine eigene Entwicklung. In der Romantik, eine Epoche die in der Geschichte der Musik das ganze 19. Jahrhundert umfasst, ist bei dem Kontrabass ein Rückgang zu beobachten. Gleichzeitig ist das 19. Jahrhundert auch eine Blütephase einiger Instrumente. Hier soll nun auf drei Instrumente näher eingegangen werden, die in der Zeit der Romantik womöglich den wichtigsten Aufschwung unter den Instrumenten des Orchesters erlebten. Diese drei Instrumente, nämlich das Klavier, das Horn und das Violoncello, nahmen im Laufe des 19. Jahrhunderts so viel Platz ein, dass eigentlich alle anderen Instrumente – mit Ausnahme der Geige – in den Hintergrund gedrängt wurden. So fällt der Rückgang des Kontrabasses mit dem Vorsprung und dem Aufschwung dieser drei Instrumente zusammen.

Das Klavier

Das Klavier gilt als das Kerninstrument der Romantik, ein Instrument das wahrscheinlich am besten diese Epoche verkörpern und ausdrücken kann. Über die Bedeutung des Klaviers im 19. Jahrhundert äußert sich der Musikkritiker Thomas Rübenäcker folgendermaßen¹⁰⁰: *Erforscht wird Johann Sebastian Bach, also der größte Komponist des 17. Jahrhunderts, mit den Mitteln des 19., also dem Klavier. Das quintessenzielle Instrument der Romantik übernimmt Geigensoli ebenso wie Orgelgebraus, den menschlichen (auch Chor-) Gesang wie ein ganzes Orchester.*

Der Grund, warum das Klavier zum hochgeschätzten Instrument des 19. Jahrhunderts wurde, ist vor allem technischer Natur. 1821 wurde von Sébastien Erard (1752-1831), einem französischen Instrumentenbauer deutschen Ursprungs, die Mechanik der doppelten Auslösung (*double échappement*) erfunden, die ein schnelles

¹⁰⁰ Randomagazin, Nr. 713, 13.01.2012. Diese Rezension ist anlässlich der Veröffentlichung einer CD von Bach – am modernen Klavier interpretiert – zu lesen.

Repetieren von Tönen ermöglichte. Jedes Klavier ist heute noch mit dieser Mechanik ausgestattet. Dank dieser Erfindung – die auch bei der Harfe zu finden ist – gilt Erard als der Erfinder des modernen Klaviers. Dies wiederum löste indirekt den Untergang des Hammerklaviers aus. Die Bedeutung dieser Erfindung erscheint in folgendem – dem „Fonds Erard“ gewidmeten – Text ganz deutlich¹⁰¹:

L'histoire de ce fonds remonte jusqu'au milieu du XVIIIème siècle, quand l'inventeur génial Sébastien Erard (1752-1831) commence à fabriquer des clavecins, des pianofortes, et des harpes, avec son frère Jean-Baptiste (1749-1826), et plus tard avec son neveu Pierre (1794-1855). Après avoir établi des centres de fabrication à Paris et à Londres, il conçoit de nombreuses inventions importantes, surtout la harpe à double mouvement (1808-1811) et le piano à double échappement (1822), inventions qui ont rendu possibles la harpe et le piano modernes. De nombreux compositeurs célèbres jouent des pianos Erard, y compris Beethoven et Haydn.

Die Folgen ließen nicht auf sich warten. Schon in den 1830er Jahren sind in Europa alle „großen“ und einflußreichen Komponisten vor allem Pianisten, und der wichtigste Teil ihrer Werke dem Klavier gewidmet. Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886) und Frédéric Chopin (1810-1849) dürfen als gute Beispiele hierfür gelten. Doch das ist nicht alles, denn auch die meisten vorherrschenden Künstler – nicht nur Komponisten – des 19. Jahrhunderts waren Pianisten¹⁰². Dies wird wie folgt bestätigt: *The dawn of Romanticism in the 1830s brought with it the specialization that produced a breed of pianists who were to dominate the salons and concert halls of Europe for the next 80 years.* Von dieser Äußerung kann abgeleitet werden, dass unter den Musikinstrumenten des 19. Jahrhunderts das Klavier die Vorrangstellung besaß.

Ein letzter Aspekt, der auch über die Bedeutung des Klaviers im 19. Jahrhundert vielsagend ist, ist dass ab den 1830er Jahren das Klavier zum Führungsinstrument der stilistischen Entwicklung der europäischen Musik wurde. Dieses Phänomen kann, wie schon vorher erwähnt, dadurch erklärt werden, daß alle großen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Pianisten waren. Das hervorragendste Beispiel dafür finden wir bei Robert Schumann in den 1830er Jahren. Ripin und Belt belegen die These des Einflusses des Klaviers auf die stilistische Entwicklung der europäischen Musik anhand der ersten Werke Schumanns¹⁰³:

After the deaths of Beethoven (1827) and Schubert (1828) the decline of the sonata was swift and precipitous. Although its prestige remained enormous, largely because of the achievement of Beethoven, stylistic developments turned rapidly in other directions. The sonatas of Schumann, Chopin and Brahms, however imaginative in certain respects, project a sense of imitation rather than continued evolution. Schumann was one of the first composers to give his character-pieces

¹⁰¹ Centre Sébastien Érard (Online).

¹⁰² Ripin und Belt, 1997, Seite 78.

¹⁰³ Ripin und Belt, 1997, Seiten 123f.

poetic titles rather than using generic titles such as 'impromptu' or 'bagatelle'. In Germany the chief architect of this aesthetic shift was Robert Schumann, who used his editorship of the *Neue Zeitschrift für Musik* as a forum for proclaiming both Chopin and the young Brahms. Composed during the 1830s, Schumann's first 23 opus numbers were all for solo keyboard, including several of his best-known works.

Überall in der europäischen Musik ist in den folgenden Jahren zu beobachten, dass Komponisten ihren eigenen Kompositionen poetische statt schmucklose Titel gaben, wie beispielsweise *Impromptu* oder *Sonate*. Dabei ist Schumanns Klaviermusik Ursache dieser neuen Phase der Umorientierung in der Geschichte der Musik. Das Klavier rief eine romantische Form hervor, und zwar die romantische Programm-Miniatur für Klavier, auch Klavierzyklus genannt¹⁰⁴. Hierbei handelt es sich um eine mehrteilige Komposition, die aus einer Folge von Einzelstücken besteht¹⁰⁵. Jene Art von Komposition ist als eine mit der Romantik verbundene Form in der Musikgeschichte eingegangen. Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass das Klavier einen großen Einfluss auf viele Aspekte der Musikgeschichte ab der Romantikepoche ausübte. Dieser Einfluss lässt ganz deutlich die Bedeutung dieses Instruments im 19. Jahrhundert ganz deutlich erkennen.

Das Horn

Wie beim Klavier, geht auch die Popularität des Horns mit den technischen Verbesserungen im Instrumentenbau des 19. Jahrhundert einher. Genauer gesagt mit Erfindung des Ventils, die um 1813 einzuordnen ist. Diese wurde zum ersten Mal 1815 kommentiert¹⁰⁶:

Der Kammermusicus, Heinrich Stözel, aus Pless in Oberschlesien, hat, zur Vervollkommnung des Waldhorns, einen einfachen Mechanismus an demselben anzubringen gewusst, nach welchem er alle Töne der chromatischen Scala, in einem Umfange von beynahe drey Octaven, wohlklingend, rein und stark erhalten hat. Alle unnatürlichen Töne – welche bekanntlich bisher durch Stopfen des Schallstücks mit der rechten Hand hervorgebracht wurden, und jetzt blos durch zwey Hebel, mit zwey Fingern der rechten Hand dirigirt, hervorgebracht werden – sind den natürlichen Tönen vollkommen ähnlich, und behalten den Charakter des Waldhorns. Ein jeder Waldhornist wird bey einiger Uebung im Stande seyn, darauf zu blasen.

Dies war aber nur der erste Schritt. Im Jahre 1819 folgte ein neues Patent, um dem Horn ein drittes Ventil hinzuzufügen¹⁰⁷:

¹⁰⁴ Ripin und Belt, 1197, Seiten 123-128.

¹⁰⁵ Oxford Music Online.

¹⁰⁶ AMZL, 3. Mai 1815, Seiten 309-310.

¹⁰⁷ Janetzky und Bröchle, 1977, Seite 66.

Le 12 avril 1818, le service royal des brevets, à Berlin, donna confirmation de leur invention à Heinrich Stözel et au hautboïste Friedrich Blühmel, qui se présentait comme co-inventeur. Le facteur A.F. Sattler, de Leipzig, n'eut plus qu'un pas à faire, un pas qui d'ailleurs s'imposait : il ajouta un troisième piston, permettant de descendre d'un ton et demi. C'était en 1819.

So war 1819 das Instrument – technisch gesehen – bereit für eine neue Phase seiner Entwicklung. Dies erfolgte allerdings erst später. In der Tat kamen die direkten Folgen des technischen Vorsprungs erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Musik selbst zum Ausdruck¹⁰⁸:

The valve horn to which composers were more and more turning their attention was a new instrument which, for a considerable time, was inferior to the simple horn in beauty of tone. A long period of trial and error was needed to determine a technique that could master the increasingly complex music that, from Wagner on, was being written for it.

Die Modernisierung des Horns spiegelt sich vor allem in den Orchesterwerken zahlreicher bedeutender Komponisten wider. Tuckwell führt aus, dass Richard Strauss (1864-1949), Gustav Mahler (1860-1911), Anton Brückner (1824-1896) und Richard Wagner (1813-1883) zu den bedeutsamen Komponisten dieses Zeitraums zählen¹⁰⁹. Obwohl Strauss der einzige war, der ein spezifisches Werk für Solo-Horn und Orchester komponierte, so ist jedoch die neue vorherrschende Rolle des Horns in den Orchesterwerken der anderen Komponisten dieses Zeitraums nicht zu übersehen. Hinsichtlich der Rolle Wagners spricht der Titel eines Abschnitts des Buches von Janetzky und Bröchle für sich: „Richard Wagner et l'apogée du cor à pistons“¹¹⁰. Was die geringe Zahl der Werke für Solo-Horn in diesem Zeitraum betrifft, so erklärt Morley-Pegge dieses Phänomen folgendermaßen¹¹¹:

The Horn concerto therefore ceased to be a welcome addition to a symphony program, and the players, fully occupied in battling with the difficulties to the new orchestral writing, had neither time nor incentive to take up a serious solo work.

Abschließend lässt sich sagen, dass im Gegensatz zum Klavier der Aufschwung des Horns sich im Solorepertoire nicht direkt widerspiegelt. Der Grund dafür ist vor allem in der Geschichte der technischen Verbesserung des Instruments zu suchen. Dies bedeutet aber nicht, dass das Horn weniger Bedeutung als das Klavier oder das Violoncello in der Entwicklung der Musik des 19. Jahrhunderts hatte.

¹⁰⁸ Morley-Pegge, 1973, Seite 148.

¹⁰⁹ Tuckwell, 1983, Seiten 81-98.

¹¹⁰ Janetzky und Bröchle, 1977, Seite 80.

¹¹¹ Morley-Pegge, 1973, Seite 148.

Das Violoncello

Um die Beliebtheit des Violoncellos im 19. Jahrhundert zu verstehen, soll die frühere Entwicklung dieses Instruments dargestellt werden. Es begann erst spät in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Popularität zu gewinnen¹¹²:

Ein virtuosos Niveau der Spieltechnik als Grundlage für das solistische Spiel und die darauf fußenden Solokonzerte erreichte der Kontrabaß um 1760 deutlich früher und auf einer personell breiteren Basis als das zu dieser Zeit in nur nachgeordneter Position am Wiener Musikleben teilhabende Violoncello, das erst in den Josephinischen 1780er Jahren über seine Verbreitung in der Wiener Hofkapelle und in der Wiener Tonkünstler-Societät zum Modeinstrument höfischer Dilettanten aufstieg.

Wichtiger als die Präsenz des Violoncellos im Wiener Musikleben ist allerdings die Tatsache, dass dieses Ende der 1760er Jahre zu einem der vier Instrumente des Streichquartetts wurde. Wie schon von Hickman belegt, setzte sich das Violoncello durch diesen Aufstieg deutlich „auf Kosten“ des Kontrabasses durch¹¹³:

Although many facets of this change remain to be investigated, three features closely associated with the essence of the string quartet seem to stand out and clearly distinguish the new chamber works from their predecessors. The capabilities of soloists are more thoroughly exploited, the intended use of a solo violoncello is more clearly indicated by the bass part, and the ties with the basso continuo concept are completely broken.

Weiterhin erfährt man durch Hickmans Zitat, dass mit dem Aufschwung des Streichquartetts als bedeutende Gattung der Kammermusik das Differenzieren zwischen Violoncello und Kontrabass in der Notenschrift erleichtert wurde. Die Bedeutung des Streichquartetts als Gattung kann allerdings auch in Frage gestellt werden. Der Artikel *Streichquartett* der MGG-Enzyklopädie ist über deren Bedeutung in der Musikgeschichte aussagekräftig¹¹⁴:

Die Kompositionslehre und die Musikanschauung vom späten 18. bis 20. Jh. haben das Streichquartett zur anspruchsvollsten Gattung der Kammermusik, der Instrumentalmusik (neben der Symphonie), ja der Komposition überhaupt (auf dem Weg über den Satz zu vier obligaten und virtuell gleichberechtigten Stimmen) erhoben. Im Diskurs der Theoretiker und Ästhetiker, seit dem frühen 19. Jh. zunehmend der in Zeitschriften veröffentlichenden Musikschriftsteller, nicht zuletzt im Diskurs der Komponisten im Medium der Werke hat sich so für das Streichquartett – als einzige Gattung neben der Symphonie – eine Gattungs-Ästhetik ausgebildet, die auf die Kompositionspraxis wirkte und von dieser wiederum modifiziert wurde.

Der angesehene Musikwissenschaftler Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896) stellt in seinem Buch über die Geschichte des Violoncellos fest, dass in Bezug auf

¹¹² Focht, 1999, Seite 44.

¹¹³ Hickman, 1981, Seite 193.

¹¹⁴ MGG, Band 8, Seite 1925.

die Spieltechnik die Violoncellisten im 19. Jahrhundert ein früher unvorstellbares Niveau erreichten¹¹⁵:

Ein Rückblick auf den Entwicklungsgang, welchen das Violoncellspiel seit Beginn des 19. Jahrhunderts genommen hat, lässt erkennen, dass dieser Kunstzweig sich bis zu einer Stufe vervollkommen hat, über die hinaus kaum noch eine wesentliche Steigerung möglich sein dürfte.

So wurde das 19. Jahrhundert eine bedeutende Periode der Entwicklung des Violoncellos. Man kann ohne Zweifel sagen, dass es sich in diesem Zeitraum zum Hauptstreichbassinstrument entwickelt hat. Außerdem lässt sich in der Orchestermusik feststellen, dass seit dieser Epoche die Komponisten vielfach Melodien im tiefen Register mit dem Violoncello betrauen. Hier liegt ebenfalls der Grund für den Bedeutungsverlust des Kontrabasses im Orchester, der nur noch eine Nebenrolle einnimmt.

2.1.2. Die Ausdehnung des Repertoires des Violoncellos

Während sich im 18. Jahrhundert das Repertoire der Violoncellisten auf die Violoncello-Konzerte und Sonaten von Joseph Haydn (1732-1809), Luigi Boccherini (1743-1805) und Antonio Vivaldi (1678-1741) beschränkte, erlebte im 19. Jahrhundert das Repertoire dieses Instruments eine bedeutende Erweiterung. Diese spiegelt die Entwicklung des Violoncellos als Solo- und Kammermusikinstrument wider¹¹⁶:

Im 19. Jh. entstanden deutlich mehr Cellokompositionen von Rang. Neben dem allgemein gewachsenen spieltechnischen Niveau dürfte das einerseits auf dem beruhen, was Alfred Einstein die *Entdeckung des Cellos in der Romantik* nannte: auf der Entdeckung der besonderen klanglichen und expressiven Qualitäten des baritonalen und tenoralen Registers des Cellos.

Im gleichen Artikel ist auch ein kurzer Absatz über das Violoncello in der Kammermusik zu finden¹¹⁷:

Andererseits scheint es aber auch mit der Herausbildung zweier Gattungen zusammenzuhängen, die sich der Komposition für Cello als ausgesprochen günstig erwiesen: der Duosonate und dem lyrischen Stück für Violoncello und Klavier.

Jedoch beschränkt sich die Rolle des Violoncellos in der Kammermusik nicht auf die Duosonate und das lyrischen Stück für Violoncello und Klavier. Das Streichbassinstrument spielt ebenfalls eine bedeutsame Rolle im Streichquartett – wie bereits erwähnt – und im Trio für Violine, Violoncello und Klavier, zwei Gattungen, die

¹¹⁵ Wasielewski, Seite 240, 1911.

¹¹⁶ MGG, Band 9, Seite 1696.

¹¹⁷ MGG, Band 9, Seite 1696.

auch am Sichtbarwerden des Violoncellos als Solo- und Kammermusikinstrument wirkten. Die Tabelle 2.1.2. (siehe Anhang) stellt die wichtigsten Werke des 19. Jahrhunderts für Violoncello als Soloinstrument und in der Kammermusik dar. Um den vorliegenden Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werden in der Tabelle Trios, Quartette, Quintette, usw. mit Violoncello außer Acht gelassen.

2.1.3. Das Repertoire des Kontrabasses

Die neue Sichtbarkeit sowie der Erfolg des Violoncellos als Solo- und Kammermusikinstrument im 19. Jahrhundert wirkten sich nachteilig auf den Kontrabass aus – ein Thema, das im Abschnitt 2.1.1. kurz gestreift wurde. Dies hatte zur Folge, dass der Kontrabass im Orchester in den Hintergrund zurückgedrängt wurde, was wiederum dazu führte, dass er mit der Zeit als ausschließliches „Orchesterinstrument“ abgestempelt wurde. Ohne Überraschung spiegelt sich dieser Rückgang des Kontrabasses im Repertoire wider. Bei der Suche in der Musik des 19. Jahrhunderts, lässt sich schnell feststellen, dass die großen Komponisten dieser Epoche kein Interesse am Kontrabass hatten.

Die Kontrabassisten hatten keine andere Wahl als selbst die Musik für ihre Auftritte zu komponieren. Das beste Beispiel ist zweifelsohne Giovanni Bottesini¹¹⁸ (1821-1889), der seine ganze Karriere hindurch seine eigenen Werke spielte. Als Beispiele dienen zudem andere Kontrabassvirtuosen dieser Zeit, die die Musik für ihre eigenen Auftritte ebenfalls selber komponierten, wie Antonio Dall’Occa¹¹⁹ (1764-1846), Domenico Dragonetti¹²⁰ (1763-1846), Achille Gouffé¹²¹ (1804-1874) und August Müller¹²² (1810-1867). In ihrer *mémoire de maîtrise* schreibt Anne Salliot dazu¹²³:

En cette même époque, plusieurs contrebassistes virtuoses-compositeurs écrivent pour leur instrument : Joseph Kaempfer, Karl Sperger, Franz Anton Hoffmeister laissent une littérature abondante pour cet instrument trop souvent oublié. Le dix-neuvième siècle doit ses quelques concertos aux contrebassistes Domenico Dragonetti, Giovanni Bottesini, Achille Gouffé. Puis Edouard Nanny, Serge Koussevitzky, dans la première moitié du vingtième siècle.

¹¹⁸ Oxford Music Online.

¹¹⁹ Brun, 2000, Seite 239.

¹²⁰ Oxford Music Online.

¹²¹ Brun, 2000, Seite 255.

¹²² Brun, 2000, Seite 266.

¹²³ Salliot, 1994.

Dieses Zitat macht deutlich, dass bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein die Kompositionen der Kontrabassisten immer noch das Repertoire für Solokontrabass in seiner Gesamtheit ausmachten.

Jedoch bot sich den Kontrabassisten noch eine andere Möglichkeit, und zwar die Bearbeitungen. Damals war es üblich, Opernarien, Werke für Violoncello, usw. für den Kontrabass zu bearbeiten. Salliot schreibt über die zahlreichen Bearbeitungen des Repertoires für Kontrabass¹²⁴:

Malgré les efforts des contrebassistes-compositeurs pour mettre en valeur leur instrument, le répertoire pour contrebasse jusqu'en 1950 reste maigre. Les nombreuses transcriptions réalisées par les contrebassistes eux-mêmes aujourd'hui, sont le reflet de cette carence de littérature pour la contrebasse (notons une abondance de transcriptions d'œuvres romantiques).

Schon am Ende des 18. Jahrhunderts wurde klar, dass ab diesem Zeitpunkt die zwei Bassstreichinstrumente des Orchesters zwei verschiedene Wege eingeschlagen hatten. Im Vergleich zum Violoncello darf für den Kontrabass der Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ungefähr 1950 als ein stetiger Rückgang angesehen werden. Um an einem Repertoire Mangel zu beheben, sahen die damaligen Kontrabassisten keinen anderen Ausweg, als für ihr eigenes Instrument Musik zu komponieren oder die beliebte Musik ihrer Zeit zu bearbeiten. Dieser Rückgang verdeutlicht, dass im ganzen 19. Jahrhundert die Werke der Wiener Kontrabassschule zunächst in Vergessenheit gerieten.

