



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Martyna Korzeniewska

Matrikelnummer: 61800505

Das Englischhorn
ein Instrument der Oboenfamilie

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Oboe

RA 066 724

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Ao.Univ.-Prof. Dipl.-Kult.Man. Mag. Peter Tavernaro

Zweitleser: Univ.-Doz. MMag. Dr. Rainer Holzinger

Linz, 16.6.2021

Abstract

Vergleicht man die verschiedenen historischen Rohrblattinstrumente miteinander, kann man beobachten, dass sie sich grundsätzlich sehr ähnlich sind. Auch verglichen mit den modernen Oboenarten merkt man, dass die Grundzüge des Instrumentes sich seit vielen Jahrhunderten nicht oder kaum verändert haben. Das Ziel dieser Forschung ist es, die Entstehung des Englischhorns in Bezug auf seine wichtigsten Vorläufer zu bestimmen. Weiters wird auch die Entstehung des Namens „Englischhorn“ geschildert am Beispiel der Namen, die in einzelnen Ländern in bestimmten Entwicklungsstadien in Gebrauch waren. Im Übrigen wird der Zusammenhang zwischen der Entstehung des Englischhorns aus barocken Tenorhoboen und dem heutigen Begriff seiner Stimmlage erklärt. Den Schluss bildet eine kurze Beschreibung der technischen Weiterentwicklung des Englischhorns und seines gegenwärtigen Klangcharakters. Seine Funktion, die sich im Laufe der Zeit änderte, wird in der folgenden Arbeit an den einzelnen Musikgattungen charakterisiert. Unter dem Einfluss der verschiedenen Strömungen im Laufe der Musikgeschichte veränderte sich auch das Repertoire des Englischhorns, welches in der Arbeit ebenfalls kurz vorgestellt wird.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Geschichte	2
2.1	Vorläufer des Englischhorns	6
2.2	Tenorhoboen im 18. Jahrhundert.....	7
2.2.1	Die Taille	7
2.2.2	Die Vox humana.....	10
2.2.3	Die Oboe da Caccia.....	12
3.	Die Entstehung des Namens „Englischhorn“	18
4.	Technische Weiterentwicklung	20
4.1	Das moderne Englischhorn.....	25
4.2	Spieltechnik	26
4.3	Klangcharakter	29
5.	Übersicht über das Repertoire	31
5.1	Englischhorn im Orchester	32
5.2	Kammermusik	34
5.3	Solo.....	36
6.	Zusammenfassung.....	40
7.	Literaturverzeichnis.....	43

1. Einleitung

Oboist/-innen wie Leon Goossens, Edwin Roxburgh und Evelyn Rothwell verfassten einige der frühesten Beiträge zur Wiederentdeckung der Geschichte des Englischhorns. Diese musiktheoretischen Publizierungen werden heute am häufigsten von Oboist/-innen verwendet und sind in ihren privaten Bibliotheken zu finden. Leider sind diese aber nicht mehr auf dem aktuellen Stand der neuesten Forschung. Andere Oboist/-innen, eine neue Generation, die sich zum größten Teil mit der Geschichte der Instrumente befasst haben, haben wichtige Informationen zur historischen Entwicklung des Englischhorns bekannt gegeben und publiziert. Beispiele dafür sind Geoffrey Burgess, Bruce Haynes und Michael Finkelman. Ihre Bücher und Artikel bilden die Grundlage für meine Rekonstruktion der Entwicklung dieses Instrumentes.

Während der Recherche dieser Arbeit stellte ich fest, dass die veröffentlichte Literatur eine relativ kleine Menge spezifischer Aspekte behandelt, auf die Oboist/-innen auf Universitätsniveau zugreifen können. Meine Absicht ist es, von solchen Ressourcen ausgehend, den Oboist/-innen, die wenig oder keine Erfahrung mit dem Englischhorn haben, praktische Informationen zur Verfügung zu stellen, sodass sie diese erfolgreich studieren und durchsuchen können. Um eine Untersuchung der Entwicklung des Englischhorns bis zu seiner heutigen Rolle im symphonischen Orchester zu erstellen, habe ich von den oben erwähnten Autoren Literatur durchgesehen und die wichtigsten Informationen ausgewählt, die am häufigsten wiederholt und bestätigt wurden, um sie in komprimierter Form darzustellen und in dieser Forschung zu vermitteln.

Diese Arbeit beginnt mit einer kurzen Geschichte des Englischhorns, gefolgt von der Entstehung des Name, sowie eine Diskussion über die technische Weiterentwicklung dieses Instrumentes in Zusammenhang mit dem Verlauf der Musikgeschichte.

2. Geschichte

Um die Geschichte des Englischhorns besser zu verstehen, muss kurz die Entstehung der gesamten Oboenfamilie beschrieben werden. Für alle Doppelrohrblattinstrumente ist es sehr schwierig und fast unmöglich, ihre Entwicklung von den frühesten Prototypen bis zum heutigen Erscheinungsbild detailliert zu beschreiben. Es gibt aber einige entscheidende Punkte in ihrer Entwicklung, die eine wichtige Rolle für den Prozess der Weiterentwicklung spielen.

Dass alle Nebeninstrumente wie das Englischhorn, die Oboe d'amore und andere verwandte Instrumente in der Oboenfamilie bis heute erhalten geblieben sind, ist hauptsächlich auf die Entwicklung der Oboe zurückzuführen, weil die Oboe der Hauptvertreter der Oboenfamilie ist (Joppig, 1981).

Die Entwicklung der Doppelrohrblattinstrumente reicht bis zu den einfachen Pfeifen mit doppeltem Rohr zurück. Bis vor kurzem gab es viele Zweifel, aus welcher Pfeife welches Instrument entstanden ist. Die wichtigsten und beliebtesten für die Entstehung der Oboe werden hier kurz beschrieben. Ihr archaischer Vorfahre existierte bereits in der Antike. Am häufigsten vertreten war er jedoch um 3000 vor Christus in Ägypten. Die Pfeifen aus dieser Zeit wurden immer paarweise gebaut und waren beide circa 60 Zentimeter lang. Sie besaßen jeweils ein eigenes Rohr, welches aus zwei Schilfrohren oder hartem Gras gebaut war und in der Pfeife befestigt war. Der Musiker, der stets beide Instrumente im Mund hielt, spielte sie gleichzeitig. Auf der rechten Pfeife wurde eine Melodie gespielt, auf der linken eine Bordun¹

¹ „F. Hoerburger (1966, S.22f.) weist auf die instrumentale (latente) Klanglichkeit des Borduns hin: »Einige Musikinstrumente sind so konstruiert, daß sie im Spiel den sogenannten Bordun mitklingen lassen [...]. In Wirklichkeit ist er ein Klang: als akustisches Phänomen infolge der mitklingenden Obertöne [...] wo nun tatsächlich von einem oder mehreren Instrumenten gleichzeitig mehrere Töne als eine breite, klingende Basis dem musikalischen Geschehen unterlegt werden [...], daß der Eindruck eines durchgehaltenen stationären Klanges entsteht«. Das Bordunphänomen ist somit eng mit Entwicklung und Gebrauch von Borduninstrumenten, u.a. Doppel-aerophonen (Flöten und Doppelklarinetten, besonders Sackpfeifen) sowie der Drehleier verbunden.“ Brandl, R. M. *Bordun*. Bisherige Definitionen. In Laurenz Lütteken (Ed.), *MGG Online* (2016–). Artikel erstmals veröffentlicht: 1995. Verfügbar auf der Webseite: <https://www-1mgg-2online-1com-10000f89h0257.han.bruckneruni.at/mgg/stable/28468> (Aufgerufen: 18.03.2021)

im tiefen Register. Es war unmöglich eine einstimmige Melodie zu spielen, da die beiden Instrumente unterschiedliche Grifflöcher hatten und manchmal unterschied sich auch die Länge. Insgesamt zeigen die historischen Quellen, dass es verschiedene Spielarten gab, die in Lautstärke, Tonlage und Klangfarbe den unterschiedlichen Verwendungszwecken angepasst waren. Die Doppelrohrblattinstrumente aus dieser Zeit waren aus verschiedenen Materialien gebaut: Knochen, Elfenbein, Holz, Schilfrohr und auch Metall, was zu unterschiedlichen Klängen und auch Größen von Instrumenten führte. Unterschiede in der Konstruktion der Instrumente, wenn auch nur geringe, sind auch auf die geografische Lage zurückzuführen, in der sie gespielt wurden, sowie auf die Art und Weise ihrer Verwendung (Joppig, 1981).

Die früheste Doppeloboe wurde bei Ausgrabungen in Mesopotamien auf dem Königsfriedhof bei Ur gefunden. Die Forschungen zeigten, dass die vollständige Oboe drei Grifflöchern in Ganztonabständen hatte und wegen der engen Röhren die Grundtöne gleich in die Oktave überblasen wurden (Joppig, 1981).

Im antiken Griechenland wurden Aulos, Oboen mit einem scharfen, durchdringenden Klang, zu den Ehren des Dionysos gespielt. Das Spielen erforderte viel Kraft und die Musiker trugen oft eine Mundbinde² um den notwendigen Blasdruck auf die Wangen auszuüben und um das Instrument zu stabilisieren. Der hohe Anblasdruck war wegen des Windkapselansatzes nötig. Beim Windkapselansatz wurde das Rohr ganz in den Mund genommen, sodass es frei in der Mundhöhle schwingen konnte. Auloi hatten drei bis fünf Grifflöcher und waren bis ins Mittelalter hinein in Gebrauch. Später wurden sie von der Kirche als heidnisch verdammt (Joppig, 1981).

Eine römische Erfindung im Bereich von Doppelrohrblattinstrumenten heißt Tibia, die wahrscheinlich von den Etruskern übernommen wurde. Sie bestand auch aus zwei Pfeifen und wurde bei allen möglichen Gelegenheiten gespielt. Beim Aulos und der Tibia handelt es sich beinahe um das gleiche Instrument. Beide sind unsymmetrisch gebaut, so dass beide Pfeifen unabhängig voneinander gespielt wurden. Aufgrund der sich entwickelnden Harmonie und

² „Eine Mundbinde wurde häufig verwendet, um das Aufblähen der Backen zu vermeiden.“ Brockhaus, Aulos. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt5wa036f.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/aulos> (Aufgerufen am 28.04.2021)

anderer Aspekte der Musik, ist der Instrumentenumfang im Laufe der Zeit größer geworden. Infolgedessen gab es auch Veränderungen in der Bohrung und eine Erweiterung der Anzahl der Grifflöcher (Joppig, 1981).

Ein ähnliches Instrument aus Indien ist das Ottu, welches wiederum mit der Nadaswaram verwandt ist. Wie das Nadaswaram ist das Ottu ein großes konisches Instrument, das etwas größer ist, als die oben erwähnten Instrumente. Im Gegensatz zur Nadaswaram hat das Ottu keine Fingerlöcher und soll beim Spielen einen gleichbleibenden Ton erzeugen. Es ist mit mehreren kleinen Stimmlöchern versehen, die mit Wachs gestoppt werden können, um die Grundton zu ändern. Der Spieler spielte das Instrument mit der linken Hand, so dass er gleichzeitig mit der rechten Hand auf einer Trommel (die an einem Gurt befestigt war) spielen konnte. Bei dieser Spielpraxis war schon die Zirkularatmung³ in Gebrauch (Joppig, 1981).

Im Mittelalter wurde die Schalmei aus dem Orient übernommen, die ähnlich wie in der Zeit zuvor meistens im Zusammenhang mit Trommeln aber auch mit Trompeten gespielt wurde. In Spanien und Lateinamerika wurden ebenfalls Schalmeien gespielt, welche unter dem Namen Xirima bekannt waren, in Korea wurde es Piri genannt, in China Sona und in Japan Hikiriki. Diese Instrumente wurde bei Prozessionen, Zeremonien, Hochzeiten und Feiertagen eingesetzt (Joppig, 1981).

Renaissance Schalmei bezeichnen alle Blasinstrumente mit einfachem oder doppeltem Rohr und ausladendem Schallbecher. Diese Instrumententypen hatten einen scharfen und schreienden oder starren, heiseren und trockenen Klang. In vielen Quellen aus der Zeit zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert wird die Schalmei als nicht besonders ausgeprägtes Instrument betrachtet, obwohl sie in der damaligen Consortmusik⁴ einen bevorzugten Platz

³ „Zirkularatmung (oder permanente Atmung) -eine Blasttechnik; das gleichzeitige Ein- und Ausatmen. Die im Mundraum vorhandene Luft wird mit Hilfe der Wangenmuskulatur gegen den vorderen Teil des Gaumens gedrückt. In diesem Moment ist der Luftdruck hoch genug, dass man weiter spielen kann. Diese Zeit nutzt man, um durch die Nase ein- oder auszuatmen.“ Schaeferdik, M. (2010). Oboenbasis: Praktische Vorschläge zur Verbesserung des Oboenspiels (Auflage. 2). Warngau: Accolade Musikverlag

⁴ „Consort- Bezeichnung für ein zumeist aus vier bis sechs Instrumentalisten bestehendes Kammermusik-Ensemble in der (englischen) Musik des ausgehenden 16. und des 17. Jh., daneben die für ein solches Ensemble

eingenommen hat. Im Laufe der Zeit beginnt sich aus den Schalmei eine eigene Instrumentenfamilie auszubilden, der ab dem 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts auch der Pommer⁵ (oder Bomhart) angehörte. Der Unterschied zwischen dem frühen Pommer und der Schalmei liegt in der tieferen Tonhöhe des Pommers und seiner breiteren Mensur. Der Pommer besaß im Gegenteil zur Schalmei eine Klappe bei seinem untersten Griffloch, welche durch einen durchlöcherten Klappenschutzmantel geschützt wurde (Joppig, 1981).

Durch den Zusatz der Klappen zum Instrumentenkörper und durch den neuen Bau der Instrumente war es möglich den Tonumfang⁶ des Instrumentes zu vergrößern. Um 1600 hatte die Pommer-Familie schon fünf Mitglieder, welche der deutsche Komponist und Organist Michael Praetorius in seinem musiktheoretischen Werk „Syntagma musicum“ klassifiziert. Die Einordnung nach Praetorius sieht wie folgt aus: Groß-Baß-Pommer (F1-e, vier Klappen), Tenor- Pommer (c-g1, eine Klappe, früher Pommer), kleiner Alt-Pommer (g-d2, eine Klappe, frühere Schalmei), Discant- Schalmey (d1-a2) und Klein-Schalmey (h1-h3). In Frankreich wurden diese Instrumente als Hautbois bezeichnet (in England als Hoboyen). Die Instrumente

bestimmte Musik. Man unterschied nach der Besetzung Whole Consort (mit Instrumenten der gleichen Familie, z. B. ausschließlich Violon) und Broken Consort (mit Instrumenten verschiedener Familien, z. B. Streich- und Blasinstrumenten, auch mit Singstimme). Die Consortmusik umfasste meist Tanzstücke und Fantasien.“ Brockhaus, Consort. Verfügbar auf der Webseite: <https://brockhaus-1at-18t2jt5n90271.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/consort> (Aufgerufen: 06.01.2021)

⁵ „Pommer, Bomhart, Pumhart, Bombarde, um 1400 aus der Schalmei hervorgegangene Familie von Holzblasinstrumenten mit doppeltem Rohrblatt und konischer Bohrung, 6–7 Grifföchern und 1–4 Klappen, die von einer Schutzkapsel (Fontanelle) umgeben sind. (...)Die Pommer waren bis ins 17. Jahrhundert wegen ihres starken und scharfen Tons ein bevorzugtes Freiluftinstrument der Hofmusiker und Stadtpfeifer; danach von Oboe und Fagott abgelöst.“ Brockhaus, Pommer. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h0285.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/pommer-20> (Aufgerufen am 18.03.2021)

⁶ „Tonumfang- bei Musikinstrumenten und den Gattungen der menschlichen Singstimme der Bereich zwischen dem tiefsten und höchsten Ton; auch Bezeichnung für den vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren Bereich des Tonvorrats (Hörbereich) sowie für den davon in der Musik verwendeten Tonbestand. (Ambitus)“ Brockhaus, Tonumfang. Verfügbar auf der Webseite: http://brockhaus-1at*18t2jt59h0259.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/tonumfang (Aufgerufen: 18.03.2021)

gegen Ende des 17. Jahrhunderts gelten als der Übergang zu den heutigen Oboen (Reuter, 2002).

