



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Windungen der Musica Sacra

Der Serpent als Kuriosität der Instrumentengeschichte“

Verfasserin

Brigitte Sommerbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter

MEINEN „FAMILY SINGERS“

*„I have, many times, been asked to describe the tone of the serpent,
but I can never liken its voice to that of any existing instrument.*

It is a serpent, sounds like a serpent, and will always be a serpent.

*Perhaps one day a concerto will be written for the serpent
and only then will the full potential of the instrument be realized.*

*It is perhaps too much to hope for – an understanding sympathetic composer,
and a dedicated serpent player, but one never knows.“¹*

Frank Farrington (1969)

¹ FARRINGTON [1969], S. 96

Vorwort und Danksagung

Für das Thema der vorliegenden Diplomarbeit wurde ich im Zuge der Lehrveranstaltung UE+EX „Curiositäten in der Musik“ im Wintersemester 2009 von Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter begeistert. Bei einer Exkursion in die Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums in Wien, durfte ich dann erstmals ein historisches Exemplar des Serpent unter den fachkundigen Erläuterungen der Kuratorin Mag. Dr. Beatrix Darmstädter, MAS bestaunen. Ich beschloss, meine Hausarbeit zur Übung dem Serpent zu widmen und war höchst erstaunt, dass keine Monographien und nur spärliche Spezialliteratur zu diesem interessanten Instrument existieren. So lag natürlich die Überlegung nahe, mit dieser Arbeit einen möglichst breiten Grundstein für eine weitere explizite Erforschung des Serpent zu legen.

Als vielseitig Berufstätige war ich dabei auf das Wohlwollen und die Hilfe von Menschen angewiesen, welchen ich an dieser Stelle zu Dank verpflichtet bin. An erster Stelle sei mein Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter genannt, ohne dessen fachliche und mentale Unterstützung ich diese Arbeit niemals hätte schreiben können. Sehr oft dachte ich in Anbetracht von Überlastung und Krankheit ans Aufhören. Doch er motivierte mich stets dazu weiterzumachen. Zudem möchte ich PhDr. Dr. Gregor Gatscher-Riedl, MPA für seine Hilfe beim Übersetzen französischer und italienischer Textpassagen danken. Mag. Andrea Hänig, meiner hochgeschätzten Arbeitskollegin bei der *aktion leben*, danke ich auf das Allerherzlichste für ihre Durchsicht nach orthographischen Mängeln. Auch meiner Chefin Mag. Martina Kronthaler danke ich für ihr Verständnis und ihre Ermutigung. Ich danke meiner Familie, allen voran meinen Eltern Brigitte und Erwin Sommerbauer, die mich in Krisenzeiten nicht nur finanziell, sondern auch ideell unterstützt haben. Meinen Geschwistern Stoffi, Rosie, Heidi und Traude danke ich für ihr immerwährendes Mitfühlen. Ganz besonders danke ich auch allen meinen Freundinnen und Freunden, die sich meine Sorgen geduldig anhörten und immer in Liebe und Warmherzigkeit für mich da waren. Meinen drei besten Freunden Dipl.Biol. Martin Kotynek, Mag. Maria Mayrhofer und Robin Hussmann, aber auch Maria Potensky, Stephi Höfer, Peli, Tess und Magi sei von Herzen gedankt. Den „Family Singers“, welchen diese Arbeit gewidmet ist, danke ich für die unzähligen Sonnenstunden, welche ich als Chorleiterin erleben darf!

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort und Danksagung</i>	III
1. Einleitung	1
2. Quellen- und Literaturbericht	3
2.1 Bildquellen	3
2.2 Musiktheoretische Schriften	7
2.3 Historische Instrumente	9
2.4 Spielschulen, Instrumentationslehren und Notenmaterial	11
2.5 Enzyklopädien und Lexika	15
2.6 Selbständige Fachliteratur und Fachartikel	16
3. Die Entstehungsgeschichte des Serpent	19
4. Der Serpent in der Kirchenmusik	27
5. Der Serpent in der höfischen Harmoniemusik	30
6. Der Serpent in der Militärmusik	32
7. Der Serpent im Symphonieorchester des 19. Jahrhunderts	38
8. Der Serpent im 20. und 21. Jahrhundert – Die Renaissance eines Renaissanceinstruments	45
9. Die Bauweisen des Serpent	46
9.1 Die Bauweise des Serpent d'église	47
9.2 Die Bauweisen des Serpent militaire	53
9.2.1 Der Fagott-Serpent	54
9.2.2 Der Serpent-Forveille	54
9.2.3 Der Serpent militaire von Piffault	56
9.2.4 Der Serpent droit	56
9.2.5 Das Englische Baßhorn	56
9.2.6 Das Russische Fagott	57
9.2.7 Das Chromatische Baßhorn	58
9.2.8 Die Ophicleide	59
10. Spieltechnik, Stimmung und Ambitus des Serpent	59
11. Die systematische Einordnung des Serpent	64
12. Die Klangfarbe des Serpent	67

13. Conclusio	72
14. Quellen- und Literaturverzeichnis	74
14.1 Quellenverzeichnis	74
14.2 Literaturverzeichnis	75
14.3 Elektronische Quellen.....	81
CURRICULUM VITAE	83
ABSTRACT	85

1. Einleitung

Kaum ein Blasinstrument ist so unverwechselbar wie der Serpent. Die Form seines schlangenartigen Röhrenkorpus, die bereits in der Bezeichnung des Instruments zum Ausdruck kommt, verleiht ihm in der Geschichte der Musikinstrumente eine einzigartige Stellung als Kuriosität.²

Schon im Mittelalter war es gewöhnlich, Instrumente zum Beispiel mit eingeschnitzten Tierköpfen zu versehen.³ Ferner ist bekannt, dass es im Entstehungszeitraum des Serpent, dem Manierismus als Übergang von der Renaissance- zur Barockepoche gegen Ende des 16. Jahrhunderts, üblich war, Instrumente reich zu verzieren und mit allerlei Schnörkel und Windungen zu gestalten.⁴ Jedoch scheint der Serpent wahrhaftig das einzige Instrument zu sein, das in seiner gesamten Grundform einem Tier entspricht. Hinzu kommt, dass auffallend gestaltete und ornamentierte Exemplare anderer Instrumentengattungen zumeist Einzelstücke waren und eher als Schmuckobjekte oder Spielzeuge des Adels dienten und oft gar nicht für das Spiel geeignet waren.⁵ Dies gilt jedoch keinesfalls für den Serpent: Wird er heute manchmal als Kuriosität bzw. als Museumsobjekt von Laien, aber auch so manchem Musiker und Musikwissenschaftler als „Joke“⁶ also Scherz und nicht ernstzunehmendes Instrument abgetan, so darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass der Serpent von ca. 1590 an über einen langen Zeitraum von über 350 Jahren einen festen Platz und eine wichtige Aufgabe in der Musik Frankreichs, Englands und auch anderer europäischer Länder inne hatte. Es gilt als gesichertes Wissen, dass der Serpent von seinen Ursprüngen in der Kirchenmusik ausgehend, über seinen regen Einsatz in der Militärmusik und der Harmoniemusik, bis hin zur Verwendung in den großen Orchestern von Instrumentalwerken, Oratorien und Opern des frühen 19. Jahrhunderts, als Bassinstrument bzw. Bass begleitendes Instrument eine mitunter tragende Rolle spielte.⁷

² Vgl. NAGY [1985], S. 49 bezeichnet den Serpent als „Kuriosum“ oder MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 142 als „curious“

³ CLEMENCIC [1970], S. 18 f

⁴ CLEMENCIC [1970], S. 33

⁵ CLEMENCIC [1970], S. 23

⁶ Vgl. MOORE [1975], S. 21 beanstandet, dass der Serpent wissenschaftlich nicht ernst genommen wird

⁷ NAGY [1986], S. 152 f

Trotz der Unverwechselbarkeit des Instruments, die sich nicht nur auf die äußere Form, sondern wie in dieser Arbeit erörtert wird, auch auf die klanglichen Eigenschaften des Instruments bezieht, ist es verwunderlich, dass der Serpent in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur ein randständig-stiefmütterliches, man möchte fast meinen, vergessenes Dasein führt. So gibt es offenbar keine einzige Monographie, die sich ausschließlich mit dem Serpent beschäftigt. Man findet das imposante Bassinstrument zumeist in untergeordneten Kapiteln oder kurzen Bemerkungen in Abhandlungen zur Entwicklung anderer Musikinstrumente. Die Artikel in Fachzeitschriften, welche sich explizit mit dem Serpent beschäftigen, beschränken sich zumeist auf die Beschreibung erhaltener Exemplare und sind oft sehr kurz und einseitig gehalten.⁸

Wie der Literaturbericht zeigen wird, wird der Serpent gerade in der deutschsprachigen Literatur schwer vernachlässigt und hat bezeichnenderweise in der Enzyklopädie der *MGG* nicht einmal einen eigenen Artikel bekommen, sondern wird unter der „Instrumentenfamilie“ des Zinken subsumiert.⁹ Der Serpent wird oft nur als Bindeglied in der Entwicklung gesehen oder als Übergangserscheinung bzw. Vorläufer viel mehr beachteter Instrumente, wie der Ophicleide oder der bis heute modernen Basstuba. Nie scheint der Serpent die Hauptrolle zu spielen, immer wird er bloß als „Intermezzo“ gehandelt.

In der vorliegenden Arbeit wird daher ganz bewusst der Versuch unternommen, den Serpent in das Zentrum der Betrachtung zu stellen, auch wenn aufgrund der Quellen- und Literaturlage immer wieder die Versuchung besteht, in allzu detaillierte Ausführungen zu anderen Instrumenten und Sachverhalten abzugleiten. Es soll eben umgekehrt die Priorität nun auf den Serpent gelegt werden und andere Instrumente nur insofern erwähnt sein, als sie der näheren Erläuterung und dem besseren Verständnis des Serpent dienlich sind.

Der Serpent bietet genug Material und wirft bis heute eine Reihe ungeklärter wissenschaftlicher Fragen auf. So ist allein schon der Sachverhalt zu dessen Ursprung und Entstehungsumfeld umstritten. Die systematische Einordnung ist ein weiteres spannendes und umkämpftes Thema. Beispielsweise die Frage, ob es

⁸ z.B. FARRINGTON [1969], PACEY [1980], HODSON [1966], LUMSDEN [1975], u.a.

⁹ WELKER [1998]

sich um ein Holz- oder Blechblasinstrument handelt oder ob der Serpent gar nur in seiner ursprünglichsten Bauform als Schlange diesen Namen rechtmäßig tragen darf und seine Nachfahren in fagottähnlicher Bauweise daher als vollkommen eigenständige Instrumente einzuordnen sind?¹⁰

Noch viel grundsätzlicher ist die Frage, ob der Serpent mit seinen vielfältigen Umformungen, die von der ursprünglichen schlangenartigen Form ausgehen, eine eigene Instrumentengattung bzw. -familie begründet oder doch als Bassinstrument der Zinkenfamilie zu klassifizieren ist. Weitere spannende Felder wie Besetzungspraxis, Bauarten, Spielweise, Klangfarbe und Klangästhetik, werden in dieser Arbeit ebenso einer eingehenden Betrachtung unterzogen.

Ziel ist es, nicht nur Lösungsvorschläge und -ansätze zu den vielen ungeklärten Problemstellungen zu bieten und aus den vorhandenen Quellen und der Sekundärliteratur zusammenzutragen, sondern vor allem auch die richtigen Fragen zu stellen und den Serpent als Forschungsgegenstand für eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung zu erschließen. Als Basis für den fachlichen Diskurs, soll dem folgenden Quellen- und Literaturbericht explizit Raum gegeben werden.

2. Quellen- und Literaturbericht

Ohne inhaltlich bereits zu viel vorwegzunehmen, soll die folgende Aufstellung vor Augen führen, welche Quellen in der Serpentforschung von Bedeutung sein können. Exemplarisch soll dann auch gezeigt werden, worüber diese Auskunft geben können. Im fließenden Übergang zu der vorhandenen (Sekundär)-Literatur, wird dann der Versuch unternommen, die bisherige Forschung hinsichtlich ihres Umfangs und der behandelten Problemstellungen zu veranschaulichen. Der Quellen- und Literaturbericht beschränkt sich aufgrund der Verfügbarkeit und sprachlichen Verständlichkeit auf englischsprachige und vor allem deutschsprachige Ausgaben und Werke.

2.1 Bildquellen

Als historische Quellen, die Aufschluss über den Serpent geben, müssen zu allererst Bildquellen und Ikonographien oder auch Reliefs bzw. jegliche

¹⁰ Vgl. MOORE [1975], S. 22

Ausdrucksformen der angewandten Kunst genannt werden. Diese stummen Zeugen können Hinweise geben, zu welcher Zeit, an welchem Ort und in welchem Umfeld bzw. zu welchem Zweck der Gebrauch bestimmter Instrumente bestimmt war.

Worauf man sich allerdings nicht verlassen sollte, sind die dargestellten Größenverhältnisse des Instruments und die baulichen Details. Es ist gerade in frühen Bildnissen oft schwer nachvollziehbar, um welches Instrument es sich tatsächlich handelt. Gerade im ausgehenden Mittelalter hatten Instrumente hohen Symbolgehalt.¹¹ Deren Darstellung in Bildnissen war viel eher allegorisch oder zumindest in Abbildung gesellschaftlicher Verhältnisse zu verstehen. Sie sind nicht zu organologischen Dokumentationszwecken geschaffen worden. Dies ist auch der Grund, weshalb bauliche Details oft gar nicht wiedergegeben werden.¹²

Friend Robert Overton hat sich in seinem umfassenden Werk über den Zink im Jahre 1981 um eine lückenlose Auflistung aller bildlichen Darstellungen von Zinken und zinkenähnlichen Instrumenten bemüht. Er gibt als die älteste bildliche Darstellung des Serpent ein Steinrelief im Bogen des St. Michel-Domes in Dijon an, das einen Engel zeigt, der auf einem Serpent mit Tierkopf musiziert. Das Portal wurde ungefähr um 1550 fertig gestellt.¹³ Die Erfindung des Serpent wird allerdings für das Jahr 1590 anberaumt, wie die geschichtliche Erörterung im Folgekapitel zeigen wird.