2.2. Unterschiede zwischen dem deutschsprachigen Raum und Frankreich

2.2.1. Die Entwicklung des Kontrabasses in Europa

Bevor auf die Einzelheiten der Geschichte des Kontrabasses eingegangen wird soll hier ein Thema gestreift werden, das im 19. Jahrhundert einen großen Einfluss auf die musikalische Welt hatte: Die nationalen Schulen. Diese Strömung, die auf Englisch *Nationalism* heißt, kann auf folgende Art definiert werden¹²⁵:

¹²⁴ Salliot, 1994.

¹²⁵ The Oxford Dictionary of Music Online.

A musical movement which began during the 19th century and was marked by emphasis on national elements in music such as folksongs, folk dances, folk rhythms or on subjects for operas and symphonic poems which reflected national life or history. It burgeoned alongside political movements for independence, such as those which occurred in 1848, and as a reaction to the dominance of German music. Haydn was an early 'nationalist' in his use of folk-song in many works. Chopin, by his use of Polish dance rhythms and forms, e.g. the mazurka and the Krakowiak, was a nationalist and wrote a *Fantasia on Polish Airs* in 1828. In Russia, Glinka's *A Life for the Tsar* (1836) began the nationalist movement, which was sustained by Cui, Mussorgsky, Balakirev, Rimsky-Korsakov, etc. Liszt expressed the Hungarian spirit in his works, and this spirit was later intensified by Bartók and Kodály. Smetana, Dvořák, and Janáček were leading nationalists in Bohemia; in Norway, Grieg; Finland, Sibelius; Spain, Falla, Albéniz, and Granados; England, Holst and Vaughan Williams; USA, Copland, Gershwin, Ives, and Bernstein; Brazil, Villa-Lobos.

Das wichtigste über die nationalen Schulen im Bereich Musik, ist, dass sie sich als Reaktion auf die deutsche Vormachtstellung entwickelten, da diese als eine Bedrohung der nationalen musikalischen Kreativität betrachtet wurde¹²⁶. Dieses Streben nach Unabhängigkeit ist ein wesentlicher Bestandteil der musikalischen und historischen Hintergründe des 19. Jahrhunderts. Sie hatte weitreichende Folgen. Die Idee der nationalen Schulen weist zudem auch einen interessanten Aspekt des Kulturtransfer-Ansatzes auf. Während im Bereich Musik die Dominanz des deutschsprachigen Raums als eine Bedrohung betrachtet wurde, versuchte Deutschland zur gleichen Zeit, sich im Bereich der Literatur vom französischen Einfluss zu befreien. Dies zeigt, dass der Kulturtransfer nicht als monolithischer Ansatz betrachtet werden darf. Es handelt sich vielmehr um einen vielseitigen Ansatz, dessen Verbreitungswege schwer zu erfassen sein könnten.

Widmen wir uns nun der Geschichte des Kontrabasses. Im 19. Jahrhundert waren die Saitenanzahl, die Stimmung des Instruments und die Bogenhaltung die drei bedeutsamsten Aspekte der Entwicklung dieses Instruments, die je nach dem europäischen Land verschiedene Wege nahmen. In Hinsicht auf die Stimmung und die Anzahl der Saiten lässt sich sagen, dass das damalige Europa zwei Teilen zählte, mit dem deutschsprachigen Raum auf einer Seite, wo der viersaitige und in Quarten gestimmte Kontrabass dominierte, und Frankreich, Italien, Spanien und England auf der anderen, wo eine dreisaitige Spielkultur bevorzugt wurde, mit einer besonderen Stimmung für jedes Land¹²⁷. Hinsichtlich der Bogenhaltung lässt sich Europa nicht so deutlich unterteilen, da der Einfluss des berühmten Kontrabassvirtuosen Domenico Dragonetti (1763-1846) in diesem Bereich berücksichtigt werden muss. Um sich in

¹²⁶ Grout, 1996, Seite 666.

¹²⁷ Planyavsky, 1998, Seite 115-121.

dieser komplexen Frage zurechtzufinden, soll hier ein Überblick der Entwicklung in England, Italien und Spanien gegeben werden. Danach werden Frankreich und Deutschland/deutschsprachigen Raum jeweils ein Abschnitt gewidmet.

England

Um die Entwicklung vom Kontrabass und von dessen Spielkultur im 19. Jahrhundert in England richtig zu verstehen, muss die Bedeutung des zuvor erwähnten Dragonettis in Betracht gezogen werden. Er gilt als der erste Virtuos-Kontrabassist der Musikgeschichte und verbrachte fast zwei Drittel seines Lebens, von 1794 bis 1846, in London. Palmer kommentiert die Bedeutung Dragonettis folgendermaßen¹²⁸: *Domenico Carlo Maria Dragonetti (1763-1846) was a uniquely talented musician whose life and achievement exerted a profound influence on the history of double bass playing: particularly its reception, status, function, and technique.* Es überrascht also nicht, dass in Bezug auf die drei oben erwähnten Grundmerkmale des Kontrabasses – Saitenanzahl, Stimmung und Bogenhaltung – Dragonetti ein großer Einfluss zugeschrieben werden muss. Bis spät in das 19. Jahrhundert hinein hatte der Kontrabass in England drei in Quarten gestimmte Saiten (wie der von Dragonetti)¹²⁹. In Bezug auf die Stimmung und die Anzahl der Saiten drückte der berühmte Virtuose ein Bedürfnis nach einer Ausweitung des Ambitus nach unten aus. Palmer berichtet, dass Dragonetti regelmäßig die tiefe Saite seines Instruments noch tiefer stimmte. Darüber hinaus war er in Besitz vieler Kontrabässe, von denen einige mit vier Saiten ausgestattet waren¹³⁰. Über den Bogen selbst soll hier hinzugefügt werden, dass Dragonetti einen Bogen mit stark nach außen gebogener Stange entwickelte. Dieser nach ihm benannte „Dragonetti-Bogen“¹³¹ und die entsprechende Bogenhaltung waren bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts in England weit verbreitet¹³².

Italien

Durch zahlreiche Quellen kann bestätigt werden, dass bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Italien der in Quarten gestimmte und mit drei Saiten ausgestattete

¹²⁸ Palmer, 1997, Introduction.

¹²⁹ Brun, 2000, Seiten 142f.

¹³⁰ Palmer, 1997, Seite 74.

¹³¹ Planyavsky, 1984, Seite 587.

¹³² Brun, 2000, Seite 202.

Kontrabass am Verbreitetsten war¹³³: *With very few notable exceptions, three strings preponderated in Italy until late into the 19th century.*

Über die Stimmung des Instruments in Quarten berichtet Paul Brun ebenfalls¹³⁴: *[...] as for the Italians, they preferred the brighter and more facile A d g tuning (in fourths).* Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die zwei berühmtesten Kontrabass-Virtuosen des 19. Jahrhunderts, Domenico Dragonetti und Giovanni Bottesini (1821-1889), Italiener waren, und dass beide einen in Quarten und mit drei Saiten ausgestatteten Kontrabass spielten¹³⁵. In Bezug auf die Bogenhaltung war die Situation jedoch nicht so einheitlich. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden in Italien gleichzeitig die Dragonetti-Bogenhaltung und die französische Bogenhaltung verwendet¹³⁶, da Bottesini letztere bevorzugte und in Italien tätig war.

Die Situation in Italien zeigt sehr deutlich, dass der Einfluss der Virtuosen in der Entwicklung des Kontrabasses und seiner Spielkultur richtungsweisend war. Dies beweist auch eindeutig, dass es im gleichen Land keine einheitlichen Standards für den Kontrabass gab. Diese Situation, die auch in allen anderen europäischen Ländern erkennbar ist, wird in der einschlägigen Fachliteratur bestätigt¹³⁷: *The history of the double bass and of double bass playing presents a complex web of contradictions and technical diversity.*

Spanien

Im 19. Jahrhundert wurde in der Spielkultur Spaniens der mit drei Saiten ausgestattete Kontrabass das dominierende Instrument. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts gewann der viersaitige Kontrabass an Verbreitung, also später als in Frankreich. In Bezug auf die Stimmung und die Bogenhaltung ist der italienische Einfluss deutlich zu erkennen. Wie in Italien wurden die Quarten-Stimmung und die Bogenhaltung mit der Hand über die Bogenstange, später französische Bogenhaltung genannt, bevorzugt¹³⁸. Die älteste uns überlieferte Kontrabasslehre aus Spanien, die *Método de contrabajo*¹³⁹ von Juan Castro Latorre (Daten unbekannt), liefert wichtige

¹³³ Brun, 2000, Seite 137.

¹³⁴ Brun, 2000, Seite 127.

¹³⁵ Planyavsky, 1984, Seite 527.

¹³⁶ Brun, 2000, Seite 202.

¹³⁷ Palmer, 1997, Seite 66.

¹³⁸ Gándara, 1999, Seiten 918-919.

¹³⁹ Castro, 1870.

Informationen über den Kontrabass und dessen Spielkultur im Spanien des 19. Jahrhunderts.

2.2.2. Der Rückstand Frankreichs

Das bedeutendste Ereignis des 19. Jahrhunderts in der Geschichte des Kontrabasses in Frankreich ist die Erhöhung von drei auf vier Saiten ab den 1830er Jahren. Es bietet sich an, hier etwas ausführlicher auf die Sachverhalte einzugehen. Zu jener Zeit, Anfang des 19. Jahrhunderts, zeigte sich immer deutlicher, dass in Frankreich die Entwicklung des Kontrabasses den anderen europäischen Ländern hinterherhinkte – eine Feststellung die 1909 von Warnecke getroffen wird¹⁴⁰:

Während Italien, Österreich und Deutschland zu Anfang des 19. Jahrhunderts merkliche Anstrengungen machten, den Kontrabaß-Unterricht der Bedeutung seiner Zeit anzupassen, zu pflegen und in die rechten Bahnen zu lenken, verhielt sich dem gegenüber das musikalisch hochentwickelte Frankreich noch lange Zeit hindurch abwartend. Auch später noch, nachdem Luigi Cherubini im Jahre 1827 die Einführung einer Kontrabaß-Klasse am Pariser Konservatorium durchsetzte, dauerte die Vernachlässigung des Kontrabaßstudiums in Frankreich an. Und so kann man von einer „Französischen Schule des Kontrabaßspiels“, wenn eine solche Bezeichnung überhaupt am Platze ist, erst von dem Zeitpunkt an sprechen, wo Ch. Labro seine Methode herausgab (1860). Bis dahin lag das Unterrichtswesen dieses Instrumentes sehr im Argen, und auch heute noch kann Frankreich sich nicht rühmen, auf diesem Gebiete mit Italien und Deutschland konkurrieren zu können.

In Frankreich wurde der Kontrabass bis 1832 mit drei Saiten und in Quinten gestimmt ausgestattet. Diese zwei Aspekte der Spielkultur, also die Saitenanzahl und die Stimmung des Instruments, wurden schon 1826 im Zuge der Gründung, besser gesagt der Wiederherstellung der Kontrabassklasse am *Conservatoire de Paris*, in Frage gestellt¹⁴¹. Wenn auch die Gründung einer Kontrabassklasse in der Hauptstadt Frankreichs beifällig aufgenommen wurde, hat aber dieses Ereignis viele Fragen hervorgerufen, die so schnell wie möglich beantwortet werden mussten, um im Bereich Kontrabass die anderen europäischen Länder wieder einzuholen. Wie sollte aber der Kontrabass unterrichtet werden? Anfang des 19. Jahrhunderts hatte sich in Frankreich immer noch kein Kontrabassschulwerk für den Unterricht des Kontrabasses durchgesetzt. Darüber hinaus waren die generellen Fragen über das Instrument selbst ebenfalls wichtig (drei oder vier Saiten, in Quarten oder in Quinten gestimmt, usw.). Es

¹⁴⁰ Warnecke, 1909, Seite 19.

¹⁴¹ Greenberg, 2000, Seiten 301-335.

war auch nicht klar was für eine Bogenhaltung übernommen werden sollte und nicht zuletzt sollte ein Professor für Kontrabass ausgesucht werden.

Um auf die ungezählten Fragen Antworten zu finden, hat der *Conservatoire* einen Ausschuss eingesetzt, der sich aus den damaligen wichtigsten Komponisten und der zuständigen Behörde auf dem Gebiet Musik in Frankreich zusammensetzte und die Hauptakteure der Uraufführungen der Meisterwerke der Zeit zusammenrief. Es oblag ihnen, sich zu folgenden drei Hauptaspekten des Kontrabasses zu äußern, und zwar zur Art der Bogenhaltung, die in dieser Institution unterrichtet werden sollte (die Bogenhaltung „à la Dragonetti“, die deutsche Bogenhaltung oder die Haltung wie die des Violoncellos, die später zur „französische Bogenhaltung“ wurde), zur Anzahl der Saiten (drei oder vier), und zur Stimmung des Instrumentes (in Quarten oder in Quinten).

Die Antworten auf diese Fragen – und die Berichte des Ausschusses – waren von großer Bedeutung für die Zukunft des Instruments in Frankreich. Man darf nicht vergessen, dass damals alle Kontrabassisten in diesem Land, die entweder eine bedeutende Stelle hatten, das heißt in den größten Orchestern und in den Opernhäusern, oder eine Lehrstelle bekleideten, eine Ausbildung am *Conservatoire de Paris* erhalten hatten¹⁴². Das Thema der Kontrabassklasse des *Conservatoire de Paris* im Zeitraum 1826-1832, das in Bezug auf die Frage, wie in Frankreich damals der Kontrabass gespielt und unterrichtet wurde, ist ausschlaggebend. In Übereinstimmung mit den Entscheidungen des oben erwähnten Ausschusses des *Conservatoire* wurde entschieden, dass in dieser Schule der viersaitige und in Quarten gestimmte Kontrabass unterrichtet werden sollte, wie im deutschsprachigen Raum, jedoch verwirklichten sich diese Änderungen erst ab 1832¹⁴³. Für die Haltung des Bogens wurde weder die deutsche Bogenhaltung noch die „Violoncello“ Bogenhaltung, sondern die „à la Dragonetti“ ausgesucht, daß heißt eine Untergriffhaltung des Bogens mit einer stark nach außen gebogenen Stange¹⁴⁴. Wann ganz genau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diese Bogenhaltung aufgegeben wurde und der „neue“ Bogen, der heute „französischer Bogen“ genannt wird, eingetreten ist, kann bisher noch nicht zeitlich eindeutig festgelegt werden¹⁴⁵. Es ist allerdings zu vermuten, dass einige Zeit lang beide Bogenhaltungen nebeneinander in Gebrauch waren.

¹⁴² Greenberg, 2000, Seite 302.

¹⁴³ Greenberg, 2000, Seite 325.

¹⁴⁴ Greenberg, 2000, Seiten 307ff.

¹⁴⁵ Greenberg, 2000, Seiten 333f.

Die Ernennung des Professors der Kontrabassklasse wurde auch Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen, die im Detail in einem Artikel Greenbergs beschrieben werden. Nach langem Hin-und-Her wurde 1827 Marie-Pierre Chénier (1773-1832) ausgesucht, der als erster Professor der Kontrabassklasse des *Conservatoire* bis 1832 tätig war. Ihm folgte François-Noël Prouteau (1772-1832), Lami genannt, der aber im gleichen Jahr verstarb, und ab Ende 1832 Louis-François Navieux-Schaft (1780-1856)¹⁴⁶, der bis 1856 diese Stelle innehatte.

Im Bereich Kontrabass spiegelt sich die Verspätung Frankreichs auch im Unterrichtswesen wider. Hier ist es von großer Bedeutung, dass zum Unterricht am *Conservatoire* die Übersetzung eines von dem Prager Wenzel Hause verfassten, und in Wien veröffentlichten Kontrabassschulwerks ausgesucht wurde. Was auch immer man davon halten mag, fällt es schwer, in dieser Wahl nicht ein weiteres Zeichen der Vorherrschaft des deutschsprachigen Raums in Bezug auf den Kontrabass zu sehen. So wurde entschieden, dass Navieux-Schaft entsprechend der Kontrabassschule von Wenzel Hause (1764-1845), die ab 1807 im deutschsprachigen Raum verfügbar und bekannt war, unterrichtet wurde. Hause, der von 1811 bis 1845 als Kontrabass-Lehrer des Konservatoriums zu Prag tätig war¹⁴⁷, hat zuerst seine Kontrabassschule in einer deutschen Fassung¹⁴⁸ veröffentlicht. Erst 1828 wurde sie ins Französische „übertragen“ und unter dem Titel *Méthode complète de contre-basse approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Prague* herausgebracht¹⁴⁹. Im Jahre 1831 wurde sie für das französische System „ausgearbeitet“¹⁵⁰, daß heißt für den damaligen französischen in Quinten und mit drei Saiten ausgestatteten Kontrabass.

Auch der berühmte belgische Musikkritiker und Musikbiograph François-Joseph Fétis (1784-1871) hat sich über das Kontrabassschulwerk Hauses geäußert¹⁵¹:

Un ouvrage élémentaire, destiné à l'enseignement de la contrebasse, manquait à l'art musical; c'est pour combler ce vide que M. Hause vient de publier son travail sur cet objet. Il me paraît avoir rempli toutes les conditions exigibles.

Obwohl der Kommentar Fétis als positiv betrachtet werden kann, ist er nicht besonders enthusiastisch. Es ist jedoch interessant, dass er im gleichen Atemzug einen Vergleich zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Raum zieht¹⁵²:

¹⁴⁶ Warnecke, 1909, Seite 107.

¹⁴⁷ Warnecke, 1909, Seite 80.

¹⁴⁸ Focht, 1999, Seite 37.

¹⁴⁹ Brun, 2000, Seite 256.

¹⁵⁰ Greenberg, 2000, Seite 322.

¹⁵¹ Fétis, 1828, RGMP, Seite 550.

A Paris et dans les départements la contrebasse n'est montée que de trois cordes qui sont accordées à la quinte; la plus élevée sonnante *la*, celle du médium *ré*, et la plus grave *la*. La contrebasse pour laquelle M. Hause a écrit sa méthode est montée de quatre cordes, qui sont accordées en quarts, la plus élevée sonnante *sol*, la seconde *ré*, la troisième *la*, et la quatrième *mi*. J'avoue que cette méthode me paraît préférable à la française.

Etwas früher in seinem Artikel erklärt Fétis, dass dieser in Quarten und mit vier Saiten ausgestattete Kontrabass in Deutschland üblich ist, ohne zu wissen, dass er in der Tat schon im ganzen deutschsprachigen Raum verbreitet war, was zuvor im ersten Abschnitt dargestellt wurde. Das eigentlich wichtige an Fétis' Kommentar ist jedoch, dass der „deutsche Kontrabass *préférable à la française*“ ist (in diesem Kontext ist der französische Kontrabass als ein in Quinten gestimmtes und mit drei Saiten ausgestattetes Instrument zu verstehen). Es ist doch recht erstaunlich, dass ein französischsprachiger und sehr bekannter Musikkritiker durch eine weit verbreitete musikalische Zeitung seine Meinung über ein solches Thema bekannt gibt. Wie in der Literatur über den Kontrabass gibt Fétis' Meinung zu bedenken, dass Anfang des 19. Jahrhunderts die Verspätung Frankreichs im Bereich des Kontrabasses ganz konkret war, was im übrigen die Bedeutung der Gründung der Kontrabassklasse am *Conservatoire* verständlich macht.

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts war Fétis aber nicht der einzige, der sich über den Kontrabass und dessen Spielkultur äußerte. Der französische Komponist Hector Berlioz (1803-1869), der eine besondere Rolle in Bezug auf den kulturellen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland spielte, tat damals dasselbe. Seine ganze Karriere über hatte er – als Dirigent – Schwierigkeiten mit den französischen Kontrabassisten. Außerdem hatte er in Paris die Gelegenheit, verschiedene Konzerte von Kontrabass-Virtuosen mitzuerleben, aber nur von ausländischen Kontrabassisten, da kein französischer Kontrabassist sich traute, als Solo-Kontrabassist aufzutreten! Das erklärt zum Teil die heftigen Kritiken, die er oft am Instrument übte. Entgegen der landläufigen Meinung mochte Berlioz den Kontrabass sehr gern, wie in seiner nachstehenden Konzertrezension eines Kontrabasskonzerts von Johann Hindle (1792-1861) zu lesen ist¹⁵³:

M. Hindlé est un petit homme qui joue fort bien d'un énorme instrument. Il a appliqué son intelligence, et employé son temps, depuis de longues années, à apprivoiser une contre-basse, et il y est parvenu au point de la faire chanter comme un serin. L'instrument, un peu moins volumineux que les contre-basses dont on se sert dans nos orchestres, est monté de quatre cordes. ... Son

¹⁵² Fétis, 1828, RGMP, Seite 550.

¹⁵³ Cinquième concert du conservatoire, in: RGMP, 1842, Seite 102.

solo de contre-basse a été excessivement applaudi, autant à cause de la difficulté vaincue, que du plaisir réel qu'on a éprouvé.

Wissenswert über den Wiener Kontrabassisten Hindle ist, dass er schon in den 1820er Jahren als Kontrabass-Virtuose im deutschsprachigen Raum bekannt war. Seine Auftritte wurden überall von einem sensationellen und beispiellosen Erfolg gekrönt und sein Pariser Aufenthalt in den 1840er Jahren bildete dabei keine Ausnahme.