2.1 Vorläufer des Englischhorns

Bei der Entstehungsgeschichte des Englischhorns spricht man heute von mehreren Varianten. Reuter (2020, S.133) behauptet beispielsweise, dass das heutige Englischhorn sich aus dem Tenor-Pommer ableitet:

Damit der Pommer wegen seiner größeren Länge besser greifbar wurde, trat er Ende des 17. Beziehungsweise Anfang des 18. Jahrhunderts erst in halbmondförmig gebogener und schließlich in geknickter Form von g nach f vertieft auf. Aus diesem Grunde wurde das Instrument zu jeder Zeit als „cor angle“, als gewinkeltes Horn, oder, da man es häufig bei der Jagd einsetzt, auch als „oboe da caccia“ bezeichnet.

Ein andere Variante lautet, dass analog zur heutigen Oboe auch das Englischhorn von der Schalmey abstammt. Haynes (2018, S. 169) schreibt dazu:

Um 1680 wurde jedoch in Deutschland (womöglich auch schon viel früher in anderen Gegenden) ein neues Modell verwendet, das eine zierlichere und schmalere Bohrung der Tonlöcher hatte. Das Instrument wurde in zwei Größen gebaut: Diskant und Tenor, und war mit einer Stimmtonhöhe von A-1 für den Griff mit zwei Fingern gefertigt, also ungefähr eine große Terz tiefer wie das frühere Modell. Im Englischen heißt dieses Instrument „deutsche Schalmey“, seit Anthony Baines 1954 darauf aufmerksam machte und ihre Eigenschaften definierte.

Im Barock waren die Schalmeien im Allgemeinen tiefer gestimmt als die der Renaissance und unterschieden sich von den früheren Schalmeien durch die engere Bohrung und kleinere Tonlöcher. Auch die Stürze⁷ war länger und weiter geschweift und war oft ohne einen

⁷ „Stürze heißt die starke Erweiterung der Blechblasinstrumente an der dem Mundstück entgegengesetzten Seite.“ Rieman, Hugo (1882): Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik. die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde. Auflage. 6. Leipzig.

Becherrand gebaut. Außerdem waren sowohl Diskant- als auch Tenor-Schalmei mit einer Form der Klappenbedeckung, also mit der sogenannten Fontanelle⁸, gebaut (Haynes, 2018).

2.2 Tenorhoboen im 18. Jahrhundert

Laut Haynes entwickelten sich die Instrumente der Tenorlage zur gleichen Zeit wie die der Sopranlage. Haynes (2018, S. 161) stellt folgende Annahme an:

Die um eine Quinte tiefer gestimmte Tenorhoboe entwickelte sich zur gleichen Zeit wie die Diskanthoboe, abgesehen von der Größe sah sie gleich aus wie einer Diskanthoboe. Weil der Abstand zwischen den Löchern entsprechend vergrößert werden musste, stellten sich beim Greifen Schwierigkeiten ein. Vielleicht ging darum die Entwicklung der Tenorhoboe nicht so einfach vonstatten wie es klingt.

2.2.1 Die Taille

Laut den Recherchen von Bruce Haynes gilt die barocke Taille als das früheste Instrument in Tenorlage. Weiters schildert er, dass in der alten französischen Sprache das Wort „Taille“ das Synonym für Tenor oder Mittelstimme war. Eine der frühesten Erwähnungen der Tenorhoboe Taille de hautbois ist bei der neueren Fassung der Oper von Jean-Baptiste Lully (1632-1687) „Atys“ im Jahr 1689 zu finden. Haynes merkt an, dass für dieses Instrument viele verschiedene Namen verwendet wurden. Ein Beispiel dafür ist Hautbois de Taille, aber auch Abkürzungen davon wie Daile, Tajle, Taila, Taile, Tallia, Tally und Tayle. Diese können über zwei Jahrhunderte hinweg in Partituren bis ins frühe 19. Jahrhundert gefunden werden. Laut Haynes war bis dahin die französische Bezeichnung dieses Instruments als allgemeiner Name

⁸ „Bei tieferen Instrumenten ist das 7. Griffloch nicht mehr mit dem kleinen Finger erreichbar, deshalb wurden Pommern mit einer oder mehreren Klappen ausgestattet, die von einer aufgestülpten, tonnenförmigen sog. Fontanelle verdeckt sind.“ Hubmann, K. Art. „Schalmei“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online. Verfügbar auf der Webseite: [//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schalmei.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schalmei.xml) (Aufgerufen: 19.03.2021)

im Gebrauch. Prinzipiell war die wichtigste Rolle der Taille die Tenorstimme im Hoboenensembeln zu übernehmen (Haynes, 2018).

Da viele Stücke für Hoboenensemble nie aufgeschrieben wurden, gingen sie leider verloren. Daher ist der größte Teil der originalen Musik für Taille unbekannt. Dem Repertoire nach urteilend, war die Taille ein Soloinstrument. Man findet auch Stimmen für Taille in der deutschen Kirchenmusik von Johann Christoph Schultze (1733-1813), Johann Sebastian Bach (1685-1750) und Christoph Liebe (1654-1708) (Haynes, 2018).

Haynes berichtet weiters, dass es aufgrund der damaligen Innenbohrung Probleme mit der Platzierung der Grifflöcher bei den geraden Tenorhoboen gab, so dass manche Spieler die Griffweise für unmöglich hielten. Um die Löcher bedecken zu können benötigte man eine sehr weite Fingerstreckung. Eine Lösung dafür waren Verlängerungsklappen (Haynes, 2018).

Ähnlich wie Diskanthoboen bestand diese gerade Tenorhobo aus drei Teilen mit offenem Schalltrichter. Einige dieser frühen Instrumente, die aus dem Zeit vor 1700 stammen aus dem Werkstätten von Johann Christoph Denner⁹, Richard Haka¹⁰ und Hendrik Richters¹¹ und

⁹ „J. Ch. Denner (1655–1707) - Nürnberger Instrumentenmacher. Die von dem Vater in Nürnberg nach 1663 gegründete Werkstatt für Blasinstrumentenbau befand sich seit 1676 im eigenen Hause in der Dörrergasse. Sie wurde später von D., der bei seinem Vater das Handwerk erlernt hatte, weitergeführt und vererbte sich nach seinem Tode auf die Söhne, die gleichfalls in diesem Gewerbe erfolgreich tätig waren. D., zunächst wie sein Vater nur als Wildruf- und Horndreher tätig, erwarb 1697 das Meisterrecht für Holzblasinstrumentenbau, in dem er es sehr schnell zu hohem Ansehen brachte. Seine Instrumente, darunter Blockflöten, Oboen, Dulziane, Rackette, Fagotte, Pommern etc., waren in ihrer Zeit sehr gefragt. D.s historisches Ansehen gründet in seiner Erstkonstruktion der Klarinette im Anfang des 18. Jahrhunderts. Den mit 2 Klappen versehenen Instrumenten fehlte noch der tiefe Ton e, während der entsprechende Überblaseton h mit Hilfe des C-Griffes unter Labialkorrektur gewonnen wurde. Daß D.s Söhne schon um 1720 (K. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, 1913 und Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 1920) die 3klappige Klarinette konstruiert haben sollen, ist wenig wahrscheinlich, da noch in den Klarinettenkonzerten Franz Xaver Pokornys (1765) und den Angaben der Diderotschen Enzyklopädie (1767) das e vermieden wird.“ Becker, H., "Denner, Johann Christoph" in: Neue Deutsche Biographie 3 (1957), S. 602 f. [Online-Version]; Verfügbar auf der Webseite: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd129463825.html#ndbcontent> (Aufgerufen: 19.03.2021)

bleiben erhalten. So wie bei der heutigen Form des Englischhorns brauchte man auch damals für die Taille einen S-Bogen aus Metall um das Rohr zu befestigen (Finkelman, 1999).

Alle Tenorhoboen nach 1700 wurden mit Liebesfuß gebaut, der oft künstlerisch gefertigt war. Dieser kugelförmige Becher orientiert sich höchstwahrscheinlich am Beispiel der italienischen d'Amore. Der naheliegende Name für letztere war Taille d'Amour, welche aber nur in schriftlichen Hinweisen dieser Zeit zu finden ist. Die Taille wurde verwendet solange das Doppelrohrblattensemble die übliche Praxis war, obwohl sie um 1730 kurz durch Hörner verdrängt wurde. Das Instrument fand in der Klassik wieder einen Platz in der Harmoniebesetzung, allerdings ausschließlich als Füllstimme. Ein halbes Jahrhundert später erlebte sie ihre Wiedergeburt, diesmal mit Liebesfuß. Das neue Modell ist in der Werkstatt von Henri Brod¹² entstanden, welches als der Prototyp des modernen Englischhorns gilt. Das

¹⁰ „R. Haka (1645-1705) – Holzblasinstrumentenbauer, Geburtsort: London, Sterbeort: Amsterdam, Namensvariationen: Thomas Hakay“ Haka, R, Indexeintrag: Deutsche Biographie, Verfügbar auf der Webseite: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd141706198.html> (Aufgerufen 19.03.2021)

¹¹ „H. Richters (1683-1727)- Oboenbauer, der in Amsterdam wirkte. Richters hinterließ, obwohl er nur 45 Jahre alt wurde, eine Vielzahl von Oboen, die zu den schönsten ihrer Art zählten. Er verarbeitete mit Vorliebe exotische Hölzer und Elfenbein zu exklusiven Instrumenten. Während die Zierringe bei anderen seiner Instrumente oft aus Elfenbein gefertigt sind, trägt diese Oboe durchbrochene und ziselierte Silberringe. Ungewöhnlich ist auch die Anbringung eines Silberkettchens, mit dem wohl vermieden werden sollte, dass einer der Teile des Korpus verloren ging. (rh/bd) Literatur: Rudolf Hopfner: Meisterwerke der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien 2004.“ Oboe. (2021) Verfügbar auf der Webseite: www.khm.at/de/object/26d0cd1cd8/ (Aufgerufen: 19.03.2021)

¹² „H. Brod (1799-1839)- Oboist der Pariser Oper und Professor am Konservatorium von Paris. In Zusammenarbeit mit seinem Bruder war er auch als Instrumentenmacher tätig. Brod werden verschiedene technische Verbesserungen des Instruments zugeschrieben, von denen zwei an diesem Instrument zu finden sind: ein Wipphebel zum Verbinden des Es'-Flat- und C'-Touchpiece und des D'-Halblochschlüssels (noch in Gebrauch), der gibt präzise teilweise Abdeckung des Tonlochs, um das Überblasen in der oberen Oktave zu erleichtern. Trotz technischer Entwicklungen, die in den mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zunehmend auf die Oboe und andere Holzblasinstrumente angewendet wurden, schrieb Brod, dass die Oboe in langsamen, melodischen Passagen am effektivsten sei.“ Oboe 1837- 38 Henri Brod, French. (2020-2021)

Instrument mit offenem Schalltrichter fand noch einmal eine kurze Rückkehr, als Komponist Richard Wagner (1813-1883) eine Altoboe bauen ließ (Finkelman, 1999).

2.2.2 Die Vox humana

Die Vox humana war eine Tenoroboe und somit um eine Quinte tiefer als die Diskanthoboe gestimmt. Vox humana bedeutet „menschliche Stimme“, also könnte der Name selbst auf die Klangfarbe dieses Instrumentes hinweisen. Außerdem entstand zu dieser Zeit der gleiche Name für ein sehr beliebtes Orgelregister, welches eine Ähnlichkeit mit der Klangfarbe dieses Instruments gehabt haben könnte. Die Vox humana tauchte offenbar um 1732/1733 in London auf. Zu dieser Zeit wurde auch vom ersten namenhaften Bauer dieses Instruments Thomas Stanesby¹³ die Griffabelle für die Vox humana veröffentlicht. Daher wird angenommen, dass Stanesby der Erfinder der Vox humana war. Am Ende des 18. Jahrhunderts war sie in ganz England und später auch in Süditalien in Gebrauch. Dabei bildete sie in provinziellen

Verfügbar auf der Webseite: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/506048> (Aufgerufen: 21.03.2021)

¹³ „T. Stanesby (1692–1754)- englischer Instrumentenbauer. „Die Familie Stanesby war ein in London ansässiger Holzbläser, der im 18. Jahrhundert arbeitete und für die meisten der besten erhaltenen englischen Barock-Holzblasinstrumente verantwortlich war. Es gibt zwei Macher (Vater und Sohn) namens Thomas Stanesby, die in London als Holzbläser arbeiteten und sich auf Oboen, Flöten und Blockflöten spezialisierten. Thomas senior wurde 1668 geboren und starb 1734, während Thomas junior von 1692 bis 1754 lebte. Thomas senior wurde 1682 bei Thomas Garrett in London ausgebildet und schloss seine Ausbildung 1691 ab. Er eröffnete sein Geschäft in der Stonecutter Street (an der Fleet Street)) in der Gemeinde St. Brides. Sein Sohn absolvierte zwischen 1706 und 1713 seine Lehre bei ihm. Im Gegensatz zu den meisten Familien von Instrumentenbauern arbeitete Thomas junior nicht für seinen Vater, sondern richtete über der Tempelbörse in der Fleet Street eine eigene Werkstatt ein. Thomas Senior hörte wahrscheinlich 1732 auf zu arbeiten. Zu diesem Zeitpunkt begann sein Sohn, seine Instrumente einfach als ‚Stanesby‘ und nicht als ‚Stanesby Junior‘ zu stempeln. Separate Workshops bedeuten nicht unbedingt ein Unbehagen zwischen den beiden. Als Thomas Senior 1734 starb, erbte sein Sohn alle seine Werkzeuge und einen Ring.“ Oboe, nominal pitch: C | Thomas Stanesby Senior | Circa 1700. Verfügbar auf der Webseite: <https://collections.ed.ac.uk/stcecilias/record/96173> (Aufgerufen: 21.03.2021)

Kirchenkapellen die Mittelstimme. Wie genau die Vox humana von England den Weg nach Italien gefunden hat ist unbekannt. Dabei kann eine Verbindung zu reisenden Musikern hergestellt werden. Diese waren unterwegs, um Konzerte zu geben (Finkelman, 1999).

Die Vox humana war aus zwei Teilen gebaut. Sie bestand aus einem geraden Körper mit wenig ausladendem Schallstück und einem gewinkeltem S-Bogen, auf welchen das Rohr befestigt wurde. Charakteristisch ist ihr glattes Äußeres, obwohl einige Instrumente an der Verbindungsstelle zwischen Ober- und Unterstück schmale Wülste aus Horn oder Elfenbein besitzen. Die üblichen Instrumente hatten sechs einfache Grifflöchern und zwei Klappen. Gunther Joppig (1981) schrieb dazu: *„Der ausladende Schallbecher wurde wohl später bei der gebogenen Oboe da Caccia zugunsten des bauchigen ‚Liebesfusses‘ fallengelassen, wobei die gebogene Bauweise neben einer geknickten und vielleicht auch geraden Bauweise bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus beibehalten wurde“* (S. 93).

Das Instrument wurde hauptsächlich in Ensembles verwendet. Sie wurde bei der Hausmusik in verschiedenen Besetzungen gespielt, wobei meistens in Kombination mit Diskanhobo, einer Vox humana und einem Bassinstrument musiziert wurde. Die Hauptaufgabe solcher Ensembles mit Doppelrohrblattinstrumente war es jedoch, die Laienchöre in Gemeinden zu unterstützen, die zu arm waren, und sich somit keine Orgel leisten konnten. Solche Ensembles mischten sich sehr gut mit den menschlichen Stimmen und waren zu dieser Zeit sehr beliebt (Haynes, 2018).