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass bildliche Quellen manchmal auch mehr Rätsel aufgeben, als sie zu lösen vermögen. Handelt es sich hier wirklich um einen Serpent? Kann es möglich sein, dass diese in ihrem zeitlichen Umfeld völlig alleinstehende Darstellung über den wahren Erfindungszeitraum des Serpent unterrichtet?

Overton bekräftigt diese Vermutung damit, dass sechs Fingerlöcher (zwei offene und vier durch die Finger des Engels geschlossene) klar erkennbar sind.¹⁴ Auch der Serpent verfügt in seiner Urform über sechs Fingerlöcher.¹⁵

Michael Nagy vermutet hingegen in einer seiner gewissenhaften Abhandlungen über den Serpent, dass es sich bei besagtem Relief um die zoomorphe

¹¹ DULLAT [1989], S. 21

¹² DARMSTÄDTER [2011], S. 29

¹³ OVERTON [1981], S. 199

¹⁴ ebenda

¹⁵ Vgl. z.B. DEUTSCH [1982], S. 73

Darstellung eines Instruments als lebendige Schlange handelt. Es soll viel eher der Sündenfall verbildlicht werden, als ein angestrebtes Musizieren.¹⁶

Die spiralförmige Windung, die das dargestellte Instrument definiert, erinnert zudem nicht zwingend an die Form eines Serpent, sondern viel eher an das Innenleben der berühmten Drachentartöten aus der Kunstkammer von Schloss Ambras, die heute im Wiener Kunsthistorischen Museum ausgestellt sind.¹⁷ Diese stammen aus dem 16. Jahrhundert und sind somit gewiss älter als der Serpent.¹⁸ Vielleicht ist also ein Exemplar dieser Instrumentengattung verbildlicht?

Diese früheste Darstellung eines vermeintlichen Serpent aus der Mitte des 16. Jahrhunderts muss also in höchstem Maße in Frage gestellt werden.

Weitere Bildquellen finden sich erst wieder im 17. Jahrhundert. Es gibt einen Stich namens „Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände von denen Regenten und ihren ... zugeordneten Bedienten an, bisz auf alle Künstler und Handwercker“¹⁹ von Christoph Wiegel (1654-1725), das in Regensburg im Jahre 1698 entstanden ist und einen weiteren Stich „Habit de Musicien“ von Nicholas de Larmessing dem I. oder II. um 1700.²⁰ In Frankreich, das mit höchster Wahrscheinlichkeit das Heimatland des Serpent ist²¹, finden sich auch mehrere Malereien und Fresken aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die den Serpent zeigen.²² Wie sehr der Serpent in der Kirchenmusik verankert ist, zeigt beispielsweise eine Karikatur aus dem 18. Jahrhundert, in der die drei bekannten Klassen, die im Kulturleben eine Rolle spielten, nämlich der Klerus, das Bürgertum und der Adelsstand mit den ihnen allgemein assoziierten Instrumenten abgebildet sind. Für die vermeintliche musikalische Aktivität (die Instrumente werden verkehrt herum gehalten, was die Persiflage an der Sache sein soll) der hohen Geistlichkeit wurde der Serpent gewählt.²³

Ein in der Sekundärliteratur häufig erwähntes frühes Bildzeugnis für die Verwendung des Serpent in England ist das Gemälde von John Zoffany (1734-

¹⁶ NAGY [1986], S. 159

¹⁷ HOPFNER [2004], S. 32

¹⁸ SENN [1954], S. 167

¹⁹ OVERTON [1981], S. 203

²⁰ ebenda

²¹ Vgl. z.B. BAINES [1962], S. 307

²² DARMSTÄDTER [2011], S. 61

²³ NAGY [1986], S. 152

1810) namens „Musikalisches Familienportrait auf der Themse bei Fulham“²⁴, das auch unter dem Namen „A musical water party“²⁵ bekannt wurde. Das Original ist in der National Portrait Gallery in London unter dem Namen „The Sharp Family“²⁶ ausgestellt. (Siehe Abb. 1) Es handelt sich um ein Portrait der Familie Sharp, eine Verwandtschaft mit bürgerlichen Wurzeln, jedoch Verbindungen zum Adel. James Sharp hält einen Serpent in seinen Händen.²⁷ Dieses Bildnis gibt nicht nur darüber Auskunft, wo und von wem der Serpent zu dieser Zeit gepflegt wurde, sondern auch über die Spielhaltung, da der Spieler das Instrument sitzend zwischen seinen Knien wie ein Cello, also vertikal vor dem Körper positioniert hat. Die zeitgenössische Spielhaltung des Serpent ist übrigens bis heute nicht hinreichend geklärt. Overton ist der Ansicht, dass die übliche Haltung oder auch die Frage, ob das Mundstück auf einer Seite des Mundes oder in dessen Mitte angesetzt wurde, ausschließlich über Bildquellen zu eruieren sei, da die Theoretiker darüber keine Auskunft geben.²⁸



Abb. 1²⁹

²⁴ NAGY [1985], S. 55

²⁵ GALPIN [1965], S. 145

²⁶ Website der National Portrait Gallery, online im Internet: <http://www.npg.org.uk> (letzter Zugriff am 10.01.2013)

²⁷ DARMSTÄDTER [2011], S. 64

²⁸ OVERTON [1981], 81 f

²⁹ John ZOFFANY „The Sharp Family“, Katalog der National Portrait Gallery, online im Internet: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05163/The-Sharp-Family?search=sp&sText=The+Sharp+Family&firstRun=true&rNo=0> (letzter Zugriff am 10.01.2013)

2.2 Musiktheoretische Schriften

Die musiktheoretischen Schriften bieten weitere wichtige Bilddarstellungen des Serpent. Anders als in künstlerischen Bildnissen, wird es hier explizit angestrebt, Instrumente möglichst exakt und wahrheitsgetreu darzustellen. Die früheste musiktheoretische Behandlung des Serpent findet sich bei Marin Mersenne in dessen berühmter „Harmonie universelle“ Band II aus dem Jahre 1636, die in Paris erschienen ist.³⁰ Tatsächlich gibt es neben einer großzügigen Bilddarstellung bei Mersenne (siehe Abb. 2) eine recht differenzierte Auseinandersetzung mit dem Serpent. So grenzt er beispielsweise den Basszink vom Serpent klar ab und bezeichnet letzteren als den wahren Bass der Zinkenfamilie.³¹ Häufig wird der s-förmig geschwungene, dem Tenorzink ähnliche Basszink nämlich mit dem Serpent gleichgesetzt,³² was – wie die weitere Beschäftigung in dieser Arbeit zeigen wird – höchst missverständlich und eher unzulässig ist. Mersenne widmet dem Serpent ein eigenes Kapitel, betont aber, dass man den Zink und dessen Spielweise genau studiert haben müsse, um den Serpent zu verstehen. Eine Verwandtschaft dieser Instrumente stellt er somit also außer Frage. Zudem erläutert Mersenne die Bauweise sowie die Spielweise bzw. die Einsatzmöglichkeiten des Serpent.³³

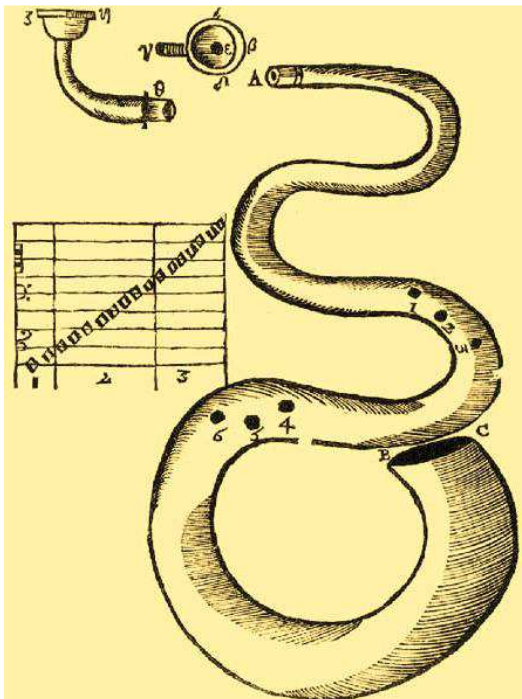


Abb. 2³⁴

³⁰ MERSENNE [1636]

³¹ MERSENNE [1636], S. 348

³² Vgl. z.B. KARSTÄDT [1937], S. 408

³³ Vgl. MERSENNE [1636] S. 348 ff

³⁴ MERSENNE [1636], S. 350

Der deutsche Wissenschaftler Georg Karstädt meint in einem Artikel von 1937 dazu, dass Mersenne der einzige der „alten Theoretiker“³⁵ sei, der sich eingehend mit dem Serpent beschäftigt. Dies hebt er wohl auch deshalb so hervor, da bei dem deutschsprachigen „Paradetheoretiker“ Michael Praetorius und seinem berühmten, oft zitierten Werk „Syntagma musicum“ von 1619 eine Beschreibung des Serpent gänzlich ausbleibt. Zwar beschreibt er den Zink ausführlich, in dessen Familie der Serpent oft eingereiht wird, nennt als tiefstes Familienmitglied aber lediglich den s-förmig geschwungenen Tenorzink.³⁶ Welch hohen und vielbeachteten Rang Michael Praetorius hatte und bis heute innehat, zeigt der obskure Sachverhalt, dass in geradezu jeder deutschsprachigen Besprechung des Serpent ausdrücklich erwähnt wird, dass Praetorius den Serpent eben *nicht* erwähnt.³⁷ Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch angemerkt, dass in Sebastian Virdungs „Musica, getutscht und ausgezogen“ von 1511 nur der Zink, aber nicht der Serpent behandelt wird.³⁸ Auch Martin Agricola nennt zwar die Zinken, aber nicht den Serpent in seiner „Musica Instrumentalis Deudsch“ von 1528 und in der überarbeiteten Version von 1545.³⁹

Die Gründe für die fehlenden Ausführungen liegen freilich darin, dass zu Zeiten von Virdung und Agricola der Serpent wohlmöglich noch gar nicht existiert hat und dass dieses Instrument zu Praetorius' Zeit in Deutschland offenbar noch nicht bekannt war. Athanasius Kircher scheint nach Mersenne chronologisch der nächste bedeutende Theoretiker zu sein, der den Serpent genannt hat. Er druckte eine Abbildung in seiner „Musurgia universalis“ ab und berichtete, dass der Serpent in Frankreich große Verbreitung und Beliebtheit erfuhr.⁴⁰ Die Illustration bei Kircher ist jedoch fehlerhaft. Das Mundstückrohr und das Mundstück stellt er als *einen* Teil dar, was nicht der Wahrheit entspricht. (Siehe Abb. 3)

³⁵ KARSTÄDT [1937], S. 409

³⁶ PRAETORIUS [1619], S. 35 f

³⁷ Vgl. z.B. ALTENBURG [1910], S. 669 oder KARSTÄDT [1937], S. 409 oder DULLAT [1989], S. 105

³⁸ VIRDUNG [1511]

³⁹ AGRICOLA [1528/1545]

⁴⁰ KIRCHER [1650], S. 505

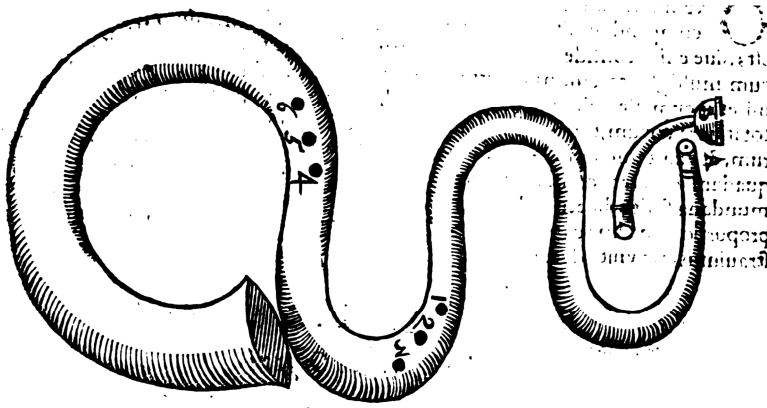


Abb. 3⁴¹

Soviel zu den Erwähnungen oder besser gesagt „Nicht-Erwähnungen“ des Serpent in den musiktheoretischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Bevor auf deren unmittelbare literarische Verwandte, die Enzyklopädien und Lexika eingegangen wird, soll der Serpent selbst im folgenden Kapitel als Zeitzeuge näher betrachtet werden.

2.3 Historische Instrumente

Abbildungen von gewissenhaften Musiktheoretikern haben in der Wissenschaft natürlich einen hohen Stellenwert, aber noch mehr über den Bau und die Beschaffenheit des Serpent verraten selbstverständlich erhaltene Instrumente. Diesbezüglich stellt sich die Quellenlage als durchaus glücklich dar. Es wurde von Overton, der den historischen Instrumentenbestand europäischer Museen dokumentiert und sämtliche ihm bekannte Exemplare aufgelistet und nach Möglichkeit auch vermessen hat, einige Vorarbeit geleistet. Erhaltene Serpente gibt es demnach in der Sammlung des Le Musée du Conservatoire National de Musique in Paris (sechs Exemplare), im Musée instrumentale, Conservatoire royal de Musique in Brüssel (ein Exemplar), im Bayerischen Nationalmuseum und Stadtmuseum in München (je ein Exemplar), im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (ein Exemplar), im Musikhistorik Museum in Kopenhagen (ein Exemplar) und im Gementemuseum von Den Haag (acht Exemplare) sowie ein Exemplar in der Sammlung historischer Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums in Wien.⁴² Overton kommt somit auf insgesamt 21 historische Serpente in Europa. An dieser Stelle ist zu betonen, dass es sich nicht ausschließlich um

⁴¹ ebenda

⁴² OVERTON [1981], S. 106 ff

den Serpent in seiner ursprünglichen Schlangenform, sondern auch um dessen Umbildungen handelt. Die Aufstellung von Overton ist jedoch nicht vollständig. So gibt Christian Ahrens in seinem Museumsführer der Musikinstrumentensammlungen Deutschlands unter der Rubrik besonders bemerkenswerter Exponate, weitere vier historische Serpente an, die sich unter anderem im Bayerischen Armeemuseum oder im Oberhausmuseum in Passau befinden.⁴³ In diesem Museumsführer sind wiederum die drei Exemplare, die sich gemäß dem Katalog von Eszter Fontana und Birgit Heise im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig befinden, nicht enthalten.⁴⁴

Es ist also davon auszugehen, dass die Bestände europaweit noch um einiges opulenter sind, als von Overton angenommen. Der extensive, sich über hunderte Seiten erstreckende „Katalog erhaltener Zinken“ von Edward Tarr, hilft bei der Suche leider nicht weiter. Tarr erwähnt Serpente in dieser Aufstellung, wenn überhaupt, nur am Rande, und bezeichnet diese als „Instrumente von peripherem Interesse“⁴⁵. Eine nähere Beschreibung oder eine genaue Angabe, in welcher Sammlung sich wie viele Serpente befinden, bleibt aus. Die Vorgehensweise von Tarr könnte einerseits darauf hinweisen, dass er den Serpent einfach nicht zur Familie der Zinken zählt, sondern diesen nur als Verwandten beiläufig erwähnt. Andererseits könnte sein Umgang als Bestätigung für das stiefmütterliche Forschungsinteresse am Serpent interpretiert werden.