Darüber hinaus stellte Berlioz den Rückstand Frankreichs gegenüber den anderen europäischen Ländern schnell fest, und nicht ohne Grund hat er sich viele Male über die schlechten französischen Kontrabassisten beklagt. Schon in seiner 1841 veröffentlichten Instrumentations-Lehre äußerte er sich über die drei und vier Saiten ausgestatteten Kontrabässe¹⁵⁴: *Es gibt zwei Arten von Kontrabässen: solche zu drei und solche zu vier Saiten. [...] Der Kontrabaß zu vier Saiten ist meiner Meinung nach dem zu drei Saiten vorzuziehen, erstlich in Bezug auf die Leichtigkeit...*

Dieses besondere Verhältnis zum Thema Kontrabass macht Berlioz zu einem wichtigen Zeitzeugen der Entwicklung des Instruments im 19. Jahrhundert. Er hatte sogar einen ähnlichen Vergleich auf europäischer Ebene zwischen anderen Instrumenten gezogen¹⁵⁵:

Mais de combien les Allemands, en revanche, nous sont supérieurs pour les instruments de cuivre en général et les trompettes en particulier! Nous n'en avons pas d'idée... Leurs contre-basses sont plus fortes que les contre-basses françaises, leurs violoncelles, leurs altos et leurs violons ont de grandes qualités; on ne saurait pourtant, sans injustice, les mettre au niveau de notre jeune école d'instruments à archet.

Die Ausführungserleichterung ist der letzte Aspekt, der in der Geschichte des Kontrabasses in Frankreich im 19. Jahrhundert in Betracht gezogen werden muss. Es handelt sich um eine Vorgehensweise, die – anders als im Rest Europas – in Frankreich in diesem Zeitraum immer noch geläufig war. Sie besteht darin, eine vereinfachte Stimme für den Kontrabass zu schreiben, weil es für die damaligen Kontrabassisten zu schwierig war, die Stimme des Violoncellos eine Oktave tiefer zu spielen, wie es im 19. Jahrhundert eigentlich Sitte war. Nicht uninteressant ist, dass die Frage der Ausführungserleichterung auch in der ältesten uns überlieferte Kontrabassschule von Michel Corrette auftaucht. In dieser Methode wurde sie als eine ganz normale Vorgehensweise behandelt und mit vielen Beispielen dargestellt¹⁵⁶:

¹⁵⁴ Berlioz, 1841, Seite 104.

¹⁵⁵ Berlioz, 1870, Seite 293.

¹⁵⁶ Corrette, 1781, Seite 10.

Dans une grande Musique ou il-y a plusieurs contre-bassiers on devrait leur donner a chacun une même partie simplifiée c'est a dire ou les principales notes de l'harmonie fussent notées, l'effet en seroit plus beau et plus correcte, nous allons tacher d'en donner des Exemples.

Man darf nicht vergessen, dass diese Schule 1781 veröffentlicht wurde, was uns über Berlioz' Ungeduld und negative Kommentare in Bezug auf Kontrabassisten in Frankreich Aufschluss gibt. Sechzig Jahre später verwendeten die französischen Kontrabassisten diese Vorgehensweise immer noch. Berlioz nannte sie *les simplificateurs*¹⁵⁷:

On a le tort aussi aujourd'hui d'écrire pour le plus lourd de tous les instruments des dessins d'une telle rapidité, que les violoncelles eux-mêmes ont de la peine à les rendre. Il en résulte un inconvénient très grand : les contrebassistes paresseux ou réellement incapables de lutter avec des difficultés pareilles, y renoncent de prime abord, et s'attachent à *simplifier* le trait... C'est assez dire que le vieux système des contrebassistes *simplificateurs*, système généralement adopté dans l'ancienne école instrumentale, et dont nous venons de montrer le danger, est à présent tout à fait repoussé.

Jedoch sind auf der europäischen Ebene nur die französischen Kontrabassisten dieser Vorgehensweise bis zum 19. Jahrhundert treu geblieben¹⁵⁸:

Au début du XIXe siècle, les contrebassistes étrangers, qui utilisaient presque exclusivement l'accord par quarts, renoncèrent à simplifier les parties. Seuls les contrebassistes français, qui s'obstinaient à conserver l'accord en quintes, continuaient à pratiquer la simplification.

Abschliessend lässt sich sagen, dass bis spät ins 19. Jahrhundert hinein die Frage der Saitenanzahl und der Stimmung des Kontrabasses in Frankreich diskutiert wurde. So schreibt Warnecke 1909, dass erst ab 1860 der Begriff *Französische Schule des Kontrabaßspiels* verwendet werden darf¹⁵⁹. Was die Frage der Bogenhaltung betrifft, so wurde auch diese zu einem Zankapfel, der erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert verschwand. Mit der Gründung der Kontrabassklasse am *Conservatoire de Paris* sollte eine endgültige Entscheidung hinsichtlich dieses Aspektes getroffen werden. Überdies erfährt man durch Berlioz' Kommentare, dass auf europäischer Ebene die französischen Kontrabassisten Nachzügler waren. Er gibt auch Auskünfte in Bezug auf die Saitenanzahl, die Stimmung des Instruments und die Ausführungserleichterung, die für diese „Verspätung“ zum Teil verantwortlich waren.

¹⁵⁷ Berlioz, 1994, Seite 43.

¹⁵⁸ Brun, 1982, Seite 110.

¹⁵⁹ Warnecke, 1909, Seite 19.

2.2.3. Die Stabilität im deutschsprachigen Raum

Was die Geschichte des Kontrabasses im 19. Jahrhundert betrifft, so war der deutschsprachige Raum bei weitem das stabilste Gebiet Europas. Diese Stabilität spiegelt sich besonders gut in der Stimmung des Instrumentes wider. Es handelt sich um einen heiklen und komplexen Aspekt der Entwicklung des Kontrabasses, wie White betont¹⁶⁰:

The various methods of tuning and stringing the double bass have ever been a great drawback to this instrument; undoubtedly it was originally mounted with three strings only (as was the violin), but now the violin, viola, and violoncello have four strings, and are invariably tuned in fifths: not so with the double bass, for we find a different method of tuning in almost every country.

Außerdem widmet Paul Brun in einem seiner Bücher¹⁶¹ den verschiedenen Stimmungen des Instrumentes ein komplettes Kapitel, das wie eine „Geschichte“ der Stimmungen wirkt. In diesem Kapitel ist auch interessant zu beobachten, dass der Unterabschnitt über Deutschland/Österreich den Titel *The German Exception* trägt. Damit macht Brun eine Anspielung auf die Stabilität des Kontrabasses im deutschsprachigen Raum, und dies darf auf keinen Fall als eine Übertreibung betrachtet werden. Wenn auf der europäischen Ebene die Entwicklung des Kontrabasses im 19. Jahrhundert beleuchtet wird, stellt man nämlich schnell fest, dass sich der deutschsprachige Raum von den übrigen Ländern Europas unterscheidet. Drei bedeutende Aspekte der Entwicklung des Kontrabasses, daß heißt die Saitenanzahl, die Stimmung und die Fingersätze, wurden in diesem Gebiet schon am Anfang des 19. Jahrhunderts fixiert. Dies wurde dank der Prager Kontrabassschule, die einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Kontrabasses im deutschsprachigen Raum ausübte, erreicht. Deren Bedeutung – im Besonderen für die Wiener Kontrabassschule und später für den deutschsprachigen Raum – ist überall in der Kontrabassliteratur zu lesen. Der Musikwissenschaftler Josef Focht, einer der Spezialisten der Geschichte der Wiener Kontrabassschule, erklärt diese besondere Situation folgendermaßen¹⁶²:

Die Prager Kontrabaß-Schule gewann im Verlauf des 19. Jahrhunderts großen Einfluß auf das Wiener Kontrabaß-Spiel. Ihre Vorreiterstellung hatte sie sowohl dem engen Kontakt Prags und Böhmens mit Süd- und Mitteldeutschland, vor allem mit Sachsen, als auch dem organisatorischen Vorsprung des böhmischen Musikschulwesens und der Prager Konservatoriums zu verdanken. Infolgedessen gelangten die in Wien tätigen Prager Kontrabassisten von Anton Sláma (1803-1881) bis Franz Simandl (1840-1912) in herausragende Positionen. Deshalb ist das Schulwerk von

¹⁶⁰ White, 1887, Seite 101.

¹⁶¹ Brun, 2000, Seite 124.

¹⁶² Focht, 1999, Seite 40.

Slámas Prager Lehrer Wenzel Hause, das in mehreren Auflagen ab 1807 verfügbar war, auch für Wien von großer Bedeutung.

Durch die Autorität des Schulwerks Hauses setzte sich in Wien und später im gesamten deutschsprachigen Raum eine Spielkultur des viersaitigen und in Quarten gestimmte Kontrabasses durch, die bis heute geblieben ist und als die „moderne Stimmung“ des Kontrabasses bezeichnet werden kann. Weiterhin ist der Beitrag Hauses nicht auf die Saitenanzahl und die Stimmung beschränkt, denn sein Schulwerk setzte sich in Bezug auf die linke Hand ebenso durch. Hause brachte in der Unordnung der damaligen Fingersätze ein System, das mit der Zeit zum „Fingersatzstandard“ wurde. Warnecke kommentiert diesen Fortschritt nicht nur von einem technischen Standpunkt aus, sondern auch im Hinblick auf die Geschichte des Kontrabasses als Musikinstrument¹⁶³:

Wenzel Hauses Hauptverdienst besteht in erster Linie darin, in das Chaos von Fingersätzen der deutschen Schulen wirklich erst System gebracht zu haben, indem er die Spannung eines ganzen Tones auf der Mensur des Kontrabasses konsequent einführte und für die Halbtonspannung den zweiten Finger bestimmte.

Die vorher erwähnten Begründungen verdeutlichen, dass die sogenannte Stabilität der Entwicklung von diversen Aspekten des Kontrabasses im deutschsprachigen Raum der Kontrabassschule von Prag zuzuschreiben ist. Hierbei ist noch überraschender, dass nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern überall in den abendländischen Ländern, der heutige Kontrabass immer noch mit vier Saiten ausgestattet und in Quarten gestimmt ist. Lediglich das Fingersatzsystem Hauses, das immerhin das erste und vollständige Fingersatzsystem des Kontrabasses wurde, ist heute nicht mehr üblich.

Die Frage der Bogenhaltung im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert kann jedoch nicht so einfach wie die anderen Aspekte der Entwicklung des Kontrabasses geklärt werden. Es handelt sich um den einzigen Punkt, der im 19. Jahrhundert in diesem Gebiet nicht so „stabil“ war. Es ist wissenswert, dass die ab den 1870er Jahren übernommene Bogenhaltung immer noch heute in vielen Ländern der westlichen Welt üblich ist. Heutzutage wird diese Haltung mit der Hand unter der Stange des Bogens „deutsche Bogenhaltung“ genannt. Nun soll der Ursprung dieser Bogenhaltung genauer betrachtet werden. Der Musikwissenschaftler Paul Brun macht

¹⁶³ Warnecke, 1909, Seite 22.

diesbezüglich auf einen wichtigen Aspekt aufmerksam¹⁶⁴: *Dans sa conception, cet archet n'est autre qu'une adaptation rationalisée de l'archet à la Dragonetti que les pays germaniques avaient conservé après la disparition du virtuose italien.*

Noch einmal ist durch dieses Zitat die Vielfalt der Einflüsse in der Geschichte des Instrumentes erkenntlich. Dies wirft aber eine andere Frage auf: Wie kommt es, dass im deutschsprachigen Raum die Bogenhaltung *à la Dragonetti* übernommen wurde? Der Virtuose Dragonetti (1763-1846) war, wie zuvor erwähnt, Italiener und verbrachte viele Jahre seines Lebens in London. Er verbrachte aber auch mindestens drei Aufenthalte in Wien¹⁶⁵. Diese Aufenthalte sind gut dokumentiert – es ist sogar zu lesen, dass Dragonetti einmal den Kaiser Napoleon traf¹⁶⁶. Aber wann ganz genau im 19. Jahrhundert die *à la Dragonetti* Bogenhaltung im deutschsprachigen Raum übernommen wurde, ist schwer zu bestimmen. Paul Brun zufolge erhielt 1840 Dragonetti einen Brief aus Dresden, in dem er gebeten wurde, einen seiner Bögen nach Dresden zu schicken. So seien viele Kopien dieses Bogens in Deutschland hergestellt worden¹⁶⁷. Die Frage der Bogenhaltung im deutschsprachigen Raum wurde in den 1870er Jahren endgültig geregelt. In der Tat ist die letzte und maßgebende Etappe der Entwicklung der deutschen Bogenhaltung noch einmal einem Ausländer zu verdanken¹⁶⁸:

Simandl übernahm 1874 die Anweisungen Hauses mit einigen sprachlichen Veränderungen, so daß die Untergriffbogenhaltung beim Kontrabass, in ihren Grundzügen am Beginn des 19. Jahrhunderts fixiert, bis in unsere Zeit erhalten blieb.

Wie Wenzel Hause hatte der Böhmer Franz Simandl (1840-1912) eine Lehrstelle für Kontrabass am Prager Konservatorium. Es ist auch diesen zwei Kontrabassisten gemeinsam, dass sie grundlegende Kontrabass-Methoden veröffentlichten, und damit zu bedeutenden Pädagogen des Kontrabasses wurden. Hinsichtlich der Geschichte des Kontrabasses wurde dank dieser zwei Kontrabassisten der deutschsprachige Raum das „stabilste“ Gebiet Europas im 19. Jahrhundert. Diese wichtigen Etappen der Geschichte des Instrumentes hatten langfristige Folgen. Nach zwei Jahrhunderten voller Experimente und Versuchen wurden endlich für den Kontrabass die notwendigen „Merkmale“ fixiert, die allerdings erst später in ganz Europa zur Norm wurden.

¹⁶⁴ Brun, 1982, Seite 233.

¹⁶⁵ Palmer, 1997.

¹⁶⁶ AWMZ, 1946, Seite 268.

¹⁶⁷ Brun, 2000, Seite 200.

¹⁶⁸ Planyavsky, 1984, Seite 591.

3-Wiedergeburt im 20. Jahrhundert

3.1. Der deutschsprachige Raum als Kern der Renaissance

3.1.1. Die Musikverlage

Das Jahr 1938 ist ohne Zweifel ein wichtiges Jahr in der Renaissance der Wiener Kontrabassschule. In diesem Jahr wurde nämlich das erste Kontrabasskonzert des 20. Jahrhunderts dieser Schule veröffentlicht¹⁶⁹. Es folgten 1957 das *Kontrabasskonzert in D-Dur* von Johann Baptist Vanhal¹⁷⁰ und 1966 das *Kontrabasskonzert Nr. 2* von Franz Anton Hoffmeister¹⁷¹. Die Werke von Johann Mattias Sperger, dem fruchtbarsten Kontrabasskomponisten dieser Zeit, wurden erst später, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, veröffentlicht. Die zahlreichen neuen Aufnahmen seiner Musik zeugen von dieser Wiederentdeckung. Die Tabelle 3.1.1. stellt in chronologischer Reihenfolge einige Aufnahmen der Musik Spergers dar. Mit seinen Tätigkeiten als Kontrabassist und Komponist an den wichtigsten Höfen seiner Zeit, einem umfangreichen Werkverzeichnis und der Wiederentdeckung seiner Werke im 20. und 21. Jahrhundert verdient Sperger ohne Zweifel den Titel, den ihm Adolf Meier in einem Referat gab: *Die führende Persönlichkeit der Wiener Kontrabassschule im Zeitalter der Wiener Klassik*¹⁷².

Diesbezüglich ist der Beitrag von Klaus Trumpf als Herausgeber in Erwägung zu ziehen¹⁷³: *Since 1975, Trumpf has been editor for various publishers of student and concert literature specialising in the works of Sperger*. Lehrreich über die Arbeit von Trumpf ist der Artikel von Vincent Osborn in der International Society of Bassists¹⁷⁴. Sperger ist der letzte wichtige Vertreter der Wiener Kontrabassschule, dessen Werke im

¹⁶⁹ Glöckler, 2002, Seite 40. Es handelt sich um das *Kontrabasskonzert Nr. 2 in E-Dur* von Karl Ditters von Dittersdorf, das 1938 vom Tischer-Zeitz Musikverlag veröffentlicht wurde (Nr. ED 2473-10).

¹⁷⁰ Friedrich Hofmeister Verlag, Nr. 7206, von Heinz Herrmann herausgegeben.

¹⁷¹ Friedrich Hofmeister Verlag, Nr. 7389, von Konrad Siebach herausgegeben.

¹⁷² Meier, 1988.

¹⁷³ Brun, 2000, Seite 111.

¹⁷⁴ ISB, *The Sperger Specialist*, 18/2, Herbst 1992.

20. und 21. Jahrhundert veröffentlicht wurden¹⁷⁵. Darüber hinaus werden heute immer noch besonders in deutschen und österreichischen Musikverlagen (Friedrich Hofmeister¹⁷⁶, Doblinger¹⁷⁷, G. Henle¹⁷⁸, Walter Wollenweber¹⁷⁹ und Bärenreiter¹⁸⁰) Werke von verschiedenen Vertretern dieser Schule veröffentlicht.

Dank dieser Renaissance wurden die Kontrabasskonzerte der Wiener Kontrabassschule nicht nur zu den wichtigsten Werken des Repertoires des Kontrabasses, sondern auch zum Eckpfeiler in der Ausbildung von Orchestermusikern. Nicht ohne Grund werden sie heute regelmäßig als Pflichtstück beim Probespiel verlangt (siehe 3.1.2.).

Als Weiterentwicklung der Renaissance der Wiener Kontrabassschule soll hier am Rande erwähnt werden, dass heute eine Gesellschaft existiert, die sich Spergergesellschaft nennt (nach dem Kontrabassisten Johann Matthias Sperger). Sie wurde 2000 als eingetragener Verein unter der Leitung von Klaus Trumpf gegründet¹⁸¹. Ziel dieser Gesellschaft ist nicht nur das Leben und Werk Spergers zu verbreiten, sondern auch die Ideale Spergers als Mensch bekannt zu machen¹⁸². Sie repräsentiert das Interesse, das Sperger noch heute als Musiker hervorruft.

Es ist also festzuhalten, dass seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute die Wiedergeburt der Wiener Kontrabassschule vor allem im österreichischen und deutschen Musikverlagswesen ihren Niederschlag fand. Zudem tauchten die Werke dieser Schule schnell in einem anderen Aspekt des Musiklebens auf, und zwar auf Probespielen für Kontrabassstellen in professionellen Orchestern.

¹⁷⁵ Der Text konzentriert sich auf die Kontrabasskonzerte der Wiener Kontrabassschule. Die Komponisten dieser Epoche komponierten aber auch Kammermusik mit Kontrabass, die in einer Analyse der Entwicklung des Instruments ebenso interessant sein könnte. Hier wird aber nur das Kontrabasskonzert behandelt, da im Konzert (als Form) ein Instrument – den Kontrabass – zur Geltung gebracht wird, und für ein Instrument der Kern der Virtuosität darstellt.

¹⁷⁶ Friedrich Hofmeister Verlag (www.hofmeister-musikverlag.com/).

¹⁷⁷ Musikhaus Doblinger, Noten, Musiknoten, Songbooks (www.doblinger.at).

¹⁷⁸ G. Henle Verlag (www.henle.de).

¹⁷⁹ Die-arezzo, Die Welt von Noten (www.di-arezzo.de/accueil_cla.php).

¹⁸⁰ Bärenreiter Verlag (www.baerenreiter.com/).

¹⁸¹ Klaus Trumpf – Professor für Kontrabass, Methodik und Geschichte des Instruments (www.klaus-trumpf-sperger.de/?page_id=2).

Internationale Johann Matthias Sperger Gesellschaft e.V. (www.spergergesellschaft.de/?page_id=2).

3.1.2. Werke der Wiener Kontrabassschule als Pflichtstück beim Probespiel

In vielen europäischen Ländern ist es heute üblich, bei Probespielen für Kontrabassstellen ein Kontrabasskonzert der Wiener Klassik, das heißt der Wiener Kontrabassschule, als Pflichtstück zu verlangen¹⁸³. Jedoch war dies in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer noch keine richtige Tradition und nur im deutschsprachigen Raum üblich. Außerdem wurde zunächst immer das gleiche Werk verlangt: das *Kontrabasskonzert Nr. 2 in E-Dur* von Karl Ditters von Dittersdorf¹⁸⁴. Mit der Zeit hat sich zwar die Auswahl der Werke erweitert, dennoch blieb das *Kontrabasskonzert Nr. 2* von Dittersdorf sehr beliebt. Eine Gewohnheit, die schließlich zur Tradition geworden ist¹⁸⁵.

Bei der Wiederbelebung der Wiener Kontrabaß-Musik in den 1930er Jahren nahmen die beiden Konzerte Dittersdorfs eine herausragende Stellung ein. Das 2. Kontrabaß-Konzert ist heute das populärste Werk der konzertanten Kontrabaß-Musik; beim Probespiel in philharmonischen Orchestern ist es für heutige Kontrabassisten ein unumgänglicher Prüfstein.