Im Laufe der Zeit wurde die Vox humana auch gelegentlich im Operorchester eingesetzt. Ähnlich wie die Taille war es kein Soloinstrument, sondern eher ein „Gesprächspartner“ für die Sänger. Wahrscheinlich setzte sich Entwicklung dieses Instruments fort, nur verwendete man oft verschiedene Bezeichnungen für das Instrument. Charles Burney schrieb in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“¹⁴ aus dem Jahr 1773 folgenden Absatz über die Vox humana (Joppig, 2020, S. 35):

¹⁴ „Charles Burneys Reisetagebücher geben anschaulich Auskunft über die Vielfalt des europäischen Musiklebens um 1770 und lassen zahlreiche Komponisten und Musiker zu Wort kommen. Literarisch kunstvoll gestaltet, umgreifen Burneys Tagebücher ein breites inhaltliches Spektrum; besonders in den ‚German Travels‘ zeichnet er weit über die Musik hinaus ein farbiges Panorama der Zeit und des Reisealltags. Lebendig,

Freytags, den 19.ten. (...) Ein junger Mann spielte solo in den Ritornellen, auf eine Art Clarinetten, welche vox humana genannt wird, ein anderer die Trompete, und ein dritter die Hoboe; aber auf eine unangenehme unreine Art. (...) Donnerstags, den 25sten. Es kam hier wieder ein Solo auf der sogenannten voce {VOX} Humana vor, welches Instrument einen angenehmen Ton und einem weiten Umfang hat, aber nicht sonderlich gespielt wird.

Später war die Vox humana auch in Deutschland verbreitet und wurde besonders in Kantaten und Passionen eingesetzt, um die menschliche Stimme zu imitieren. Dort lebten die ersten Hersteller der Vox humana, der wichtigste war Wiliam Milhouse¹⁵, dessen Instrumente aus der Zeit um 1788 aus seiner Werkstatt in Newark stammen. Nach 1790 ist die Bezeichnung Vox humanna nicht mehr zu finden, stattdessen erscheinen noch mehr andere Begriffe der anderen Vertreter des Englischhorns (Finkelman, 1999).

2.2.3 Die Oboe da Caccia

Die im späteren Barock am meistens gespielten Tenorhoboe in Mitteleuropa war die Oboe da caccia. Sie wurde zwischen 1720 und 1760 hergestellt und ist vor allem durch Johann

polemisch und durchaus parteiisch führt er seine Leser in die Zentren des europäischen Musiklebens, bewertet und kritisiert, was er vorfindet, und berichtet über Begegnungen mit Gesprächspartnern wie Voltaire, Diderot, Farinelli, Padre Martini, Marpurg und Carl Ph. E. Bach. Heute sind seine Tagebücher eine wesentliche Quelle zum Musikleben um 1770. Eigentlich hatte Burney seine Reisen durch Europa allein mit dem Ziel unternommen, aus erster Hand Material für seine General History of Music zu erhalten. Seine Erlebnisse, Forschungen und Gespräche in Frankreich, Italien, Flandern, den Niederlanden, Deutschland und Österreich veröffentlichte er dann - wegen der enormen Popularität der Reiseliteratur zu jener Zeit - in separaten Bänden über den ‚Present State of Music‘. Kurz darauf erschien in Hamburg die deutsche Übersetzung, die in der neuen Ausgabe vollständig wiedergegeben wird.“ Hust, Ch. Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise. Verfügbar auf der Webseite: <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BVK1591/> (Aufgerufen: 19.03.2021)

¹⁵ W. Milhouse (1761–1835) Leider sind über diesen Instrumentenbauer kaum Daten bekannt. Man kennt weder seine Lebensdaten noch seinen vollen Namen. Auch über seinen Lebenslauf ist nichts überliefert. Einzige Kopien seiner Instrumente sind erhalten geblieben.

Sebastian Bach (1685-1750) populär geworden. Hauptsächlich kommt die Oboe da caccia in zahlreichen seiner Kantaten vor, welche er in Leipzig für den Solo-Hoboisten Johann Caspar Gleditsch¹⁶ komponierte. Gleditsch besaß ein eigenes Instrument, was damals nicht sehr üblich war. Nachdem Bach im Jahr 1723 nach Leipzig gekommen ist und Gleditsch kennengelernt hat, komponierte er insgesamt 24 Werke, bei denen das Instrument eingesetzt wurde (Arien, Matthäus-, und Johannes-Passion und das Weihnachtsoratorium). Diese Werke entsprachen dem Schwierigkeitsgrad der Arien für andere Hoboenarten. In dem Fall hatten die Stücke einen Tonumfang vom f₀ bis a₂. Die Analyse seiner Orchesterwerke zeigt, dass die Oboe da caccia nur für solistischen Partien eingesetzt wurde und im Tutti eine Taille spielen sollte, die dann als eine dritte Hoboe die Bratschen verdoppelte (sie wurde nie als Obligat eingesetzt). Die Komponisten wie Christoph Graupner (1683-1760), Giovanni Battista Ferrandini (1710-1791) setzten ebenfalls dieses Tenorinstrument in ihren Werken ein, aber beide bezeichnen es als Oboe di Silva oder Hautbois du Silve. Das Interesse an den Hoboen in tieferen Lagen wurde hauptsächlich durch die bekannten Hoboisten vorangetrieben, welche bereit waren, für diese Instrumente komponierte Partien aufzuführen. Leider sind viele Werken verschollen (Haynes, 2018).

Die Oboe da caccia unterscheidet sich bautechnisch von der geraden Form der Taille und Vox humana. Das Instrument wurde damals in zwei Teilen gebaut: der geschwungenen Holzsäule und der weit ausschweifenden Stürze inklusive dem Lederbezug, der aus Gründen der Dichtheit, hergestellt wurde. Durch das mehrfach achteckige Profil und die ausgestochenen, miteinander verleimten Hälften, hatte es Ähnlichkeiten im Aussehen mit einem Zink¹⁷ oder

¹⁶ „J. C. Gleditsch (1684–1747)- bemerkenswerten Spieler in der Geschichte der Hoboe, für ihm schrieb Bach alle Leipziger Soli für Hoboe, hautbois d amore und Oboe da Caccia. Bach arbeitete regelmäßig mit den Gleditsch, der gehörte, als älterer Stadtpfeifer, zu den besten Musikern in Bachs Orchester. Vermutlich überließ er Gleditsch einen gewissen Freiraum in der Interpretation seiner Stimme.“ Haynes, B. (2018). Die gleichsam redende Hoboe: Eine Geschichte der Hoboe von 1640 bis 1760 (Magraf Publishers GmbH). Weikersheim.

¹⁷ „Zink der, -s/-en, Zinken, italienisch Cornetto, ein vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert gebräuchliches Horninstrument mit Griffelöchern, einem konischen Rohr aus Holz oder Elfenbein und einem angesetzten oder in das Rohr eingedrehten Trompetenmundstück. Seit dem 16. Jahrhundert werden mehrere Stimmlagen unterschieden. Am gebräuchlichsten war der Krumme Zink mit einem gebogenen Rohr von sechs- oder achteckigem Querschnitt, sechs Griffelöchern vorn und einem Daumenloch hinten sowie aufgesetztem

einem Serpent¹⁸, die eine vergleichbare Herstellungsweise hatten. Die detaillierte Beschreibung des Aufbaus einer Oboe da caccia befindet sich in Joppigs (2020, S. 14) Artikel:

Die Innenbohrung der Schallröhren wurde zunächst in geraden Holzkanten mit konischen Räumen hergestellt. Nachdem die Innenbohrung eingebracht und die äußere Form rund gedreht worden war, wurde auf der Innerseite keilförmige Segmente herausgeschnitten, um dem einteiligen oder zweiseitigen Hauptstück die charakteristische Krümmung geben zu können. Eine Lederummantelung sorgte auch hier für die erforderliche Stabilität des Instrument.

Mundstück. Das Rohr war der Länge nach aus zwei Hälften zusammengesetzt und mit dunklem Lederband umwickelt (daher auch Schwarzer Zink genannt). Der Krumme Zink wurde in vier Stimmlagen gebaut, am häufigsten in Diskantlage (Umfang $a-a^2$). Das Tenorinstrument war leicht s-förmig gebogen ($d-d^2$); als Bassinstrument der Zinkenfamilie wurde der Serpent entwickelt. Der Gerade Zink oder Weiße Zink war aus einem Stück gefertigt und hatte ein gesondertes Mundstück; er vertrat die Diskantlage ($a-c^3$). Der Stille Zink hatte gleichfalls ein gestrecktes, außen abgerundetes Rohr; sein Mundstück war jedoch eingedreht und sehr klein, was den Ansatz erschwerte und zusammen mit der engen Bohrung den sanften, lieblichen Ton begründete. Er wurde v. a. in Diskant-, gelegentlich auch in Altlage und als Sopraninoinstrument (Kleiner stiller Zink) gebaut. – Nach Vorläufern in der Antike entstand der Zink seit dem 12. Jahrhundert in Europa. Er war besonders im 16. und 17. Jahrhundert eines der wichtigsten Blasinstrumente und diente v. a. den Stadtpfeifern als Ersatz für die Trompete, der er wegen der Möglichkeit des lückenlos chromatischen Spiels überlegen war. Wegen der erheblichen Intonationsschwierigkeiten v. a. in den tiefen Lagen lassen sich Zinken allerdings nur von hervorragenden Bläsern meistern.“ Brockhaus, Zink. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h02c8.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/zink-30> (Aufgerufen: 19.03.2021)

¹⁸ „Serpent [französisch-italienisch, zu lateinisch *serpens*, *serpentis* »Schlange«] der, -(e)s/-e, um 1590 aus dem Zink entwickeltes, weit mensuriertes Horninstrument in Basslage, bestehend aus einer schlangenförmig gewundenen und mit Leder umwickelten, 180–240 cm langen Holzhöhre, die sich kontinuierlich erweitert (ohne Stürze), mit sechs Grifföchern, einem abgebogenen Anblasrohr aus Metall und halbkugeligem Mundstück; Umfang zunächst etwa $D-e^1$, später $1B-b^1$. Ab 1800 erhielt der Serpent einige Klappen und wurde auch in Fagottform und aus Metall gebaut. Verwendet wurde er v. a. in der französischen Kirchenmusik und in der Militärmusik. An seine Stelle trat ab den 1820er-Jahren die Ophikleide, später die Tuba.“ Brockhaus, Serpent. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h02c8.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/serpent> (Aufgerufen: 19.03.2021)

Solch eine Form des Instruments könnte auf eine bequeme Handhaltung hindeuten, aber die Platzierung der Grifflöcher war ähnlich wie beim geraden Instrument. Es wurde angenommen, dass die geraden Instrumente bequemer in der Handhabung seien. Ähnlich wie auch bei den Diskanthoboen war das Rohr auf eine Metallhülse aufgebunden. Aufgrund deren Gestalt war ein S-Bogen notwendig, um ein Rohr einzusetzen. Die Oboe da caccia spielte man seitlich, wie es in dieser Zeit üblich war in Italien ein Jagdhorn zu spielen. Heutzutage spielt man Oboe da caccia indem man sie zwischen den Knien hält und stützt (Haynes, 2018).

Haynes (2018, S. 377-378) schreibt in seinem Buch:

Sowohl der Name, als auch die Form und die geschweifte Stürze weisen auf eine Imitation eines Corno da caccia hin. Das reifenförmige Trompe oder Jagdhorn wurde gerade in dieser Zeit auch als Kammerinstrument akzeptiert. Auf ähnliche Weise wurde eine Trompete gewunden und bildete eine Trombe da caccia, ein Instrument, das vermutlich genau so wenig mit „der Jagd“ zu tun hatte wie eine Oboe da caccia. (...) Die optische Kuriosität des Instruments war vermutlich Teil seines Reizes. Während das Äußere einem Jagdhorn ähnlich sein sollte, war der Klang aber eher leise und zurückhaltend. Bach setzte das Instrument oft in Kombination mit Knabensopran und Traversflöte ein. Der Lederbezug, der zur Stabilisierung und Verkleidung der Einschnitte auf der einen Seite der Oboe diente, neigte dazu, den Klang zu dämpfen. Bach setzte dieses Instrument ganz gezielt ein: die Texte der Arien handeln meistens von Kummer, Tragödie, Sünde oder Trauer.

Die zwei bekanntesten Oboen da caccia stammen aus dem Jahre 1724 und wurden vom leipziger Instrumentenbauer Johann Heinrich Eichentopf¹⁹ gebaut. Bruce Haynes (2018)

¹⁹ „J. H. Eichentopf (1678-1769)- Eichentopf kam 1707 als »abgedankter Soldat« nach Leipzig und war dort bis zum seinem Tode tätig. Eichentopf war bekannt für seine Holzblasinstrumente, fertigte aber auch Blechblas- und Streichinstrumente. 1710 heiratete er in der Thomaskirche und wurde bei dieser Angelegenheit als »Instrumentalischer Pfeifenmacher« titulierte. 1717 wurden ihm die Bürgerrechte der Stadt Leipzig verliehen. 1749 ging er im Alter von 71 Jahren in Rente. (...) Eichentopfs Holzblasinstrumente waren von hoher Qualität und genügten dem Standard der Stadt Leipzig zur Zeit J.S.Bachs. Seine Oboen da caccia, Oboen d'amore, Oboen, Flöten und Fagotte orientierten sich an der Stilistik der Nürnberger Instrumentenbauer. Besonders die Oboe da caccia stiftete lange Zeit Verwirrung und galt zunächst als der Vorläufer des Englischhorns. Sie wird in zahlreichen Kantaten der Matthäus- und Johannes Passion sowie dem Weihnachtsoratorium von J.S.Bach eingesetzt. Die »Jagdoboe« leitet ihren Namen wahrscheinlich von den im Jagdwesen gebräuchlichen Hörnern

beschrieb diese Oboen da caccia folgend: „Die dünnen Messingstürze seiner Instrumente waren überzeugender als Ersatzhörner, als die Holzstürzen andere Bauer. Er strich sogar die Innenseite der Stürze an (wie man das auch bei Jagdhörnern zu tun pflegte, um eine Sonnenblendung des nachfolgenden Reiters zu vermeiden)“ (S. 378).

In den Museen von Kopenhagen und Stockholm befinden sich zwei Instrumente von einem anderen bekanntem Oboe da caccia- Bauer J. T. Weigel²⁰, der in Breslau wirkte. Beide sind auf 1724 datiert und haben eine gebogene Form. Außerdem wurden die Schalltrichter dieser Instrumente aus einem Stück gefertigt. Das ausladende Schallstück ist aus Holz – im Gegenteil zu Eichentopfs Instrumenten, welche nur mit trompetenartigen Metallstürzen gebaut wurden - und hat eine birnenförmige Form. Solche Schallbecher wurde für die gerade Taille de hautbois schon seit circa 1700 verwendet und nach kurzer Zeit auch von Carl August Gresner²¹ in Dresden und J. S. Walech²² in Berchtesgaden ausprobiert. Die Krümmung der

ab, ist also durch eine gebogene Bauart mit ausladendem Schallbecher gekennzeichnet. Es wurde jedoch auch häufig die Bezeichnung »Waldhautbois« verwendet. Heute werden als echte Oboen da caccia Instrumente von Joh. H. Eichentopf angesehen, die neben einer starken Krümmung einen Messingschallbecher aufweisen, den auch frühe Bassetthörner besitzen. Von Eichentopfs Holzblasinstrumenten haben eine Reihe überlebt, darunter eine Sopran- und eine Tenorblockflöte, eine Traversflöte, zwei Oboen, zehn Oboen d’amore, zwei Oboen da caccia und drei Fagotte. Die Instrumente tragen die Stempel »[Topf mit zwei Eichenblättern]/I. H. EICHENTOPF/*« und [Andreas-Kreuz]/I. H. EICHENTOPF«. Auf einem Horn im Deutschen Museum in München findet sich der Stempel »IOHANN HEINRICH EICHENTOPF«.“ Lücke, M. “Eichentopf, Johann Heinrich.” In Laurenz Lütteken (Ed.), *MGG Online* (2016–). Article first published 2001. Verfügbar auf der Webseite: <https://www-1mvg-2online-1com-10000f89h02c9.han.bruckneruni.at/mvg/stable/22822> (Aufgerufen: 19.03.2021)

²⁰ J.T Weigel- manchmal I. T. Weigel- Oboenbauer. Leider sind über diesen Instrumentenbauer kaum Daten bekannt. Man kennt weder seine Lebensdaten noch seinen vollen Namen. Auch über seinen Lebenslauf ist nichts überliefert. Einzig die Kopien seiner Instrumente sind erhalten geblieben.