Welche Informationen kann man von historischen Serpenten als Zeitzeugen ableiten? Sicherlich geben sie immer noch den sichersten Aufschluss über die verwendeten Materialien und die Bauweise. Mitunter werden erhaltene Serpente auch regelrecht seziert, wie dies etwa 1969 der Amerikaner Frank Farrington getan und darüber im *Galpin Society Journal* berichtet hat.⁴⁶ Im europäischen Raum dagegen beschränkt man sich offenbar auf möglichst materialschonende Vermessungen. Beatrix Darmstädter stellt in der rezentesten Abhandlung über Zinken und den Serpent eine aktuelle Technik vor. Neuerdings können mit

⁴³ AHRENS [2004], S. 46 und S. 67

⁴⁴ FONTANA/HEISE [1998] S. 27 und S. 82 f

⁴⁵ TARR [1981], S. 133

⁴⁶ FARRINGTON [1969], S. 81-96

hochentwickelten Methoden aus der industriellen Computertomographie Instrumente untersucht werden und erleiden dabei keinerlei Schaden.⁴⁷

Die exakten Vermessungen des Serpent sind vor allem deshalb so wichtig, weil es sich bei den erhaltenen historischen Serpenten zum allergrößten Teil in der Tat um „stumme“ Zeugen der Vergangenheit handelt, da diese nicht mehr spielbar sind. Der Serpentklang ist also primär aus nachgebauten Instrumenten nachzuvollziehen, für welche Baupläne aus den vorliegenden Messungen deriviert werden können. Obgleich auch hier Abstriche gemacht werden müssen, da der Spieler einen erheblichen Anteil an der Tonerzeugung dieses Polsterzungeninstruments trägt. Die Lippenfertigkeit des Spielers hat die größte Auswirkung auf den Klang des Serpent.⁴⁸

Erhaltene Exemplare führen uns aber manchmal auch in die Irre, zum Beispiel wenn diese aus Teilen verschiedener Instrumente falsch zusammengesetzt wurden. Das Mundstück wird beim Serpent an einem Mundstückrohr befestigt, welches in den Röhrenkorpus gesteckt wird. Es ist also abnehmbar. Dadurch kam es dazu, dass heute „fremde“ Mundstücke auf historischen Instrumenten zu finden sind. Wird dies nicht erkannt, so sind fatale Fehldeutungen auch hinsichtlich des Klanges die Folge. Laut Altenburg rührt daher auch die falsche Einordnung des Serpent als Form des Fagott, das ja über ein Doppelrohrblatt angespielt wird, was einen völlig anderen Klangcharakter birgt.⁴⁹ Auch lässt sich bei den musealen Beständen des Serpent nicht immer mit Sicherheit sagen, ob es sich um ein Instrument in seiner genuinen Ausführung oder um einen Umbau handelt. Im Zuge der allgemeinen Innovationstendenzen gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wurden bestehende Instrumente beispielsweise mit Klappen versehen und wie selbstverständlich umgebaut.⁵⁰ An die Erhaltung authentischer historischer Exemplare wurde dabei nicht gedacht. Im Zentrum stand, Instrumente für den zeitgenössischen Gebrauch praktikabler zu machen und zu optimieren.

2.4 Spielschulen, Instrumentationslehren und Notenmaterial

Nicht unerwähnt sollen in dieser Auflistung Quellen bleiben, die vielleicht erst auf den zweiten Blick eine Relevanz in der Erforschung des Serpent haben.

⁴⁷ DARMSTÄDTER [2011], S. 11

⁴⁸ Vgl. z.B. BEVAN [1978], S. 50

⁴⁹ ALTENBURG [1910], S. 668

⁵⁰ DULLAT [1989], S. 107 bzw. S. 113

Prominente Beispiele bilden vorhandene und/oder historisch dokumentierte Lehrwerke, wie etwa Spielschulen. Eine Auflistung von Spielschulen findet sich zum Beispiel im *New Grove Dictionary*.⁵¹

Hierbei fällt auf, dass diese vornehmlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, wie jenes viel zitierte Schulwerk von Joseph Fröhlich, dem Universitätsprofessor und Urheber der Würzburger Musikschule.⁵² Diese Spielschule war so bedeutend, dass sie sogar in drei Sprachen (Englisch, Italienisch und Französisch) übersetzt wurde.⁵³ Selbstverständlich gab es aber auch Werke in französischer Sprache, wie etwa von J. B. Métoyen (1810) oder A. Hardy (1810), sowie G. Hermenge (1825 und 1835), um nur einige davon zu nennen. Auch in englischer Sprache ist zum Beispiel von G. W. Callcott (1802) eine Spielschule veröffentlicht worden.⁵⁴

Die in Spielschulen abgedruckten Anleitungen, wie etwa Griffstabellen und Beschreibungen zur Spielhaltung, sind also nicht nur zur Eruierung der Spielweise und zudem Aufschluss über gängige musikalische Wendungen und übliches Repertoire dienlich. Vielmehr führen sie darüber hinaus vor Augen, dass der Serpent im 19. Jahrhundert immer noch gefragt sein musste, denn wozu würde man sonst so viele Anleitungen zum Spiel hervorbringen? Es gibt offenbar in dieser Zeit auch noch einen Anreiz, dieses Instrument zu erlernen. So gesehen sagen diese Spielschulen schon durch ihre bloße Existenz etwas über die Musizierpraxis ihrer Zeit aus.

Neben den Instrumentalschulen waren auch die Instrumentationslehren von Bedeutung. Hier steht das Werk von Hector Berlioz aus dem Jahre 1844 sicherlich über allen anderen Publikationen. Für die Anerkennung des Serpent, war dieses zentrale Werk allerdings kontraproduktiv, da Hector Berlioz zu einem sehr negativen Urteil über dessen Klang kommt. Darauf beziehen sich andere Wissenschaftler bis heute immer wieder. Dass der Serpent zu dieser Zeit vielleicht zu Unrecht eine solch vernichtende Kritik erhielt, wird im Kapitel zur Klangästhetik (Kapitel 12., S. 67) noch näher erörtert werden. Laut Overton könnte Hector Berlioz damit jedenfalls das Image des Serpent in Frankreich und auch den

⁵¹ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S.146

⁵² zitiert z.B. bei NAGY [1985], S. 58 „Vollständige theoretische-praktische Musikschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente“, Simrock, Bonn, 1810/11

⁵³ RILEY [1958], S. 23

⁵⁴ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S.146

übrigen Ländern Europas stark beeinträchtigt und beschädigt haben.⁵⁵ Fakt ist, dass kaum eine Publikation über den Serpent ohne die Miteinbeziehung der Berliozschen Bewertung auskommt.⁵⁶ In der Serpentforschung hat diese Instrumentationslehre also sehr tiefe Spuren hinterlassen.

Ebenso wichtige Zeitzeugen sind Werkverzeichnisse mit Besetzungsangaben, Noten und Partituren oder Chorbücher. Sie geben darüber Aufschluss wie und wofür der Serpent in der Musik eingesetzt wurde. Im Entstehungszeitalter des Serpent, also dem späten 16. Jahrhundert, gab es noch keine Normbesetzungen und die Praxis von Besetzungsangaben im Notenmaterial wurde erst allmählich eingeführt.⁵⁷ Instrumente je nach Verfügbarkeit zu ersetzen bzw. umzubesetzen, war an der Tagesordnung.⁵⁸

So lässt sich die Verwendung in diesem Zeitraum eher aus anderen Quellen erschließen, wie den bereits erwähnten ikonographischen Quellen oder in schriftlichen Berichten, wie zum Beispiel jenem eines Tauffestes am Württemberger Hof in Stuttgart im Jahre 1616. In der Besetzungsliste eines „Te deum laudamus“ ist ein „Serpentin“⁵⁹ angeführt.

Ebenso ist bezüglich des Notenmaterials zu bedenken, dass der Serpent in seiner ursprünglichen Form zur Forcierung und Verstärkung der menschlichen Bassstimme vorgesehen war⁶⁰ und daher wahrscheinlich nicht extra notiert oder erwähnt wurde, da dies zur üblichen und allbekannten Musizierpraxis gehörte. Hier geben uns Listen von angestellten Musikern, Besoldungsbücher, etc. viel eher Aufschluss über die Verbreitung und die Einsatzbereiche des Serpent.

Anders verhält sich die diesbezügliche Quellenlage im Falle der Militär- und Harmoniemusik des 18. Jahrhunderts. In diesem Zeitraum wurden in großer Menge Märsche komponiert, in denen die Mitwirkung des Serpent laut Besetzungsliste und Partitur explizit vorgesehen war. David Whitwell hat in seiner Abhandlung zur Musik vor, während und nach der Französischen Revolution einen Katalog mit Kompositionen angelegt. Daraus geht hervor, dass die bedeutendsten

⁵⁵ OVERTON [1985], S. 40

⁵⁶ Vgl. z.B. BEVAN [1978], S. 47 oder FONTANA/HEISE [1998], S. 83 oder KUNITZ [1959], S. 709

⁵⁷ OVERTON [1981], S. 135

⁵⁸ FROTSCHER [1963], S. 155.

⁵⁹ zitiert bei OVERTON [1985], S. 35

⁶⁰ BEVAN [1978], S. 47

Komponisten dieser Zeit Märsche und Hymnen für den Serpent schrieben, wie etwa Francois Joseph Gossec (1734-1829), Giovanni Giuseppe Cambini (1746-182) oder Etienne Mehul (1763-1817), um nur einige zu nennen.⁶¹

Die prominentesten Beispiele für die bewusste Besetzung des Serpent sind im Autograph der „Feuerwerksmusik“ von Georg Friedrich Händel zu finden oder in den Feldparthien von Joseph Haydn. In Opern und Oratorien des 19. Jahrhunderts wird ebenso mancherorts der Serpent vorgeschrieben, wie etwa in Werken von Giacomo Rossini oder Felix Mendelssohn-Bartholdy.⁶²

Doch auch diesen Besetzungsangaben ist nicht gänzlich zu trauen, da gemäß aktueller musikwissenschaftlicher Forschung nicht sicher ist, welche Form des Serpent gemeint war und ob die notierte Stimme nicht für ein Folgeinstrument oder eine Umbildung konzipiert wurde.⁶³ Hans Kunitz geht in seiner Instrumentationslehre sogar so weit zu behaupten, dass die Angabe „Serpent“ in den Partituren ab dem 19. Jahrhundert gewohnheitsmäßig verwendet worden ist, weil der Serpent so viele Jahrhunderte lang als *das* Bassinstrument schlechthin obligatorisch eingesetzt und notiert wurde. In Wahrheit seien damit jedoch bereits völlig andere Instrumente gemeint gewesen, so Kunitz.⁶⁴

Dass der Serpent in der Militär- und Harmoniemusik besetzt und verwendet wurde, lässt sich auch aus Besetzungslisten diverser Infanterien erkennen.⁶⁵ Auch die vergebenen Lehrstühle an den entstehenden Konservatorien gegen Ende des 18. Jahrhunderts geben darüber Auskunft, an welchen Orten Serpentspieler wohl benötigt und daher ausgebildet wurden. So verfügte das Conservatoire in Paris bei dessen Gründung 1775 über vier Serpentlehrer und acht besoldete Serpentspieler.⁶⁶

Die Quellenlage zum Serpent ist, wie die mannigfaltigen eben dargelegten Spuren beweisen, also gar nicht so schlecht, wie sie auf den ersten Blick erscheint.

⁶¹ WHITWELL [1979], S. 87 ff

⁶² NAGY [1985], S. 67 ff

⁶³ NAGY [1986], S. 155

⁶⁴ KUNITZ [1959], S. 712

⁶⁵ REUTER [2002], S. 442

⁶⁶ OVERTON [1981], S. 37

Darüber hinaus ließen sich wahrscheinlich mit jedem einzelnen der vorangegangenen Unterkapitel der vorliegenden Arbeit ganze Bücher füllen. Dem Rahmen entsprechend, kann aber lediglich ein Einblick gewährt werden.

2.5 Enzyklopädien und Lexika

Während sich zeitgenössische Enzyklopädien aus Frankreich, wie etwa jene von Denis Diderot und Jean-Baptiste (le Rond) d' Alembert von 1767,⁶⁷ eingehend mit dem Serpent beschäftigten, beschränken sich die allgemein bekannten musikwissenschaftlichen Enzyklopädien und Lexika des 20. Jahrhunderts zumeist auf sehr kurze Erwähnungen. Wie bereits erwähnt, bekommt der Serpent in der *MGG* nicht einmal einen eigenständigen Artikel zugestanden. Anders ist es im *New Grove Dictionary*, wo der Serpent durchaus ernsthaft und bemüht behandelt wird. Allerdings sind in diesem und auch in anderen Lexika Verkürzungen notwendig. Der Raum für eine eingehende Auseinandersetzung fehlt und so wird ungesichertes Wissen kurzerhand subsumiert. Das ist zwar nicht ungewöhnlich, aber steht einer weiteren Reflexion der Problemfelder, wie jene der systematischen Zugehörigkeit oder des historischen Ursprungs, vielleicht im Weg.