Obwohl sich diese Entwicklung nicht wissenschaftlich begründen lässt, kann es sich jedoch lohnen, auf den „Musicalchairs“ Internetseiten¹⁸⁶ nachzusehen¹⁸⁷. Musicalchairs sind Internetseiten für Orchestermusiker, die unter anderem Informationen zu Probespielen suchen. Auffallend ist dabei, dass Orchester aus der ganzen Welt Inserate auf diese Internetseiten setzen. Noch bedeutender ist die Tatsache, dass heute nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern in fast allen Orchestern der Welt, ein Kontrabasskonzert der Wiener Kontrabassschule als Pflichtstück verlangt wird. Dies gibt Aufschluss über die Bedeutung der Werke dieser Epoche.

Auf den Internetseiten der Musik-Zeitschrift *Das Orchester* findet man auch Informationen, die die Bedeutung der Wiener Kontrabassschule sehr gut darlegen. Es handelt sich um eine Internetseite, wo die am häufigsten gewünschten Stücke für jedes Instrument im Orchester aufgelistet werden¹⁸⁸. Sechs Kontrabasskonzerte machen die Kontrabass Sektion aus. Von diesen Kontrabasskonzerten sind vier Werke von/aus der Wiener Kontrabassschule, und zwar Dittersdorf, Hoffmeister, Sperger, und Vanhal.

¹⁸³ Aus eigener Erfahrung kann ich bestätigen, dass die zwei sehr häufig verlangte Kontrabasskonzerte dieser Epoche das Nr. 2 in E-Dur von Karl Ditters von Dittersdorf und das in D-Dur von Johann Baptist Vanhal sind.

¹⁸⁴ Glöckler, 2002, Seite 40.

¹⁸⁵ Focht, 1999, Seite 99.

¹⁸⁶ Musicalchairs (www.musicalchairs.info/double-bass/jobs).

¹⁸⁷ Hier sollen die Webseiten der Musik-Zeitschrift *Das Orchester* sowie die Zeitschrift *International Society of Bassists* erwähnt werden, die ebenfalls wichtige „Stellenmarkt“ Webseiten für Orchestermusiker anbieten. Wegen ihrem internationalen Charakter wurden die Webseiten *Musicalchairs* bevorzugt und sie dienen daher auch im Text als Vorbild.

¹⁸⁸ Das Orchester (www.dasorchester.de/de_DE/infos/pr/pflicht/index.html).

Diese Liste darf nicht als wissenschaftlich begründet betrachtet werden. Dennoch sollte die Ernsthaftigkeit der Zeitschrift *Das Orchester* nicht in Frage gestellt werden. Darüber hinaus kann ich auch an Hand meiner professionellen Erfahrung als Orchestermusiker behaupten, dass diese kleine Auswahl (sechs Kontrabasskonzerte) der Realität entspricht.

An der Bedeutung der Werke der Wiener Kontrabassschule in den Probespielen für professionelle und moderne Orchester wird ersichtlich, dass diese Werke zur Stütze des Kontrabassrepertoires geworden sind. Infolgedessen verbringen Kontrabassstudenten heute viele Jahre in den Musikschulen mit dem Ausfeilen dieser Werke, um als Kontrabassist eine Orchesterstelle zu erhalten.

Mit der Wiederentdeckung der Werke der Wiener Kontrabassschule wurde der Faden der Entwicklung des Kontrabasses neu gesponnen. Wenn man weiter ausholt, stellt man fest, dass das Repertoire dieses Instrumentes nicht mehr mit den Werken der Romantik endet, sondern sich bis zur Epoche der Wiener Klassik ausdehnt, das heißt bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dank der Zusammenarbeit (eine regelrechte Pionier-Arbeit) zwischen Forschern und österreichischen bzw. deutschen Musikverlagen, stehen diese Werke der Wiener Klassik den Kontrabassisten des 21. Jahrhunderts zur Verfügung.

3.1.3. Die aufgenommenen Werke

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahm die Renaissance der Wiener Kontrabassschule eine neue Wende. Da schon Mitte des 20. Jahrhunderts einige Werke dieser Schule, vor allem Dittersdorfs und Vanhals Kontrabasskonzerte, als Partitur erhältlich waren, erwachte allmählich Interesse an deren Aufnahmen. In der Tabelle 3.1.3. (siehe Anhang), die allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sind wichtige Aufnahmen jener Werke der Wiener Kontrabassschule zu finden, auf denen der Solo-Kontrabassist entweder Deutscher oder Österreicher ist.

Was in dieser Tabelle besonders auffällt, ist die Beständigkeit, mit der die Werke der Wiener Kontrabassschule im deutschsprachigen Raum aufgenommen werden. Die älteste Aufnahme der Liste geht auf 1963 zurück, während die jüngste 2010 registriert wurde. Neben der Zeitspanne fallen die wenigen Lücken auf der Liste auf. Durch vertiefte Forschungen wäre es jedoch relativ leicht möglich, viele dieser Lücken zu

füllen. Hier ist aber von der Erstellung einer vollständigen Liste abzusehen, da dies den Fokus der Arbeit unnötig verschieben würde. Anhand der 17 Aufnahmen der Liste wird bereits ersichtlich, dass im deutschsprachigen Raum die Werke dieser Schule äußerst anerkannt sind. Außerdem nehmen an den Aufnahmen nicht nur berühmte Kontrabassisten teil, sondern auch namhafte europäische Dirigenten und Orchester.

Ebenfalls bemerkenswert ist die Vielfalt der aufgenommenen Werke. In dieser Liste sind Kontrabasskonzerte, Kammermusik, Orchestermusik, Arie für Bass mit Orchester und zahlreiche weitere Werke zu finden, was eine Vorstellung über die Vielfältigkeit der Wiener Kontrabassschule gibt. Darüber hinaus wird mit der Liste der „Wissensdrang“ der Musiker dargestellt. Man darf nicht aus den Augen verlieren, dass bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts der überwiegende Teil dieser Werke völlig unbekannt war. Dass sie in so kurzer Zeit in Musikverlagen veröffentlicht, vor Publikum aufgeführt und Gegenstand vieler Aufnahmen geworden sind, ist gelinde gesagt bewundernswert.

Hier soll nun auf zwei Kontrabassisten auf der Liste, die weder deutscher noch österreichischer Herkunft sind, aufmerksam gemacht werden.

Der 1985 in Venezuela geborene Kontrabassist Edicson Ruiz ist seit 2002 Mitglied der Berliner Philharmoniker. Er war das jüngste und erste Spanisch sprechende Mitglied in der Geschichte dieses Orchesters. Durch seinen Lehrer Klaus Stoll, der auch viele Jahre lang Mitglied dieses Orchesters war, wurde er sozusagen „auf deutsche Art“ ausgebildet. Es überrascht also nicht, dass seine erste CD-Einspielung drei Werke der Wiener Kontrabassschule umfasst¹⁸⁹.

Über Norbert Duka, 1941 in Ungarn geboren, wird ähnliches geschrieben. Obwohl er im Ausland geboren ist, hat er viele Jahre in Deutschland verbracht. Wie Ruiz wurde er ebenfalls Mitglied der Berliner Philharmoniker¹⁹⁰:

Er [Duka] begleitete die Berliner Philharmoniker unter Karajan auf mehreren Tourneen und war bis vor wenigen Jahren Mitglied der Deutschen Oper Berlin.

Da beide Kontrabassisten seit vielen Jahren in Deutschland leben, ihre CD-Einspielungen mit deutschen Orchestern und Dirigenten aufgenommen wurden und ihre Spieltechnik sehr deutsch ist, sei es hier gestattet, sie als Musiker des deutschsprachigen Raumes zu betrachten.

¹⁸⁹ Edicson Ruiz (www.edicsonruiz.com/en/cd.php).

¹⁹⁰ Norbert Duka (www.dukanorbert.hu/eletrajz-ger.html).

3.1.4. Literatur über Kontrabass und die Wiener Kontrabassschule

Ganz allgemein kann man sagen, dass die Forschung zum Thema Kontrabass unzureichend entwickelt ist. Obwohl schon viele interessante Artikel über verschiedene Aspekte des Themas verfasst wurden, ist im 21. Jahrhundert die Forschung über den Kontrabass immer noch wenig strukturiert und unzusammenhängend. Es gibt in der Tat nur wenige Monographien, die als „Nachschlagewerk“ angesehen werden können. Dessen ungeachtet muss man im Bereich Forschung und Veröffentlichung bezüglich der Themen Kontrabass und Wiener Kontrabassschule die dominierende Stellung des deutschsprachigen Raumes anerkennen. Außerdem haben sich mit der Zeit einige deutschsprachige Forscher einen Namen im Bereich Kontrabassforschung gemacht. Hier sollen nun die vier wichtigsten Deutschen und Österreichischen Autoren, die einen bedeutenden Beitrag zum Thema Kontrabass oder Wiener Kontrabassschule geleistet haben, vorgestellt werden.

Friedrich Warnecke

1909 hat Friedrich Warnecke, Lehrer für Kontrabass am Hamburger Konservatorium, Mitglied des Hamburger Philharmonischen Orchesters und ein Pionier der Kontrabass-Forschung, mit *Ad Infinitum*¹⁹¹ zum ersten Mal die Geschichte des Kontrabasses dargestellt. Warnecke widmete 15 der 112 Seiten seines Buches der Geschichte seines Instrumentes. Dies war eine Sensation. Außerdem wird dieses schmale Buch in der Forschung oft zitiert. Trotz seiner Kürze gibt es nicht nur Aufschluss über die Geschichte des Kontrabasses, sondern auch darüber, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Kontrabass gespielt, unterrichtet und betrachtet wurde.

Alfred Planyavsky

Alfred Planyavsky war 35 Jahre lang als Kontrabassist der Wiener Philharmoniker tätig. Er ist auch Historiker, bzw. Musikwissenschaftler. Von ihm wurden Artikel, Referate, Beiträge, Bücher, Broschüren, Lexikon-Artikel usw. über das Thema

¹⁹¹ Warnecke, Friedrich. "Ad Infinitum" *Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabaßspiels*, (Hamburg, 1909). Leipzig: Edition Intervalle; 2005.

Kontrabass veröffentlicht. Sein Werkverzeichnis ist enorm und sein Beitrag zum Thema Kontrabass, essentiell¹⁹².

Unter Wissenschaftlern gilt seine Monographie, *Die Geschichte des Kontrabasses*¹⁹³, als die vollständigste zum Thema Kontrabass. Sie umfasst 900 Seiten und die zweite Auflage wurde 1984 herausgebracht. Fast alle Werke zum Thema Kontrabass nehmen Bezug darauf. Diese Monographie enthält 30 Seiten, also drei Abschnitte, die von der Wiener Kontrabassschule handeln.

Die Broschüre *Der Barockkontrabass Violone*, auch von Planyavsky herausgegeben, wurde 1989 veröffentlicht. Die zweite Auflage kam 1996 heraus. Sie ist die einzige Monographie über das Thema Violone, ein Instrument das, kurz gefasst, als der Barockvorläufer des Kontrabasses betrachtet werden kann. Außerdem wird in diesem Werk die Frage der Wiener Kontrabassschule unter dem Aspekt der historischen Entwicklung des Instruments angegangen.

Adolf Meier

Die zweite Auflage des Buchs *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik*¹⁹⁴ von Adolf Meier wurde 1979 veröffentlicht. Dank dieser Veröffentlichung kann er als Spezialist in dieser Frage angesehen werden. Es ist in drei Abschnitte geteilt. Im ersten wird die Frage des Instrumentenbaus und der Stimmung behandelt. Der zweite Abschnitt betrachtet die Geschichte, den Umfang des kompositorischen Schaffens und die Spieltechnik. Der letzte widmet sich dem Komponisten Johannes Sperger. Das Buch ist das Nachschlagewerk schlechthin in Bezug auf die Wiener Kontrabassschule. Adolf Meier hat viele undatierte Werke, bzw. Manuskripte, erforscht, und damit einen bedeutenden Beitrag zur Wiedergeburt dieser Schule geleistet. Es handelt sich hier um ein Buch, das auch als Grundlagenwerk betrachtet werden kann.

Es ist ebenfalls bemerkenswert, dass Adolf Meier 1990 über Johannes Sperger das Manuskript *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*¹⁹⁵ veröffentlicht hat. Wenn zudem seine zahlreichen Artikel in Erwägung

¹⁹² Willkommen auf der Webseite von Alfred Planyavsky (www.alfredplanyavsky.at/).

¹⁹³ Planyavsky, Alfred und Seifert, H. *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing: H. Schneider; 1984.

¹⁹⁴ Meier, Adolf. *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*. Worms: Primo-Dr.; 1979.

¹⁹⁵ Meier, Adolf, Thom E. *Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein; 1990.

gezogen werden, kann gesagt werden, dass Meier viele verschiedene Aspekte der Wiener Kontrabassschule untersucht hat.

Josef Focht

Josef Focht ist hauptberuflich Musikforscher. Sein 1999 veröffentlichtes Buch *Der Wiener Kontrabass*¹⁹⁶ kann als eine Vertiefung des Buchs *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik* betrachtet werden. Alle Aspekte des Themas sind Gegenstand einer Untersuchung: die Geschichte, die Spieltechnik, die Stimmung des Instruments, die Wiener Kontrabassmusik, die damaligen in der Gegend von Wien tätigen Kontrabassisten und der Instrumentenbau. Dieses Werk ist absolut umfassend. Wichtig dabei ist, dass es hundert Seiten mehr als das Buch *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik* hat, 30 Jahre später veröffentlicht wurde und viele nie beleuchtete Aspekte der Wiener Kontrabassschule behandelt.

Durch diesen Überblick über das Verlagswesen im deutschsprachigen Raum wird die Bedeutung der Renaissance in der Geschichte der Wiener Kontrabassschule im 20. Jahrhundert verständlich. In allen hier oben untersuchten Bereichen des musikalischen Lebens (die Musikverlage, die Werke der Wiener Kontrabassschule als Pflichtstück beim Probespiel, die Aufnahmen und die Literatur über Kontrabass) ist die Wiener Kontrabassschule im deutschsprachigen Raum präsent. Man kann also in dieser Region von einer wirklichen Renaissance sprechen, die sich bis heute fortsetzt.

3.2. Die wesentliche Rolle der angelsächsischen Länder

3.2.1. Die Musikverlage

Obwohl Ziel dieser Magisterarbeit ein Vergleich zwischen dem deutschsprachigen Raum und Frankreich ist, kann für die Verbreitung der Wiener

¹⁹⁶ Focht, Josef. *Der Wiener Kontrabass: Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente*. Tutzing: Schneider; 1999.

Kontrabassschule der Beitrag der angelsächsischen Länder, also der Vereinigten Staaten, Kanadas und Englands, nicht übergangen werden.

Im Verlagswesen treten hauptsächlich England und die Vereinigten Staaten in die Fußstapfen der Musikverlage des deutschsprachigen Raumes und haben damit einen erheblichen Teil zur Verbreitung der Musik der Wiener Kontrabassschule in Nordamerika beigetragen. An dieser Stelle sollen zwei Musikverlage und ein Unternehmen erwähnt werden. Dieses Unternehmen ist von Bedeutung, weil es eine wichtige Quelle für den Kontrabassisten in Nordamerika darstellt. Außerdem wirbt es für die Musik der Wiener Kontrabassschule.

Der Musikverlag des englischen Kontrabassisten Rodney Slatford, *Yorke Edition*, wurde 1969 in London gegründet. Er ist auf Kontrabassmusik spezialisiert und bietet mehr als 100 Werke an. Unter den Werken der Wiener Kontrabassschule sind unter anderem Kompositionen von Karl Ditters von Dittersdorf zu finden, wie die zwei *Kontrabasskonzerte*, ein *Duett für Viola und Kontrabass* und die *Symphonie Concertante für Viola, Kontrabass und Orchester*. Der Verlag bietet auch Kammermusikwerke von Johann Baptist Vanhal und Michael Haydn (1737-1806)¹⁹⁷ an.

In den Vereinigten Staaten gilt der Verlag *International Music Company* als der größte Musikverlag des Landes. Mit Sitz in New York bietet er Musik vom 18. bis zum 21. Jahrhundert an und in seinem Katalog ist nicht nur Kontrabassmusik zu finden, sondern Musik für alle Instrumente¹⁹⁸. Von den Werken der Wiener Kontrabassschule enthält der Katalog dieses Verlages unter anderem das *Kontrabasskonzert Nr. 2* von Hoffmeister und die *Symphonie Concertante für Viola, Kontrabass und Orchester* von Dittersdorf. Die konzertante Musik für Kontrabass, also die *Kontrabasskonzerte* und die *Symphonie Concertante*, macht den ersten Schritt aus. Der nächste Schritt wäre, Kammermusikwerke der Wiener Kontrabassschule zu veröffentlichen.

Lemur Music weist einen interessanten Aspekt des Verlagswesens in den Vereinigten Staaten auf. Es handelt sich nicht um einen Musikverlag, sondern um ein Unternehmen, das Partituren, Saiten, Instrumente, Zubehöre, usw. für den Kontrabassisten anbietet. Auf seiner Internetseite stellt es sich folgendermaßen vor¹⁹⁹: *The world's most complete source of Instruments & Supplies for Upright Bass*. Zwar

¹⁹⁷ Yorke Edition (www.yorkedition.co.uk/nav.htm).

¹⁹⁸ International Music Company (www.internationalmusicco.com/imc/).

¹⁹⁹ Lemur Music (www.lemurmusic/Aboutus.asp).

kann man an dieser Behauptung zweifeln, aber die Bedeutung dieses Unternehmens kann nicht hoch genug angesetzt werden. Im Katalog dieses Unternehmens ist nicht nur Musik angelsächsischer Musikverlage zu finden, sondern auch die von europäischen, insbesondere von deutschen und österreichischen. Dadurch wird die Musik der Wiener Kontrabassschule in den Vereinigten Staaten verbreitet.

Zusammenfassend leistet das Verlagswesen in England und in den Vereinigten Staaten einen wesentlichen Beitrag zur Wiederbelebung der Wiener Kontrabassschule. Da sich die Manuskripte dieser Werke in europäischen Archiven befinden, werden sie hauptsächlich in Europa, bzw. im deutschsprachigen Raum, veröffentlicht. Das angelsächsische Verlagswesen spielt sicher nicht die Hauptrolle in der Veröffentlichung der Werke der Wiener Kontrabassschule, doch ist seine Rolle nicht zu unterschätzen. Abschließend soll noch auf einen weiteren, wichtigen Aspekt aufmerksam gemacht werden, und zwar werden in England und in den Vereinigten Staaten Werke der Wiener Kontrabassschule nicht nur durch Musikverlage oder spezialisierte Unternehmen verkauft, sondern auch, Gegenstand neuer Fassungen. So wird das englische und amerikanische Verlagswesen nicht nur auf eine „Zwischenhändlerrolle“ reduziert.

3.2.2. Die aufgenommenen Werke

Im Bereich der Aufnahmen von Werken der Wiener Kontrabassschule ist die Rolle der angelsächsischen Länder nicht so bedeutend wie im Bereich des Verlagswesens oder der Kontrabassliteratur. Hier sollen die wichtigsten Aufnahmen etwas detaillierter vorgestellt werden.

Der Kontrabassist Garry Karr, 1941 in Los Angeles geboren, wurde 1997 in Kanada eingebürgert²⁰⁰. Er hat eine lange Karriere als Solo-Kontrabassist absolviert, was durchaus selten ist. Von den Werken der Wiener Kontrabassschule hat Karr regelmäßig das *Kontrabasskonzert Nr. 2* von Franz Anton Hoffmeister aufgeführt, aber es erst im Jahre 1991 mit Klavierbegleitung aufgenommen²⁰¹. Seiner Internetseite nach ist es das einzige Werk der Wiener Kontrabassschule, das er aufgenommen hat. Im

²⁰⁰ L'encyclopédie canadienne/Encyclopédie de la musique au Canada (www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/emc/gary-karr).

²⁰¹ Gary Karr's Recordings (www.oocities.org/vienna/strasse/5852/CDE.htm); *Gary Karr's 50th Birthday Album*, Amati Production, 1991.

Laufe seiner langen Karriere spielte Karr verschiedene Arten von Musik, wie Barock, Klassik, Romantik und Jazz, also fast alle Genres der Musik des 20. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass er von den Werken der Wiener Kontrabassschule nur das Stück von Hoffmeister aufnahm, ist als seltsam einzuschätzen.

Der Kanadier David Sinclair studierte Kontrabass zusammen mit Garry Karr. Bemerkenswert bei ihm ist, dass er auf historischen Instrumenten spielt. Er gilt als ein Spezialist der alten Musik für Kontrabass/Violone. Er ist Mitglied des *Schola Cantorum Basiliensis*²⁰², einer Schule, die sich alter Musik widmet. Auf einer seiner CD-Einspielungen, die der Wiener Kontrabassschule gewidmet ist²⁰³, sind Kontrabasskonzerte folgender drei bedeutenden Komponisten dieser Epoche zu finden: Franz Anton Hoffmeister, Wenzel Pichl und Johann Baptist Vanhal. Darüber hinaus erhielt diese CD viele positive Kritiken²⁰⁴.

Mit 34 Jahren Erfahrung als Kontrabasslehrer an der *Manhattan School of Music* und an der *Juilliard School*, ist heute der Amerikaner David Walter vor allem als Lehrer bekannt. Doch kann er auch auf eine lange Karriere als Kontrabassist zurückblicken. Er nahm 1978 die *Sonata Nr. 1 in D-Dur für Kontrabass und Klavier* von Johann Sperger auf²⁰⁵, eine Einspielung, die mittlerweile in Vergessenheit geraten ist.