²¹ „C. A. Gresner (1756-1814) - deutscher Holzblasinstrumentenbauer. 1744 gründete Gresner in Dresden eine eigene Werkstatt und erlangte mit seinen Meisterwerken größeren Ruhm über die Grenzen Sachsen hinaus.“ Pressebüro, D. Musikinstrumentenbauer Sachsen. Sachsen-Anhalt. Thüringen. Verfügbar auf der Webseite: http://www.dakapo-pressebuero.de/pdf_broschueren/dakapo_mib_sachsen.pdf (Aufgerufen: 21.03.2021)

Instrumente der folgenden Instrumentenbauers basierte bei Walch auf dem Querschnitt eines Sechsecks und bei Grenser und Weigel auf dem Querschnitt eines Achtecks. Heute wird davon ausgegangen, dass Instrumente mit der gebogenen Baumform und einem kelchförmigen Schallstück aus Holz oder Metall Oboe da caccia genannt wurden. Die Instrumente mit einem bauchigen Schallstück Englische Hörner, die auch als Englische Wald(h)oboe/hautbois, Englischs Waldhorn (in deutschsprachige Raum) oder Hautbois anglois, Corne d'anglois, Cor de Chasse anglais (französisch) bekannt war. Wegen der geringeren Anzahl gekrümmten Tenoroboen, ob mit Liebesfuß oder mit offenem Trichter, waren mehrere Begriffe bzw. Namen für ein und das selbe Instrument gängig. Die Namen waren daher austauschbar (Finkelman, 2020).

Eines der bekanntesten Englischhörner ist von Friedrich Lempp²³ nach 1770 gebaut worden. Das Instrument besitzt schon zwei Klappen und hat eine sichelförmige Bauform. Die weitere bautechnische Entwicklung umfasste eine Zunahme von Klappen, was parallel zu einer flacheren Krümmung führte (Joppig, 2020).

²² J.S. Walech- Oboenbauer. Leider sind über diesen Instrumentenbauer kaum Daten bekannt. Man kennt weder seine Lebensdaten noch seinen vollen Namen. Auch über seinen Lebenslauf ist nichts überliefert. Einzige die Kopien seiner Instrumente sind erhalten geblieben.

²³ „F. Lempp ca. 1723 Forchheim/D, † 13.12.1796 Alsergrund (Wien IX). Er lebte bereits 1755 bei seiner Verheiratung in Wien bzw. seinen Vororten. Als Berufsangabe erscheint zunächst Arbeiter (Trauung), 1756–72 wird er als Musiker bzw. Geiger bezeichnet; 1764 erscheint er erstmals auch als Instrumentenmacher. 1768 erhielt L. seitens der niederösterreichischen Landesregierung ein Schutzdekret zur Herstellung verschiedener Holzblasinstrumente, 1777/78 lieferte er bereits Instrumente an die Hoftheater. Die wenigen weiteren Informationen über ihn ergeben sich hauptsächlich aus einer Notiz in der Wiener Zeitung vom 25.2.1789. Demnach hätte er seit mehr als 30 Jahren sämtliche Holzblasinstrumente hergestellt und könne sie auch selbst spielen. Er bot 17 verschiedene Instrumente in unterschiedlicher Ausführung an, wobei ein von ihm erfundenes Bassethorn (Klarinette) in Dis oder G hervorzuheben ist. Bei Bestellungen von auswärts ersuchte er um Angabe, ob das Instrument im „Wienerton, Kammerton, oder gar [in] französische[r] Stimmung“ stehen soll.“ Hopfner, R., Fastl, Ch. Art. „Lempp, Familie“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Verfügbar auf der Webseite: https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lempp_Familie.xml (Aufgerufen: 19.03.2021)

3. Die Entstehung des Namens „Englischhorn“

Bis heute wird diskutiert, wie das Englischhorn zu seinem Namen gekommen ist. Das Instrument, das mit einem Bogen oder Winkel Anfang des 18. Jahrhunderts gebaut wurde, war bekannt als Cor anglé (französisch: gebogen, Winkel). Anfang des 19. Jahrhunderts nannte man dieses gewinkelte Horn (Cor anglé) bei seiner Wiederentdeckung cor anglais = englisches Horn. Seitdem blieb dem Instrument der Name, welcher in deutschsprachigen Mitteleuropa als Englischhorn übersetzt wurde. Der Grund für einen solchen Unterschied in der Namenskunde des Englischhorns ist wahrscheinlich die Ähnlichkeit der Aussprache der beiden Namen (Finkelman, 2020).

Die geraden Instrumente wurden oft in ganz Europa auf religiösen Bildern ab dem 9. bis zum 15. Jahrhundert, sogar gelegentlich bis ins 18. Jahrhundert dargestellt. Sie erinnern an Hörner, welche von den Engeln am Tag des jüngsten Gerichtes und zur Zeit der Apokalypse, oder aber vom Engel Gabriel bei der Verkündigung Marias geblasen wurden. Solche Darstellungen werden als Kern der christlichen Kulturgeschichte betrachtet und die Bilder und Fresken in Kirchen, sowie die Bibelillustrationen zeigen verschiedene Darstellungen dieser Instrumente. Die meisten sind lang und gerade mit ausladendem Schalltrichter. Man findet aber auch hornartige Instrumente mit Krümmung in verschiedene Richtungen. Häufig haben sie offene, trompetenartige Schallstücke und sind gut über ein Meter lang. Es gibt jedoch einige wenige mit kugelförmigen Trichtern. Die Entstehung des Namens des damaligen Englischhorns um 1720 kann auf das Wort „englisch“ hinzeigen, welches in deutschsprachigen Mitteleuropa so viel wie „engelgleich“ bedeutet. Das mitteldeutsche Wort für England war „Engelland“ und so bedeutende „engellisch“ auch „englisch“. Es gab also keine Unterscheidung zwischen den Begriffen „engelgleich“ und „englisch“. Holprig im Sprachgebrauch verschmolzen die beiden Wörter zu einem einzigen Begriff und so wurde aus „Engels Horn“ „Englischhorn“ (Finkelman, 2020).

Es gibt natürlich auch Theorien, dass das Englischhorn einfach aus England kommt. Wie „ein aus England stammendes Horn“ zu seinen Namen kam schreibt Joppig (2020, S. 15) in seinem Artikel:

Das englische Horn. Eine ganz neue Erfindung der Engländer, desto wichtiger, weil es das einzige Instrument ist, welche die Briten erfanden. Sicher sind sie durch die Hoboe auf dies

Instrument verfallen. Es hat eine große weite Krümmung, sechs Löcher und verschiedene Klappen. (...) Der Ton dieses Instruments liegt im Gebiete des Alts und des Tenors und berührt oft die Grenze des Baritons. Zum Ausdruck des Schwermuts und tiefen Melancholie schickt sich das englische Horn trefflich, man hört es ihm gleichsam an, daß es eine britische Erfindung ist. Bei einem solchen Horn, von der [Glas-] Harmonika begleitet. (...) Die Behandlung dieses Instrument ist sehr schwer, weil die vielen Klappen Schwierigkeiten bei der Applikatur verursachen. Man bedient sich desselben erst seit kurzem, und zwar mit wichtigem Erfolge bei den Opern und Kirchenmusiken.

In der Barockzeit gab es mehrere Instrumente mit einer gekrümmten Form, was es nicht einfacher macht, seinen tatsächlichen Vorgänger zu bestimmen. Ein weiteres Rätsel ist, warum das Englischhorn als „Horn“ bezeichnet wird und nicht als eine „Oboe“, obwohl es aus der Oboenfamilie stammt. Der Erklärung könnte sein, dass das Englischhorn zu der Zeit die gleiche Stimmung wie das „normale“ Horn in F hatte. Deshalb entstanden auch Zweifel, betreffend der Entstehung des Englischhorns aus den damals gespielten Horn, das auch in einer gebogenen Art gebaut war. Joppig (2020, S. 18) schreibt dazu:

Von Waldhörnern gibt es neunerlei. Die f Hörner, oder englischen Waldhörnern, haben Ansezzstücke und Krummbögen, und steigen also höher, als die andern im Thone. (...) Die Waldhörner sind dritthalb mal gebogen, und spielen drei Octaven. Das Schallstück wird mit einmal weit, und macht daher den langsam stossenden Waldhornthon. (...) Alle diese metallne Instrumente haben ein Mundstückk mit einer runden weiten Vertiefung, die sich in einem sehr engen Loche eröffnet, welches schon im Mundstückke immer grösser wird.

Zur Zeit der Oboe da caccia (caccia = Horn) war auch, wie früher erwähnt, ein anderes Instrument in Gebrauch, nämlich ein Corno da caccia. Die Oboe da caccia könnte eine Imitation dieses Instruments darstellen, obwohl Oboe da caccia nichts mit der Jagd zu tun hatte (im Gegenteil zum Corno da caccia). Diese Ähnlichkeit der Namen der beiden Instrumente könnte auf die Verwendung des Instruments bei der Jagd hindeuten, das ist allerdings nicht der Fall. Eine der Erklärungen warum die Oboe da caccia auch wie das Corno da caccia „da caccia“ heißt, ist die Ähnlichkeit in der Form des unteren Teils des Instruments (der verbreiterte metallene Schalltrichter, der das Instrument beendet), sowie auch die Art und Weise, wie es gehalten wurde (Finkelman, 2020).

Für die Vorläufer des Englischhorns gab es auch viele anderen unterschiedlichen Bezeichnungen. Sie unterschieden sich in verschiedenen Ländern und sogar auch in Regionen. Schon am Anfang der Entstehung besonders neuer Instrumente gab es viele Unklarheiten. Zum Beispiel findet man in Italien zwei Bezeichnungen für dasselben Instrument Oboe da Silva = Oboe da caccia. Johann Sebastian Bach selbst benutzte ebenfalls mehrere Namen für die Oboe da caccia, zum Beispiel Hautbois da Caccia oder Hautbois de la Chasse, im Falle, wenn er die obligaten Partien bezeichnet wollte. Sein guter Freund Tobias Volckmar (1678-1756) komponierte im Jahr 1723 eine Kantate „Gott-gefällige Music-Freunde“. Dies war das erste Stück, in dem das Instrument als die „so genannte Englischen Hörner“ vorkommt, wie er das Instrument in seinem Vorwort beschrieben hat. Volckmar war einer von vielen, der sein Erstaunen über einen so wunderlichen Namen ausdrückte. Dies erklärt, dass Musiker, die zur Zeit des Aufkommens neuer Instrumentennamen tätig waren, genauso wenig mit der Verbreitung ihrer bildhaften Begriffe vertraut waren wie ihre Zeitgenossen oder spätere Autoren, die sogar Geschichten erfanden, um diese mehrwürdigen Phänomene verdeutlichen zu können (Finkelman, 2020).

4. Technische Weiterentwicklung

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts begann der Begriff Corno inglese den Begriff Corno anglico zu ersetzen, wie er früher häufig verwendet wurde, um das Instrument zu bezeichnen. Dies ist wahrscheinlich italienischen Komponisten und Musikern zu verdanken. Man liest auch in zeitgenössischen Quellen von der Englischen Waldhoboer oder dem Cor de chasse anglais, so dass in der Zeit zwischen 1720 und 1760 eine begriffliche Unterscheidung unmöglich bleibt. Später wurde die Beziehung des Englischhorns zu Jagd und Wald vergessen, obwohl Instrumente in gebogener Form noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gebaut wurden. Die Bezeichnung Oboe da caccia wurde gewöhnlich und öfter als Englischhorn verwendet. Erst nach 1760, als die Oboe da caccia von der musikalischen Bildfläche verschwand, konnte das Englischhorn als Instrument sein eigene Position einnehmen (Finkelman, 2020).

Vom deutschen Instrumentenbauer Carl Theodora Golde²⁴ gebaute Instrumente haben sich im heutigen Österreich verbreitet, und hatten eine große Bedeutung für die Entwicklung der Wiener Oboe²⁵. Zur gleichen Zeit wirkte auch ein anderer Instrumentenbauer namens Heinrich Grenser²⁶ in Dresden, in dessen Werkstatt Instrumente in geknickter Form hergestellt wurden. Im späten 18. Jahrhundert wurde ein englisches Horn mit einem geraden oberen und unteren Teil gebaut, die durch ein knieförmiges Stück in winkelliger Form verbunden waren. Es wird angegeben, dass der Bau des Englischhorns den Bau des modernen Bassethorns beeinflusst hat. Das damalige Englischhorn wurde von Ferdinand Gleich²⁷ in

²⁴ „C.T. Golde (1803-1873)- dresdener Instrumentenbauer und Hersteller der Wiener Oboe. Leider sind über diesen Instrumentenbauer kaum Daten bekannt. Man kennt weder seine Lebensdaten noch seinen vollen Namen. Auch über seinen Lebenslauf ist nichts überliefert. Einzig die Kopien seiner Instrumente sind erhalten geblieben.

²⁵ „Bis im Barock und auch noch der Klassik waren die Instrumente in der damaligen musikalischen Welt meist gleich gebaut. Die damaligen Oboen mussten sich mit 2 Klappen am Unterstück begnügen. Im Laufe der klassischen Periode ist aber durch verschiedene Fortschritte im Instrumentenbau bereits eine größere Anzahl an sogenannten Klappen möglich geworden. 1825 gab der Oboist Joseph Sellner in Wien eine Schule für Oboe heraus, die eine Abbildung eines Instrumentes mit 13 Klappen enthält. Mit dieser Schule und der dazugehörigen Oboe war um diese Zeit wohl ein Höhepunkt der damaligen Instrumentenbaukunst erreicht. Theobald Böhm setzte weitere Schritte in der Entwicklung, die auch durch die Weiterentwicklung der Metallverarbeitungstechnik ermöglicht wurden (ab ca. 1832 mit der Böhmflöte, später gab es auch eine Böhm-Oboe). Dies führte dazu, anstatt der vorher dafür gebräuchlichen Holzwulst, die Lagerung der Klappen auf Metallböcke umstellen zu können. Auch der Einsatz tropischer harter Hölzer wie das noch heute verwendete Grenadill verdrängte das bis dahin gebräuchliche Buchsbaum.“ Wieneroboe.at. Eine Initiative der Wiener Oboengesellschaft. (2021) Verfügbar auf der Webseite: http://www.wieneroboe.at/Die_Wiener_Oboe.html (Aufgerufen: 21.03.2021)

²⁶ „H. Grenser - (1720-1807). Holz- und Blechblasinstrumentenhersteller. Er ging zwischen 1779 und 1786 bei seinem Onkel Karl Augustin zur Lehre (...) 1796 übernahm er die Werkstatt seines Onkels (...).“ Lücke, M. „Grenser.“ In Laurenz Lütteken (Ed.), MGG Online (2016–). Retrieved from <https://www-1mgg-2online-1com-10000f89h02ec.han.bruckneruni.at/mgg/stable/45842> (Aufgerufen: 21.03.2021)

²⁷ „F. Gleich (1816-1898)- auch bekannt unter dem Pseudonym Constantin Freiherr von Giltersburg, war als Schriftsteller und Komponist tätig. Nach dem Studium der Philologie, Philosophie und Musik in Leipzig arbeitete er als Dramaturg in Prag. Ab 1866 war er in Dresden als Schriftsteller, Komponist und Musiklehrer tätig. Zudem

dem „Handbuch der modernen Instrumentierung“ beschrieben als: *„eine vergrößerte Hoboe, deren Röhre jedoch des praktikableren Spieles wegen ein Knie bildet. Die Applicatur ist dieselbe, wie bei der Hoboe“* (Joppig, 2020, S. 15).