So wird der Serpent in den ihm gewidmeten lexikalischen Erwähnungen stets als Bassinstrument der Zinkenfamilie genannt oder dessen Zuordnung zumindest dort vermutet,⁶⁸ ohne das weiter in Frage zu stellen. Die Einträge in den Werken von Baines und Meyers beschränken sich hingegen auf eine sehr kurze Beschreibung der Bauweise.⁶⁹

Mehr als über den Serpent selbst, sagen Artikel in Lexika und Enzyklopädien über den wissenschaftlichen Rang und den Status des Serpent in der Forschung aus. Im Falle des Serpent und der beschriebenen verkürzten, oberflächlichen Darstellungen entsteht der Eindruck, es handele sich bei den Nennungen um bloße Pflicht, die der Vollständigkeit wegen erfüllt wird, aber nicht von großem Interesse geprägt ist. Es kann geschlussfolgert werden, dass diese Darstellungsweisen in wissenschaftlich geschätzten Lexika und Enzyklopädien

⁶⁷ zitiert bei DARMSTÄDTER [2011], S. 61

⁶⁸ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S.140 oder RUF [1991] I, S. 459, APEL [1964], S. 178 f

⁶⁹ Vgl. RUF [1991] I, BAINES [1996]

auch in der Fachwelt den Eindruck verfestigt haben, der Serpent sei ein eher unwichtiges, weniger beachtenswertes Instrument.

2.6 Selbständige Fachliteratur und Fachartikel

Einerseits hat der Serpent in Abhandlungen der Instrumentenkunde durchaus einen Platz, auch wenn es – wie bereits erwähnt – keine Monographien gibt. Der Serpent ist in den systematischen und historischen Werken über Blasinstrumente, sowohl in der Spezialliteratur über Blechblasinstrumente als auch über Holzblasinstrumente zu finden. Die eindrucklichsten Exempel bilden die beiden jeweiligen Werke von Günter Dullat und Anthony Baines. Allein die Tatsache, dass der Serpent sowohl in deren Standardwerken über Holzblasinstrumente⁷⁰ als auch über Blechblasinstrumente⁷¹ vorkommt, führt das Dilemma vor Augen, dass der Serpent wohl schwer einer dieser beiden Instrumentengruppen zugeordnet werden kann. Dass Dullat den Serpent schwerpunkthaft in seiner Abhandlung zum Metallblasinstrumentenbau bespricht, wo hingegen Baines den Serpent eingehend in seiner Geschichte der Holzblasinstrumente behandelt, verdeutlicht diesen Konflikt. Daraus ergibt sich eine spannende Forschungsfrage, die in der vorliegenden Arbeit im Kapitel zur systematischen Einordnung (Kapitel 11., S. 64) des Serpent noch näher bearbeitet werden wird.

Selbstverständlich ist – gemäß der allgemeinen aber fraglichen Zuordnung – der Serpent auch Bestandteil jener Bücher und Fachartikel, die sich mit der Familie des Zinken auseinandersetzen.⁷²

Bei Abhandlungen über die Zinkenfamilie besteht aber die Problematik, dass andere Instrumente, wie etwa der Sopranzink, der in der historischen Bedeutung und auch in der Forschung weit über allen anderen Zinkenarten steht,⁷³ den allergrößten Raum einnehmen und der Serpent in der Regel nur erwähnt, aber nicht näher behandelt wird. Eine Daseinsberechtigung des Serpent als eigenständiges Instrument, wird in Fachpublikationen über die Zinkenfamilie naturgemäß eher untergraben.

⁷⁰ DULLAT [1990], BAINES [1962]

⁷¹ DULLAT [1989], BAINES [1978]

⁷² Vgl. z.B. OVERTON [1981] oder HEYDE [1982]

⁷³ KÖHLER [2001], S. 51

Der Status als autonomes Instrument bzw. sogar Begründer einer eigenständigen Instrumentengruppe, (was unter Miteinbeziehung der vielfältigen Umbildungen als durchaus nachvollziehbar erscheint), wird dem Serpent am ehesten in Fachartikeln des 20. Jahrhunderts eingeräumt.⁷⁴ Dem Serpent gewidmete moderne Fachartikel bieten vielleicht die ernsthaftesten und wertvollsten Untersuchungen zum Serpent, auch wenn darin stets nur Teilaspekte beleuchtet werden können.

Die folgende kleine chronologisch geführte Übersicht, soll die wichtigsten dieser Publikationen und Fachzeitschriften benennen, die sich mit dem Serpent befassen:

Für den deutschsprachigen Raum sind vor allem die Fachzeitschriften, die in Leipzig erschienen sind, von Bedeutung. Allen voran die *AMZ*; welche zu Beginn des 19. Jahrhunderts einige Fachartikel zum Serpent bringt.⁷⁵

Darüber hinaus hat der bereits zitierte Artikel von Wilhelm Altenburg, der sich aus der Perspektive des Instrumentenbaus mit dem Serpent beschäftigt, in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* Gewicht.⁷⁶ Georg Karstädt, der wahrscheinlich letzte Vertreter der organologischen Erforschung des Serpent vor dem zweiten Weltkrieg, verfasste 1937 einen extensiven Artikel im *Archiv für Musikforschung*.⁷⁷

Zugleich erwachte im englischsprachigen Bereich das Interesse an alter Musik und deren erhaltener Instrumentierung. Eine entsprechende Publikationstätigkeit ist vornehmlich in der seit 1844 erscheinenden *The Musical Times* festzustellen.⁷⁸

Besondere Verdienste erwarb sich Francis William Galpin. In Gedenken an ihn wurde die Galpin Society, die als wissenschaftliche Gesellschaft das Vermächtnis ihres Namensgebers weiterführt, gegründet. Durch publizistische Aktivitäten wie die Herausgabe einer vierteljährlichen Zeitschrift, eines jährlichen Journals und der Durchführung von wissenschaftlichen Konferenzen und Vorträgen ist sie in enger Verbindung mit der akademischen Welt und der US-amerikanischen Forschungslandschaft tätig.⁷⁹

⁷⁴ Vgl. SPIELMANN [1986], S. 179

⁷⁵ Z.B. GERBER [1803], MICHAELIS [1807], WEBER [1816]

⁷⁶ ALTENBURG [1910]

⁷⁷ KARSTÄDT [1937]

⁷⁸ Z.B. GRACE [1916], HADFIELD [1917], WESTRUP [1927], HODSON [1966]

⁷⁹ Selbstdarstellung der Galpin Society, online im Internet unter: <http://www.galpinsociety.org/> (letzter Zugriff am 01.12.2012)

Bezeichnend für die US-amerikanische Serpent-„Szene“ ist nicht nur der Umstand, dass es keine klare Trennung in praxisorientierte Musiker und theoriefokussierte Musikwissenschaftler gibt, wie sie in der europäischen Praxis, etwa durch getrennte Studiengänge, üblich ist. Dem Ansatz ist auch der große Stellenwert, den gelehrte Gesellschaften und außeruniversitäre Initiativen einnehmen geschuldet. Allen voran gehört die „Historic Brass Society“ seit ihrer Gründung 1988 zu den bedeutendsten diesbezüglichen Aktiven auf internationaler Ebene.⁸⁰

Die Historic Brass Society gibt mit dem *Historic Brass Society Journal* eine Zeitschrift heraus, die mit vierteljährlichen Newslettern und einer eigenen Schriftenreihe „The Historic Brass Society Series“ an die Öffentlichkeit geht. Zahlreiche kleinere Initiativen, darunter auch im Internet, wie das Portal „The Serpent Website“ mit einem unregelmäßig erscheinenden „Serpent Newsletter“, bieten ein breites Feld an Informationen zum Instrument, seiner Geschichte, seiner Spielweise und zur Diskographie.⁸¹

Dass die Historic Brass Society in den 1980er Jahren gegründet wurde, scheint bezeichnend für einen allgemeinen Forschungsschwerpunkt auf Blasinstrumente, Zinken und auch den Serpent in dieser Zeit zu sein. Wie an der Literaturliste dieser Arbeit (Kapitel 14., S. 74) ersichtlich ist, stammen die allermeisten Publikationen zum Serpent aus dieser Zeit. Hier seien vor allem die Verdienste von Robert Friend Overton⁸² im englischsprachigen Raum und von Michael Nagy⁸³, der wirklich belangreiche deutschsprachige (Kongress)Beiträge beisteuerte, genannt.

Abschließend soll abermals das zukunftsweisende Forschungsprojekt des Kunsthistorischen Museums Wien Erwähnung finden, im Zuge dessen in den Jahren 2006 bis 2009 unter der Leitung von Kuratorin Beatrix Darmstädter historische Blasinstrumente, darunter auch ein Serpent (Katalognummer SAM 237), mit einem revolutionären Verfahren vermessen, untersucht und virtuell rekonstruiert wurden.⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Selbstdarstellung der Historic Brass Society, online im Internet unter: <http://www.historicbrass.org/AboutUs/tabid/174/Default.aspx> (letzter Zugriff am 01.12.2012)

⁸¹ The Serpent Website, online im Internet unter: <http://www.serpentwebsite.com/> (letzter Zugriff am 02.12.2012)

⁸² OVERTON [1981], OVERTON [1985], OVERTON [1993]

⁸³ NAGY [1985], NAGY [1986]

⁸⁴ DARMSTÄDTER [2011]

3. Die Entstehungsgeschichte des Serpent

Etymologisch bedarf der Begriff „Serpent“ keiner diffizilen Ergründung. Serpens (-entis, m. f.) ist das lateinische Wort für Schlange, und lässt sich eindeutig auf den schlangenförmig geschwungenen Röhrenkorpus des betreffenden Instruments zurückführen. Auch in der englischen, französischen und italienischen Sprache, handelt es sich um den gleichen Wortstamm, der das tatsächliche, die Tierart bezeichnende Nomen „Schlange“ meint.

(Englisch/Französisch: Serpent, Italienisch: Serpentone)⁸⁵

Im deutschen Sprachraum wird ebenso der Begriff Serpent verwendet. Die Bezeichnung „Schlangenrohr“⁸⁶ taucht paradoxerweise in einer englischsprachigen Quelle nämlich dem *New Grove Dictionary* auf, ist aber in der deutschsprachigen Literatur nicht zu finden und war auch unter Zeitgenossen offenbar unüblich. Es gibt keine Hinweise dafür, dass dieser Name zu irgendeiner Zeit gebräuchlich war.

Organologisch wird der Serpent stets mit der Instrumentenfamilie der Zinken in Zusammenhang gebracht und als deren Bassinstrument erwähnt. Er wird in den Quellen und der Literatur manchmal als *der* (offenbar einzige) Basszink⁸⁷, als *ein* Basszink⁸⁸ (als eine mögliche Form unter mehreren) oder als *Kontrabasszink*⁸⁹ (in Unterscheidung zum höher gelegenen Basszink) genannt.

Ob der Serpent tatsächlich in die Familie der Zinken gehört, ist fraglich. Der Zink war ein hölzernes Blasinstrument mit Grifflöchern, dessen Vorkommen sicher vom 15. bis zum 19. Jahrhundert belegt ist. Er war in dieser Zeit im europäischen Raum ein häufig gebrauchtes Instrument und wurde in verschiedenen Bauformen bzw. Größen gefertigt. Trotzdem ist die Bezeichnung als Instrumentenfamilie zweifelhaft, da die verschiedenen Zinkenarten nur peripher für das Zusammenspiel in verschiedenen Lagen konzipiert und in Verwendung waren. Die sehr unterschiedliche Verbreitung und die ebenso mannigfaltigen Einsatzbereiche

⁸⁵ BAINES [1996], S. 296

⁸⁶ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 140

⁸⁷ Vgl. z.B. KARSTÄDT [1937], S. 408

⁸⁸ Vgl. z.B. KUNITZ [1959], S. 709

⁸⁹ Vgl. z.B. OVERTON [1981], S. 89 oder SACHS [1920], S. 256

der einzelnen Zinkenarten sowie deren divergente Bauweise, lassen eine polygenetische Entstehung vermuten.⁹⁰

Als Zink oder zinkenartig gelten in der Organologie Instrumente mit trompetenartigem Ansatz, konisch verlaufender Schallröhre und Grifflöchern.⁹¹ Die Zinken werden unterschiedlich kategorisiert. Sie lassen sich in zwei große Gruppen nach geraden und krummen Zinken einteilen.⁹²

Der gerade Zink dürfte zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert aus der geraden Busine entwickelt worden sein.⁹³ Innerhalb der geraden Bauweise trifft man eine weitere Unterscheidung, ob ein Mundstück direkt in das Instrument eingedreht ist (stiller Zink) oder aufgesetzt wird (gerader Zink). Diese Zinkenarten werden zumeist aus *einem* Stück Holz gefertigt.⁹⁴

Die krummen Zinken haben hingegen ihren Ursprung viel früher in den natürlichen Tierhörnern, die etwa um 1000 mit Grifflöchern versehen wurden.⁹⁵ Diese wurden alsbald aus Holz nachgebaut. Der krumme Zink dürfte die weiteste Verbreitung gehabt haben und wird daher in mancher Literatur als der „normale“⁹⁶ oder „gewöhnliche“⁹⁷ Zink bezeichnet. Er wurde in verschiedenen Größen und Stimmlagen gebaut. Am weitesten war der sogenannte schwarze Zink verbreitet. Er wurde aus zwei ausgehöhlten Holzhälften mit konischem Rohrverlauf gefertigt, mit schwarzem Leder umwickelt und hatte ein trompetenartiges, separat aufzusetzendes Kesselmundstück.⁹⁸ Je nach Register waren krumme Zinken mehr oder weniger gekrümmt bzw. in Windungen gelegt. Der Tenorzink wurde in S-Form gebaut und wird zum Beispiel bei Praetorius als tiefstes Instrument der Zinkenfamilie genannt.⁹⁹

Die Bauweise der krummen Zinken legt eine Zugehörigkeit des Serpent zu dieser Instrumentengruppe nahe, denn dieser wird ebenfalls aus zwei ausgehöhlten Holzhälften gefertigt, weist ein konisches Rohr auf, hat ein separat aufgesetztes

⁹⁰ WELKER [1998], 2383 ff

⁹¹ KARSTÄDT [1937], S. 386

⁹² CLEMENCIC [1970], S. 54

⁹³ REUTER [2002], S. 435

⁹⁴ OVERTON [1981], S. 72

⁹⁵ BUHLE [1904], S. 24

⁹⁶ Vgl. OVERTON [1981], S. 72

⁹⁷ Vgl. KARSTÄDT [1937], S. 397

⁹⁸ BERG [1994], S. 20

⁹⁹ PRAETORIUS [1619], S. 36

Kesselmundstück (über eine Messingkrücke angeblasen), verfügt über sechs bis sieben Grifflöcher und wird mit schwarzem Leder umwickelt.¹⁰⁰

Dennoch bestehen Zweifel über dessen Kategorisierung als eine Form des Zinken.