Der Engländer Rodney Slatford ist nicht nur der Gründer eines Musikverlages, sondern auch ein aktiver Kontrabassist und Musiklehrer²⁰⁶. Eine CD mit Slatford als Solist wurde 1976 auf den Markt gebracht. Auf dieser CD sind als Werk der Wiener Kontrabassschule ein *Divertimento für Viola, Violoncello und Kontrabass* von Michael Haydn und die *Sinfonie Concertante für Viola und Kontrabass* von Karl Ditters von Dittersdorf zu finden²⁰⁷.

Obwohl die Situation in den angelsächsischen Ländern nicht mit der im deutschsprachigen Raum zu vergleichen ist, wird immerhin durch diesen Überblick ersichtlich, dass der Wiener Kontrabassschule auch in englischsprachigen Ländern ein

²⁰² Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik (www.scb-basel.ch/index/112565)

²⁰³ Ars Produktion (www.ars-produktion.de/Forgotten_TreasuresVol3_Wiener_Kontrabasskonzerte/topic/Suchergebnis/shop_art_id/130/tpl/shop_article_detail); *Wiener Kontrabasskonzerte, Forgotten Treasures, Vol. 3*, 2006.

²⁰⁴ Klassik.com: Klassische Musik von A bis Z.

(www.magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=9237&REID=5730)

²⁰⁵ *David Walter in Recital*, Red Mark, CD9205, 1978.

²⁰⁶ Yorke Edition (www.yorkedition.co.uk/nav.htm).

²⁰⁷ *Music for double bass*, His Master's Voice, ASD 3264, 1976.

gewisses Interesse zukommt. Im Gegensatz zu der Situation im deutschsprachigen Raum, wo in den ersten Jahrzehnten nach der Wiederbelebung der Werke der Wiener Kontrabassschule nur das *Kontrabasskonzert Nr. 2* von Dittersdorf aufgeführt und später aufgenommen wurde, ist in den angelsächsischen Ländern zu beobachten, dass die Musik von vielen Komponisten dieser Epoche gespielt und gleichzeitig aufgenommen wird. Ebenfalls wichtig dabei ist, dass sowohl Kontrabasskonzerte als auch Kammermusik Gegenstand der Aufnahmen sind. Dies liegt höchstwahrscheinlich an der Verfügbarkeit der Werke. Seit den 1970er Jahren wurden tatsächlich viele „neu entdeckte“ Werke der Wiener Kontrabassschule veröffentlicht, die bis dahin nicht erhältlich waren (siehe 3.1.1.).

3.2.3. Literatur über Kontrabass

Im Bereich Kontrabassliteratur bieten die angelsächsischen Länder als Kulturraum eine unvergleichliche Vielfalt. Sie verschaffen dem Forscher ein großes Materialangebot, wie Monographien, detaillierte musikwissenschaftliche Artikel, Internetseiten über den Kontrabass, Zeitschriften, Magazine über die „Kontrabassforschung“, eine große Kontrabassgesellschaft, usw. Im Folgenden wird diese Materialsammlung nun näher vorgestellt.

Mit seinen Veröffentlichungen in den 1960er Jahren kann der Engländer Raymond Elgar als ein Pionier der Kontrabassforschung angesehen werden. Er wird oft als ein „bass historian“ bezeichnet²⁰⁸. Seine drei Monographien²⁰⁹ bilden einen bedeutenden Beitrag zum Thema Kontrabass²¹⁰:

Viel Mühe wandte Raymond Elgar auf, um Material über den Kontrabaß zusammenzutragen, das er in dem englischen Ort St-Leonard-On-Sea im Selbstverlag zu einer dreibändigen Monographie verarbeitete. Mit dem missionarischen Eifer des Einzelgängers, den weder Zeit noch Geldopfer von seinem Ziel abhalten können, verkündete Elgar, damit „vielleicht das erste Buch über Kontrabaß veröffentlicht zu haben“. Elgar „hat viele Jahre lang Kontrabaß gespielt“ und kündigte mit dem zweiten Band an, „praktisch alle Informationen über den Kontrabaß ausgeschöpft zu haben“.

²⁰⁸ Brun, 2000, Seite 165.

²⁰⁹ In den 1960er Jahren veröffentlicht: 1960, 1963 und 1967 (siehe Bibliographie).

²¹⁰ Planyavsky, 1984, Seite 577.

Planyavskys Kommentar geht auf die 1980er Jahre zurück. Doch schon in der Zeit ihrer Veröffentlichung erhielten die Monographien Elgars sehr viele positive Kritiken. Hier ist ein Ausschnitt aus einer Rezension seiner ersten Monographie²¹¹:

There has long been a need for a good, practical book outlining the history and construction of the double bass, and supplying information on the selection, care, and repair of the instrument, its strings and accessories. Much of this information is not easily accessible – by way of history, for example, it is necessary to consult a variety of sources, some of them available only in large reference libraries. In the present work [Introduction to the Double Bass], Mr. Elgar gives us a well-written, basic coverage of the above-mentioned topics. He also discusses the history and evolution of the double bass bow, reviews a selected list of methods and texts, discusses pizzicato techniques, and includes a chapter devoted to the very practical subject of standing and carrying this cumbersome monster.

Bereits ein halbes Jahrhundert später sind diese drei Monographien überholt. Es scheint, als ob Elgar in diesen drei Monographien alle mit Kontrabass verbundenen Themen zu behandeln versuchte, was unausweichlich in Unübersichtlichkeit ausartet. Der Leser verliert immer wieder den Faden. Man darf jedoch nicht die Bedeutung dieser Monographien herunterspielen. Um ein sachliches Urteil über die Kontrabassliteratur in den 1960er Jahren abzugeben, muss der Forschungsstand in Erwägung gezogen werden. Nun wurde aber tatsächlich sowohl im angelsächsischen Kulturraum als auch im deutschsprachigen Raum der größte Teil dieser Literatur erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlicht. Wenn man dies im Hinterkopf behält, kann festgestellt werden, dass die Monographien Elgars zum richtigen Zeitpunkt in der Geschichte der Kontrabassliteratur veröffentlicht wurden.

Der zweite Autor dieses Überblicks der Kontrabassliteratur in englischer Sprache ist nicht anglophoner Herkunft, sondern französischer. Es handelt sich hierbei um Paul Brun. Brun ist zwar Musikwissenschaftler, aber vor allem Kontrabassist. So stellt er sich zumindest persönlich auf seiner Internetseite vor²¹². Im Jahre 2000 veröffentlichte er die Monographie *A New History of the Double Bass*, die als die zweite und wesentlich erweiterte Auflage seiner ersten Monographie *L'histoire des contrebasses à cordes* (1982 veröffentlicht) betrachtet werden kann. Dass er zunächst seine erste Monographie auf Französisch und dann die zweite auf Englisch veröffentlichte hat wahrscheinlich damit zu tun, dass er ein größeres Publikum erreichen wollte. Im Rahmen dieser Abschlussarbeit ist erwähnenswert, dass *A New History of the Double Bass* ein Kapitel (12 Seiten) über die Wiener Kontrabassschule enthält. Ein so detailliertes Kapitel über

²¹¹ Thieme, 1961, Seite 66.

²¹² Paul Brun's Double Bass History Web Site (www.home.nordnet.fr/~pbrun/).

das Thema ist in *L'histoire des contrebasses à cordes* nicht zu finden. Dadurch zeigt sich die Bedeutung der Wiener Kontrabassschule und ihrer Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In der Kategorie der musikwissenschaftlichen Artikel soll auch die Forschung des Musikwissenschaftlers James Webster erwähnt werden. Sein Fachgebiet ist nicht explizit der Kontrabass, sondern die Musik von Joseph Haydn und die Komponisten der Wiener Klassik²¹³. Webster ist dafür bekannt, sich mit der Besetzung der Werke vieler Komponisten dieser Epoche in drei ausführlichen Artikeln (siehe Bibliographie) befasst zu haben. Er fragte sich unter anderem, was der Hinweis „Basso“ in den Sinfonien Haydns heißen soll (Violoncello oder Kontrabass)²¹⁴. Seine Schriften hatten eine große Wirkung im Fach Musikwissenschaft.

Dieser Überblick wäre unvollständig ohne Erwähnung von *The International Society of Bassists*. Diese Gesellschaft darf in diesem Abschnitt über die Literatur einen Platz einnehmen, weil sie die Kontrabassliteratur und ihre Verbreitung fördert. Es handelt sich um eine breit gefächerte amerikanische Gesellschaft, die 1967 gegründet wurde. Auf der Internetseite der Organisation sind weitere Präzisierungen, auch auf Deutsch, über ihren Zweck zu finden²¹⁵:

Mit ca. 3000 Mitgliedern in über 40 Ländern ist die ISB [International Society of Bassists] eine Organisation für alle, die Kontrabaß spielen, studieren und unterrichten, reparieren und bauen oder einfach nur dieses Instrument lieben. Die ISB will ein weltweites Kommunikations-Forum für Kontrabassisten der unterschiedlichsten Genres und Spielarten sein.

Die Zeitschrift der Organisation, *Bass World, The Journal of the International Society of Bassists*, ist eine monatlich erscheinende Zeitschrift, die in jeder Ausgabe einige wissenschaftliche Aufsätze veröffentlicht. Diese Aufsätze werden regelmäßig in musikwissenschaftlichen Büchern und Artikeln zitiert. Sie kann als musikwissenschaftliche Zeitschrift ernst genommen werden. Neben der ISB ist auch die elektronische Zeitung *Online Journal of Bass Research*²¹⁶ zu nennen.

The Strad ist eine andere erwähnenswerte Zeitschrift, mit Sitz in England. Diese Zeitschrift richtet sich vor allem an Musiker, die ein Streichinstrument spielen²¹⁷:

²¹³ Cornell University (www.music.cornell.edu/people/faculty/?page=cudm/facultyCtrl&action=detail/id=37).

²¹⁴ Webster, 1976; Planyavsky, 1984, Seiten 294-295.

²¹⁵ International Society of Bassists – Welcome (www.isbworldoffice.com/default-german.asp).

²¹⁶ The Online Journal of Bass Research (www.ojbr.com/).

²¹⁷ The Strad (www.thestrads.com/home.asp).

[*The Strad* is a] Monthly print Magazine for bowed string players, teachers, students, makers and dealers.

Außerdem werden in diesem Musikmagazin ebenfalls viele wissenschaftliche Aufsätze veröffentlicht, die regelmäßig in ernst zunehmenden Publikationen zitiert werden. Darüber hinaus sind in *The Strad* oft Artikel über den Kontrabass zu finden. Die Qualität der Artikel kann zweifellos als „wissenschaftlich“ bezeichnet werden.

In diesem Überblick soll abschließend der Beitrag des amerikanischen Kontrabassisten, Bertram Turetzky, erwähnt werden.²¹⁸ In seiner Monographie werden viele Aspekte des „modernen“ Kontrabassspiels behandelt, zum Beispiel wie die Musik für Kontrabass des 20. Jahrhunderts gespielt werden soll. Sein Werk füllt eine große Lücke in der Kontrabassliteratur. Zwar ist *The Contemporary Contrabass* nicht das einzige Buch über das Thema, aber es hat Schule gemacht. Im Übrigen nehmen zahlreiche Forschungen zum Thema Kontrabass im 20. Jahrhundert Bezug auf diese Monographie.

In der Kontrabassliteratur der angelsächsischen Länder wurde bisher keine richtige Monographie über die Wiener Kontrabassschule veröffentlicht. Allgemein ist in der angelsächsischen Kultur jedoch ein Interesse am Kontrabass als Instrument zu beobachten. Um dies zu beweisen, genügt es, einen Blick auf die Wahl der Werke für den Solokontrabass der amerikanischen und englischen Musikverlage zu werfen. Weitere Indizien sind die Vielfältigkeit der Aufnahmen mit dem Kontrabass als Soloinstrument in den Vereinigten Staaten und in Kanada, der amerikanische Forschungsstand im Bereich Kontrabass und die fruchtbare englischsprachige Kontrabassliteratur. Außerdem muss beim Thema Kontrabassliteratur darauf hingewiesen werden, dass bereits einige Bücher aus dem Französischen und aus dem Deutschen ins Englische²¹⁹ übersetzt wurden. Daraus wird ersichtlich, dass auch in diesem Kulturraum der Kontrabass Interesse hervorruft und ihm als Instrument viel Gewicht beigemessen wird.

²¹⁸ Turetzky, Bertram. *The Contemporary Contrabass*, The New Instrumentation, Vol. 1, Berkeley: The University of California Press; 1974 (erste Ausgabe).

²¹⁹ Vom Französischen: *A History of the Double Bass* (Übersetzung von Paul Bruns Monographie *Histoire des contrebasses à cordes*) und vom Deutschen: *The Baroque Double Bass Violone* (Übersetzung von Alfred Planyavskys Broschüre *Der Barockkontrabass Violone*).

3.3. Sonderfall Frankreich

3.3.1. Die Musikverlage

In Anlehnung an die zwei vorherigen Abschnitte – über den deutschsprachigen Raum und die angelsächsischen Länder – wird hier das französische Musikverlagswesen beleuchtet, damit wir in der Lage sind, einen umfassenden Vergleich zwischen den drei Kulturräumen zu ziehen.

Bei genauerer Betrachtung einiger Kataloge der größten und wichtigsten Musikverlage Frankreichs²²⁰, die hauptsächlich klassische Musik anbieten, fällt sofort die Staatsangehörigkeit der Komponisten auf. Die überwältigende Mehrheit von ihnen sind Franzosen. Auffällig dabei ist, dass viele dieser Komponisten außerhalb Frankreichs kaum bekannt oder völlig unbekannt sind. Außerdem ist anzumerken, dass die ausländischen Komponisten dieser Kataloge schon lange Zeit in Frankreich leben, wie der griechische Komponist Yannis Xenakis (1922-2001)²²¹. Genauso erwähnenswert ist der Kontrabasskatalog des Musikverlages Billaudot, bei dem nur ein ausländischer Komponist, und zwar Giovanni Bottesini, zu finden ist²²². Dies hat wahrscheinlich damit zu tun, dass er einen unumgänglichen Bezugspunkt der Kontrabassgeschichte darstellt.

Neben der Frage der Staatsangehörigkeit lässt sich beim Blättern in den Katalogen nur eine geringe Zahl von Werken für Kontrabass feststellen. Diese Tatsache ist ebenfalls in den Solokontrabass-, den Kammermusik- und Orchestermusikkatalogen der verschiedenen französischen Musikverlage zu konstatieren. Dass kaum Kontrabasswerke Erwähnung finden, ist umso schwieriger zu erklären, wenn man weiß, dass es zahlreiche französische Kompositionen gibt.

Der Fall des französischen Komponisten André Amellér (1912-1990), der viele Werke für Kontrabass komponierte, ist ein gutes Beispiel. Als Komponist gilt André Amellér als Mitglied der „école française du XXème siècle“²²³. Er hatte als Mitglied des

²²⁰ Gérard Billaudot Éditeur – Éditions musicales depuis 1896 (www.billaudot.com/de/#), Éditions Alphonse Leduc (www.alphonseleduc.com/FR/) und Durand-Salabert-Eschig (www.durand-salabert-eschig.com/).

²²¹ Unabhängig von diesen Behauptungen muss hier aber klargestellt werden, dass diese Frage der Staatsangehörigkeit der ausländischen Komponisten in Frankreich schwer wissenschaftlich belegbar ist. Immerhin soll auf diese Besonderheit Frankreichs aufmerksam gemacht werden.

²²² Gérard Billaudot Éditeur – Éditions musicales depuis 1896 (www.billaudot.com/de/catalog.php?inst=Contrebasse).

²²³ André Amellér (www.ameller.org/fr/ecolefr.php).

Orchestre de l'Opéra de Paris (1937-1953) eine bedeutende Stellung im französischen Musikleben. Außerdem bekleidete er von 1953 bis 1981 eine wichtige Lehrstelle als Direktor des *Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique de Dijon*²²⁴. Mit mehr als 400 Opus-Nummern in seinem Werkkatalog, verdient Amellér bestimmt einen Platz unter den bedeutendsten französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Jean Françaix (1912-1997) oder André Jolivet (1905-1974). Ebenfalls wissenswert ist, dass er Kontrabassist war. Es überrascht also nicht, dass er zahlreiche Werke für den Kontrabass komponierte. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist einfach: Warum wurden viele dieser Werke für oder mit Kontrabass nicht veröffentlicht? Wenn man bedenkt, dass es ohnehin ein sehr begrenztes Kontrabassrepertoire gibt, wie erklärt sich dann dieses „Versäumnis“?

Im Gegensatz zum deutschen/österreichischen oder angelsächsischen Musikverlagswesen ist der Kontrabass im französischen Musikverlagswesen kaum präsent. Dies könnte darauf hinweisen, dass er in Frankreich immer noch eine untergeordnete Rolle spielt, die ihn daran hindert, als Soloinstrument oder als Teil der Kammermusik angesehen zu werden. Es wäre dennoch unangebracht, hier von einem Rückstand der Entwicklung des Instrumentes zu sprechen. Dieses Phänomen ist vielmehr als fehlendes Interesse der Musikverlage, und auch der Kontrabassisten selbst, zu charakterisieren.

3.3.2. Die aufgenommenen Werke

Bei den von französischen Kontrabassisten aufgenommenen Werken der Wiener Kontrabassschule ist das fehlende Interesse noch offensichtlicher, als im französischen Musikverlagswesen. Ein Werk dieser Schule wurde in Frankreich zum ersten Mal erst 1982 vom Kontrabassist Jean-Marc Rollez (1931 geboren) aufgenommen²²⁵. Es handelt sich dabei aber nicht um eine der Wiener Kontrabassschule gewidmete Einspielung. Tatsächlich ist auf der CD nur ein Werk der Wiener Kontrabassschule zu finden. Außerdem ist das Werk kein Kontrabasskonzert, sondern nur ein Kammermusikwerk, nämlich ein *Quartett für Flöte, Viola, Violoncello und Kontrabass* in D-Dur. Die erste deutsche Aufnahme wurde bereits 19 Jahre früher vom deutschen Kontrabassisten

²²⁴ André Amellér (www.ameller.org/fr/homme03.php).

²²⁵ Jean-Marc Rollez-Contrebasse, Pavane, ADW 7051.

Hörtnagel produziert, welche eine dem Komponisten Dittersdorf gewidmete Schallplatte darstellt (siehe Tabelle 3.1.3.).

Der Kontrabassist Bernard Cazauran (1921 geboren) hat 1995 zum zweiten Mal in Frankreich ein Werk der Wiener Kontrabassschule aufgenommen. Er nahm, vom Orchester begleitet, das *Kontrabasskonzert Nr. 2 in E-Dur* von Karl Ditters von Dittersdorf auf²²⁶. Vermutlich handelt es sich um die einzige Aufnahme eines Kontrabasskonzerts der Wiener Kontrabassschule von einem französischen Kontrabassisten.

Die letzte französische Aufnahme eines Werkes der Wiener Kontrabassschule wurde 1996 vom französischen Kontrabassisten Daniel Marillier (1962 geboren) produziert²²⁷. Wie im Fall Rollez, vierzehn Jahre früher, wurde nur ein Kammermusikwerk von Johannes Matthias Sperger Gegenstand seiner Aufnahme, und zwar die *Sonate für Viola und Kontrabass* in D-Dur. Auf seiner Internetseite ist zu sehen, dass Marillier bereits viele Schallplatten aufgenommen hat²²⁸. Auffallend dabei ist, dass in seiner Diskographie nur ein Kammermusikwerk der Wiener Kontrabassschule zu finden ist. Heute ist diese Musik überall verbreitet und Marillier ist ein erstklassiger Kontrabass-Virtuose. Die Voraussetzungen für eine sehr gute Aufnahme sind also gegeben. Das Interesse ist allerdings nicht vorhanden. Gleiches ist über Vincent Pasquier und Thierry Barbé²²⁹ zu sagen, ebenfalls zwei erstklassige französische Kontrabass-Virtuos, die aber kein einziges Werk der Wiener Kontrabassschule aufgenommen haben.

Im Folgenden sollen nun zwei Aspekte einer Tendenz, die sich schon seit langem im Repertoire der französischen Kontrabassisten abzeichnet, behandelt werden. Der erste Aspekt handelt vom Ursprung der aufgenommenen Werke. Wie es der Fall mit dem Musikverlagswesen in Frankreich ist, nehmen die französischen Kontrabassisten eine überwältigende Mehrheit französischer Werke auf²³⁰. Das bedeutet, dass viele Werke, die heute als Eckpfeiler des Kontrabassrepertoires gelten, nicht eingespielt

²²⁶ Bernard Cazauran plays Eccles, von Dittersdorf, Zbinden, Salles, Gallo, W 16038.

²²⁷ Prestige de la Contrebasse, BNL, 112876.

²²⁸ Daniel Marillier – Contrebassiste (www.danielmarillier.com).

²²⁹ Thierry Barbé double bass website – double bass pedagogy (www.thierrybarbe-contrebasse.com).