In der Wiener Klassik erweckte das gebogene Englischhorn großes Interesse, welches im Laufe der Weiterentwicklung der Orchesterbesetzung als sehr beliebtes Instrument betrachtet wurde. Wien war eine von vielen Städten, in denen die italienische Oper gepflegt wurde und es kann nicht übersehen werden, dass die meisten Englischhörner dort hergestellt wurden. Hier bauten unter anderem Jacob Bauer, Stephan Koch, Theodor Lotz, Matthias Rockobauer, J. Christian Shumann. Komponisten dieser Zeit setzten teilweise sogar auch mehrere Englischhörner in ihrer Besetzung ein, so dass das Englischhorn zu dieser Zeit seinen ersten Höhepunkt in der Musikgeschichte erlebte. In Wien gab es eine Fülle hervorragender Oboisten, für die viele Werke komponiert wurden und deren Uraufführungen zu Verbreitung des Englischhorns beitrugen. Der Erster wichtige Virtuose auf diesem Instrument war Oboist Philipp Teimer²⁸. Die Familie Teimer - drei Brüder Philipp, Johann und Franz und ihr Vater Ignatz Teimer - waren Mitglieder wichtiger Kapellen dieser Zeit und ranghohe Oboisten. Andere bedeutenden Personen, die in dieser Zeit mit Wien in Verbindung standen, aber ihrer Karriere außerhalb ihrer Heimatlandes machten sind Joseph Fiala, Johann Went und Ignaz Malzat. In anderen Städten, in welchen das Englischhorn benutzt wurde, bauten Antonio Grassi und Pietro Piana (Mailand), Andrea Fornani (Venedig), A. J. Haupt (Lissabon). Zweifellos ist klar, dass die Oper den Bedarf an diesem Instrument festlegte. Seine

wirkte er als Redakteur der Geraischen Zeitung und der Dresdner Theaterzeitung sowie als Musikreferent des Dresdner Anzeigers. Er ist Verfasser mehrerer musiktheoretischer Schriften, Bühnenstücke und Romane." <https://sachsen.museum-digital.de/index.php?t=people&id=66778> (Aufgerufen 21.03.2021)

²⁸ „P. Teimer (1761-1817). Sohn des Oboisten und Flötisten Ignatz Teimer, ab 1783 bei der fürstlich schwarzenbergischen Harmoniemusik (dort auch der Vater und der Bruder Johann, später auch der jüngere Bruder Franz tätig), 1793 bis 1807 Mitglied der Tonkünstler-Sozietät, ab ca. 1795 als Sänger tätig (1797 am Freihaustheater auf der Wieden, nachfolgend am Theater an der Wien), sang außerdem von Juli 1814 bis Oktober 1815 am Kärntnertortheater den Antonio im Figaro, erheiratet mit der Schauspielerin Barbara, geb. Holzmann (geb. 1773); Töchter Caroline und Henriette.“ Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Verfügbar auf der Webseite: <http://weber-gesamtausgabe.de/A008403> (Aufgerufen: 21.03.2021)

Verwendungszwecke, entweder solistisch oder in Paaren, im italienischen Opernorchestern waren ein wesentliches Kriterium für seine Weiterentwicklung ab dem späteren Barock und für die nächsten 150 Jahre. Die Verbreitung des Englischhorns wurde durch die italienische Oper fortgesetzt und erreichte in einigen Jahre Frankreich und England (Joppig, 2020).

In Frankreich erklang das Englischhorn zum ersten Mal im Jahr 1782. Der italienische Komponist Teobaldo Monzani (1762-1839), Flötist und Oboist, der auch Englischhorn spielte trat in einem von ihm komponierten Solo Konzert für Englischhorn mit Orchester auf. Dieser Auftritt verhalf dem Englischhorn in Frankreich zu mehr Bekanntheit. Ein anderer bedeutender Musiker der Zeit Frédéric Chalon (1770 bis circa 1830), der 30 Jahre im Theater in Feydeau tätig war, spielte für die Geschichte des Englischhorns ebenfalls eine wichtige Rolle. Um circa 1802 wurden die erste Schule für Englischhorn veröffentlicht. In seinem „Méthode pour le Cor Anglais et 22 Petits Duos pour cet Instrument“ befindet sich eine Reihe von vollchromatischen Griffstabellen für das gebogene zweiklappige Englischhorn dieser Zeit. Der Ambitus umfasst vom geschriebenen tiefen c bis zum g³, dessen sich nur wenigen Komponisten bedienen. Dank anderen bedeutenden Talenten des Instruments, wie zum Beispiel Alessandro Ferlendis (1783-1826?) und Gustave Vogt (1781-1870) wurde Paris das künstlerische Zentrum für das Englischhorn. Vogt komponierte auch selbst viele Stücke für das Instrument, meist für seinen eigenen Bedarf: Konzertstücke, Solostücke mit Klavier, Vokalwerke mit Englischhorn und auch verschiedene Kammermusikstücke unter anderem ein Trio für zwei Oboen und Englischhorn. Als Pädagoge brachte er zwei Generationen von Oboisten hervor, von denen vielen selbst einflussreiche Lehrer wurden (Finkelman, 2000).

Die Jahre um 1810 waren auch in Paris die Blütezeit für die Gründung weiterer Oboenwerkstätte. Die zwei bekanntesten Werkstätte gehörten zu Frédéric Guillaume Adler (1857?), der auch Englischhörner baute und Guillaume Triébert (1770-1848), der als Begründer der heutigen Oboe gilt. Triébert arbeitete lange Zeit mit Vogt zusammen. Gemeinsam bauten sie bereits ab 1810 Instrumente, deren oberes Stück gekrümmt und deren unterer Korpus gerade war. Das Modell von Triébert und Vogt hatte zwei weitere Klappen und wurde italienischen Instrumenten nachempfunden. Wie auch bei den Oboen fügte Triébert ständig Klappen und anderen Verfeinerungen hinzu. Um 1823 oder möglicherweise schon früher stellte Triébert Henri Brod (1799–1839), einen Oboenstudenten von Vogt, in seiner Werkstatt an. Der Entwurf von der hautbois baryton welche um 1827 auf der

alljährlichen Instrumentenausstellung in Paris präsentieren wurde, wurde ihm zugeschrieben. Brod versuchte seine neue Idee auch in den Englischhornbau einzuführen. Er fand die Unzulänglichkeiten des gebogenen Englischhorns, welches Triébert von den Italienern übernommen hatte als abkömmlich und sogar schwerfällig beim Spielen. Noch im ersten Band seiner „Méthode“ circa 1826 erscheinen, beschreibt er Triéberts Instrumente als die besten auf dem Markt. Im 2. Band seines „Méthode“ welche etwa 1830 veröffentlicht wurde, legte er den Klang als dumpfer dar, und erwähnt, dass er die Werkzeuge des berühmten Instrumentenbauers Christophe Delusse (1781-1789) erworben habe, nachdem Triébert Brods Vorschläge über Änderungen am Bau des Englischhorns abgelehnt hatte (Finkelman, 2000).

Während seiner Dienstzeit bei Triébert entwickelte Brod Maßtabellen für ein gerades Modell des Englischhorn, was jedoch von Triébert nicht unterstützt wurde. Da die Tabellen bereits existierten, brachte Brod 1830 relativ schnell das erste gerade Modell hervor. Er nannte es zuerst Altoboe und schon in seine 2. Band des „Méthode“ deutete er an, dass sein Klang viel voller als der der italienischen Englischhörner sei und weiters viel bequemer in der Handhabung sei. Um das Instrument eindeutig ihm zuordenbar zu machen, nannte er es später corno anglais moderne. Dies machte seine Absicht noch deutlicher. Nach Brods Tod 1839 unternahm Triébert nichts mehr um die Ziele seines Kollegen weiter zu verfolgen. Für die Weiterentwicklung des Englischhorns war Triéberts Sohn Charles Triébert (1810-1867) und seine Mitarbeiter François Lorée (1835-1902) verantwortlich. Noch vor 1863 wurde ein Katalog mit ausschließlich geraden Englischhörnern veröffentlicht, obwohl das gebogene Modell von Triébert noch einige Zeit auf dem Markt blieb. Im Jahr 1875 wurde der Klappenmechanismus von Triébert zum größten Teil auf dem Ober- und Unterstück des Englischhorns angebracht. Dies wurde von anderen Instrumentenbauern übernommen und stellt bis heute den gängigen Standard dar. Zu diesem Zeitpunkt war die Entwicklungsrichtung noch unklar wobei die fälschliche Produktion der alten gebogenen Englischhörner schon eine Generation früher von Brod erkannt wurde. Nach Triéberts Tod gründete Lorée im Jahr 1881 eine eigene Firma und setzte die Arbeit fort, welche er schon vor ungefähr zwanzig Jahren begonnen hat. Die Grundlage für das heutige Englischhorn stellt das überarbeitete Modell von Henri Brod dar, so dass die Arbeit von Lorée das Erbe Brods erfüllt. Lorées Modell ermöglicht eine einfachere Tonerzeugung bis zum kleinen b und hat bessere Resonanzeigenschaften (Finkelman, 2000).

4.1 Das moderne Englischhorn

Die bisherige Entwicklung des Englischhorns führte bereits zu seiner Verwendung in Orchestern, wenn auch im 19. Jahrhundert nur als Gast. Aufgrund seiner charakteristischen Klangfarbe überzeugte es mehr als die Oboe bei der Darstellung von Trauer, Melancholie und Schwermut. Im Laufe der Zeit wurde es auch als ein eigenständiges Instrument eingesetzt. Vorallem als Mittelstimme des Holzblärsatzes, auch unabhängig von bestimmten Stimmungslagen. Im 20. Jahrhundert erhielt das Englischhorn einen wichtigen Stammplatz als Solostimme innerhalb des Orchesters. Die Ansprache des Englischhorns gilt als leichter als die der Oboe, deswegen wurde es meist nur in langsamen und kantilenischen Passagen eingesetzt. Mit der Zeit gewöhnt sich die Komponisten und Zuhören daran. Eine entscheidende Rolle spielte das Englischhorn auch in grotesken Werken, wo es in seinen extremen Registern verwendet wurde. Weiters sind auch Staccati, Triller und schnelle Läufe üblich für das moderne Englischhorn aber auch für die Oboe, da die Griffe auf beiden Instrumenten gleich sind und somit genauso beweglich sein können. In der Zeit der Bigbands gehörte das Englischhorn zur Besetzung der Rohrblattbläser. Auch wenn diese Instrumente mit der Entstehung des Jazz-Instrumentariums verschwanden, wurde der Klang des Englischhorns erweitert und im klassischen Bereich eingesetzt (Reuter, 2002).

Das Englischhorn besteht wie alle Oboenarten aus drei Teilen: dem Oberstück, dem Unterstück und der Besonderheit der birnenförmigen Schallbecher, durch den der Klangfarbe wärmer und gedeckter klingt. Das Instrument ist konisch gebaut und etwa einen Meter lang. Zum Bau des Englischhorns wird hartes Holz wie Grenadil, Palisander, Kokos, Ebenholz oder Buchsbaum verwendet, es gibt aber auch Instrumente aus synthetischem Material. Im Gegensatz zur Oboe hat das Englischhorn ein gebogenes circa 7,5 cm langes stumpfwinkliges Verbindungsstück, das schon seit der Taille benutzt wurde, den sogenannten S-Bogen. Dieser ist aus Metall und darauf wird das Doppelrohr aufgesteckt. Die Englischhorn-Rohre werden wie auch Rohre für die Oboe mit konischem Verlauf gebaut, sie sind nur etwas breiter und länger (Rothwell, 1962).

Heute wird das Englischhorn meistens verwendet um eine andere Klangfarbe in das Orchester hineinzubringen. Da die Oboist/-innen oft innerhalb eines Orchesterstückes oder einer Kantate zum Englischhorn wechseln muss, gibt es aktuell keine Schwierigkeiten mehr mit

dem Wechsel der Instrumente aufgrund der unterschiedlichen Abständen der Klappen. Früher war der Abstand zwischen den Grifflöchern des Englischhorns größer, sodass das Wechseln von der Oboe zum Englischhorn sehr schwierig war. Gegenwärtig ist durch die gedeckten Klappen der Unterschied zwischen Griffplatten bei der Oboe und dem Englischhorn so gestaltet, dass die beiden Instrumente die gleiche Griffweise haben. Der Tonumfang des Englischhorns entspricht dem der Oboe und ist so notiert, dass der Musiker die gleichen Griffe sowohl auf der Oboe als auch auf dem Englischhorn benutzen kann. Alle transponierende Nebeninstrumente der Oboe haben für den Spieler den großen Vorteil, dass er auf allen Instrumenten für die notierten Töne dieselben Griff benutzen kann, die er auf der Oboe gelernt hat. Von allen Oboisten wird erwartet, dass sie beide Instrumente beherrschen und dass sie über beide Instrumente verfügen. Heutzutage wird das Englischhorn vor allem in der Filmmusik bevorzugt, jedoch auch immer noch im Bereich der klassischen Musik eingesetzt (Reuter, 2002).

4.2 Spieltechnik

Im Prinzip ist das Englischhorn-Spiel gleich wie auf der Oboe, obwohl dementsprechend die Atem- und Ansatzmuskeln ihre Arbeit geringfügig ändern müssen. Die blastetechnischen Vorgänge der Tonerzeugung umfassen im engeren Sinne Körper- und Instrumentenhaltung, Atmung, Rohr- und Tonansatz. Die Vorbereitung eines Tones beginnt mit dem Ausatmen und endet mit dem Erklängen des Tones. Der Atmungsprozess ist ein sehr komplexes Thema und läuft grundsätzlich in drei immer wiederholenden bzw. wiederkehrenden Schritten ab: Einatmen, Ausatmen, Atempause. Beim Einatmen gelangt der Luftstrom durch die Nase oder durch die Mundhöhle über den Rachenraum in die Luftröhre und durch diese weiter in die Lungen. Hier findet der Austausch von Sauerstoff und Kohlendioxyd statt. Danach folgt die sofortige Ausatmung, bei der der Luftstrom den gleichen Weg in umgekehrter Reihenfolge zurücklegt. Dann findet eine respiratorische Pause statt, die durch ein neuerliches Einatmen abgeschlossen wird. Durch die aktive Atemmuskulatur und den Ausdehnung der Lunge die hebt und senkt sich der Brustraum. Dies ist ein wiederkehrender Ablauf. Während des Einatmens sorgen die äußeren Zwischenrippenmuskeln und das Zwerchfell für die Dehnung. Das Zwerchfell gilt als die zentrale Atemmuskulatur und sollte möglichst lang in einer tiefen

Stellung gehalten werden. Die Atmung kann nur funktionieren, wenn die Körperhaltung aufrecht ist, sodass der Körper frei von Verspannungen sein kann. Der Körper sollte immer in Balance sein, deshalb sollte man besonders auf die Stellung der Zehenballen, der Ferse, des Kniegelenks, des Hüftgelenks, des Beckens und der Stellung der Wirbelsäule achten. Das sorgt für eine elastische Spannung und für die optimale Verbindung zwischen Körper und Instrument. Diese führt zu einer sicheren Tonansprache und ermöglicht eine gute Intonation, und in weiterer Folge für einen runden schönen Klang sorgen kann (Goossens & Roxburg, 1979).

Um ein Ton zu erzeugen nimmt der Oboist eine aufrechte Haltung ein und positioniert das Rohr immer an den Lippen, so dass zwischen den Lippen nur das angeschabte Teil genommen wird. Nach dem bewussten Ausatmen atmet der Musiker durch Mund und Nase ein und bläst mit gespanntem Ansatz²⁹ unter hohem (im Vergleich zur Oboe jedoch niedrigeren) Druck die Luft ins Instrument. Das Rohr sollte in derselben Lage bleiben, so dass beide Hölzchen des Rohrblatts sich abwechselnd öffnen und schließen. Wenn der zur Tonerzeugung erforderliche Luftdruck im Mundraum erreicht ist, öffnet die Zunge die Lamellen, und die Luft kann, mit der nötigen Geschwindigkeit, durch die Atmungsmuskeln gestützt, den Ton erklingen lassen. Die Zungenbewegung sollte möglichst klein sein, dabei sollte die Zunge nicht in den Rachen zurückgezogen werden. Sie bleibt in unmittelbarer Nähe der Rohröffnung, so dass der Kehlkopf weiter in einer tiefen Stellung bleiben kann. Wird den Ton beendet, erfolgt dies meist durch ein plötzliches Stoppen des Luftstroms und nicht durch eine Bewegung der Zunge. Das Rohr hört zu vibrieren auf und der Ton endet ohne Verschließen der Rohröffnung. Die entstehenden Luftstöße bringen die Luftsäule in der Innerbohrung zum Schwingen, so dass das Instrument klingt. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass das Englischhorn etwas größer ist als die Oboe und es daher einige Unterschiede in der Spielweise gibt (Schaeferdik, 2010).