Denn diese Instrumentenfamilie hatte ja bereits ab 1570, also vor der Entstehung des Serpent, ein eigenes Bassinstrument! Der Basszink wurde in Sichelform¹⁰¹ oder S-Form¹⁰² gebaut, war jedoch aufgrund der Rohrlänge sehr unhandlich zu spielen. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb er gegen 1600 schon wieder ausgestorben war.¹⁰³ Die kurze Lebensdauer des Basszinken könnte ein Grund sein, warum vom Serpent, der sich ja viel länger behaupten konnte, als eigentlicher Basszink gesprochen wird. Auch wenn vielbeachtete Gelehrte, wie etwa Mersenne, klar zwischen Basszink und Serpent differenzieren konnten, dürfte die Existenz des genuinen Basszinken mancherorts in Vergessenheit geraten sein.

Vielleicht wurde der Serpent also kurzerhand als Basszink „adoptiert“. Hermann Moeck formuliert zum Beispiel, dass der Serpent innerhalb der Zinkenfamilie „als Bass dient.“¹⁰⁴ Diese Wortwahl zeigt, dass der Serpent diese Rolle bzw. Funktion seiner Meinung nach eher übernommen haben könnte, ohne jedoch ein genuines Mitglied der Zinkenfamilie zu sein. Nachdem der eigentliche Basszink seiner Funktion offenbar nicht gerecht werden konnte, schien der Serpent, der noch tiefere Lagen spielen konnte (manchmal ist von einer ganzen Oktave die Rede¹⁰⁵) und der durch die mehrfach geschwungene Form auch leichter zu greifen war, der bevorzugte Bass zu sein.

Wann wurde jedoch der Serpent das erste Mal gebaut?!

Die Entstehungsgeschichte scheint rasch geklärt, wenn man den vielen Geschichtsbüchern glaubt, die angeben, dass ein französischer Kanonikus bzw. Priester aus Auxerre, namens Edmé Guillaume den Serpent im Jahre 1590 erfunden habe.¹⁰⁶ Man stützt sich dabei allgemein auf eine Notiz von Pater Abbé

¹⁰⁰ REUTER [2002], S. 441

¹⁰¹ ALTENBURG [1910], S. 668

¹⁰² BERG [1994], S. 20

¹⁰³ DULLAT [1989], S. 105

¹⁰⁴ MOECK [1973], S. 1

¹⁰⁵ ALTENBURG [1910], S. 668

¹⁰⁶ Vgl. ALTENBURG [1910], S. 699 oder DULLAT [1989], S. 106 oder REUTER [2002], S. 441

Lebeuf in seiner Schrift „Mémoires concernant l'histoire ecclésiastique et civile d'Auxerre“, die 1743 in Paris entstanden ist.¹⁰⁷

Zur Person von Edmé Guillaume ist der Literatur wenig zu entnehmen. Der Domherr wird aber als Freund, Ökonom und Berater des bedeutenden Bischofs von Auxerre, Jacques Amyot, bezeichnet.¹⁰⁸ Amyot war Hausgeistlicher der französischen Krone und stand dem König für sämtliche religiöse Belange bei Hofe und darüber hinaus zur Verfügung. Guillaume gehörte zu den engsten Vertrauten des Bischofs von Auxerre und war daher bemüht, eine der Position seines Herrn entsprechende Hofhaltung auch in Auxerre zu etablieren. Er ließ weitere Bauarbeiten an der Kathedrale durchführen und wird als besonders musikbegeistert dargestellt.¹⁰⁹ Guillaume dürfte auf der Suche nach einem neuen klangstarken Bassinstrument für die Unterstützung der liturgischen Gesänge in der Kathedrale, mit dem krummen Zink bzw. dem s-förmigen Tenorzink experimentiert haben.¹¹⁰ Ob der Domherr dann den ersten Serpent selbst gebaut hat oder bei einem Instrumentenbauer nach seinen Vorgaben fertigen ließ, ist nicht bekannt.

Der Ausgangsgedanke bestand wohl darin, das konische Rohr zu verlängern um damit eine tiefere Tonlage zu erzielen. Um die Grifflöcher dennoch mit den Händen zu erreichen, musste das Instrument notwendigerweise in mehrere Windungen gelegt werden. Dabei hatte die Form offenbar keinen Symbolwert, sondern war einer reinen Zweckdienlichkeit geschuldet.¹¹¹

Eine bewusst evozierte Symbolkraft des verkörperten Tieres wäre in Anbetracht der biblischen Bedeutung der Schlange und ihrer Sinnbildlichkeit für den Sündenfall auch paradox gewesen.¹¹² Der Klerus hat sich diesen „Verführer“ also nicht wissentlich für Jahrhunderte in die Kirchen Europas geholt.

Dass der Serpent in den Kirchen Frankreichs rasche Verbreitung fand und als Stütze der männlichen Chorstimmen bzw. des Gregorianischen Chorals diene, steht außer Frage. Jedoch existieren Zweifel, ob der Serpent tatsächlich von Guillaume erfunden wurde, ob dies auch wirklich in dem von Lebeuf angegebenen

¹⁰⁷ Vgl. WELKER [1998], S. 2389

¹⁰⁸ Vgl. MICHAUD [1817], S. 154

¹⁰⁹ CHAUDON [1822], S. 81

¹¹⁰ BEVAN [1978], S. 47

¹¹¹ ALTENBURG [1910], S. 669

¹¹² WESTRUP [1927], S. 635

Zeitraum geschah, und ob das Entstehungsland des Serpent tatsächlich Frankreich ist.

Wie bereits im Kapitel zur Quellenlage (Kapitel 2., S. 3) beschrieben, gibt es das Relief im Torbogen der Kathedrale von St. Michel in Dijon, wo ein schlangenartiges Instrument schon um 1550 abgebildet wurde.¹¹³ Kann es also tatsächlich möglich sein, dass der Serpent schon fast ein halbes Jahrhundert vor der „Erfindung“ von Guillaume bekannt und gebräuchlich war?

Dafür spricht, dass auf dem besagten Torbogen viele damals übliche Instrumente abgebildet wurden.¹¹⁴ Zudem sind deutlich sechs Grifflöcher, wie sie der Serpent tatsächlich aufweist, zu erkennen.¹¹⁵

Dagegen spricht allerdings, dass die Darstellung in dieser Zeit einzigartig ist und es offenbar keine anderweitigen Bilddokumente oder Schriften gibt, die den Serpent in diesem Zeitraum belegen. Zudem sind die Windungen des abgebildeten Instruments viel zu spiralförmig und passen gar nicht zu den Proportionen eines Serpent. Sie gleichen viel eher dem Innenleben einer Tartölte, auch Drachenschalmee genannt. Auch hinsichtlich der äußeren Optik, lässt der in Stein gemeißelte Tierkopf am Ende des dargestellten Instruments Assoziationen mit letzterem Instrument zu.¹¹⁶ Die Ausarbeitung der Stürze als Schlangenkopf, hatte beim Serpent nämlich erst später Tradition, wie zum Beispiel bei einer seiner Umbildungen in aufrechter, fagottartiger Bauweise, namens „Serpent droit“, der aber erst um 1815 gebaut wurde.¹¹⁷ Der Serpent besaß in seiner Urform zwar ein konisches Rohr, hatte aber streng genommen gar keine Schallstürze und schloss am Rohrende glatt ab.¹¹⁸ Das Relief auf dem Torbogen in Dijon stellt also mit hoher Wahrscheinlichkeit keinen Serpent dar und kann daher nicht als stichfestes Argument für einen früheren Entstehungszeitraum in Betracht gezogen werden.

Die Drachenschalmee aber, von der fünf historische Exemplare und ein dazugehöriges Futteral im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt sind, sorgt darüber hinaus für weitere Verwirrung in der Geschichtsschreibung des

¹¹³ NAGY [1986], S. 159

¹¹⁴ OVERTON [1985], S. 34 f

¹¹⁵ OVERTON [1981], S. 199

¹¹⁶ NAGY [1986], S. 160

¹¹⁷ DULLAT [1989], S. 113 f

¹¹⁸ HEYDE [1982], S. 13

Serpent. Ein zweites Indiz für eine frühere Entstehung des Serpent, soll nämlich eine Auflistung des Inventars der Instrumentenkammer der Hofburg zu Innsbruck aus dem Jahre 1596 sein. Hier scheinen nicht nur 23 Zinken auf, sondern auch fünf „Instrument zum Plasen, genannt Schlangen“¹¹⁹, wovon zwei Diskant-, zwei Tenor- und ein Bassinstrument offenbar eine Instrumentenfamilie bildeten. Diese Auflistung wird in der Sekundärliteratur immer wieder zitiert und es wird angemerkt, dass es sich möglicherweise um Serpente gehandelt habe, was ein früheres Entstehungsdatum als 1590 vermuten lässt.¹²⁰

Beatrix Darmstädter merkt an, dass diese fünf Instrumente manchmal für die fünf besagten Tartölten gehalten werden, zumal sie ebenso als Stimmwerk von zwei Diskant-, zwei Tenor- sowie einem Bassinstrument inventarisiert werden. Diese Vermutung kann Darmstädter jedoch weitgehend entkräften. Denn einerseits stammen diese fünf Drachenschalmeien aus der Sammlung des Schloss Ambras, welches ein deutlich von der Innsbrucker Hofburg abgegrenztes Inventar aufweist. Andererseits wurden diese Tartölten zu jeder Zeit auch explizit als solche betitelt. Außerdem werden diese im Inventar stets gemeinsam mit dem dazugehörigen Futteral aufgelistet. Dieses würde dann in der Eintragung zu den fünf „Schlangen“ fehlen.¹²¹ Könnten diese Instrumente aus der Inventarliste der Innsbrucker Hofburg also tatsächlich Serpente oder s-förmige Tenorzinken gewesen sein? Es ist jedenfalls aufgrund der undifferenzierten Beschreibung in dem Inventar von 1596 nicht möglich, eine zuverlässige Aussage darüber zu treffen, ob diese Exemplare bis heute überhaupt erhalten sind und um welche Instrumente es sich tatsächlich handeln könnte.

Die Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums in Wien lässt mit dem einzigen dort befindlichen Serpent weitere Bedenken über den Entstehungszeitraum und auch den Entstehungsort des Serpent aufkommen. Das dort aufbewahrte und beforschte Exemplar stammt aus der Sammlung Ambras und angeblich aus dem 16. Jahrhundert. Als Entstehungsort wird Italien vermutet,¹²² aber es gibt offenbar keine überzeugenden Beweise dafür. Italien und

¹¹⁹ Zitiert bei u.a. SENN [1954], S. 166 oder DARMSTÄDTER [2011], S. 20

¹²⁰ Vgl. z.B. KARSTÄDT [1937], S. 409

¹²¹ DARMSTÄDTER [2011], S. 20

¹²² KARSTÄDT [1937], S. 409

vor allem Venedig galten zwar durchaus als Hochburgen des Zinkenbaus,¹²³ was aber noch lange keine schlüssige Erklärung darstellt. Trotz der dürftigen Beweislage lassen viele Forscher nicht unerwähnt, dass der Serpent eventuell in Italien entwickelt wurde und erst dann nach Frankreich kam, um von dort aus seine Popularität zu entfalten.¹²⁴

In der Sammlung des Pariser Conservatoire befinden sich darüber hinaus laut Altenburg „unzweifelhaft echte“¹²⁵ Serpente, die angeblich ebenso italienischen Ursprungs sind, um das Jahr 1550 entstanden sein sollen und genuiner Bestandteil der Sammlung Correr (Venedig) waren. Diese Sammlung des Grafen Correr wurde von Marco Contarini (1632-1689) angelegt, ging nach dessen Tod an die Familie Correr und wurde im späten 19. Jahrhundert auf Museen in Brüssel, Paris und Wien aufgeteilt.¹²⁶ Georg Karstädt benennt das Exemplar Nr. 634, welches aus dieser Sammlung Correr stammt und nun in der Sammlung des Conservatoire in Paris aufbewahrt wird, als den ältesten erhaltenen Serpent und will damit den früheren italienischen Ursprung des Serpent bewiesen wissen.¹²⁷

Im Zuge der Recherche für die vorliegende Diplomarbeit konnte allerdings eruiert werden, dass Karstädt bezüglich der organologischen Einordnung dieses Instruments wohl einem Irrtum erlegen ist.

Overton benennt in seinem Katalog erhaltener Zinken und Serpente in Europa, den von Karstädt angesprochenen „ältesten Serpent“ mit der Nr. 634 aus der italienischen Sammlung Correr, nämlich als Basszink und *nicht* als Serpent¹²⁸ und damit dürfte er richtig liegen. Es gibt durchaus eindeutige Unterscheidungsmerkmale zwischen Basszink und Serpent, selbst wenn manche Basszinken gerade in Italien in Schlangenform ausgeführt waren.¹²⁹

Die Schlangenform allein, sagt nicht notwendigerweise etwas über die Kategorisierung als Serpent aus. Unter den von Overton katalogisierten Exemplaren findet sich neben einigen Basszinken in Schlangenform, zum Beispiel

¹²³ Vgl. CLEMENCIC [1970], S. 45 oder TARR [1981], S. 13

¹²⁴ Vgl. KARSTÄDT [1937], S. 409 oder SACHS [1920], S. 256

¹²⁵ ALTENBURG [1910], S. 669

¹²⁶ TARR [1981], S. 14

¹²⁷ KARSTÄDT [1937], S. 409

¹²⁸ OVERTON [1981], S. 110

¹²⁹ REUTER [2002], S. 442

sogar ein Sopranzink aus Italien, der aus dem 16. Jahrhundert stammt und in Schlangenform ausgeführt ist.¹³⁰ Auch wenn die Windungen weniger ausgeprägt sind, um entsprechend der Sopranlage die geringere Rohrlänge zu wahren, liegt aufgrund der Ausführung als Schlange mit Schlangenkopf eine Assoziation mit dem Serpent nahe und könnte zu Fehlinterpretationen führen.