²³⁰ Thierry Barbé double bass website – double bass pedagogy (www.thierrybarbe-contrebasse.com), Daniel Marillier – Contrebassiste (www.danielmarillier.com), Discography of Contrabass (www.geocities.jp/ormandy/bass_cd.html), Planavsky 1984, Seiten 852-874.

werden. Stattdessen bevorzugen die französischen Kontrabassisten Werke von wenig bekannten oder unbekanntem französischen Komponisten.

Die zweite deutlich erkennbare Tendenz betrifft die Transkriptionen, auch Bearbeitungen genannt. Es ist allseits bekannt, dass Transkriptionen von jeher einen großen Teil des Kontrabassrepertoires ausmachen²³¹. Mit der Entwicklung der Instrumente weckte der Kontrabass im 20. Jahrhundert Interesse bei zahlreichen Komponisten. Dies erklärt auch die zahlreichen neuen Werke, speziell für den Kontrabass, aus diesem Zeitraum. Es ist also überraschend, dass im 21. Jahrhundert Kontrabassisten immer noch neue Transkriptionen von Werken des Barocks, der Wiener Klassik oder der Romantik aufnehmen²³².

3.3.3. Literatur über Kontrabass

In Übereinstimmung mit dem Musikverlagswesen und der Diskographie der französischen Kontrabassisten wurde bisher sehr wenig Literatur über den Kontrabass auf Französisch veröffentlicht. Hier sollen nun Monographien, ein Artikel und eine Abschlussarbeit über den Kontrabass vorgestellt werden.

Die *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, à 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée* von Michel Corrette²³³ ist die älteste Kontrabassschule, die uns überliefert ist. Es handelt sich somit um eine wichtige Primärquelle, an der man im Bereich Kontrabassforschung nicht vorbeigehen darf. Obwohl sie sehr elementar ist, ist sie ein wichtiges Zeugnis des 18. Jahrhunderts in Bezug auf den Kontrabass im Allgemeinen. Darüber hinaus gibt sie Aufschlüsse darüber, wie im 18. Jahrhundert in Frankreich der Kontrabass, bzw. der Violone, die Bassgeige oder der Violon, gespielt, unterrichtet und betrachtet wurden.

Obwohl Hector Berlioz sich nicht direkt mit dem Thema Kontrabass beschäftigte und schon im Abschnitt 2.2.2. erwähnt wurde, soll in diesem Abschnitt noch einmal von diesem Komponisten die Rede sein. Mit Kommentaren über den Kontrabass in einigen seiner Konzertrezensionen²³⁴, mit vielen Stellungnahmen im Bezug auf die

²³¹ Salliot, 1994.

²³² Wie auf der CD *Transcriptions virtuoses* (BNL, GR 011, 2002) von Daniel Marillier.

²³³ Corrette, 1781 (Reprint: 1983).

²³⁴ Cinquième concert du conservatoire, in: RGMP, 1842, Seite 102.

französischen Kontrabassisten²³⁵ und einem ausführlichen Abschnitt über Kontrabass in seiner *Grand traité d'orchestration et d'instrumentation modernes*²³⁶, lieferte Berlioz wichtige Zeugnisse auf Französisch über den Kontrabass im 19. Jahrhundert, die in der Kontrabassforschung kaum mehr wegzudenken sind.

Was die musikwissenschaftlichen Aufsätze betrifft, wird auf französischer Sprache der Kontrabass bisher sehr selten Gegenstand eines erwähnenswerten Artikels. Eine Ausnahme ist der Artikel von Michael Greenberg²³⁷. Das spezielle Thema seines Artikels ist die Gründung der Kontrabassklasse am *Conservatoire de Paris*. Greenberg untersucht eine Periode in Frankreich, die in der Entwicklung des Kontrabasses zentral ist. Dieser Artikel wurde ebenfalls im Abschnitt 2.2.2. ausführlich behandelt.

Hinsichtlich des Kontrabasses im 20. Jahrhundert ist die im Internet zugängliche Abschlussarbeit der Musikwissenschaftlerin Anne Salliot zu nennen²³⁸. Die Fragestellung jener Arbeit betrifft das Repertoire für den Solokontrabass im 20. Jahrhundert. Außerdem erörtert sie viele andere Aspekte des Instruments, wie die Unstabilität des Kontrabasses, sein Repertoire, der Beitrag des Jazz, das Thema Theater und Kontrabass, akustische Experimente mit dem Kontrabass, usw. Alle Aspekte ihrer Arbeit sind gut dokumentiert. Zweifelsohne verdient die Abschlussarbeit Salliotics einen Platz unter den wichtigen Forschungen in französischer Sprache über den Kontrabass im 20. Jahrhundert.

Um die Besonderheit der französischen Situation in Bezug auf das Thema Kontrabass richtig darzustellen, ist *L'histoire des contrebasses à cordes*²³⁹, das einzige auf Französisch geschriebene Werk über die Geschichte des Kontrabasses und daher von grundlegender Bedeutung. Diese Monographie nimmt den Status eines Grundlagenwerks ein und gilt als das französische Nachschlagewerk schlechthin in Bezug auf das Bassinstrument. Es handelt sich um ein vergriffenes Buch, das das Thema der Geschichte des Kontrabasses aus dem französischen Blickwinkel angeht,

²³⁵ JDD, 9. Juni 1849.

²³⁶ Berlioz, 1841.

²³⁷ *La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826-1832*, *Revue de Musicologie*, 2000, 86(2); Seiten 301-335.

²³⁸ *Aspects de la contrebasse solitaire*. [s.l.]: [s.n.]; 1994.

²³⁹ Brun, 1982.

was eine Ausnahme in der Kontrabassliteratur darstellt. Es ist ausreichend dokumentiert und bietet ein Gleichgewicht zwischen technischer und historischer Entwicklung.

Die Suche nach französischer Kontrabassliteratur ist schnell erschöpft. Tatsächlich gibt es sehr wenig französische Literatur über den Kontrabass, geschweige denn über die Wiener Kontrabassschule, die vor allem ein Phänomen der deutschen Kultur ist. Nach der Vorstellung der wichtigsten Quellen dieser Literatur stellt sich heraus, dass in französischer Sprache keine bedeutenden Texte, außer der hier genannten, über den Kontrabass zu finden sind.

3.3.4. Frankreich grenzt sich ab

Ein weiterer Aspekt des Kontrabasses soll nun beleuchtet werden. Es geht um die Entwicklung dieses Instruments im 20. Jahrhundert, die in Frankreich einen anderen Weg einzuschlagen schien. Man könnte hier von einer gewissen Form der kulturellen Unabhängigkeit von den europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten sprechen. Dieses Phänomen trifft nicht nur im Bezug auf die Verbreitung der Wiener Kontrabassschule zu, sondern auch auf verschiedene Aspekte des Kontrabasses im Allgemeinen.

Als erster Aspekt dieser Unabhängigkeit ist die Pädagogik zu nennen. Wie im Musikverlagswesen, in den Aufnahmen von Werken für den Kontrabass und in der Kontrabassliteratur ist in diesem Bereich die Dominanz des deutschsprachigen Raums zu beobachten. Im *Oxford Music Dictionary* ist über das Thema der Kontrabassschule zu lesen²⁴⁰:

In 1874 Franz Simandl published his *Neueste Methode des Contrabass-Spiels*, reprinted many times and still widely used. Simandl studied in Prague under Josef Hrabě and worked most of his life in Vienna. In France the *Méthode complète* (c1931) of Edouard Nanny has been more popular than that of Simandl.

Dieses Zitat zeugt von der bereits erwähnten Dominanz des deutschsprachigen Raums im Bereich Kontrabass. Was jedoch ebenso erwähnenswert ist, ist die Tatsache, dass Frankreich sich von den anderen europäischen Ländern, und später Nordamerika, unterscheidet. Dies ist allerdings keine Überraschung. Wenn man die Unterschiede in fast allen Aspekten der Entwicklung des Kontrabasses in Frankreich und im

²⁴⁰ Oxford Music Online
(www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46437?q=franz+simandl&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

deutschsprachigen Raum in Erwägung zieht, ist der zusätzliche Unterschied der Pädagogik nicht mehr ausschlaggebend. Nur die Tatsache, dass Frankreich das einzige Land Europas ist, in dem sich die Kontrabassschule Simandls²⁴¹ nicht durchsetzte, soll als überraschend betrachtet werden. Dies gibt zu denken, dass in Frankreich, im Bereich Musik, eine gewisse kulturelle Unabhängigkeit herrscht.

In Anlehnung an Frankreich ist interessanterweise die gleiche Situation in Quebec festzustellen. Als Beispiel kann meine eigene Erfahrung angeführt werden. Im Rahmen meiner Ausbildung in den 1980er und 1990er Jahren als Kontrabassist am *Conservatoire de Musique de Québec* studierte ich Kontrabass mit der Kontrabassschule Nannys (und später mit der von François Rabbath (siehe weiter unten)), wobei in den englischsprachigen Provinzen Kanadas – und in den Vereinigten Staaten – mit der Simandls unterrichtet wurde. Allem Anschein nach überquerte die französische Tradition den Atlantik.

Man kann sich fragen, warum sich die Kontrabassschule Simandls in fast allen Ländern Europas, und nicht in Frankreich durchsetzte. Um dies zu erklären, soll daran erinnert werden, dass seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis spät ins 19. Jahrhundert hinein, drei europäische Städte im Bereich Musik Anspruch auf den Titel des „Hauptkulturzentrums“ Europas erheben durften, und zwar Paris, London und Wien (siehe 1.1.1.). Wie soll dann verstanden werden, dass sich England am Ende des 19. Jahrhunderts für die Kontrabassschule Simandls entschied?

Als Teil der Erklärung dieses Phänomens kann sicherlich die Bedeutung der Kontrabassvirtuosen dienen. Zuerst ist der berühmte Domenico Dragonetti (1763-1846) zu nennen (siehe 2.2.1.). Italienischer Herkunft, verbrachte er viele Jahre in England und war in fast allen Bereichen des Kontrabassspiels von Belang. Er nimmt also einen maßgeblichen Platz in der Geschichte des Instrumentes ein. Seine Auftritte als Solokontrabassist wurden überall von einem sensationellen und beispiellosen Erfolg gekrönt. Außerdem komponierte er zahlreiche Kontrabassstücke und ist als der erste Kontrabassvirtuose in die Musikgeschichte eingegangen²⁴². Seine Biographie weist aber eine kleine Lücke auf, denn er hinterließ keine Literatur im Bereich

²⁴¹ Simandl, 1874.

²⁴² MGG, 2006, Band 5, Seite 1387; Oxford Music Online (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08130?q=dragonetti&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

Kontrabasspädagogik. Dies kann zum Teil damit gerechtfertigt werden, dass in England, sowie in vielen anderen europäischen Ländern und in den Vereinigten Staaten, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit der Kontrabassschule Simandls Kontrabass unterrichtet wird.

Im Gegensatz zu der Situation in England wurde in Frankreich die Geschichte der Kontrabasspädagogik von Édouard Nanny (1872-1942), einem erstklassigen Virtuosen, geprägt²⁴³:

Ce virtuose [Édouard Nanny], compositeur et pédagogue exerça une influence déterminante sur l'évolution de la contrebasse en France. Soliste de l'Orchestre Symphonique de Paris, de l'Orchestre des Concerts Lamoureux et de celui de l'Opéra-Comique, il enseigna la contrebasse au Conservatoire de Paris de 1919 à 1939. É. Nanny s'imposa par ses exécutions véritablement prodigieuses de superbes pièces écrites pour la contrebasse ou même le violoncelle.

Der Einfluss Nannys als Interpret war zwar nicht so bedeutend wie der Dragonettis, aber im Gegensatz zum letzteren schrieb er im Bereich Kontrabasspädagogik eine Monographie²⁴⁴, die Schule machte, und bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in vielen Kontrabassklassen (Conservatoire, Musikhochschule, usw.) der Welt benutzt wurde.

Der zweite Aspekt der Unabhängigkeit Frankreichs ist mit den französischen Kontrabassisten selbst in Verbindung zu bringen. Drei wichtige französische Kontrabassisten verkörpern diesen „anderen Weg“: François Rabbath (1931 geboren), Renaud Garcia-Fons (1962 geboren) und Joëlle Léandre (1951 geboren).

Der Ausdruck „anderer Weg“ ist hier als eine Musik, die mit dem Repertoire der klassischen Musik nichts zu tun hat, zu verstehen. Es ist, als ob das „normale Wandern“ der Kontrabassisten als Orchestermusiker einengend wäre. Diese Tendenz offenbart sich in der französischen Kultur durch Kontrabassisten, die trotz einer Ausbildung als Orchestermusiker, eine andere Art von Musik komponieren und spielen.

François Rabbath, der nicht nur Kontrabassist, sondern auch Komponist ist, komponiert selbst die Musik für seine Auftritte. Nie hat er ein Stück des traditionellen Repertoires für den Kontrabass gespielt. Die einzigen Werke der abendländischen Kultur, die er auf Konzerten spielt und aufnimmt, sind Transkriptionen von Bach und Vivaldi. Seine eigene Musik ist einzigartig²⁴⁵: *Much of Rabbath's music reflects his*

²⁴³ Brun, 1982, Seite 278.

²⁴⁴ Nanny, 1931.

²⁴⁵ Konzertrezension (www.liben.com/Reviews.html#927).

French-Syrian birth, with references to Arabic folk melody. But he is exceedingly eclectic as well, and one meets practically everyone from Dvorak to Stravinsky on the way.

Auch erwähnenswert bei Rabbath ist, dass er eine Kontrabassschule²⁴⁶ veröffentlichte, die allmählich die von Édouard Nanny in den Musikschulen ersetzt. Es ist sehr erstaunlich, dass ein „Außenseitermusiker“ wie Rabbath ein solch erfolgreiches, pädagogisches Werk veröffentlicht hat.

Der in Paris geborene Kontrabassist Renaud Garcia-Fons gilt ebenfalls als individueller Musiker. Wie bei Rabbath ist in seiner Musik ein arabischer Einfluss zu bemerken. Seine Diskographie ist jedoch sehr vielfältig²⁴⁷, sodass er als Musiker schwer einzuordnen ist. Um ihn zu definieren, kann man den Ausdruck *World Music* benutzen, weil er mit Musikern aus verschiedenen Ländern spielt und Stücke komponiert, die nicht immer als abendländisch betrachtet werden können. Er ist zweifelsohne ein Kontrabassvirtuose, der seinem Instrument unerwartete Töne entlockt²⁴⁸:

Ist Renaud Garcia-Fons ein Kontrabassist, und wenn ja, wie viele? Diese ungewöhnliche Frage stellt man sich umgehend, sobald man das Spiel des Ausnahmebassisten Renaud Garcia-Fons hört. Denn wie kaum ein anderer Musiker schöpft der Franzose Garcia-Fons das komplette Klangspektrum des Kontrabass' aus, ja er erweitert es sogar um neue und außergewöhnliche Nuancen.

Abschließend stellt die Kontrabassistin Joëlle Léandre einen weiteren besonderen Aspekt des Kontrabasses in Frankreich im 20. Jahrhundert dar. Wie Rabbath und Garcia-Fons ist sie weltweit bekannt²⁴⁹, ihr Fach jedoch ist moderne Musik, was für einen Kontrabassisten extrem außergewöhnlich ist. Sie hält sich allerdings nicht nur für eine Musikerin²⁵⁰: *Gens de théâtre, de danse et d'images, peintres et poètes, elle est des leurs*. Obwohl ihr Genre unvergleichlich und nicht immer ohne Probleme verständlich ist, repräsentiert sie in der internationalen Musikbranche oft die Sparte Moderne Musik. Ihr Verdienst für das moderne, französische Kontrabassspiel ist somit außerordentlich.

In der durch die arabische Kultur beeinflussten Musik von François Rabbath und Renaud Garcia-Fons stellt sich ein unerwarteter Aspekt des Kontrabasses heraus. Der Kontrabass spielt nicht mehr die Rolle des Begleitungsinstruments, wie es in der

²⁴⁶ Rabbath, 1984.

²⁴⁷ Renaud Garcia-Fons (www.renaudgarciafons.com/francais/index.html).

²⁴⁸ ARTE-TV (www.arte.tv/de/Renaud-Garcia-Fons---La-L_C3_ADnea-Del-Sur/104336,CmC=2527002.html).

²⁴⁹ Joëlle Léandre (www.joelle-leandre.com/biography/2/).

²⁵⁰ Joëlle Léandre (www.joelle-leandre.com/biography/2/).

traditionellen klassischen Musik oft der Fall ist, sondern wird wie die anderen Instrumente behandelt. Dies ist besonders bei Garcia-Fons zu hören²⁵¹ und darf als positiv in der Entwicklung des Kontrabasses betrachtet werden.

Was die Kontrabassistin Joëlle Léandre betrifft – ein Sonderfall der klassischen Musik – kann auch ihr Beitrag als positiv bewertet werden. Sie untersucht seit mehreren Jahrzehnten ungeahnte Aspekte des Kontrabasses, was für einen Orchestermusiker zwar vom „normalen Weg“ abweicht, aber die Ergebnisse ihrer Untersuchungen können heute nicht mehr bestritten werden²⁵².

In diesem kurzen Abschnitt wurde gezeigt, dass im 20. Jahrhundert die Entwicklung des Kontrabasses in Frankreich einen einzigartigen Weg einschlug. In der Pädagogik scheint die Bedeutung der Kontrabassschule Simandls, im Gegensatz zu den anderen europäischen Ländern und Nordamerika, in der französischen Kontrabassspielkultur keinen Einfluss gehabt zu haben. Bezüglich des Repertoires ist festzuhalten, dass einige französische Kontrabassisten ihr Instrument anders als die der anderen europäischen Länder betrachten. Statt den klassischen Weg der Orchestermusiker einzuschlagen, der im Fall des Kontrabasses wohl in der Wiener Kontrabassschule verkörpert wird, zeigt die Entwicklung des Kontrabasses in Frankreich verschiedene Richtungen und Ansätze auf.

Schlussfolgerung

Deutschsprachiger Raum und Frankreich: Ein Vergleich

Als Nachbarländer haben Deutschland und Frankreich, mit häufigen entgegengesetzten Entwicklungen, Diskrepanzen und Gegensätzen, ein sehr unterschiedliches Schicksal gehabt. In diesem Kontext ist es angebracht zu sagen, dass die Geschichte des Kontrabasses keine Ausnahme bildet. Wie in der vorliegenden Magisterarbeit aufgezeigt wurde, sind die Unterschiede zwischen der Geschichte dieses Instruments im deutschsprachigen Raum und in Frankreich außerordentlich groß.

²⁵¹ Renaud Garcia-Fons/Discographie (<http://www.renaudgarciafons.com/francais/index.html>).

²⁵² Suero, 2008/09; Stévance, 2005.

Heute ist festzustellen, dass die Wiener Kontrabassschule eine wichtige Etappe der Geschichte des Kontrabasses war. Der Vergleich ihrer Entwicklung im deutschsprachigen Raum und in Frankreich stellt die unterschiedlichen Wege der Entwicklung nicht nur einer Schule, sondern eines Musikinstruments heraus.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Wiener Kontrabassschule vor allem ein wienerisches Phänomen, das außerhalb Wiens nicht viel Widerhall fand. Der einzige Musiker, der außerhalb des deutschsprachigen Raums mit Erfolg Werke der Wiener Kontrabassschule als Solo-Kontrabassist spielte, war Josef Kämpfer. Einer französischen Konzertrezension zufolge war sein Auftritt in Paris allerdings nicht überzeugend²⁵³:

M. Kempffer a fait entendre un concerto de contre-basse, tentative plus extraordinaire qu'agréable, qui n'offre que des difficultés vaincues, sans aucun charme pour l'oreille des Auditeurs. M. Kempffer paroît posséder parfaitement son instrument; & s'il n'a pas eu un plus brillant succès, c'est à la nature même de l'instrument qu'il faut s'en prendre.

Es ist überraschend, dass ein Virtuose, dessen Konzerte überall (Deutschland, Österreich, Italien, Skandinavien und Russland)²⁵⁴ von großem Erfolg gekrönt wurden, eine so negative Kritik erhält. Überdies wurde diese Kritik in einer ernsten und geschätzten musikalischen Zeitung des 18. Jahrhunderts veröffentlicht.

Die Hintergründe machen diese Konzertrezension verständlich. Hinsichtlich des Kontrabasses war im 18. Jahrhundert die Situation in Frankreich ganz anders als die des deutschsprachigen Raums. Damals war dieses Instrument in Frankreich inexistent. In der Monographie *Geschichte des Kontrabasses*, einer Autorität auf dem Gebiet Kontrabass, ist im Teil über das 18. Jahrhundert in Frankreich zu lesen²⁵⁵:

Die Frage, seit wann und in welcher Art Kontrabaßinstrumente in der französischen Musik verwendet wurden, ist vor allem deswegen nicht eindeutig zu beantworten gewesen, weil das instrumentale Spiel in diesem Kulturkreis lange Zeit von Ensemblegruppen bestimmt wurde, die weder im Titel noch in den Partituren ihres Repertoires einzelne Instrumente anführten.

Der Unterschied in der Entwicklung des Kontrabasses zwischen dem deutschsprachigen Raum und Frankreich muss in Betracht gezogen werden, um die Reaktion der Rezension gegenüber dem Kontrabass als Solo-Instrument zu verstehen.

²⁵³ MDF, April 1787, Seite 32.