²⁹ „Der Begriff Ansatz bezieht sich nicht nur auf die Lage des Rohrblattes zwischen den Lippen, sondern auf die Tonerzeugung insgesamt. Lippen, Zähne und Zunge, der Mund-Rachen-Raum und im weitesten Sinne die Atmungsorgane sind daran kooperativ beteiligt. Dieses Ansatzgeschehen ist in seiner Gesamtheit so vielseitig, dass es nicht spontan erlernbar ist, sondern nur im Verlaufe mehrjähriger Übung entwickelt werden kann.“
Tolksdorf, Alfred; Rösler Fritz (1987): Schule für Oboe. 3. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Aufgrund des größeren Gewichts des Englischhorns im Verhältnis zur Oboe wird ein so genannter Gurt erwendet. Der Oboist hängt ihn um den Hals, um das Instrument darauf aufzuhängen. Im oberen Teil des zweiten Instrumententeils befindet sich ein spezieller Haken, mit dem man das Instrument am Gurt befestigen kann. Das Englischhorn muss vom Daumen der rechten Hand stabil getragen und so abgestützt werden, dass es zum Körper einen spitzen Winkel bildet und dass die Ellenbogen leicht angehoben und vom Körper entfernt gehalten werden können. Das Handgelenk der rechten Hand wird ein wenig eingeknickt und der Daumen der rechten Hand nur so weit unter die Daumenstürze des Instruments geschoben, dass die Finger alle Tonlöcher und Klappen auf dem unteren Teil des Englischhorns mit dem ersten Fingerglied erreichen können. Nur so sind Griffsicherheit und Beweglichkeit gewährleistet. Die Finger der linken Hand liegen locker, etwas gekrümmt auf den Klappen und Tonlöchern des oberen Instrumentenkorpus. Die Griffweise entspricht exakt der allen Instrumente der Oboenfamilie, jedoch klingt der gegriffene Ton eine Quinte tiefer, als er notiert ist. Der notierte Tonumfang, weil ja defakto alles eine Quinte tiefer klingt, entspricht dem der Oboe (Tolksdorf & Rösler, 1987).

Im Verlauf der Musikgeschichte, insbesondere im 20. Jahrhunderts kamen in der Musik viele neue Trends und Strömungen auf. Dadurch entstand auch die Anforderung, neue Klangfarben zu erzeugen, die in den Werken jener Zeit verlangt wurden. Wie alle Doppelrohrblattinstrumente hat auch das moderne Englischhorn Möglichkeiten, um diese Farben durch neue Spieltechniken zu zeigen. Zeitgenössische Werke verlangen oft komplizierte Spieltechniken, die eine gezielte Vorbereitung des Spielers, des Instruments und auch des Rohrblatts erfordern. Ein Beispiel dafür sind Mehrklänge und Glissandi. Korzeniewska (2019, S. 14) schreibt dazu:

Mehrklänge sind ein Ergebnis vieler Forschungen, nach denen man zu dem Schluss kam, dass Holzblasinstrumente nicht nur einzelne, sondern auch zwei, drei und sogar vier Klänge gleichzeitig erzeugen können. Der Charakter dieser Klänge ist geheimnisvoller und ätherischer. Die Klänge können auch in einer einfachen- oder trillerförmigen Form auftreten. Der Schall ist nicht langanhaltend, sondern eher kurz.

Folgende Methoden für Mehrklänge auf Holzblasinstrumenten werden erwähnt:

1. Mittels des spezifischen Ansatzes:

- a) durch Erhöhung/Reduzierung der Luftkompression im Mund,
- b) durch Entspannung des Ansatzes - übermäßige Spannung des Ansatzes,

- c) alle mechanischen Vorgänge, die darauf abzielen, den erzeugten Schall zu verringern / zu erhöhen,
- 2. Mittels der geeignete Griffe am jeweiligen Instrument,
- 3. Mittels einer Kombination aus einem spezifischen Ansatzes und der geeigneten Griffe am jeweiligen Instrument.

Das Glissando ist besonders an den Registergrenzen und in der Tiefe schwierig zu erzeugen. Diese Technik wendet man an, indem man die Grifflöcher schließt und die Finger langsam in einem seitlichen Winkel von den Klappen wegzieht. Beim Glissando ist die Koordination zwischen den Lippen und den Fingern notwendig. Man kann auch ein Lippenglissando verwenden, welche auf jedem Ton erreichbar ist. Abhängig vom Ausgangston kann die Tonhöhe einen Halbton höher oder um einen Ganzton tiefer sein (Rothwell, 1981).

Andere moderne Spieltechniken, die auf dem Englischhorn angewendet werden können, sind: Rollender Ton, Vierteltöne, Schmatzgeräusche, Einsauggeräusche, Klappenschlag, Gleichzeitiges Summen und Spielen, Spiel auf dem Rohr allein, Spiel nur auf dem oberen Teil des Instrumentes, Doppelzunge, Doppeltriller, Zirkularatmung und der Einsatz elektronischer Geräte (Joppig, 1981).

4.3 Klangcharakter

Seitdem das Englischhorn zur ständigen Besetzung in (Opern-)Orchestern gehört, wurde es besonders zur musikalischen Charakterisierung von zwei Themengebieten eingesetzt. Einerseits wird es für die Verklangerung von tiefer Schwermut, aber auch für ländlichen Szene eingesetzt. Im Großen und Ganzen wird der Englischhornklang als klagend, dunkel und melancholisch empfunden (Reuter, 2020).

Nach manchen Veröffentlichungen ist das Englischhorn charakteristisch für:

Tabelle 1
Klangcharakterisierung des Englischhorns (Reuter, 2002, S. 136)

Veröffentlichung:	Charakteristisch für:
-------------------	-----------------------

Schubart (1806) 1969, 321	...Schwermut, tiefe Melancholie
Berlioz (1884) 1904, 99	... schwermütig, träumerisch, edel, wie durch einen Nebelschleier, aus der Ferne her
Kling 1882a, 27 u. 28	...ländliche Szenen, schmerzhaft Gefühle, moralische Leiden, tragische Situationen, religiöse Stimmungen
Praut 1888, 99	... Melancholie (besser als die Oboe)
Jadassohn 1889, 207 u. 208	Tiefer Schmerz, Trauer, Schwermut, ländlicher Charakter
Humperdinck (1882) 1981, 78 u. 79	... Melancholie, Naturschilderungen („paradiesische Unschuld und Reinheit“)
Strauss, Berlioz 1904, 199	...schwört Bilder vergangener Zeiten am besten hervor
Riemann 1919, 43	... ländliche Szenen
Sommer 1927, 39	... elegisch, melancholisch, Schwermut (Kantilene)
Wellesz 1928, 66	... auch für Groteskes
Kunitz 1956, Bd. 3, 89	... Klage, Melancholie, Wehmut, Einsamkeit, pastorale Stimmung
Koechlin 1954, Bd. 1, 28	... Ländlich, nostalgisch, Traumstimmungen
Koechlin 1959, Bd. 4, 310	... Tragik, Trauer, Empfindsamkeit, Melancholie
Sandauer 1965, 11	... traurig
Rogers 1970, 37	... Sarkasmus, humorvoller Einsatz

Bis zum Anfang des 20. Jahrhundert wurde häufig das tiefe Oboenregister verwendet, das im Klang einem gestopften Horn ähnelt. Das tiefe Englischhornregister wurde auch als „hornartig“ beschreiben, später einfach als düster und hart. Im Zusammenhang damit, dass die Größe und Masse des Englischhorns viel größer sind als die der Oboe, wurde der Englischhornklang im mittleren Register als kräftig, weich und voll bezeichnet. Das hohe Englischhornregister wird als schwach und herb beschrieben und deshalb für den Einsatz nicht so gut geeignet. Dass der Klang in dieser Lage schwächer und weniger charakteristisch ist, liegt am Hauptformantbereich³⁰. Der kann nur vom ersten, eventuell auch von zweiten Teilton besetzt werden. Es sollte beachtet werden, dass vom hohen Register aus Gründen der untypischen Klangfarbe und schlechteren Ansprache abgeraten wird (Reuter, 2002).

Reuter (2002, S. 142) schreibt auch über Klangmischung des Englischhorns mit anderen Instrumenten:

Mit den Holzblasinstrumenten mischt sich das Englischhorn im Allgemeinen und besonders im akkordischen Satz recht homogen, und verleiht ihnen eine melancholische Färbung. Ebenfalls sehr homogen gestaltet sich auch die Mischung von Englischhorn und Streichern, wenn auch nicht aus Gründen übereinstimmender Formantpositionen, sondern weil der markante Englischhorn-Formant von den Streicherfluktuationen je nach Streicherpegel mehr oder weniger verdeckt wird (wie stets bei Bläser-Streicher- Kombinationen).

5. Übersicht über das Repertoire

Zwischen den Jahren 1720 und 1760 befindet sich das Cor anglé und die Oboe da caccia in der Besetzung des Ensembles und Orchesters in die Werken unter anderen von Johann Sebastian Bach (1685-1750), Christoph Wilibald Gluck (1714-1787), Joseph Haydn (1732-1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), wobei bei den letzten Komponisten das

³⁰ „Formanten sind die im Formantbereich liegenden typischen Resonanzen im Frequenzspektrum bei einem Instrument oder menschlicher Stimme. fFormantbereich liegt von ca 200Hz bis 2-3.5kHz . dies ist auch der Vokalbereich von "u" bis "i". also Erhöhungen/Verstärkungen bestimmter Frequenzbereiche im Formantbereich, welche klar gleichbleibend im Abstand nennt man Formanten.“ Synthesizer Wiki. Formanten. Verfügbar auf der Webseite: <https://www.sequencer.de/synth/index.php/Formanten>. (Abgerufen: 09.04.202)

Instrument nur als Begleitung verwendet wurde. Nach dem Umbau des Englischhorns mit Liebesfuß wurde es in der Orchesterbesetzung aufgenommen, beginnend mit „La Danza“ (1755) und „Orpheus und Eurydike“ (1762) von Gluck. Seitdem wurde das Englischhorn zumindest in Wien wieder populär. Nach weiterer Umwandlung in die Bauart verschwand das Instrument aus unbekannten Gründen aus dem Gebrauch und wurde bis zum zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht mehr in Operorchestern und Kammerorchestern angetroffen (Reuter, 2002).

5.1 Englischhorn im Orchester

Erst im 19. Jahrhundert in Frankreich wurde wieder das gebogene als auch das geknickte Englischhorn im Orchestern eingesetzt, erstmal in der Oper „Alexander chez Apelles“ von Charles-Simon Catel (1773-1830) aus dem Jahr 1806 oder 1808. Ab diesem Zeitpunkt ist das Instrument immer häufiger in Opern von Komponisten dieser Zeit verwendet worden, zum Beispiel in Opern von Gioachino Rossini (1792- 1868) „Wilhelm Tell“ aus dem Jahr 1829 oder auch von Giacomo Meyerbeer (1791-1864) „Robert der Teufel“ aus dem Jahr 1831 und „Die Hugenotten“ aus dem Jahr 1836. Bisher beschränkte sich die Rolle des Englischhorns in romantischen Orchestern auf eine glaubwürdige Wiedergabe des Charakters von Werken und wurde eher als Effektinstrument behandelt um die Melancholie und ländliche Idylle musikalisch darzustellen. Auch in den Opern von Giuseppe Verdi (1813-1901) befinden sich sehr ausdrucksvolle Soli für das Englischhorn, wie zum Beispiel in „Othello“ aus dem Jahr 1884 und „Rigoletto“ aus dem Jahr 1851 (Goossens & Roxburgh, 1979).

Als Hector Berlioz (1803-1869) nach Paris kam, blühte das Englischhorn in den Werken anderen Komponisten gerade auf. Seine Begeisterung, besonders für die damaligen Opern, ließ ihn dieses Instrument auch in seinen Werken verwenden. Es erscheint bereits in dem Werk „Huit Scenes de Faust“ op. 1 (1829) welches den Vorläufer zu „Domnation de Faust“ op. 24 darstellt. In beiden wird die Romanze Margarethens vom Solo-Englischhorn und einem kleinen Orchester begleitet. In seine „Symphonie fantastique“ op. 14 aus dem Jahr 1830 erhält das Englischhorn eine melancholische Stimme, die in der pastoralen Szene vorkommt. Im letzten Satz enthält die Stimme schwierige Passagen, welche mit dem vorherigen lyrischen Charakter brechen. Dieses Solo ist eines der Beispiele den neuen Techniken in der

zeitgenössischen Musik, die immer mehr Fähigkeiten der Musiker erforderten und gleichzeitig die Folge der Weiterentwicklung des Instrumentenbaus mit sich brachten. In seinem Schaffen trennt sich Berlioz nicht mehr vom Gebrauch des Englischhorns im Orchester und setzt den Englischhorn in seinen größten Werken wie dem Requiem op. 5 (1831), seinem revidierten „Faust“ op. 1 (1846) und „Benvenuto Cellini“ op. 23 (1836/56) ebenfalls ein. Hector Berlioz schuf dem Instrument seinen festen Platz in dem romantischen Orchester (Finkelman, 2000).

Als Berlioz Konzerte in Deutschland und Österreich-Ungarn gegeben hat, war er erstaunt, dass das Instrument zum Teil unbekannt war und nicht gespielt wurde. Das zwang ihn dazu, für seine Aufführungen seine eigenen Oboisten mitzubringen. In Deutschland galt das Englischhorn als Instrument, dessen Klang nicht sehr beeindruckend war. Deshalb findet man in deutsche Literatur dieser Zeit keine hinreißende Soli für den Englischhorn. Diese wurden eher von Klarinetten und Hörnern übernommen. Robert Schumann (1810-1856), der sich von der Musik von Hector Berliozs inspirieren ließ, verwendete das Englischhorn nur ein einziges Mal in seinem „Manfred“ op. 115 aus dem Jahr 1852. Die letzte Szene des 1. Aktes wird von einem Englischhorn hinter der Bühne begleitet, so dass der dramatische Schauplatz aus der Ferne dargestellt wird. Selbst Johannes Brahms (1833-1897), der wichtigste Vertreter der spätromantischen deutschen Musik, betraut dem Instrument keine Partie (Finkelman, 2000).

Richard Wagner (1813-1883) wurde wiederum beeinflusst von Schumanns stimmungsvoller Englischhornmelodie. In die Oper „Tannhäuser“ (1845) übernahm das Englischhorn die Rolle der Hirtenschalmi, wo man nun auch erfahren hat, dass das Instrument auch fröhliche und heitere Töne erzeugen kann (Goossens & Roxburgh, 1979).

Ähnlich wie in „Tannhäuser“ wurde in „Lohengrin“ (1850) von Wagner das Englischhorn zum ersten Mal solistisch eingesetzt. Seinem Einfluss auf die Musik folgt der Höhepunkt einer neuen Erscheinung im Orchester des 19. Jahrhundert und durch die Entwicklung des Englischhornbaus wird es jetzt öfter mit größeren, obwohl separaten Soli betraut. In seiner Oper „Tristan und Isolde“ (1859) entdeckt Wagner die Klangeigenschaften der Oboe und des Englischhorns in leidenschaftlichen Szenen seiner Musik, für die sich der spezielle Klangcharakter der Instrumente sehr gut eignet. Vollständige 42 Take Solo vom Englischhorn im Vorspiel zum 3. Akt basiert zum Teil auf schon gehörten Themen. Es deutet in seinem

ausdruckvollen Gehalt und seiner Tiefe die kommende Tragödie an und nicht nur die Zusammenfassung des Vorherigen. Das übrige Werk weist kein entsprechendes Solo für Englischhorn dieses Ranges mehr auf. In 1857 vollendete Wagner seinen „Der Ring des Nibelungen“ und seitdem setzte er sie als reine Orchesterstimme ein. Durch den Einsatz seiner Instrumentierung erregt der Klang des Englischhorns große Begeisterung, so dass andere Zeitgenossen ebenfalls inspiriert wurden (Finkelman, 2001).

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden Wagners Opern hoch geschätzt und das Englischhorn hatte seine Rolle in der Standardbesetzung im Symphonieorchester und Blasorchester erobert. In „Ein Heldenleben“ von Richard Strauss (1864-1949) wird das Englischhorn als eigenständiges Instrument als Mittelstimme des Holzblärsatzes eingesetzt. Strauss löste es von seiner außermusikalischen Bedeutung und setzte es meist als Unterstimme des Oboesatzes ein (Filkemann, 2002).