Noch naheliegender ist dann natürlich eine Verwechslung mit einem in Serpentina gelegten Basszink, da dieser auch über die entsprechend größere Rohrlänge verfügt.

Dass es in Italien schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts schlangenförmige Basszinken gab, ist unbestritten.¹³¹ Jedoch lassen sich diese klar vom Serpent unterscheiden. Der Serpent verfügt im Gegensatz zum Basszink über eine ausgeprägte konische Bohrung, dünnere Wände und kein Daumenloch.¹³² Zudem verfügt der Basszink Nr. 634 der Sammlung Correr offensichtlich über eine achteckige Röhre¹³³, wo hingegen Serpente stets rund ausgeführt waren.¹³⁴

Darüber hinaus wird das Mundstück beim Basszink offenbar ohne Krücke eingesteckt. Im Gegensatz dazu wurde der Serpent immer mit Mundstückrohr konstruiert. Bei einem kurzen unreflektierten Blick, sind Verwechslungen allerdings leicht möglich. Karstädt und Altenburg könnten eventuell auch von der bekannten terminologischen Undifferenziertheit irritiert gewesen sein, nach der der Serpent fälschlicherweise mit dem Basszink gleichgesetzt wird.

Die Frage nach dem Entstehungszeitraum und dem Ursprungsland des Serpent, kann an dieser Stelle nicht vollständig aufgeklärt werden. Den hier angelegten und solide recherchierten Überlegungen entsprechend könnte man sich aber darauf einigen, dass Guillaume oder irgendjemand aus dem franko flämischen Raum,¹³⁵ die eben erwähnten italienischen Basszinken als Vorbild für den Bau des Serpent herangezogen haben könnte.¹³⁶

¹³⁰ OVERTON [1981], S. 109

¹³¹ REUTER [2002], S. 442

¹³² NAGY [1986], S. 158

¹³³ Vgl. Abbildung bei OVERTON [1981], S. 240

¹³⁴ NAGY [1986], S. 158

¹³⁵ NAGY [1986], S. 162

¹³⁶ REUTER [2002], S. 442

4. Der Serpent in der Kirchenmusik

Ganz unabhängig von der umstrittenen Entstehungsgeschichte des Serpent kann mit Sicherheit gesagt werden, dass dieses Instrument Ende des 16. Jahrhunderts in katholischen Kirchen Frankreichs heimisch wurde.

Die Bezeichnungen Serpent d'église (frz. für den Serpent der Kirche) oder Serpent ordinaire (frz. für den Normalserpent) für den schlangenförmigen Serpent wurden erst im Nachhinein in Unterscheidung zum in aufrechter, fagottartiger Bauweise gefertigten Serpent militaire oder Serpent d'harmonie ab Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt. Davor war eine Differenzierung nicht notwendig, da es nur Serpente in Schlangenform gegeben hatte. Die aufrechte Bauweise löste die schlangenartige Bauweise jedoch niemals vollständig ab, sondern beide Formen existierten nebeneinander. Modelle des Serpent d'ordinaire in Schlangenform wurden laut Anthony Baines nachweislich bis zum Jahre 1840 von Werkstätten vertrieben.¹³⁷

Der Serpent d'église war zur Unterstützung der männlichen Gesangsstimmen eingeführt worden und sowohl zur Begleitung des Gemeindegesanges als auch der einstimmigen liturgischen Gesänge des Gregorianischen Choral im Einsatz. Der Serpent begleitete also unisono oder in Oktavparallelen die Gesangsstimmen.¹³⁸ In dieser Funktion spielte dieses Tonwerkzeug zumeist alleine und nur selten mit anderen Instrumenten zusammen.¹³⁹

In Unterstützung des Gesangs ersetzte der Serpent manchmal die Orgel und wurde dieser mitunter sogar vorgezogen, weil er flexibler war und sich von der Klangfarbe und Intonation her besser mit der menschlichen Stimme mischte bzw. dieser klangästhetisch näher kam.¹⁴⁰ Dies war insofern von Bedeutung, als die „vox humana“ an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert eine Aufwertung erfuhr und es zu einer Vorrangstellung der Vokalmusik kam. Durch den Gesangstext konnten im Gegensatz zur absoluten Musik Affekte deutlicher zum Ausdruck gebracht werden.¹⁴¹

¹³⁷ BAINES [1978], S. 199

¹³⁸ NAGY [1986], S. 153

¹³⁹ BAINES [1962], S. 307

¹⁴⁰ BURNEY [1770-72], S. 27 ff

¹⁴¹ LEONARDS [1981] I, S.315

Im Zuge der Stilerneuerung im Wandel von der Renaissance über den Manierismus zum Barock, erscheint zudem der Generalbass als neues Element, gleichsam als harmonisches Grundgerüst und wird unter seiner italienischen Bezeichnung „basso continuo“ zur bis heute gängigen Chiffre für Barockmusik überhaupt.¹⁴² Auch in diesem Zusammenhang wird die Notwendigkeit eines verlässlichen Bassinstruments immens wichtig. Während die Harmonien von Instrumenten wie der Orgel ausgeführt wurden, übernahmen Instrumente wie der Serpent die tiefste Stimme und bildeten somit das harmonische Fundament.

Die Idee, dass der Serpent, seinem Grundrepertoire des Chorals entsprechend, nur für lange Notenwerte und wenig meisterhaft und schwerfällig verwendet werden konnte, wird durch Notenbeispiele aus Choralschulen Frankreichs entkräftet, in denen erwähnt wird, dass der Serpent durchaus auch für Ornamentierungen oder virtuose Überleitungen eingesetzt wurde.¹⁴³

Einen weiteren Beweis für die Möglichkeiten eines virtuosen Spiels findet man im Notenbestand des Schlossmuseums Sondershausen. Hier sind drei Kantaten des deutschen Komponisten Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) aus den Jahren 1736 und 1737 erhalten geblieben, aus welchen Stimmen für ein Bassinstrument existieren, das in zwei dieser Kantaten als „basso serpentini“ und in der dritten als „basso serpendini“ betitelt wird. Das Instrument, welches diese Stimme ausführte, muss in der Lage gewesen sein, die darin komponierten Tonsprünge und chromatischen Zwischenstufen, sowie Dynamikwechsel und rasche Achtelfiguren auszuführen.¹⁴⁴ Konnte mit dieser Besetzungsangabe tatsächlich der Serpent gemeint gewesen sein?

Über die allgemeine Bedeutung und den Einsatz des Serpent d'église in den Kirchen Deutschlands, gibt es unterschiedliche Meinungen. Während in mancher Literatur nur kurz bemerkt wird, dass der Serpent in Deutschland unbedeutend war,¹⁴⁵ findet er doch immerhin bei Athanasius Kircher Erwähnung, auch wenn dieser die hohe Präsenz im französischen Raum betont.¹⁴⁶

¹⁴² RIEMANN [1912]

¹⁴³ NAGY [1986], S. 153

¹⁴⁴ AHRENS [2001], S. 65 ff

¹⁴⁵ Vgl. z.B. GALPIN [1965], S. 144 oder KAUNITZ [1959], S. 709

¹⁴⁶ KIRCHER [1650], S. 505

Es gibt Beweise, dass in der Kölner Domkapelle bereits im Jahre 1711 ein Serpentspieler angestellt war.¹⁴⁷ Da die Umbildungen des Serpent erst später konstruiert wurden, muss hier der schlangenförmige Serpent d'église gespielt worden sein.

Die allererste schriftliche Dokumentation eines angestellten Serpentspielers, findet sich hingegen in Frankreich, wo Michael Tornatoris an der Kirche Notre-Dame-de-Doms in Avignon für seine musikalischen Dienste entlohnt wurde.¹⁴⁸ Die nächste Spur wurde in Saint-Agricol d'Avignon 1613 entdeckt und ein weiterer Serpentspieler ist 1627 für die Kathedrale Saint-Nazaire de Béziers fassbar. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist das Instrument überall dort anzutreffen, wo eine besondere kirchenmusikalische Tradition besteht: Troyes 1643, Embrun 1647, Sainte-Chapelle in Paris 1651 oder Chartres 1655.¹⁴⁹ In den Kirchen Frankreichs hat der Serpent sodann eine lange Tradition und kann in der Pariser Kirche noch bis 1870 nachgewiesen werden.¹⁵⁰

Der Serpent wurde in der Kirche wohl auch wegen seines durchdringenden Klanges eingesetzt. Mersenne meinte, der Serpent könne es getrost mit bis zu 20 Männerstimmen aufnehmen.¹⁵¹ Der Einsatzort in der Kirche könnte auch bauliche Details dieses Instruments mitbestimmt haben. Der Serpent ist bekanntermaßen in seiner Urform ein stürzenloses Instrument, wie auch die Zinken, die ja zum Teil ebenso in der Kirche eingesetzt wurden. Dazu gibt es die Theorie, dass die Stürze deshalb entfiel, weil die Kirchenwände im Zuge der Konstruktion der Zinken bereits als Resonator mit einbezogen wurden und somit die perfekte Vereinigung der Gesangsstimmen mit dem Zink gewährleistet werden konnte.¹⁵² Diese Idee könnte man ebenso auf den Serpent projizieren, auch wenn der eigentliche Grund für dessen fehlende Stürze eher in physikalischen Gesetzen verankert sein dürfte, die vom Aufführungsort unabhängig sind. Bei Blasinstrumenten, die über Grifflöcher gespielt werden, entfällt die Stürze ja meist ganz generell oder ist zumindest wenig ausladend.¹⁵³ Die Klangabstrahlung geht bei diesen

¹⁴⁷ NIEMÖLLER [1960], S. 9

¹⁴⁸ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 143

¹⁴⁹ BRENET [1909], S. 284

¹⁵⁰ NAGY [1985], S. 53

¹⁵¹ MERSENNE [1636], S. 352

¹⁵² OVERTON [1981], S. 85

¹⁵³ DICKREITER [1987], S. 94

Tonwerkzeugen von der Röhre aus und erfolgt gerade bei niedrigen Frequenzen senkrecht aus den Grifflöchern.¹⁵⁴

In England taucht der Serpent eventuell schon im Jahr 1603 unter dem Namen „Lysarden“ im Inventar zu Hengrave Hall in Suffolk auf.¹⁵⁵ Andernorts ist ebenso zu lesen, dass der Serpent im Laufe des 17. Jahrhunderts nach England kam.¹⁵⁶ Von seiner Verwendung in der Kirche ist zu dieser Zeit aber wenig bekannt. Englands Geistlichkeit etablierte den Serpent nachweislich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in seinen Gotteshäusern und brachte diesen somit zu seinem ursprünglichen Einsatzort zurück, obwohl der englische Klerus dessen Verwendung in der Kirche für „unbiblisch“¹⁵⁷ hielt.

5. Der Serpent in der höfischen Harmoniemusik

Auch für repräsentative musikalische Auftritte bei Hof erwarb sich der Serpent bald eine zentrale Bedeutung, indem sich der Beruf des Serpentspielers zumindest in Frankreich emanzipierte. 1664 wurden in der „Chapelle Royale“, der französischen Hofkapelle, Serpentspieler eingestellt. Das Instrument wurde in der Familie weitergegeben, sodass sich Musikerdynastien bei Hofe bildeten, wie die Familie Ferrier, die mit Claude Ferrier, Pierre Ferrier und Antoine-François Ferrier über drei Generationen als Serpentisten am französischen Hof nachgewiesen sind. Die Blüte des Serpentspiels am französischen Hof hielt ein gutes Jahrhundert lang an, ehe mit Entschließung vom 19. März 1762 die Hofkapelle umgruppiert wurde. Von hier an wurde der Serpent nicht mehr besetzt und die letzten vier französischen Hofserpentspieler Pierre Guignon, Ignace-François Marlière, Antoine-Lucien Ridolphi und Nicolas Danican-Philidor büßten mit dem Instrument ihre hervorgehobene Stellung ein.¹⁵⁸

In den Ensembles der höfischen Harmoniemusik, die für repräsentative Zwecke, Tafelmusiken und Freiluftkonzerte eingesetzt wurden, war der Serpent zur Verstärkung der Bassstimmen eingesetzt, vor allem dann, wenn das Fagott, das

¹⁵⁴ DICKREITER [1977], S. 80

¹⁵⁵ KARSTÄDT [1937], S. 409

¹⁵⁶ BEVAN [1978], S. 48

¹⁵⁷ GALPIN [1965], S. 145

¹⁵⁸ HOSTIOU [2010], S. 47f

ebenso als Bassinstrument verwendet wurde, eine konzertierende Aufgabe innehatte.¹⁵⁹

In England ist der Serpent in Hofmusikkapellen ab 1695 durch das sogenannte „Talbot Manuskript“ belegt.¹⁶⁰ Zudem hat König George der I. 1714 aus Hannover Serpente mitgebracht, die er in die hofische Musikkapelle einfuhrte, wodurch der Serpent auch eine gesellschaftliche Aufwertung erlangte.¹⁶¹ Georg Friedrich Händel (1685-1759) lernte den Serpent in England kennen und schrieb für König George II. die berühmte „Feuerwerksmusik“, in deren Autograph der Serpent gesetzt ist.¹⁶² Dies war aber nicht das erste Mal, dass Händel den Serpent zu einem prominenten Einsatz verhalf. Auch in den Oratorien „Saul“ (1738) und „Samson“ (1743) war eine Serpentstimme vorgesehen, die allerdings später wieder entfernt wurde. Ähnlich verhält es sich mit der „Feuerwerksmusik“, aus welcher der Serpent ebenso wieder gestrichen wurde. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Serpent selbst in der *ersten* Aufführung der „Feuerwerksmusik“ überhaupt zum Einsatz kam. Über die Gründe dieser offenbar kurzfristigen Änderungen ist wenig bekannt. Christopher Hogwood meint in seiner Abhandlung über die „Feuerwerksmusik“, dass entweder keine fähigen Serpentspieler zur Stelle waren oder dass die Durchsetzungskraft des Serpent für die Aufführung im Freien unter Mitwirkung so vieler anderer Instrumente nicht gewährleistet war.¹⁶³ Immerhin war die „Feuerwerksmusik“ für rund 100 Instrumentalisten konzipiert worden. Der Serpent war allerdings auf die Mitwirkung in kleineren Ensembles der Harmoniemusik ausgerichtet.¹⁶⁴

An dieser Stelle muss ins Gedächtnis gerufen werden, dass der Serpent ursprünglich nicht für das Zusammenspiel mit anderen Tonwerkzeugen gedacht war. Der durchdringende Ton, der ihm hinsichtlich seines Einsatzes in der Kirchenmusik zum Beispiel von Mersenne beigemessen wurde, präsentierte sich im Zusammenklang mit Gesangsstimmen natürlich anders als im Zusammenklang mit anderen Instrumenten. Die zunehmende Verwendung in der Instrumentalmusik

¹⁵⁹ NAGY [1986], S. 153

¹⁶⁰ Zitiert bei WELKER [1998], S. 2389

¹⁶¹ OVERTON [1993], S. 799

¹⁶² BEVAN [1978], S. 54

¹⁶³ HOGWOOD [2005], S. 99

¹⁶⁴ NAGY [1985], S. 70

war im Prinzip die Initialzündung des Untergangs des Serpent in seiner ursprünglichen Form. Doch dazu an späterer Stelle mehr.