²⁵⁴ Planyavsky, 1984, Seiten 327-333.

²⁵⁵ Planyavsky, 1984, Seite 182.

Dies macht verständlich, dass im 18. Jahrhundert die Wiener Kontrabassschule in Frankreich kein Interesse aufweckte.

Die größten Komponisten des 19. Jahrhunderts komponierten eher für das Violoncello als für den Kontrabass. Wie vorher aufgezeigt wurde, ist über das ganze 19. Jahrhundert der Kontrabass in Frankreich im Hintergrund geblieben, was in gewissem Maße der Situation im deutschsprachigen Raum, ja in Europa entspricht. Es überrascht also nicht, dass in diesem Zeitraum die Wiener Kontrabassschule in Vergessenheit geriet.

Was die Wiener Kontrabassschule betrifft, ist das 20. Jahrhundert von Belang. Hier sollen zum Vergleich zwischen dem deutschsprachigen Raum und Frankreich die angelsächsischen Länder hinzugefügt werden, da sie in vielen Aspekten der Renaissance der Wiener Kontrabassschule eine wichtige Rolle spielen.

Im Bereich des Verlagswesens wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Pionier-Arbeit im deutschsprachigen Raum geleistet. Durch die Forschungsarbeit in zahlreichen Archiven wurden bis dahin unbekannte Werke der Wiener Kontrabassschule entdeckt. Diese Musik wurde daraufhin in österreichischen und deutschen Musikverlagen veröffentlicht.

Was die Aufnahmen betrifft, fällt auf, dass fast jedes Jahr eine neue Einspielung von Werken der Wiener Kontrabassschule erschien. Es spricht alles dafür, dass im deutschsprachigen Raum Kontrabassisten, Orchester, Dirigenten und Tonträgerunternehmen stets bereit waren, Musik mit einem Solokontrabass aufzunehmen. Jenseits der Werke der Wiener Kontrabassschule sind auch zahlreiche Aufnahmen im Bereich der konzertanten Musik und der Kammermusik mit Kontrabass aller Epochen zu finden. Diese Tatsachen zeugen davon, dass im deutschsprachigen Raum die Rolle des Kontrabasses weit mehr als die eines traditionellen Orchesterinstrumentes ist.

Bisher wurde überraschenderweise über die Wiener Kontrabassschule mehr Literatur auf Deutsch als auf Englisch veröffentlicht, was als eine Besonderheit dieses Faches betrachtet werden darf. Denn in der Musikwissenschaft ist das Gegenteil zu beobachten. Es lässt sich sogar sagen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

die große Mehrheit der Literatur nicht nur spezifisch über die Wiener Kontrabassschule, sondern auch über den Kontrabass im Allgemeinen auf Deutsch veröffentlicht wurde.

In diesem Überblick zum Forschungsstand im deutschsprachigen Raum darf die Österreichische Nationalbibliothek nicht unerwähnt bleiben. Diese Bibliothek, auch unter dem Namen Kontrabass-Archiv²⁵⁶ bekannt, enthält die vielfältigste Sammlung an Literatur über den Kontrabass weltweit:

Das Kontrabass-Archiv, eine Sammlung von Fachliteratur, Solo- und Kammermusiknoten, Tonträgern und Fotos mit Bezug auf den Kontrabass und seine Geschichte, wurde von dem Wiener Kontrabassisten und Sänger Alfred Planyavsky 1974 gegründet; 1986 wurde es der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben. Es stellt als „Fonds 72 Kontrabass-Archiv“ einen geschlossenen Bestand dar und kann über den Katalog der Musiksammlung recherchiert werden.

Wenn man alle zuvor erwähnten Aspekte – das Verlagswesen, die Aufnahmen von Werken der Wiener Kontrabassschule, die Kontrabassliteratur und die Österreichische Nationalbibliothek – in Betracht zieht, wird deutlich, dass der deutschsprachige Raum das Kerngebiet der Renaissance ist.

Erwähnenswert über die Musikverlage in den angelsächsischen Ländern, also England und die Vereinigten Staaten, ist, dass sie neue Fassungen der Werke der Wiener Kontrabassschule veröffentlichen. Dies kann als ein positives Engagement für die Verbreitung dieser Schule betrachtet werden. Außerdem lässt eine neue Veröffentlichung die Bedeutung eines Werkes erkennen²⁵⁷. Es ist allerdings in den angelsächsischen Ländern möglich, Partituren der Wiener Kontrabassschule von deutschen und österreichischen Musikverlagen zu verkaufen. Dies ist wichtig, weil damit die Kontrabassisten dieser Länder nicht auf die amerikanischen und englischen Ausgaben begrenzt sind.

Die Rolle der angelsächsischen Länder in Bezug auf die Aufnahme von Werken der Wiener Kontrabassschule ist nicht so groß wie die des deutschsprachigen Raums. Das bedeutet aber nicht, dass diese Schule in diesen Ländern kein Interesse weckt. Auch dort sind die Bedeutung des Konzertwesens und der Einsatz des Kontrabasses als Soloinstrument nicht zu unterschätzen. Als Beispiel dafür soll hier angeführt werden, dass das Kontrabasskonzert des amerikanischen Komponisten John Harbison

²⁵⁶ Österreichische Nationalbibliothek (www.onb.ac.at/sammlungen/musik/18638.htm).

²⁵⁷ Ob es sich um ein historisches Interesse oder eine Handelsstrategie handelt, kommt auf dasselbe heraus. Wichtig dabei ist, dass die Werke der Wiener Kontrabassschule Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und zu Stützen des Repertoires für Kontrabass werden.

(1938 geboren), mit dem Titel *Concerto for Bass Viol and Orchestra*, zwischen April 2006 und April 2008 16 Male – mit verschiedenen Kontrabassisten als Solisten – aufgeführt wurde.²⁵⁸ Was die Musik der Wiener Kontrabassschule angeht, ist festzustellen, dass Kontrabassisten wie Joel Quarrington regelmäßig als Solisten auftreten und Werke wie das Vanhal-Kontrabasskonzert aufführen²⁵⁹.

Im Bereich Literatur ergänzen sich die Kontrabassliteraturen der angelsächsischen Länder und des deutschsprachigen Raums. Ein gutes Beispiel dafür sind die Artikel von James Webster (siehe Bibliographie), in denen unter anderem die Frage nach dem Unterschied zwischen Violoncello und Kontrabass in der Wiener Klassik Gegenstand einer umfassenden Untersuchung wird. In der deutschen Kontrabassliteratur wurde dies nur kurz von Carl Bär²⁶⁰ behandelt.

Auf Englisch findet man dem Kontrabass gewidmete Internetseiten²⁶¹, die nützliche Information über die Wiener Kontrabassschule beinhalten. Ebenfalls wissenswert über Nordamerika ist, dass heutzutage, nach deutsch/österreichischem Beispiel, fast immer ein Werk der Wiener Kontrabassschule beim Probespiel für eine Kontrabassstelle in professionellen Orchestern verlangt wird²⁶². Diese Aspekte zeugen von der Bedeutung der Wiener Kontrabassschule in diesem Kulturkreis.

Die Entwicklung des Kontrabasses im 20. Jahrhundert in Frankreich nimmt einen ganz eigenen Verlauf. Sie weicht deutlich von der des deutschsprachigen Raums und der angelsächsischen Länder ab. Dies ist Teil der Erklärung für die geringe vorhandene Entfaltung der Wiener Kontrabassschule in diesem Kulturkreis.

In Frankreich sind im Verlagswesen und in der Aufnahmekultur die niedrige Zahl der Werke für den Kontrabass und die Abwesenheit der konzertanten Musik für Kontrabass der Wiener Klassik augenscheinlich. Die Kataloge der Musikverlage und die Aufnahmen sind vor allem auf die französischen Komponisten ausgerichtet. Infolgedessen haben die französischen Kontrabassisten hauptsächlich Musik von

²⁵⁸ International Society of Bassists (www.isbworldoffice.com/Harbison.asp#perfdates)

²⁵⁹ Auf der Instantencore-Webseite hat man Zugang zum Programm vieler vergangener Konzerte in Kanada und den Vereinigten Staaten. Auf dieser Webseite ist zum Beispiel zu lesen, dass Joel Quarrington das Vanhal-Kontrabasskonzert mit dem Orchestra Toronto am 11. April 2010 aufführte: www.instantencore.com/concert/details.aspx?PIId=5044759.

²⁶⁰ *Zum Begriff des Basso in Mozarts Serenaden*. In: Mozart-Jahrbuch, 1960/61, Seiten 135-155.

²⁶¹ Hier soll auf drei hilfreiche amerikanische Webseiten hingewiesen werden: Viennese Tuning (www.viennesetuning.com), Entry to Joëlle Morton's Home Page (www.greatbassviol.com) und The Double Bass and Violone Internet Archive (www.earlybass.com).

²⁶² Musicalchairs (www.musicalchairs.info/double-bass/jobs)

französischen Komponisten zur Verfügung. Selbstverständlich ist diese Situation für die Verbreitung der Wiener Kontrabassschule ungünstig.

Kommen wir uns kurz auf die Frage der Transkriptionen zurück. Es ist schwer nachzuvollziehen, warum die erstklassigen, französischen Kontrabassisten sie noch heute verwenden. Planyavsky hat sich über das Thema des Kontrabassrepertoires als Kammermusikinstrument gegen Ende des 20. Jahrhunderts folgendermaßen geäußert²⁶³:

Doch dürften die durch Manuskripte, Drucke, Verlags- und Schallplattenprospekte in unserem Archiv erfaßten Werke genügen, um behaupten zu können, daß ambitionierte Kontrabassisten heute kein Problem hätten, sich an 365 Tagen des Jahres mit ihrem Instrument kammermusikalisch zu betätigen. Dafür stehen ihnen heute (1996) circa 780 *Duos*, 680 *Trios*, 490 *Quartette*, 740 *Quintette*, 400 *Sextette*, 280 *Septette*, 290 *Oktette* und 260 *Nonette* zur Verfügung. Im Rahmen der Aufführungsserie des Wiener Kontrabaßarchivs konnten wir innerhalb eines Jahrzehnts auf 28 erste Wiederaufführungen in unserer Zeit sowie auf 13 Uraufführungen und fünf österreichische Erstaufführungen verweisen.

Dieser Kommentar macht es noch schwieriger zu verstehen, warum Kontrabassisten im 21. Jahrhundert andere Werke bearbeiten. Es soll hier nur als unerklärbares Phänomen erwähnt werden. Sollte man sich trotzdem an einer Erklärung versuchen, müsste man vermutlich französische Kontrabassvirtuosen, die solche Transkriptionen pflegen, befragen. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

In der Fachliteratur ist ein fehlendes Interesse am Kontrabass in Frankreich feststellbar. Es wurde in dieser Magisterarbeit gezeigt, dass die Literatur auf Französisch über den Kontrabass im Allgemeinen (siehe Bibliographie und 3.3.3.) sehr dünn ist. Außerdem ist zu konstatieren, dass im Gegensatz zu der Situation in den angelsächsischen Ländern, wo viele Übersetzungen ins Englische (von amerikanischen Übersetzern verfasst) verfügbar sind, die wichtigsten Monographien über den Kontrabass immer noch nicht aus dem Deutschen oder aus dem Englischen ins Französische übersetzt wurden.

Abschließend lässt sich sagen, dass die allgemeine Situation in Frankreich für die Wiener Kontrabassschule nicht günstig ist. Zunächst ist im Musikverlagswesen und in den aufgenommenen Werken keine Spur der Wiener Kontrabassschule zu finden. Dann lässt sich in der Pädagogik und bei den französischen Kontrabassisten selbst eine gewisse Form der Unabhängigkeit beobachten, die sich vom traditionellen Weg zu

²⁶³ Planyavsky, 1998, Seite 128.

entfernen scheint. Zuletzt ist die Kontrabassliteratur auf Französisch so gut wie inexistent.

Um die fehlende Verbindung zwischen der Wiener Kontrabassschule und der französischen Kultur zusammenzufassen, kann man von vier Hauptelementen der französischen Kultur sprechen: die Verslossenheit in der Verbreitung der Musik (Verlagswesen und Aufnahmekultur), die kulturelle Unabhängigkeit gegenüber dem dominierenden Kulturraum – also dem deutschsprachigen Raum – im Bereich Kontrabass, der besondere Ansatz des Instruments (arabisch beeinflusste Musik, *World Beat* Musik und moderne Musik des 20. und 21. Jahrhunderts) und ein fehlendes Interesse für die Kontrabassliteratur allgemein.

Kulturtransfer

Die Frage der Zirkulation von Werken der Wiener Kontrabassschule kommt im 18. Jahrhundert nicht auf. Wie vorher erwähnt, ist der Hauptgrund dafür, dass die Wiener Kontrabassschule außerhalb von Wien nicht viel Widerhall fand. Der Unterschied zwischen der Entwicklung des Kontrabasses als Musikinstrument im deutschsprachigen Raum und in Frankreich erklärt aber nicht alles. Um die Abwesenheit von Transfer in diesem Zeitraum zu verstehen, muss sicherlich die Gleichgültigkeit Frankreichs gegenüber dem deutschsprachigen Raum in Erwägung gezogen werden. Diese französische Gleichgültigkeit, die sich im Übrigen nicht auf den Bereich Musik beschränkt, darf als ein integraler Bestandteil der Hintergründe angesehen werden²⁶⁴:

Deux qualificatifs serviront en guise de première approche à caractériser les échanges culturels entre la France et les pays germaniques au XVIIIe siècle : l'intensité d'abord, l'inégalité ensuite. Autant en effet les influences venues de France sont alors multiples et profondes, autant en revanche les influences en provenance des Allemagnes sont, elles, par comparaison marginales et limitées.

So ist im 18. Jahrhundert die Frage der Wiener Kontrabassschule als Gegenstand eines Kulturtransfers schnell erledigt. Obwohl im 19. Jahrhundert die Wiener Kontrabassschule vorläufig in Vergessenheit geriet, ist es dennoch wichtig die Entwicklung des Kontrabasses in diesem Zeitraum zu beachten, um das Wiederaufleben dieser Schule mit den historischen Hintergründen zu verstehen.

²⁶⁴ François, 1988, Seite 35.

Viele widersprüchliche Tendenzen sind im 19. Jahrhundert zu beobachten. Zuerst lässt sich in vielen Aspekten die Bedeutung des deutschsprachigen Raums nicht verleugnen. Trotz der Geltung der Kontrabassschule von Wenzel Hause, die für den viersaitigen und in Quartan gestimmten Kontrabass 1809 in Dresden zum Druck kam²⁶⁵, ist im Bereich der Pädagogik festzustellen, dass im gesamten 19. Jahrhundert, auf europäischer Ebene, die Zahl der Saiten und ihre Stimmung überhaupt nicht vereinheitlicht waren²⁶⁶: *Unabhängig von den Schulen in Wien, Prag oder in Deutschland entwickelte sich in den romanischen Ländern eine vom Dreisaiter dominierte Spielkultur*. Interessanterweise ist das gleiche in England zu merken, wo Dragonetti tätig war.

Wichtig bei der Frage des dreisaitigen Kontrabass ist der Einfluss der zwei berühmtesten Kontrabass-Virtuosen des 19. Jahrhunderts, Domenico Dragonetti und Giovanni Bottesini, die beide einen mit drei Saiten ausgestatteten Kontrabass spielten. Soll die Popularität des dreisaitigen Kontrabasses diesen zwei Kontrabass-Virtuosen zugeschrieben werden? In der Entwicklung eines Musikinstruments ist zwar die Bedeutung eines Virtuosen von Belang. Der Virtuose spielt eine Rolle im Kulturtransfer, das liegt klar auf der Hand. In der Antwort auf diese Frage muss aber die Strömung der nationalen Schulen, die in gewissem Maße gegen die deutsche Dominanz – im Bereich Musik – wirkten, in Betracht gezogen werden. Also könnte die Frage folgendermaßen umformuliert werden: Inwieweit darf die Popularität des dreisaitigen Kontrabasses im 19. Jahrhundert als eine Reaktion gegen die deutsche Dominanz im Bereich Musik betrachtet werden? Auf diese Frage kann keine eindeutige Antwort gegeben werden. Als Antwort sollen hier diese zwei Elemente, die Kontrabass-Virtuosen und die nationalen Schulen, angedeutet werden. Dieser Aspekt des Kulturtransfers ist nicht messbar.

Die Frage der Bogenhaltung im 19. Jahrhundert ist ebenfalls erwähnenswert. In diesem Aspekt der Entwicklung des Kontrabasses ist festzustellen, dass jedes „Kulturzentrum“ Europas seinen eigenen Ansatz verfolgte. Im deutschsprachigen Raum wurde schon Anfang des 19. Jahrhunderts die „deutsche“ Bogenhaltung eingenommen, während in Frankreich – aber auch in Italien und in Spanien – die „französische“ Bogenhaltung vorgezogen wurde. England ist hier ein Fall für sich. Da in diesem

²⁶⁵ Planyavsky, 1998, Seite 115.

²⁶⁶ Planyavsky, 1998, Seite 115.

Kulturraum der Einfluss des Virtuosen Dragonetti bestimmend wurde, wurde hier die Bogenhaltung „à la Dragonetti“ eingenommen.

In der Renaissance der Wiener Kontrabassschule ist zu konstatieren, dass in vielen Aspekten – Verlagswesen, Aufnahmekultur, Literatur – die angelsächsischen Länder dem deutschsprachigen Raum auf dem Fuße folgten. In gewissem Maße kann diese Bemerkung auch für die Geschichte des Kontrabasses im 20. Jahrhundert gelten – obwohl gelegentlich umgekehrt. Wichtig ist auch, dass ab dieser Zeit in Frankreich viele Aspekte der Entwicklung des Kontrabasses einen anderen Weg einnahmen.

Die Fragestellung der vorliegenden Magisterarbeit, die sich mit der Verbreitung der Wiener Kontrabassschule auseinandersetzt, darf als eine Variante des Kulturtransfer-Ansatzes betrachtet werden. Interessant dabei ist, dass der auf das 18. und 19. Jahrhundert bezogene Begriff Kulturtransfer vor allem ein innereuropäisches Ausmaß annimmt, während im 20. Jahrhundert wegen der wichtigen Rolle der Vereinigten Staaten der Begriff eine transatlantische Dimension einnimmt.

Wie die Geschichte des Kontrabasses selbst ist die Geschichte der Wiener Kontrabassschule von vielfältigen Einflüssen und widersprüchlichen Tendenzen geprägt. Die verschiedenen Wendungen dieser Geschichte sind manchmal schwer erklärbar. Diese verschlungene Strecke, wofür es keine einfache und eindeutige Erklärung gibt, stimmt mit dem Kulturtransfer-Ansatz überein²⁶⁷: *La théorie des transferts culturels ne se veut pas un dogme, ne propose pas d'explication globale.*

Sehr selten haben sich französisch sprechende Musikwissenschaftler für die Wiener Kontrabassschule interessiert. Es ist zu hoffen, dass diese Magisterarbeit, die dem französischen Standpunkt zur Wiener Kontrabassschule beimisst, ein Echo in der Musikwissenschaft findet. Das Ziel dieser Magisterarbeit ist ebenfalls, dabei zu helfen, dass die konzertante Musik für Kontrabass der Wiener Klassik, die in der abendländischen Musikgeschichte die früheste Musik war, die spezifisch für Solokontrabass komponiert wurde, ihren rechtmäßigen Platz in der Musikgeschichte einnimmt.

²⁶⁷ Espagne, 1999, Seite 267.

Tabelle 1.2.1.

Teilwerkverzeichnis Johannes Spergers

Solokonzerte und Konzertante Sinfonie

- Achtzehn Konzerte für Kontrabass und Orchester (in verschiedenen Tonarten; zwischen 1777 und 1807 komponiert);
- Konzertante Sinfonie für Solo-Flöte, Solo-Viola, Solo-Kontrabass und Orchester in D-Dur (1778).

Kammermusik

- Drei Sonaten für Kontrabass und Viola in D-Dur (1777 und/oder 1782 (zwei Mal) und 1789);
- Duett für Viola und Kontrabass in D-Dur (1796);
- Duett für Kontrabass und Violoncello in h-Moll (1790);
- Cassatio* für Horn, Viola und Kontrabass in D-Dur (zwischen 1786 und 1789);
- Terzetto* für Flöte, Viola und Kontrabass in D-Dur (zwischen 1786 und 1789);
- Zwei Quartett für Flöte, Viola, Violoncello und Kontrabass in D-Dur (Werke nicht datiert);
- Quartett für Oboe, Violine, Viola und Kontrabass in G-Dur (um 1790);
- Quartett für Oboe, Viola, Violoncello und konzertierenden Kontrabass in B-Dur (1791);
- Cassatio* für zwei Hörner, Viola und Kontrabass in Es-Dur (zwischen 1778 und 1784);
- Cassation il Notturmo* für zwei Hörner, Viola und Kontrabass in D-Dur (etwa 1780);
- Cassatio per il quintetto* für zwei Hörner, Violine, Viola und Kontrabass in G-Dur (1781);
- Drei *Cassation* für Flöte, zwei Hörner, Violine, Viola und Kontrabass in D-Dur (1783, 1786/87 und die letzte ohne Datum);
- „*Rondon*“ für Flöte, zwei Hörner, Violine, Viola und Kontrabass in D-Dur (Werk nicht datiert).