5.2 Kammermusik

Im frühen 18. Jahrhunderts wurden Hoboenensembles verwendet um musikalische Hintergrundmusik zu verschaffen. Die historischen Quelle zeigen, dass eine erhebliche Anzahl solchen Ensembles aus Deutschland und Frankreich stammte, obwohl sie jedoch in allen Ländern zu finden waren. Hauptsächlich wurden sie bei bedeutenden Ereignissen eingesetzt, zum Beispiel bei Begräbnissen und auch verschiedenen Aufzügen. Solche Ensembles spielten die Tanzsuiten bei Hochzeiten und bei anderen Gelegenheiten auch Märsche, Signale und Fanfaren. In der Regel dienten am Hof solche Hoboenensembles als eingeständiges Ensemble. An weniger wohlhabenden Höfen verdoppelten sie die Streicher und konnten auch in einer gemischten Kammermusik mit Streichern und Bläser eingesetzt sein. Die genaue Anzahl der Spieler pro Stimme ist nicht klar überliefert. Obwohl fünfstimmige und sogar auch sechsstimmige Hoboenensembles besonders aus Frankreich zu finden sind, blieb bei den Hoboen aus der üblichen Schalmeyen-Musik der vierstimmige Satz erhalten, der nach 1670 auch zur Norm wurde. Ensembles bestanden meistens aus 4 bis 8 Mitglieder, wobei die normale (deutsche) Formation sechs Spieler hatte: 2 Diskants, 2 Tenöre und 2 Fagotte (Haynes, 2018).

In einem reinem Hoboenensemble wurden die Stimmen verdoppelt. Ein solches Ensemble sollte beweglich bleiben, darum wurden die Stücke für Hoboenensemble fast nie mit Cembalobegleitung gespielt und komponiert. Wenn ein Cembalo mitspielen würde, würde eine Tenorhoboeh fehlen und die Stimme würde nicht verdoppelt werden. Solche Ensembles spielten oft in Kirchen als Ersatz für Zinkensembles, als eine Unterstützung der Chöre und später auch in Kantaten zum Beispiel von Christian Liebe (1654-1708), Emanuel Kegel (1655-1724), Johann Christoph Schulze (1606–1683) Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) und Christian Ludwig Boxberg (1670-1729). In diesen Fällen war das Ensemble vier- oder fünfstimmig. Später zwischen 1670 und 1740 wurden über 500 Sammlungen für *Hoboenensemble* unter anderem von Johann Friedrich Fasch (1688-1758), Gottfried Finger (1660-1730), Christoph Förster (1693-1745), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Pierre Danican Philidor (1681-1731) und Georg Philipp Telemann (1681-1767) veröffentlicht. Nach dieser Zeit wurde das Repertoire immer weniger. Das Repertoire für Hoboenensemble war oft von dem Repertoire für Streicherensemble abgeschrieben, so dass die Stimmen meistens verdoppelt waren. Diese Tradition stammt aus der Praxis, dass die Bläserinstrumente die Streicherstimmen verdoppelten. Im Laufe der Zeit reduzierte sich auch die Anzahl der Stimmen in einem Ensemble. Das führte zu einer neuen Gattung für Oboenensemble. Dies ist das Trio für 2 Oboen und Englischhorn, das schon zur Mozarts Zeit einen festen Platz in der Musikkultur hatte (Haynes, 2018).

Die beliebtesten Beispiele dieser Gattung komponierte Ludwig van Beethoven (1770-1827). Sein anspruchsvolles Trio in C-dur für zwei Oboen und Englischhorn Op. 87 mit dem ursprünglichen Titel „Terzetto“ ist 1794 entstanden. Nach dem Konzert von Johann, Franz und Philipp Teimer welches Beethoven besucht hatte, beschloss er, ein Stück diese Gattung für die Brüder zu komponieren. Das Trio ist ein typisches Frühwerk mit 4 Sätzen. Das Werk war erfolgreich und die Brüder bestellten bei Beethoven auch ein weiteres Stück mit gleicher Besetzung, so dass zwei Jahre später die Variationen über das Thema „La ci darem la mano“ aus Mozarts „Don Giovanni“ (Werk ohne Opuszahl) entstand (Joppig, 1981).

Von dem Oboist Johann Wenth (1745-1801) blieb auch ein Werk für Oboentrio erhalten, wurde aber als Divertimento B-dur ausgegeben. Er bearbeitete auch die „Entführung aus dem Serail“, „Figaros Hochzeit“ und „Cosi fan tutte“ von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) für acht Stimmen: 2 Oboen, 2 Englischhörner, 2 Waldhörner und 2 Fagotte. Mozart

komponierte auch ein Quartett für Englischhorn und drei andere nicht festgestellte Instrumente, aber er stellte das Werk nicht fertig. Weitergehend andere Beispiele von Oboenkammermusik mit dem Englischhorn sind leider unbekannt.

Weitere Kammermusikwerke mit dem Englischhorn sind unter anderem von (Joppig, 1981):

Carl Biber (1681-1749)- Sonate für 2 Englischhörner, 2 Violinen und Organo mit Violoncello, Kontrabass und Fagott ad. lib.,

Joseph Haydn (1732-1809)- Divertimento F-dur für 2 Violinen, 2 Englischhörner, 2 Waldhörner und 2 Fagotte,

Michael Haydn (1737-1806)- Quartett in C für Englischhorn, Violine, Violoncello und Kontrabass,

Johann Wenth (1745-1801)- Quartetto concertante für Oboe, Oboe grande in B, Englischhorn und Fagott,

Johann Scheck (1753-1836)- Quartetto für Flöte, 2 Englischhörner und Fagott,

Joseph Fiala (1754-1816)- Drei Quintette für 2 Englischhörner, 2 Waldhörner und Fagott,

Franz Xaver Süssmayr (1766-1803)- Serenata in C für Oboe, Englischhorn, Violine, Gitarre und Violoncello,

Anton Reicha (1770-1836)- Zwei Andante und ein Adagio für Solo-Englischhorn, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott,

Joseph Triebensee (1772-1846)- Variations sur un theme de Haydn für 2 Oboen und Englischhorn,

Jean Francaix (1912-1997)- Quartett für Englischhorn und Streichtrio.

5.3 Solo

Einige der frühesten Solo-Stücke für das Englischhorn entstanden circa um 1770 und wurden von Antonin Milling (1750-1800) komponiert. In einem dieser zwei Konzerte wird die Solostimme als Corno Angelico bezeichnet und zählt somit heute zum Repertoire des Englischhorns. Ein weiteres Beispiel eines Stücks, das auf einem Englischhorn aufgeführt werden kann, ist das „Concerto in Dis“ von Joseph Fiala (1754-1816). Der musikalische Duktus kann dem Komponisten nicht eindeutig zugeordnet werden, und somit ist es bis heute unklar, ob Fiala das Stück wirklich komponiert hat. Im Titel dieses Werk wurde das Horn als

Soloinstrument erwähnt aber die Abschrift führt eine eigene Stimme mit der Bezeichnung "Taille principale" ein. Daher wird angenommen, dass es auch für das Englischhorn komponiert wurde. Abgesehen davon, dass die Taille/Oboe da caccia nicht als Soloinstrument betrachtet wurde und der Großteil der Literatur dieser Zeit leider nicht erhalten geblieben ist, stammt das Repertoire für das Instrument eher aus späteren Epochen (Haynes, 2018).

Eines der bekanntesten Stücke für das Englischhorn stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wurde von Gaetano Donizetti (1797-1848) komponiert. Das „Concertino“ für Englischhorn und Orchester ist aus dem Jahr 1816 und wurde dem Englischhornist Giovanni Catolfi gewidmet. Über dieses virtuose Solowerk wurden bis heute viele Hypothesen entwickelt, da der Komponist die Solostimme nach C-Dur transponierte, obwohl das Orchester jedoch in G-Dur (anstatt F-Dur) gesetzt ist. Als eine von vielen möglichen Erklärungsversuchen wird angenommen, dass das Stück für Englischhorn in G gedacht war. Eine andere Variante ist jedoch lautet, dass Catolfi für sein Instrument eine „Solostimmung“ benutzt hat. Damals wurden Soloinstrumente höher gestimmt um die Spannung zu erreichen, welche von den Solisten erwünscht war. In dem vorliegenden „Concertino“ könnten insbesondere die hohe Lage und die vielen schnellen Passagen von einer „Solostimmung“ nutzen. Trotz allen Hypothesen ist an einer Tatsache nichts zu ändern: heutzutage benutzt man weder Englischhörner in G (die zudem nichts als „corno inglese“ bezeichnet wurden) noch Solostimmungen für Instrumente. Dementsprechend sollte das Stück in F-Dur klingen (Piguet, 1997).

Bis Ende des 19. Jahrhundert wurde das Englischhorn selten als führende Solostimme eingesetzt, aber wenn die Komponisten ein Solostück für das Instrument komponieren wollten, präsentierten sie stets die besten Eigenschaften dieses Instruments. Meistens wurden die Werke für den eigenen Bedarf geschrieben, da die Komponisten selbst herausragenden Musiker waren, die selbst das Englischhorn spielten. An der Stelle sollten die vier Werke vom sogenannten „Paganini der Oboe“ Antonio Pasculli (1842-1924) erwähnt werden. Das erste davon nennt sich „Melodia per Corno Inglese“ in welchem der eigentliche Charakter des Englischhorns bezeichnet wird. In diesem Stück entfalten sich lange, gesangliche Melodiebögen auf dem Hintergrund von dunklem f-moll. Eine Erinnerung an die Oper von Verdi „Un ballo in maschera“ ist ein Stück unter dem Titel „Amelia - Un pensiero del Ballo in

maschera, Fantasia per Corno Inglese“. Folgende kurze Beschreibung über das Stück schreibt Martin Frutiger (2013, S. 5):

Amelia- Un pensiero del Ballo in maschera, Fantasia per Corno Inglese ist eine Erinnerung an die Oper „Un ballo in maschera“ von Verdi. Es beginnt mit dem originalen Englischhornsolo aus Verdis Oper in dem magischen Moment, als Amelia nachts die mondbeschienene Wiese betritt, um das Feenkraut zu pflücken, das sie gegen die Liebe immun machen soll. Das ganze Stück beschränkt sich auf diese einzige Szene vom Anfang des zweiten Aktes der Oper. Die Melodien werden von Pasculli geschickt variiert und verknüpft. Dagegen ist die „Fantasia due sopra motivi dell’opera „Un ballo in maschera“ di Verdi eine Opernparaphrase im traditionellen Sinne: Amelias berühmte Arie „Morro, ma prima in granzia“ folgt auf die Arie des Königs, der sich auf den (für ihn verhängnisvollen) Maskenball freut. In der ganzen Fantasie findet sich in der Klavierstimme immer wieder das drohende Verschwörungsmotiv vom Anfang der dritten Szene des dritten Aktes.

Pasculli komponierte für sich selbst und seine Tochter auch ein Duett für Englischhorn und Harfe. In „Omaggio a Bellini“ erklingen Themen aus Bellinis Oper „Il Pirata“ und „La Sonnambula“.

„Sonate in F“ für Englischhorn und Klavier wurde von Carlo Yvon (1798-1854), dem Oboisten der Mailänder Scala und dem Pädagogen am dortigen Konservatorium komponiert. In diesem Stück hört man deutlich den damals sehr beliebten Belcanto Stil durch. Frutiger (2013, S. 6) schreibt darüber:

Dieses Stück verkörpert gleichsam seinen Wunsch oben auf der Opernbühne der Scala zu stehen und mit dem Englischhorn zu singen. (...) Yvon muss über einen sehr virtuoson Pianisten verfügt haben: Die Klavierstimme seiner Englischhornsonate ist äußerst virtuos! Zudem spielt das Klavier immer wieder brillante Eingänge und Kadenzen (...).

Giovanni Daelli (1800?-1860), der zur gleichen Zeit lebte, unterrichtete am selben Konservatorium und spielte sogar in demselben Orchester wie Carlo Yvon. Er komponierte zwei Stücken für das Englischhorn. „Fantasia sopra motivi della Opera Il Trovatore di Verdi“ widmete er seinen Schüler Antonio Ceriani. So schreibt Frutiger (2013, S. 6) über das Stück:

Das Stück beginnt gleich mit dem Zigeunerchor vom Anfang des zweiten Aktes, worauf, wie auch im Original, die berühmte Canzona der Zigeuerin Azucena „Stride la vampa“ folgt. Der Sopran-Arie „Die tale amor che dirsi“ lässt Daelli eine virtuose Variation folgen. Erst das rasante Finale stammt ganz aus der Feder Daellis.

„Fantasia sopra motivi della ‘Opera Luisa Miller del M Verdi‘ widmete Pasculli seinem Schüler Don Pompeo Litta, der selbst auch zwei Englischhornfantasien komponierte. Die Struktur ist gleich wie bei der oben erwähnt Fantasie. Die Englischhornstimme ist sehr gesanglich geschrieben und darf die Melodien der schönsten Arien der Opera vorspielen. Die Arie „Deh! La parola amora...“ aus dem ersten Akt wird meisterhaft variiert. Der bewegendste Punkt ist natürlich das Finale, welches an die Szene angelehnt ist, in der Lusía und Radolfo beide das Gift getrunken haben. Frutiger (2013, S. 5) schreibt dazu:

Zwar gehören Pasculli, Daelli und Yvon nicht zu den größten Komponisten der Musikgeschichte. Die Melodien ihrer Werke stammen aber aus den Werken Verdis, Bellinis, Rossinis und Donizettis. Gerade mit dem Englischhorn, dem Instrument das der menschliche Stimme vielleicht am nächsten verwandt ist, kann diese großartige Musik in etwas anderem Licht erlebt werden.

Hinsichtlich des Einflusses der italienischen Oper in ganz Europa war der Hauptteil des Repertoires für Holzbläser zu dieser Zeit italienisch. Die meisten Stücke sind recht sauber gearbeitet, aber zeichnen sich nicht durch künstlerischen Tiefgang aus. Einiges allerdings ist geistreich und aus der Sicht des Zuhörers kann sich der Spieler eindrucksvoll präsentieren und seine technischen Fertigkeiten zeigen (Finkelman, 1999).

Erst im 20. Jahrhundert erregte das Englischhorn wieder Aufmerksamkeit als Solostimme, während es bis dahin hauptsächlich als Orchesterinstrument verwendet wurde. Bedeutungsvolle Vortragsstücke aus der Zeit stammen von deutschen, französischen und sogar amerikanischen Komponisten. Die Werke waren besonders geeignet für Vortragsabende von Musikstudenten und eignen sich weniger für professionelle Konzerte. In „Der Schwan von Tuonela“, dem berühmtesten der vier symphonischen Gedichte unter dem Titel „Lemminkäinen-Suite“ op. 22. von Jean Sibelius (1865-1957) symbolisiert das Englischhorn den Gesang des Todesboten. Das Stück beinhaltet eines der schönsten und berührendsten Soli, die jemals für das Englischhorn komponiert wurden. Der ruhige und melancholische Stil wird durch die Aufführung in einer Kirche besonders verstärkt und getragen (Frutiger, 2013).

In „Concerto da camera“ für Flöte, Englischhorn und Streichorchester von Arthur Honegger (1892-1955) herrscht ein echter virtuosere Duktus vor. Auch Aaron Copland (1900-1990) in seinem „Quiet City“ für Trompete, Englischhorn und Orchester behandelt das Englischhorn solistisch (Joppig, 1981).

6. Zusammenfassung

Instrumente, aus denen sich das heute geläufige Englischhorn entwickelt haben erscheinen erstmals in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts am königlichen Hof von König Ludwig XIV und breiteten sich dann schnell in ganz Europa aus. Die übrigen Mitglieder der Doppelrohrblattfamilie entwickelten sich stufenweise neben dem Hautbois in der Sopranlage und verwandeln sich schließlich in die moderne Oboe, Oboe d'amore (die Altoboe) und das Englischhorn (die Tenoroboe).