Unter der Regentschaft von König George III. (1760-1820) fand die Popularität des Serpent dann ihren Höhepunkt. Als Joseph Haydn 1791 nach London kam, war der Serpent gerade groß in Mode und daher mutete es kaum erstaunlich an, dass dieser ebenso für den Serpent komponierte. Sein „The March of the Prince of Wales“ Hob. VIII: 3, in Es-Dur entstand wahrscheinlich 1792 und ist mit zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, einer Trompete und einem Serpent besetzt.¹⁶⁵ Die Serpentstimme, die meistens unisono mit dem zweiten Fagott geführt ist, unterstützt und bestimmt die Harmonie.¹⁶⁶

Zudem wird der Serpent in Haydns Feldparthien Hob.II Nr.43-46 vorgeschrieben,¹⁶⁷ die in der Manier eines Divertimento mit zwei Oboen, zwei obligaten Fagotten, einem Ripienfagott, zwei Hörnern sowie dem Serpent kleinbesetzt sind, und somit dem Klangvolumen des Serpent entsprechen. Der Serpent hat in diesen exemplarisch herausgegriffenen Werken eine ähnliche Funktion wie das Fagott, das auch in der Kirchenmusik mitunter sein musikalischer Gefährte sein konnte. Beide Instrumente wurden dazu verwendet um die Basslinie zu verstärken und zu präzisieren.

Allerdings war der Serpent in seinem Ton stärker als das Fagott und konnte auch bis zu eine Oktave tiefer spielen.¹⁶⁸

6. Der Serpent in der Militärmusik

Wann der Serpent für die Militärmusik erschlossen wurde, kann nicht genau konstatiert werden. Wahrscheinlich wurde er aber über die höfische Harmoniemusik auch für das Militär entdeckt – dies aber vornehmlich in Deutschland und England und erst um einiges später in Frankreich.

In Deutschland sind, wie auch das bereits erwähnte Beispiel von Haydn zeigt, einige Märsche aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten, die den Serpent vorschreiben.

¹⁶⁵ OVERTON [1993], S. 799 ff

¹⁶⁶ DEUTSCH [1982], S. 73

¹⁶⁷ WELKER [1998], S. 2389

¹⁶⁸ BAINES [1962], S. 308

Der Musikwissenschaftler und Musiker Karl Haas, hatte angeblich einige deutsche Märsche aus den Jahren 1750-1764 (also noch weit vor dem Entstehungsdatum der Märsche von Haydn) mit Serpentbesetzung gefunden. Dieses Oeuvre ging jedoch mit seinem Tod verloren.¹⁶⁹ Darüber hinaus findet sich die Notiz über einen Serpentspieler, der im Grenadierregiment in Pirmasens um 1772 angestellt war. Diese Spuren belegen die frühe Verwendung des Serpent im Kontext des deutschen Militärs. Eingesetzt wurde der Serpent wie in den Ensembles der Harmoniemusik zur Unterstützung des Fagotts (unisono oder oktavierend) in seiner Bassfunktion. Im österreichischen Raum war der Serpent ebenso gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der sich stetig erweiternden Besetzung der Militärkapellen zu finden. Dieser alternierte zumeist mit dem Kontrafagott, das in der musikalischen Stimmführung keine Unterscheidung zum Serpent aufwies.¹⁷⁰ Von Deutschland aus verbreitete sich die Erfolgsgeschichte des Serpent als Instrument des Militärs.

Den größten Ruhm erlangte der Serpent als fester Bestandteil von Militärkapellen allerdings in England. König George III. hatte, wie bereits erwähnt, eine hohe Affinität für den Serpent und ordnete dessen Aufnahme in die Militärkapellen an. Es ist bekannt, dass 1783 aus Hannover eine Musikgruppe für die „Goldstream Guards“ rekrutiert wurde. In dieser befand sich auch ein Serpentspieler und von hier ausgehend, war der Serpent innerhalb einer Dekade geradezu in jeder Militärkapelle etabliert. Allerdings ist es wahrscheinlich, dass andere Regimenter den Serpent schon früher adoptiert hatten, denn es gibt einen Marsch aus dem Jahre 1777 von Samuel Wesley, in dem ebenso eine Serpentstimme notiert ist.¹⁷¹

Da die bis dahin übliche vertikale Haltung vor dem Körper für das Marschieren ungünstig war, erfand George III. angeblich die seitliche Spielhaltung,¹⁷² obgleich bekannt ist, dass schon Abbé Lunel in Notre Dame diese Spielhaltung eingeführt hatte.¹⁷³ Es könnte aber auch sein, dass dieselbe Idee an zwei unterschiedlichen Orten entwickelt worden ist. Denn in Anbetracht der neuen Aufgabe des Serpent im Rahmen des marschierenden Militärs, war die senkrechte Haltung vor dem Körper bzw. zwischen den Beinen ganz offensichtlich unpraktisch.

¹⁶⁹ NAGY [1985], S. 56

¹⁷⁰ NAGY [1985], S. 56 f

¹⁷¹ BEVAN [1978], S. 48 ff

¹⁷² GALPIN [1965], S. 145

¹⁷³ DULLAT [1989], S. 106

Dass englische Exemplare des Serpent d'ordinaire eine etwas abgewandelte Bauweise aufwiesen, könnte ebenso auf deren hauptsächliche Verwendung in der Harmonie- und Militärmusik zurückzuführen sein. So waren die englischen Modelle weniger ausladend, dafür aber regelmäßiger, also kompakter gewunden und hatten eine etwas nach außen gewendete Stürze.¹⁷⁴

Der Serpent schien mit seiner neuen Aufgabe in großen Militärkapellen überfordert. Einerseits bestand die Intonationsproblematik. Wie bei allen Instrumenten, die über ein Kesselmundstück geblasen werden und mit Grifflöchern versehen sind, liegt ein Großteil der Qualität des Tons an der Lippenfertigkeit des Spielers. Der „Ziehbereich“ beim Serpent war enorm. So konnte man innerhalb ein und desselben Griffes den Ton einzig durch die Lippenspannung bis zu einer kleinen Terz verändern.¹⁷⁵ Diese Fähigkeit kam der ursprünglichen Verwendung in der Unterstützung von Gesangsstimmen entgegen, aber im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten ergab sich eine Problematik, die vor allem in den Militärkapellen zum Tragen kam. Die Überlegung, dass ein genaues Hinhören und Abstimmen der Intonation zu einer Gesangsgruppe oder einem kleinen Ensemble eher möglich scheint, als innerhalb eines marschierenden großen Regiments, ist plausibel.

Um die exakte Intonationsfähigkeit bei Blasinstrumenten mit Grifflöchern zu verbessern, wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts Klappensysteme eingeführt. Diese wurden auch auf den Serpent angewandt. Wann und wo genau der Serpent erstmals mit einer oder mehreren Klappen versehen wurde, ist unklar. Angeblich war ein Serpent mit drei Klappen schon um 1800 durchaus gängig. In der Folge wurden ab 1840 Serpente mit vier bis sechs Klappen hergestellt und Thomas Key entwickelte 1890 in London sogar einen Serpent d'église mit 14 Klappen, der über kein normal zu greifendes Loch mehr verfügte.¹⁷⁶ Die Klappen sollten vor allem dafür sorgen, dass Halbtonschritte einfacher und sauberer ausgeführt werden konnten, da die Positionierung und die Größe der Grifflöcher nun nicht mehr von der naturgegebenen manuellen Anatomie des Serpentspielers

¹⁷⁴ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 142

¹⁷⁵ DICKREITER [1987], S. 144

¹⁷⁶ BEVAN [1978], S. 53

abhängig waren, sondern nach physikalischen Berechnungen adjustiert werden konnten.¹⁷⁷

In den Militärkapellen Frankreichs hielt der Serpent erst zur Zeit der französischen Revolution Einzug. Die Notwendigkeit gesamteuropäischer Truppenbewegungen im Zuge der Napoleonischen Kriege ermöglichte ein gegenseitiges Befruchten der verschiedenen nationalen Bauweisen- und Serpenttypen und so entstanden in der Folge eine große Menge von Umformungen und neuen Instrumenten.¹⁷⁸

Zeitgleich mit der Einführung der Klappen, die vorerst auf dem Serpent d'église angewandt wurden, gab es ebenso Bestrebungen von der schlangenartigen Rohrführung des Serpent abzugehen. Die Form des Serpent d'ordinaire war für die Verwendung in Militärkapellen eigentlich äußerst unpraktisch, weil diese Instrumente sehr unhandlich zu tragen waren und dabei ein ziemlich hohes Gewicht aufwiesen. Zudem waren diese aufgrund ihrer Form anfällig für Beschädigungen und statisch nicht sehr stabil.¹⁷⁹

Daher entstanden unzählige Varianten des sogenannten Serpent militaire in aufrechter, fagottähnlicher Bauweise, die rasch in Militärkapellen Einzug fanden. Angeblich war der italienische Kirchenmusiker J. J. Regibo, der in St. Pierre in Lille eine Anstellung hatte, der erste, der einen Serpent aus mehreren Teilen, wie ein Fagott mit zwei parallel verlaufenden Bohrungen, die miteinander verbunden waren, konstruierte. Dieses Tonwerkzeug wies eine Stürze aus Metall auf, die häufig als Drachenmaul gestaltet war.¹⁸⁰ Es hatte weniger Gewicht, war leichter zu spielen und besaß einen stärkeren Ton als der ursprüngliche Serpent. Der Entstehungszeitraum dieses Serpent wird zwischen 1780¹⁸¹ und 1790¹⁸² vermutet. Als herausfordernd stellt sich die Beantwortung der Frage dar, wie dieses Instrument fortan genannt wurde. Es wird in der Rezeption als Fagott-Serpent¹⁸³, Serpent basson¹⁸⁴ oder Ophibaryton¹⁸⁵ benannt. Die Terminologie erweist sich tatsächlich als äußerst konfus und verworren. So wird beispielsweise der Name

¹⁷⁷ NAGY [1985], S. 51

¹⁷⁸ NAGY [1985], S. 55

¹⁷⁹ ebenda

¹⁸⁰ ALTENBURG [1910], S. 670

¹⁸¹ ebenda

¹⁸² DULLAT [1989], S. 114

¹⁸³ Vgl. z.B. OVERTON [1985], S. 37

¹⁸⁴ Vgl. z.B. DULLAT [1989], S. 114

¹⁸⁵ Vgl. z.B. HEYDE [1982], S. 37

Ophibaryton auch als Synonym für den Serpent-Forveille verwendet,¹⁸⁶ der erst einige Jahrzehnte später erfunden wurde oder der Ausdruck Fagott-Serpent für das von Alexander Frichot in London konzipierte Englische Baßhorn.¹⁸⁷

Interessanterweise wurde die aufrechte Bauweise des Serpent, obgleich Regibo in Frankreich tätig war, zuletzt in Frankreich etabliert.¹⁸⁸ In Paris wurde diese Bauform erst über die Verwendung bei Preußischen Regimentskapellen bekannt und zwar unter dem Namen „Basson russe“ bzw. „Russisches Fagott“. Es dürfte sich hierbei um eine leicht abgewandelte Form von Regibos Instrument handeln,¹⁸⁹ welche aber in mancher Literatur mit Regibos Fagott-Serpent gleichgesetzt wird.¹⁹⁰ Auch hier gibt die Nomenklatur der Wissenschaft Rätsel auf. Es könnte sein, dass der Name „Russisches Fagott“ aufgrund einer sprachlichen Unachtsamkeit zustande kam, denn der französische Ausdruck für Preußen ist „Prusse“. Vielleicht wurde der Anfangsbuchstabe also einfach irrtümlich verschluckt. Der Name des Russischen Fagotts erweckte somit falsche Assoziationen, wie etwa eine genuine Verankerung in Russland.¹⁹¹ Die Erklärung der Wortverfremdung scheint in jedem Fall stimmiger, als jener Ansatz, dass der aufrecht gebaute Serpent intensiv in russischen Armeen eingesetzt wurde und daher diese Bezeichnung erhielt. Dafür sind keinerlei Belege bekannt.

Erwähnenswert ist zudem der vor der Revolution flüchtende Franzose Alexandre Frichot, der gegen 1790 nach England kam und dort als Serpentvirtuose auftrat. Er annektierte die aufrechte Bauweise Regibos bzw. die des „Basson russe“ und konstruierte das „Englische Baßhorn“ aus Metall, welches er von J. Astor in London bauen ließ. Dieses etablierte sich rasch in englischen und auch französischen sowie etwas später auch in deutschen Militärkapellen.¹⁹²

In der Literatur sind sehr unterschiedliche Angaben zu den aufrechten Bauformen zu finden. Die Bezeichnungen der verschiedenen Parallelentwicklungen und Umformungen, die vor allem in England, Frankreich und Deutschland gefertigt

¹⁸⁶ Vgl. z.B. NAGY [1985], S. 51

¹⁸⁷ REUTER [2002], S. 443

¹⁸⁸ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 144

¹⁸⁹ DULLAT [1989], S. 114

¹⁹⁰ Vgl. z.B. NAGY [1985], S. 55

¹⁹¹ Vgl. z.B. HEYDE [1982], S. 38

¹⁹² REUTER [2002], S.443 f

wurden, wurden fortan sowohl in den historischen Quellen als auch in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur verwechselt, vermischt und oft einfach nicht klar differenziert. Es ist sehr schwierig hier einen Überblick zu erhalten. Aufgrund der Vielzahl soll den Weiterentwicklungen und Umbildungen des Serpent ein eigenes Kapitel (Kapitel 9.2, S. 53) im Rahmen der Bauformen eingerichtet werden. An dieser Stelle seien nur die historischen Umrisse angezeigt, die für die Verwendung in den Militärkapellen von Relevanz sind.