Tabelle 1.3.1.

Wienerischen Werken für konzertierenden Kontrabass der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

1760-1770

Dittersdorf, Karl Ditters von:	2 Kontrabass-Konzerte
Dittersdorf, Karl Ditters von:	1 Sinfonia concertante für Solo-Viola, Solo-Kontrabass und Orchester
Haydn Joseph:	1 Kontrabass-Konzert (gilt als verschollen)
Kohaut, Karl von:	1 Kontrabass-Konzert (vermutlich in den 1760er Jahren komponiert)
Pichl, Wenzel:	2 Kontrabass-Konzerte

1770-1780

Kämpfer, Joseph:	1 Kontrabass-Konzert (gilt als verschollen)
Sperger, Johann:	6 Kontrabass-Konzerte
Sperger, Johann:	1 Konzertante Sinfonie für Solo-Flöte, Solo-Viola, Solo-Kontrabass und Orchester
Vanhal, Johann Baptist:	1 Kontrabass-Konzert (vermutlich in den 1770er Jahren komponiert)
Zimmermann, Anton:	1 Kontrabass-Konzert (vermutlich in den 1770er Jahren komponiert)

1780-1790

Hoffmeister, Franz Anton:	3 Kontrabass-Konzerte (vermutlich in den 1780er Jahren komponiert)
Roslaub, Burghart Rudolf:	1 Kontrabass-Konzert (vermutlich in den 1780er Jahren komponiert)
Sperger, Johann:	5 Kontrabass-Konzerte

1790-1800

Koželuch, Leopold:	1 Konzertante Symphonie für Solo-Klavier, Solo-Mandoline, Solo-Trompete, Solo-Kontrabass und Orchester
Mozart, Wolfgang Amadeus:	1 Arie für Bass, Kontrabass und Orchester (<i>Per questa bella mano</i>)
Sperger, Johann:	5 Kontrabass-Konzerte

1800-1807

Sperger, Johann:	2 (letzte) Kontrabass-Konzerte
------------------	--------------------------------

Tabelle 2.1.2.

Werke des 19. Jahrhunderts für/mit Violoncello

Werke für Solovioloncello und Orchester

- Ludwig van Beethoven (1770-1827): Tripelkonzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester;
- Johannes Brahms (1833-1897): Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester;
- Anton Dvořák (1841-1904): Konzert für Violoncello und Orchester;
- Hans Pfitzner (1869-1949): Konzert für Violoncello und Orchester;
- Camille Saint-Saëns (1825-1931): Konzert für Violoncello und Orchester;
- Robert Schumann (1810-1856): Konzert für Violoncello und Orchester.

Kammermusik

- Ludwig van Beethoven (1770-1827): fünf Sonaten für Violoncello und Klavier und drei Variationszyklen;
- Johannes Brahms (1833-1897): zwei Sonaten für Violoncello und Klavier;
- Max Bruch (1838-1920): Charakterstücke und Piecen;
- Frédéric Chopin (1810-1849): eine Sonate für Violoncello und Klavier und Charakterstücke;
- Anton Dvořák (1841-1904): Charakterstücke und Piecen;
- Gabriel Fauré (1845-1924): zwei Sonaten für Violoncello und Klavier, Charakterstücke und Piecen;
- Edvard Grieg (1843-1907): eine Sonate für Violoncello und Klavier;
- Félix Mendelssohn (1809-1847): zwei Sonaten für Violoncello und Klavier und Variations Concertantes;
- Hans Pfitzner (1869-1949): eine Sonate für Violoncello und Klavier;
- Sergei Rachmaninow (1873-1943): zwei Sonaten für Violoncello und Klavier;
- Max Reger (1873-1916): drei Sonaten für Violoncello und Klavier und Charakterstücke;
- Camille Saint-Saëns (1825-1931): zwei Sonaten für Violoncello und Klavier und Piecen;
- Robert Schumann (1810-1856): Charakterstücke und Piecen;
- Richard Strauss (1864-1949): eine Sonate für Violoncello und Klavier und verschiedenen Stücke.

Tabelle 3.1.1.

Tabelle 3.1.3.

Bibliographie

Primärliteratur

- Albrechtsberger, Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig; 1790.
- Berlioz, Hector, Fauquet J-M. *De l'instrumentation*, (Paris 1842). Paris: Le Castor Astral; 1994.
- Berlioz, Hector. *Mémoires, Tomes 1 et 2*. Paris: Calmann-Lévy; 1870.
- Berlioz, Hector. *Grand traité d'orchestration et d'instrumentation modernes*. Paris; 1841.
- Castro, Juan de. *Método de contrabajo, aplicable al de tres y al de cuatro cuerdas*. Madrid, Antonio Romero; 1870.
- Corrette, Michel. *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, à 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée*, (Paris 1781). Genf: Minkoff Reprint; 1983.
- Cramer, Carl Friedrich. *Magazin der Musik*. Hamburg; 1783 bis 1789.
- Dittersdorf, Karl Ditters von und Bruno Loets. *Karl Von Dittersdorf Lebensbeschreibung: seinem Sohne in die Feder diktiert* (Wien 1801). Leipzig: L. Staackmann; 1940.
- Fröhlich, Franz Joseph. *Contrebass-Schule*. -In: *Vollständige Theoretisch-practische Musikschule für alle bey dem Orchester gebräuchlichen wichtigeren Instrumente*. Bonn; 1810-1811.
- Jahn, Otto. *W.A. Mozart*. Leipzig: Breitkopf und Härtel; 1856.
- Labro, Charles. *Méthode de Contre-basse*. Paris; 1860.
- Mozart, Leopold. *Gründliche Violinschule*, Ausburg; (zweite Ausgabe) 1769.
- Nanny, Édouard. *Enseignement Complet de la Contrebasse à 4 et 5 cordes, première partie*. Éditions Alphonse Leduc, Paris; 1931.
- Prout, Ebenezer. *The Orchestra 1, Technique of the Instruments*. London: Augener; 1897.
- Quantz, Johann-Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin; 1752.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, (Wien 1806). Hildesheim: G. Olms Reprint; 1969.
- Simandl, Franz. *Neueste Methode des Contrabass-Spiels*. Wien: Krämer Musikverlag; 1874.
- Warnecke, Friedrich. *"Ad Infinitum" Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabaßspiels*, (Hamburg, 1909). Leipzig: Edition Intervalle; 2005.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von. *Das Violoncello und seine Geschichte*, Leipzig, Breitkopf & Hartel; 1911.
- White, A.C. *The Double Bass*. In: *Journal of the Royal Music Association*, 13 (1): Seiten 99-112; 1887.

Sekundärliteratur

A-Bücher und Thesen

- Bogdan, Henry. *Histoire des Habsbourg : des origines à nos jours*. Paris: Perrin; 2002.
- Brun, Paul. *Histoire des contrebasses à cordes*. Paris: La Flûte de Pan; 1982.
- Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Villeneuve d'Ascq: P. Brun Productions; 2000.
- Eitelfriedrich, T. *Bericht über das Sperger-Kolloquium anlässlich seines 175. Todestages am 13. Mai 1987, Michaelstein, Blankenburg*. Blankenburg/Harz: Kultur- u. Forschungsstätte Michaelstein; 1988.
- Elgar, Raymond. *Introduction to the Double Bass*, Sussex; 1960.

- Elgar, Raymond. *More about the Double Bass*, Sussex; 1963.
- Elgar, Raymond. *Looking at the Double Bass*, Sussex; 1967.
- Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris: Presses universitaires de France; 1999.
- Espagne, Michel und Michael Werner. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris: Editions Recherche sur les Civilisations; 1988.
- Etienne, François. *Les échanges culturels entre la France et les pays germaniques au XVIII^e siècle*. -In: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*, Paris: Editions Recherche sur les Civilisations; 1988.
- Finscher, L., Blume F. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Musik-Enzyklopädie in 29 Bände*. Kassel: Bärenreiter; 2008.
- Focht, Josef. *Der Wiener Kontrabass : Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente*. Tutzing: Schneider; 1999.
- Gándara, Xosé Crisanto. Artikel *Contrabajo* -In: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores; 1999.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca. *A history of western music*. New York, Norton; 1996.
- Janetzky, Kurt und Bernhard Brüchle. *Le cor: aperçu de son histoire et de son usage*, Lausanne, Payot; 1977.
- Kiesewetter, Raphael Georg. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstumes und ihrer stufenweise Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere heutige Zeit*. Leipzig: Breitkopf und Härtel; 1846 (zweite Ausgabe).
- Koschatzky, Walter. *Maria Theresia und ihre Zeit*. Wien: Schloss Schonbrunn; 1980.
- Krebs, Carl. *Dittersdorffiana*, (Berlin, 1900). New York: Da Capo Press; 1972.
- Meier, Adolf. *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*. Worms: Primo-Dr.; 1979.
- Meier, Adolf. *Der Wiener Kontrabaß und seine Spieltechnik in der Zeit der Wiener Klassik*. -In: Walter Salmen (Hg.): *Kontrabaß und Baßfunktion*. Innsbruck; 1984.
- Meier, Adolf. *Johannes Sperger (1750-1812) – die führende Persönlichkeit der Wiener Kontrabassschule im Zeitalter der Wiener Klassik*. -In: Eitelfriedrich, Thom (Herausgeber): *Bericht über das Sperger-Kolloquium anlässlich seines 175. Todestages am 13. Mai 1987*. Michaelstein, Blankenburg; 1988.
- Meier, Adolf, Thom E. *Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein; 1990.
- Morley-Pegge, Reginald. *The French horn: some notes on the evolution of the instrument and of its technique*. Ernest Benn Limited, London; 1973.
- Muñoz Villanueva, LR. *Vanhal's Bass Concerto and the Viennese School of Bass playing*. Lausanne: Conservatoire de Musique de Lausanne; 2009.
- Palmer, Fiona M. *Domenico Dragonetti in England (1794-1846): The Career of a Double Bass Virtuoso*. New York: Clarendon Press, Oxford University Press; 1997.
- Planyavsky, Alfred. *Der Barockkontrabass Violone*. Tutzing: Schneider; 1998.
- Planyavsky, Alfred und Seifert, H. *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing: H. Schneider; 1984.
- Rabbath, François. *Nouvelle technique de la contrebasse, méthode complète et progressive en trois cahiers*, Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris; 1984.
- Reinalter, Helmut. *Lexikon zum aufgeklärten Absolutismus in Europa*. Wien: Böhlau Verlag; 2005.
- Ripin, Edwin und Philip Belt. *The Piano*. New York: W. W. Norton & Company; 1997.
- Robbins, Landon und Howard Chandler. *Haydn: Chronicle and Works (in 5 Volumes)*. Bloomington, Indiana: University Press; 1976 bis 1980.
- Robbins, Landon und Howard Chandler. *The Mozart Companion*. New York: W.W. Norton; 1956.
- Sachs, Curt. *Real-Lexikon der Musikinstrumente: Zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, (Berlin 1913). Hildesheim: G. Olms Reprint; 1962.

- Salliot A, Mathon G, (Université François R.). *Aspects de la contrebasse solitaire*. [s.l.]: [s.n.]; 1994.
- Salmen, Wolfgang. *Kontrabass und Bassfunktion : Bericht über die vom 28.8. bis 30.8.1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*. Innsbruck: Edition Helbling; 1986.
- Schilling, Gustav. *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 7 Bände. Stuttgart; 1835ff.
- Suero, Julia. *La musique improvisée en solo de Joëlle Léandre (1994-2007). Pour une stylistique de la langue corporelle*. Université de Provence; 2008/09.
- Tuckwell, Barry. *Horn*, London: Macdonald & Co Publishers Ltd; 1983.
- Turetzky, Bertram. *The Contemporary Contrabass, The New Instrumentation*, Vol. 1. Berkeley: The University of California Press; 1974 (erste Ausgabe).

B-Artikel

- Bär, Carl. *Zum Begriff des Basso in Mozarts Serenaden*. In: Mozart-Jahrbuch, Seiten 135-155; 1960/61.
- Chapman, D. *Historical and Practical Considerations for the Tuning of Double Bass Instruments in Fourths*. In: The Galpin Society Journal, Vol. 56, Seiten 224-233; 2003.
- Glöckler, Tobias. *Von verschollenen Autographen und „verstimmten“ Kontrabässen*. In: DO, Vol. 45, No. 9, Seiten 20-27; 1997.
- Glöckler, Tobias. *Ein ganz besonderes „Schmankerl“*. In: DO, Vol.9, Seiten 33-40; 2002.
- Greenberg, M. *La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826-1832*. In: Revue de Musicologie, Vol. 86, No. 2, Seiten 301-335; 2000.
- Hickman, Roger. *The Nascent Viennese String Quartet*. In: The Musical Quarterly, Vol. 67, No. 2, Seiten 193-212; 1981.
- Joyeux-prunel, Béatrice. *„Les transferts culturels“ Un discours de la méthode*. In: Hypothèses, Seiten 149-162; 2002/1.
- Metcalfe, Allan. *Solo-Music for the Double Bass*. In: The Strad, Seiten 55-57; 1959.
- Morton, Joelle. *Haydn's Missing Double Bass Concerto*. In: Bass World: The Journal of the International Society of Bassists, Vol. 13, No. 3, Seiten 26-38; 1997.
- Stévançe, Sophie. *Joëlle Léandre : la virtuosité au service de la transversalité musicale*. In: L'éducation musicale, Nr. 527/528, Seiten 32-39; 2005.
- Térey-Smith, M. *Joseph Kämpfer, a Contrabass Virtuoso from Pozsony (Bratislava)*. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Vol. 25, No. 1-4, Seiten 83-189; 1983.
- Thieme, Darius L. *Review of Introduction to the Double Bass by Raymond Elgar; Teaching the String Bass; With 500 Playing Hints by Theron R. McClure*. In: Notes, Second Series, Vol. 19, No. 1, Seiten 66-67; 1961.
- Webster, James. *Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750-1780*. In: JAMS, Vol. 29, Seiten 413-438; 1976.
- Webster, James. *The Bass Part in Haydn's Early String Quartets*. In: The Musical Quarterly, Vol. 63, No. 3, Seiten 391-424; 1977.
- Webster, James. *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*. In: JAMS, Vol. 27, No. 2, Seiten 212-247; 1974.

C-Webseiten (sonstige)

- Das neue AEIOU Österreich-Lexikon. Austria-Forum, 2009, [www.austria-lexikon.at], (letzter Zugang: 29. Juni 2011).
- Oxford Music Online. Oxford University Press, 2007, [www.oxfordmusiconline.com], (letzter Zugang: 30. Juli 2011).
- Centre Sébastien Érard, Datum unbekannt, [www.sebastienerard.org], (letzter Zugang: 12. Januar 2012).
- RONDO – Klassik & Jazz Magazin, 1995, [www.rondomagazin.de], (letzter Zugang: 14. Januar 2012).

L'encyclopédie canadienne/Encyclopédie de la musique au Canada, 1999, [www.thecanadianencyclopedia.com], (letzter Zugang: 13. Juni 2011).

Musicalchairs, Datum unbekannt, [www.musicalchairs.info], (letzter Zugang: 15. April 2012).

Internationale Johann Matthias Sperger Gesellschaft e.V., 2007, [www.spergergesellschaft.de], (letzter Zugang: 17. April 2012).

Das Orchester, Datum unbekannt, [www.dasorchester.de], (letzter Zugang: 22. März 2012).

Österreichische Nationalbibliothek, 2007, [www.onb.ac.at], (letzter Zugang: 13. Juni 2012).

Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik, Datum unbekannt, [www.scb-basel.ch], (letzter Zugang: 7. Mai 2012).

Ars Produktion, Datum unbekannt, [www.ars-produktion.de], (letzter Zugang: 9. Mai 2012).

Klassik.com: Klassische Musik von A bis Z, 1993, [www.klassik.com], (letzter Zugang: 29. März 2012).

Cornell University, 1994, [www.cornell.edu], (letzter Zugang: 3. April 2012).

International Society of Bassists – Welcome, 2000, [www.isbworldoffice.com], (letzter Zugang: 3. April 2012).

The Online Journal of Bass Research, 2003, [www.ojbr.com], (letzter Zugang: 3. April 2012).

The Strad, Datum unbekannt, [www.thestrاد.com], (letzter Zugang: 4. April 2012).

André Ameller, 1995, [www.ameller.org], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

Discography of Contrabass, Datum unbekannt, [www.geocities.jp/ormandy/bass_cd.html], (letzter Zugang: 5. April 2012).

ARTE, Datum unbekannt, [www.arte.tv], (letzter Zugang: 18. April 2012).

Orchestra Toronto, Datum unbekannt, [www.orchestratoronto.ca], (letzter Zugang: 19. April 2012).

Viennese Tuning, 2004, [www.viennesetuning.com], (letzter Zugang: 20. April 2012).

Entry to Joëlle Morton's Home Page, 2001, [www.greatbassviol.com], (letzter Zugang: 20. April 2012).

The Double Bass and Violone Internet Archive, 1995, [www.earlybass.com], (letzter Zugang: 20. April 2012).

D-Webseiten von Kontrabassisten

In Memoriam Ludwig Streicher, 2008, [www.ludwig-streicher.at], (letzter Zugang: 20. April 2012).

Edicson Ruiz, Datum unbekannt, [www.edicsonruiz.com], (letzter Zugang: 2. Mai 2012).

Norbert Duka, Datum unbekannt, [www.dukanorbert.hu], (letzter Zugang: 3. Mai 2012).

Willkommen auf der Webseite von Alfred Planyavsky, Datum unbekannt, [www.alfredplanyavsky.at], (letzter Zugang: 15. Mai 2012).

Gary Karr – the world's leading solo bassist, 2001, [www.garrykarr.com], (letzter Zugang: 8. Mai 2012).

Paul Brun's Double Bass History Web Site, Datum unbekannt, [www.paulbrun.com], (letzter Zugang: 2. April 2012).

Daniel Marillier – Contrebassiste, Datum unbekannt, [www.danielmarillier.com], (letzter Zugang: 9. Mai 2012).

Thierry Barbé double bass website – double bass pedagogy, Datum unbekannt, [www.thierrybarbe-contrebasse.com], (letzter Zugang: 9. Mai 2012).

Klaus Trumpf – Professor für Kontrabass, Methodik und Geschichte des Instruments, Datum unbekannt, [www.klaus-trumpf-sperger.de], (letzter Zugang: 9. Mai 2012).

Renaud Garcia-Fons, Datum unbekannt, [www.renaudgarciafons.com], (letzter Zugang: 10. Mai 2012).

Francois Rabbath – Liben Music Publisher, Datum unbekannt, [www.liben.com/FRBio.html], (letzter Zugang: 10. Mai 2012).

Joëlle Léandre, Datum unbekannt, [www.joelle-leandre.com], (letzter Zugang: 10. Mai 2012).

E-Webseiten von Musikverlagen

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Datum unbekannt, [www.hofmeister-musikverlag.com], (letzter Zugang: 19. März 2012).

Musikhaus Doblinger, Noten, Musiknoten, Songbooks, Datum unbekannt, [www.doblinger.at], (letzter Zugang: 3. Mai 2012).

G. Henle Verlag, Datum unbekannt, [www.henle.de], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

Die-arezzo, Die Welt von Noten, Datum unbekannt, [www.di-arezzo.de], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

Bärenreiter Verlag, Datum unbekannt, [www.baerenreiter.com], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

International Music Co., IMC Editions, 2012, [www.internationalmusicco.com], (letzter Zugang: 4. Mai 2012).

Yorke Edition, 2012, [www.yorkeedition.co.uk], (letzter Zugang: 4. Mai 2012).

Lemur Music, 2008, [www.lemurmusic.com], (letzter Zugang: 4. Mai 2012).

Gérard Billaudot Éditeur – Éditions musicales depuis 1896, Datum unbekannt, [www.billaudot.com], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

Éditions Alphonse Leduc, Datum unbekannt, [www.alphonseleduc.com], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

Durand-Salabert-Eschig, Datum unbekannt, [www.durand-salabert-eschig.com], (letzter Zugang: 5. Mai 2012).

Schott Music – Home, Datum unbekannt, [www.schott-music.com], (letzter Zugang: 6. Mai 2012).

Liben Music Publishers, Datum unbekannt, [www.liben.com], (letzter Zugang: 10. Mai 2012).

Edition Peters, Datum unbekannt, [www.edition-peters.com], (letzter Zugang: 10. Mai 2012).

Musikalische Zeitschriften

AMZB. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Berlin; 1824-1830.

AMZL. *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Leipzig; 1798-1848, 1863-1882.

AMZW. *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (Wien); 1817-1824.

AWMZ. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*. Wien; 1841-1848.

BW. *Bass World: The Journal of the International Society of Bassists*.

DO. *Das Orchester*.

JAMS. *Journal of the American Musicological Society*; 1948ff.

JDD. *Journal des Débats*; 1849-1863.

LRM. *La Revue Musicale*; 1827-1833.

MDF. *Mercure de France*. Paris; 1787ff.

MGG. *Die Musik in der Geschichte und Gegenwart*. Kassel; 2006.

PZ. *Preßburger Zeitung*. Preßburg; 1778ff.

RGMP. *Revue et gazette musicale de Paris*. Paris; 1834-1880.

STRAD. *The Strad Magazine*. 1890ff.

ZMVD. *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten*. Karlsruhe; 1841ff.