Die ersten Vorläufer des Englischhorns wurden am Ende des 17. Jahrhundert beziehungsweise am Anfang des 18. Jahrhundert nur in der Kammermusik eingesetzt, eher als Begleitung in die Vokalmusik oder als harmonische Ausfüllung in den Hoboenensembles. Die Tenorinstrumente wurden zuerst in gebogener Form und schließlich in geknickter Form gebaut. Im Laufe der Zeit wurden sie je nach Zeitraum und Komponist als Taille de Hautbois, Vox humana (die gerade Tenorhoboe) oder Oboe da caccia (mit ausladendem Schallbecher) bezeichnet. Johann Sebastian Bach (1685-1750) verwendete das Tenorinstrument oft in seinen Werken und setzte es als Taille de Hautbois für die colla-parte-Partien mit der Viola oder Oboe da caccia für die obligaten Partien ein. Es wurde jedoch auch die Bezeichnung Waldhautbois benutzt. Das Instrument mit einem Bogen oder Winkel nannte man Cor angé, welches immer noch Verrwirung stiftet (Cor anglais im Englischen und Corno inglese im Italienischen, Englischhorn im Deutschen). In oben erwähnten Veröffentlichungen wird bezweifelt, ob der Name aufgrund der ähnlichen Aussprache entstand und dann falsch abgeleitet wurde („englisch“ oder „engellisch“) oder aber das Instrument den Namen wegen seinem Klangcharakter erhielt. Dieser ermöglicht die Deutung im Sinne der himmlischen Eigenschaft des Klanges („Horn der Engel“). Trotz der Hinzufügung des Liebesfußes wurde der Name Englischhorn beibehalten, sogar als es ab dem 19. Jahrhundert wieder gerade gebaut wurde.

Als orchestrales Soloinstrument wurde es häufig in frühen symphonischen Partituren von Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Joseph Haydn (1732-1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) verwendet. Zusammen mit der Entwicklung des Symphonie- und Opernorchester und der Entwicklung der Kompositionsstile wurde das Instrument oft in melancholischen und elegischen Szenen verwendet, sodass es erst gegen Ende der Klassik als eigenständige Mittelstimme des Holzbläasersatzes und als ein ausdrucksstarkes Instrument betrachtet wurde. Ab diesem Zeitpunkt wurde es auch immer häufiger solistisch verwendet. Weiters wurde das Englischhorn seit dem Zeitalter der Romantik als herausragende Solostimme in bedeutenden Orchesterwerken von Gioacchino Rossini (1792-1868), Hector Berlioz (1803-1869), Richard Wagner (1813-1883), Maurice Ravel (1875-1937) und Igor Stravinsky (1882-1971) eingesetzt. In dieser Zeit wurde es als Effektinstrument betrachtet, welches bedeutende Solopassagen im Orchester übernahm. Bis heute wird es als hauptsächlich Orchesterinstrument eingesetzt. In der Romantik, der Blütezeit des Englischhorns, wurden auch Solostücke für das Instrument komponiert. Dies war eine Besonderheit in dieser Zeit. Darüber hinaus haben Komponisten wie Gaetano Donizetti (1797-1848), Carlo Yvon (1798 -1854) Antonio Pasculli (1842-1924) und Giovanni Daeli (?-1860) wichtige Sonaten, Konzerte und Solowerke für das Instrument geschrieben, in welchen das Englischhorn virtuos behandelt wurde. Im 20. Jahrhundert beschrieb das Instrument meist Trauer, Schwermut oder das Schäferidyll oder bildete die Unterstimme des dreistimmigen Oboensatzes. Heute ist das Englischhorn weniger populär als die Oboe und erst seit den 70er Jahren ist die Verbreitung und die Popularität des Englischhorns durch Auftritte, Meisterklassen und Aufnahmen von hervorragend Künstlern gestiegen. Sowohl die Oboe als auch das Englischhorn gehören zu der Standardbesetzung im Symphonieorchester, wobei das Englischhorn als weniger klangstark betrachtet wird. Die zwei Klangfarben sind sich jedoch sehr ähnlich. Das Englischhorn konnte sich weniger zum ständigen Kantileneninstrument durchsetzen, da diese Aufgabe bereits durch die Oboe erfüllt wird. Nur in großen Orchestern gibt es einen Musiker der einzig für die Englischhorn-Stimme zuständig ist, meistens aber muss der Oboist oft innerhalb eines Orchesterstückes zum Englischhorn wechseln.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Geschichte des Englischhorns viele Lücken in seine Kontinuität aufweist. Je nach Zeit und geografischer Lage unterschied sich die technische Entwicklung dieses Instrument und ihre einzelnen Phasen geringfügig voneinander. Die jeweilige Kultur, die aktuellen Trends im Bereich der Komposition sowie die Geldmittel wie

im Falle der reichen oder armen Höfe in der Barockzeit sind ebenfalls von großer Bedeutung für die Verbreitung und Verwendung des Englischhorns. Mithilfe der Untersuchung sollte eine Antwort auf die Forschungsfrage gefunden werden, wie das Englischhorn entstanden ist, wie die nachfolgenden Stadien der technischen Entwicklung seiner Evolution aussahen, bis es sein heutiges Erscheinungsbild erreicht hat und woher sein Name stammt. Wie bereits erwähnt, war der Prozess von Land zu Land und sogar von Region zu Region unterschiedlich. Je früher man in die Musikgeschichte zurückgeht, desto größere Unterschiede kann man beobachten. In den musikgeschichtlich bedeutendsten Orten wie Italien, Frankreich und Deutschland kann man parallele Entwicklungspfade der Geschichte dieses Instruments beobachten, welches in diesen Zentren weiterentwickelt wurde. Natürlich gibt es im Laufe der Geschichte des Englischhorns plötzliche Wendungen, die durch die ständige Suche nach geeigneten Klängen sowie die Entwicklung beim Bau von Instrumenten verursacht wurden. Nach jeder dieser Umwandlungen bietet die heutige Literatur viele mögliche Deutungen der weiteren Entwicklung. Es ist unmöglich, all diese Experimente zu verfolgen, da das tatsächliche Erscheinungsbild der Instrumente und aller ihrer Hersteller zu wenig dokumentiert ist. Aufgrund vieler Unklarheiten kann bis heute keine durchgängige Entwicklung des Englischhorns dokumentiert werden. Musiktheoretiker diskutieren noch immer darüber, wie das Instrument zu seiner heutigen Form kam. Anhand der in meiner Forschung untersuchten Quellen, kann man jedoch die Hauptschritte der Entwicklung des Englischhorns nachvollziehen.

7. Literaturverzeichnis

- Bechler, L., Rahm, B. (1914). *Die Oboe: Und die ihr verwandten Instrumente. Eine Musikgeschichte Betrachtung von Leo Bechler und Bernhardt Rahm*. Leipzig: Carl Merseburger.
- Becker, H., "Denner, Johann Christoph" in: *Neue Deutsche Biographie* 3 (1957), S. 602 f. [Online-Version]; Verfügbar auf der Webseite: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd129463825.html#ndbcontent> (Aufgerufen: 19.03.2021)
- Brockhaus, Aulos. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt5wa036f.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/aulos> (Aufgerufen am 28.04.2021)
- Brockhaus, Consort. Verfügbar auf der Webseite: <https://brockhaus-1at-18t2jt5n90271.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/consort> (Aufgerufen: 06.01.2021)
- Brockhaus, Michael Praetorius. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h0285.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/praetorius-michael> (Aufgerufen: 18.03.2021)
- Brockhaus, Pommer. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h0285.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/pommer-20> (Aufgerufen: 18.03.2021)
- Brockhaus, Serpent. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h02c8.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/serpent> (Aufgerufen: 19.03.2021)
- Brockhaus, Tonumfang. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h0259.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/tonumfang> (Aufgerufen: 18.03.2021)
- Brockhaus, Zink. Verfügbar auf der Webseite: <http://brockhaus-1at-18t2jt59h02c8.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/zink-30> (Aufgerufen: 19.03.2021)
- Brandl, R. M. *Bordun*. Bisherige Definitionen. In Laurenz Lütteken (Ed.), *MGG Online* (2016–). Artikel erstmals veröffentlicht: 1995. Verfügbar auf der Webseite: <https://www-1mgg-2online-1com-10000f89h0257.han.bruckneruni.at/mgg/stable/28468> (Aufgerufen: 18.03.2021).
- Burney, C. *Tagebuch einer musikalischen Reise / Bärenreiter Verlag*. (2021). Verfügbar auf der Webseite: <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BVK1591/> (Aufgerufen: 19.03.2021).

- Burney, C. (red.). (2003). *Taschenbücher zur Musikwissenschaft: nr. 65. Tagebuch einer musikalischen Reise: Durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland ; 1770 - 1772* (Gekürzte Neuausg). Wilhelmshaven: Noetzel Heinrichshofen-Bücher
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, Verfügbar auf der Webseite: <http://weber-gesamtausgabe.de/A008403> (Aufgerufen: 21.03.2021)
- Egeling, S. (2007). *Donizetti, G. (1797- 1848)*. Verfügbar auf der Webseite: https://www.egge-verlag.de/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=112&virtuemart_category_id=23. (Aufgerufen: 06.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Register: Das Englischhorn zur Zeit Romantik in Frankreich, Deutschland und Österreich. Tibia, 2000* (1), 25–32. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/2000-1.pdf_S._25-32.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021)
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 1. Tibia*. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/1998-4.pdf_S._274-281.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 3: Taille de hautbois, Vox humana. Tibia*, s. 451–456. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/1999-2.pdf_S._451-456.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 4: Oboe da caccia, das frühe Englischhorn. Tibia*, s. 537–541. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/1999-3.pdf_S._537-541.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 5: Das Englischhorn in der Klassik. Tibia*, s. 618–624. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/1999-4.pdf_S._618-624.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 6: Das Englischhorn zur Zeit der Romantik, in Frankreich, Deutschland und Österreich. Tibia*, s. 25–32.

- Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/2000-1.pdf_S._25-32.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 7: Das Englischhorn zur Zeit der Romantik, in Frankreich, Deutschland und Österreich. Teil 2. Tibia*, s. 106–111. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/2000-2.pdf_S._106-111.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Finkelman, M. *Die Oboeninstrumente in tiferer Stimmlage, Teil 8: Das Englischhorn im 20. Jahrhundert. Tibia*, s. 204–208. Verfügbar auf der Webseite: https://www.moeck.com/uploads/tx_moecktables/2000-3.pdf_S._204-208.pdf. (Aufgerufen: 11.01.2021).
- Frutiger, M. (2013). *Giovani Daeli-Antoni Pasculli-Carlo Yyon: Music for Corn Angelais*. Verfügbar auf der Webseite: http://www.guildmusic.com/marketing/GMCD7399/GMCD7399_FullBooklet.pdf. (Aufgerufen: 03.01.2021).
- Gleich, F. (1866). *Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militair-Musikcorps: mit Berücksichtigung d. kleineren Orch. sowie d. Arrang. von Bruchstücken größerer Werke für dieselben ud Tanzmusik*. Leipzig, Kahnt
- Google Books. (2021). Soloistic English Horn Literature from 1736-1984. Verfügbar auf der Webseite: [https://books.google.at/books?hl=pl&lr=&id=AJj_ijFLjv4C&oi=fnd&pg=PA1&dq=en glischhorn+solo&ots=c7eo2nvbQD&sig=gvYPBD4Untp4f1K3wtJrDVkZmPA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.at/books?hl=pl&lr=&id=AJj_ijFLjv4C&oi=fnd&pg=PA1&dq=en+glischhorn+solo&ots=c7eo2nvbQD&sig=gvYPBD4Untp4f1K3wtJrDVkZmPA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false). (Aufgerufen: 12.12.2021).
- Goossens, L., Roxburgh E. (1979). *Die Oboe: Yehudi Menuhins Musikführer* (nr. 4). Edition Sven Erik Bergh.
- Haka, R, Indexeintrag: Deutsche Biographie, Verfügbar auf der Webseite: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd141706198.html> (Aufgerufen 19.03.2021)
- Haynes, B. (2018). *Die gleichsam redende Hoboe: Eine geschichte der Hoboe von 1640 bis 1760* (Magraf Publishers GmbH). Weikersheim.
- Hopfner, R., Fastl, Ch. Art. „Lempp, Familie“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Verfügbaer auf der Webseite: https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lempp_Familie.xml (Aufgerufen: 19.03.2021)

- Hubmann, K. Art. „Schalmei“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online. Verfügbar auf der Webseite: [//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schalmei.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schalmei.xml) (Aufgerufen: 19.03.2021)
- Joppig, G. *Das Englischhorn: Horn der Engel. Rohrblatt. Die Zeitschrift für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon*, s. 10–15.
- Joppig, G. (1981). *Oboe & Fagott: Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik* (Hallweg Verlag AG Bern). Bern.
- Korzeniewska, M. (2019). *Witold Szalonek. Komponistenportrait mit Schwerpunkt auf seine Oboenwerke* (Bechelorarbeit).
- Lücke, M. “Eichentopf, Johann Heinrich.” In Laurenz Lütteken (Ed.), *MGG Online* (2016–). Article first published 2001. Verfügbaer auf der Webseite: <https://www-1mgg-2online-1com-10000f89h02c9.han.bruckneruni.at/mgg/stable/22822> (Aufgerufen: 19.03.2021)
- Lücke, M. “Grenser.” In Laurenz Lütteken (Ed.), *MGG Online* (2016–). Retrieved from <https://www-1mgg-2online-1com-10000f89h02ec.han.bruckneruni.at/mgg/stable/45842> (Aufgerufen: 21.03.2021)
- Paumgartner, B. (1966). *Das instrumentale Ensemble: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Atlantis Verlag.
- Piguet, M. (1997). *Historical Oboes, Sound and Fingering*. Utrecht, 1994, 3-7.
- Praetorius, M., Gurlitt, W. (1988). *Syntagma musicum* (4. Aufl.; Faksimile-Nachdruck [der Ausg.] Wolfenbüttel 1619 / hrsg. von Wilibald Gurlitt). *Documenta musicologica Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles: nr. 15*. Kassel: Bärenreiter.
- Pressebüro, D. *Musikinstrumentenbauer Sachsen. Sachsen-Anhalt. Thüringen*. Verfügbar auf der Webseite: http://www.dakapo-pressebuero.de/pdf_broschueren/dakapo_mib_sachsen.pdf (Aufgerufen: 21.03.2021)
- Pöschl, J. (1997). *Jagdmusik: Kontinuität und Entwicklung in der Europäischen Geschichte* (Verlegt bei Hans Schneider, 19.). Tutzing: Wolfgang Suppan und Eugen Brixel.
- Reuter, C. (2002). *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte-Ursachen-Wirkung* (Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, nr. 5). Frankfurt a.M.: Jobst P. Fricke.

- Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik. die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde* (Aufl. 6). (1882). Leipzig.
- Möller-Weiser, D. (1993). *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius*. Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 1987. *Bärenreiter-Hochschulschriften: nr. 3*. Kassel: Bärenreiter.
- Oboe. (2021). Verfügbar auf der Webseite: www.khm.at/de/object/26d0cd1cd8/ (Aufgerufen: 19.03.2021)
- Oboe, nominal pitch: C | Thomas Stanesby Senior | Circa 1700. Verfügbar auf der Webseite: <https://collections.ed.ac.uk/stcecilias/record/96173> (Aufgerufen: 21.03.2021)
- Oboe 1837- 38 Henri Brod, French. (2020-2021) Verfügbar auf der Webseite: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/506048> (Aufgerufen: 21.03.2021)
- Rothwell, E. (1962). *Die Technik des Oboenspiels* (2.). Zürich: Karl Heinrich Mösel Verlag.
- Schaeferdik, M. (2010). *Oboenbasis: Praktische Vorschläge zur Verbesserung des Oboenspiels* (Auflage. 2). Warngau: Accolade Musikverlag.
- Synthesizer Wiki. (2007). *Formanten*. Verfügbar auf der Webseite: <https://www.sequencer.de/synth/index.php/Formanten>. (Aufgerufen: 09.04.202)
- Tolksdorf, A., Rösler Fritz. (1987). *Schule für Oboe* (3.). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Wieneroboe.at. Eine Initiative der Wiener Oboengesellschaft. (2021) Verfügbar auf der Webseite: http://www.wieneroboe.at/Die_Wiener_Oboe.html (Aufgerufen: 21.03.2021)
- Young, P., T., Gschwendtner, S. (1997). *Die Holzblasinstrumente im Oberösterreichischen Landesmuseum*. VdV- Vereinigte Druckereien und Verlags- GmbH & Co. KG, Linz.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien. Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.



Martyna Korzeniewska