Eine weitere bedeutsame Entwicklung war ein in Paris erstelltes Modell von Piffault um 1806, das auch als Serpent militaire bekannt ist.¹⁹³ Auch hier ergibt sich wieder die Problematik der Nomenklatur, da der Ausdruck Serpent militaire gemeinhin für alle Serpente der aufrechten Bauweise verwendet werden kann. Der Pariser Instrumentenbauer Forveille stellte 1823 auf der Industrieausstellung den „Serpent-Forveille“ vor, erntete dafür reges Lob und lieferte darüber hinaus ein Vorbild für weitere Verbesserungen des Serpent.¹⁹⁴

Der Göttinger Instrumentenbauer Gottlieb Streitwolf chromatisierte und verbesserte das Englische Baßhorn maßgeblich um 1820.¹⁹⁵

Ob in der Heeresmusik ab 1800 nur mehr aufrecht gebaute Serpente zum Einsatz kamen, kann nicht geklärt werden. Die Besetzungsangabe „Serpent“ konnte für jegliche Form des Serpent stehen.

Fakt ist, dass der Serpent gerade in Frankreich in den Jahren der französischen Revolution, während und nach dem Napoleonischen Krieg eine tragende Rolle spielte. Es scheint so, als hätten die Franzosen dem Serpent als eine Art Nationalinstrument gehuldigt. Zum ersten Jubiläum der Erstürmung der Bastille, die für den Inbegriff der Französischen Revolution steht, komponierte der bedeutende französische Komponist Francois-Joseph Gossec (1734-1829) ein „Te deum“ für Bläserensemble, für das er nicht weniger als fünfzig Serpente besetzte.¹⁹⁶ Eine ähnlich opulente Serpentbesetzung schreiben Märsche und Hymnen von Henri Montan (1767-1844), Luigi Cherubini (1760-1842), Giovanni

¹⁹³ ALTENBURG [1910], S. 669

¹⁹⁴ DULLAT [1989], S. 113

¹⁹⁵ BEVAN [1978], S. 52

¹⁹⁶ OVERTON [1985], S. 37

Giuseppe Cambini (1746-1825), Charles-Simon Catel (1773-1830) und Etienne Mehul (1763-1817) in dieser Zeit vor.¹⁹⁷

Der Serpent war in der Militärmusik Frankreichs noch bis ins 20. Jahrhundert hinein frequentiert und beliebt.

In den übrigen europäischen Ländern konnte der Serpent trotz der stetigen technischen Verbesserungen seinen Platz in Militärkapellen allerdings nicht mehr lange behaupten und wurde zuerst von der Ophicleide und letztendlich von der Ventiltuba verdrängt. Von einem direkten „Ersatz“ kann allerdings nicht gesprochen werden. Die genaue Erläuterung dazu erfolgt im folgenden Kapitel. Die Ophicleide galt als die „höchste Vervollkommnungsstufe“¹⁹⁸ des Serpent und wurde aus dem Chromatischen Baßhorn entwickelt. Die Verwandtschaft zu dem ehemals schlangenförmig gewundenen Serpent, lässt sich auch durch den Namen belegen. „Ophis“ ist das griechische Wort für Schlange und „Cleide“ steht für Schlüssel, in dem Falle also Klappe (im Englischen auch „Key“ genannt).¹⁹⁹ Die Ophicleide verdrängte den Serpent in den Militärkapellen weitgehend. Ihre eigene geringe Lebensdauer hat die Erfindung der Ventile verschuldet, welche nach der Patentanmeldung von Stölzel und Blümel im Jahre 1818²⁰⁰, nach und nach etabliert wurden. Die Tuba wurde sodann vom preußischen Generalmusikdirektor Wilhelm Wieprecht 1835 als Bassinstrument für Blaskapellen konzipiert und war dem Serpent aufgrund ihrer Ventile und der ausgereiften Bauform in Intonationssicherheit und Klangvolumen um Welten überlegen.²⁰¹

7. Der Serpent im Symphonieorchester des 19. Jahrhunderts

An der Wende zum 19. Jahrhundert stellte sich eine generelle Innovationstendenz bei den Blasinstrumenten ein. Es wurde fieberhaft nach melodiefähigen Bassinstrumenten gesucht. Hörner und Trompeten waren vor der Einführung der Ventile ja primär für diatonische Naturtonreihen verwendbar. Die einzigen chromatisch zu spielenden Bassinstrumente waren bis dahin die (Bass-)Posaune

¹⁹⁷ WHITWELL [1979], S. 78 ff

¹⁹⁸ ALTENBURG [1910], S. 671

¹⁹⁹ OVERTON [1985], S. 42

²⁰⁰ Ebenda, S. 45

²⁰¹ KUNITZ [1959], S. 592

und der Serpent.²⁰² Das Fagott verfügte ebenso über diese Fähigkeit, jedoch fehlte ihm die Klangfülle und Tiefe.

Die verfügbaren Bassinstrumente waren in dieser Zeit in mehrerlei Hinsicht unzulänglich. Gottfried Weber beschrieb diese Problematik in seinem Artikel in der AMZ von 1816 sehr eindrücklich. Darin beanstandete er, dass bei allen existierenden Bassinstrumenten Mängel aufgezeigt werden könnten. Er meinte, er habe noch niemals einen figurierten Bass präzise und prominent gehört. Er hielt die zunehmende Verselbständigung der Bassstimme in den Kompositionen seiner Zeit für eine Fehlentwicklung, weil es von Natur aus schwierig sei, tiefe Lagen schnell und präzise umzusetzen.²⁰³

In dem sich stetig vergrößernden Symphonieorchester des 19. Jahrhunderts konnte sich der Serpent als Bass de facto nicht durchsetzen. Das Motiv für seinen mangelnden Erfolg war, ähnlich wie in der Militärmusik, die Präferenz der Ophicleide, die sich dort rasch behaupten konnte und, bis zur Einführung der Blechblasinstrumente durch Wagner, im Symphonie- und Opernorchester integriert war.²⁰⁴

Die Ophicleide wurde im Jahre 1821 von Jean-Hilaire Áste patentiert, aber schon einige Jahre zuvor erfunden. So hatte dieses Instrument seine große Premiere in der Oper „Olympie“ von Gaspard Spontini (1774-1851) bereits im Jahr 1819. Durch dieses einflussreiche Vorbild wurden auch andere Komponisten dazu inspiriert, die Ophicleide zu besetzen.²⁰⁵

Dass die Ophicleide den Serpent direkt *ersetzt* hat, ist fragwürdig, denn einerseits wurden diese beiden Instrumente weiterhin parallel verwendet (vor allem in der Militär- und Kirchenmusik) und andererseits übernahm die Ophicleide wohl nicht exakt die Aufgaben des Serpent. Natürlich ist sie wie der Serpent ein Bassinstrument, nur wurde diese im Satz mit den Posaunen zusammen eingesetzt und nicht, wie der Serpent, mit den Fagotten. Der Serpent wurde also als Bass der

²⁰² BEVAN [1978], S. 56

²⁰³ WEBER [1816] I, S. 693 f

²⁰⁴ BEVAN [1978], S. 55

²⁰⁵ OVERTON [1985], S. 42

Holzbläser eingesetzt und die Ophicleide als Bassinstrument der Blechbläsergruppe.²⁰⁶

So setzte beispielsweise Giacomo Meyerbeer in seinen Opern die Ophicleide über weite Strecken mit der dritten Posaune unisono. Der Ophicleide wurde als Klappenhorn in manchen Partituren des 19. Jahrhunderts der Vorzug gegenüber der Bassposaune gegeben, da diese in den tiefen Lagen beweglicher war.²⁰⁷ Die Instrumente Serpent und Ophicleide waren also nicht notwendigerweise gleichgesetzt und austauschbar in der Besetzung. Heute werden die Rollen von Serpent und Ophicleide in aller Regel von Kontrafagott und Basstuba übernommen.²⁰⁸

Der Serpent hatte in den Opern- und Symphonieorchestern jedenfalls nur eine untergeordnete Bedeutung. Mögliche Gründe dafür liefert das wohl berühmteste klangästhetische Urteil von Hector Berlioz, der die intendierte Serpentstimme in seiner populären „Symphonie fantastique“ mit einer zweiten Ophicleide überschrieb.²⁰⁹ In seiner Instrumentationslehre von 1844 kritisierte Berlioz einerseits, dass sich der Serpent schlecht mit dem Orchesterklang und anderen Instrumenten sowie Gesangsstimmen mische. Weiter beschrieb er dessen Klang wenig charmant als „kaltes abscheuliches Geheul“²¹⁰.

Darüber hinaus kritisierte er die Ungleichheit der Töne. Er benannte drei Töne, die viel lauter klangen, als die übrige Skala. Die Attribute der mangelnden Beweglichkeit, Reinheit der Töne und Klangfülle rundeten ein wahrlich vernichtendes Urteil ab.²¹¹

Wie kam Berlioz zu diesem Standpunkt? Klangliche Homogenität mit Gesangsstimmen oder opulente Klangfülle wurden zwei Jahrhunderte davor noch als bestechende Vorteile des Serpent hervorgehoben. Doch das Serpentspielen hatte sich zur Zeit Berlioz' bereits entscheidend verändert. Erstens wurde der Serpent nach und nach mit dem Zusammenspiel mit anderen Instrumenten konfrontiert. Der große Ziehbereich der Töne, der im Zusammenklang mit Gesangsstimmen ein Vorteil sein konnte, wurde hierbei allerdings zum Dilemma.

²⁰⁶ NAGY [1986], S. 71

²⁰⁷ KUNITZ [1959], S. 591

²⁰⁸ NAGY [1986], S. 71

²⁰⁹ WELKER [1998], S. 2390

²¹⁰ BERLIOZ [1844], S. 372

²¹¹ ebenda

Zudem wurden die Ensembles immer opulenter besetzt. Wollte der Serpent von der Lautstärke her mithalten, so war ein Anblasdruck erforderlich, der die Tonqualität negativ beeinflusste. Um auf dem Serpent einen guten Ton zu erzielen, musste die Lautstärke moderat gehalten werden. Der Serpent „übersteuerte“ sonst geradezu und auf diese Weise kam es wohl tatsächlich zu einem groben und unschönen Ton.²¹²

Der Serpent war mit der immer größer werdenden Besetzung des Symphonieorchesters bezüglich seiner Klangfülle und Intonationsfähigkeit überfordert. Es ergab sich folglich eine ähnliche Problematik wie in den Militärkapellen.

Die Intonationsfähigkeit eines Instruments mit Kesselmundstück hängt, wie bereits mehrfach erwähnt, stets von der Fertigkeit des Spielers ab. Die Sauberkeit der Töne mit der Einführung von Klappensystemen zu verbessern, hatte beim Serpent keinen vollends befriedigenden Effekt. Die Klappen erleichterten durchaus eine exaktere Intonation, jedoch konnten sie die Fähigkeit des Spielers nicht ersetzen.²¹³ Es existiert die Theorie, dass mit der Einführung der Klappen eine gewisse Faulheit der Spieler einsetzte, die sich viel zu sehr auf die neue Technik verließen.²¹⁴

Zudem brachten die Spielschulen, die reihenweise zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienen, erstmals auch Griffstabellen hervor, die jedoch für den Gebrauch des Serpent ebenfalls von mediokrer Bedeutung waren. Wenn man sich beharrlich an diese hielt, so war mit Sicherheit keine absolute Reinheit der Töne gewährleistet. Griffstabellen konnten nur ungefähre Richtlinien für das Spiel des Serpent bereitstellen.²¹⁵ Alan G. Moore geht sogar so weit zu behaupten, dass die genaue Ausführung auf *jedem Instrument* vom Spieler selbst zu elaborieren sei und sogar von der Tagesverfassung des Spielers abhinge. Der Ziehbereich der Töne blieb also auch bei einem Serpent mit Klappensystem erhalten.²¹⁶ Man konnte dem Spieler einen exakt kontrollierten Ansatz und ein differenziertes Gehör durch wie auch immer geartete Innovationen und Anleitungen nicht ersparen. Auch die von Berlioz angesprochene Ungleichheit der Töne ist etwas, das vom Spieler hätte kompensiert werden müssen.

²¹² MOORE [1975], S. 21 ff

²¹³ DULLAT [1989], S. 108

²¹⁴ OVERTON [1985], S. 39

²¹⁵ BEVAN [1978], S. 50

²¹⁶ MOORE [1975], S. 21 ff

In den Symphonieorchestern führte der Serpent aus den eben genannten Gründen ein randständiges Dasein. Auch wenn die Orchesterbesetzungen der bedeutenden Opernhäuser in Paris, Mailand und auch York und London im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einen Serpent führten,²¹⁷ ist er in den Partituren dieser Zeit nur vereinzelt zu finden. Die früheste ausdrückliche Verwendung in einem Opernorchester ist in der Oper „Montano et Stéphanie“ (1799) von Henri Montan Berton belegbar. Hierbei unterstützte der Serpent über einige Abschnitte die Kontrabass- oder Fagottstimme.

In den Opern des Franzosen Mehul wurde der Serpent wohl auch aus patriotischen Beweggründen besetzt. Weitere prominente Beispiele findet man in Ludwig van Beethovens „Militärmarsch“ von 1816, Giacomo Rossinis Oper „Die Belagerung von Corinth“ (1826) und Giuseppe Verdis Oper „Les Vespres siciliennes“. Mendelssohn setzte den Serpent in seinem Oratorium „Paulus“ (1836) ein.²¹⁸

Bei den berühmten Musikfestivals in England kam der Serpent in Oratorien über einen längeren Zeitraum übrigens obligatorisch zum Einsatz und erlebte hier eine Blüte zwischen 1825 und 1828. Mendelssohn besetzte den Serpent weiterhin in der Konzertouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ (1828) und in seiner 5. Symphonie, der sogenannten „Reformationssymphonie“ (1832). Die letzten Auftritte hatte der Serpent bei Klose in „Das Leben ein Traum“ (1899) und im selben Jahr in dem Stück „Enigma Variations“ von Elgar sowie in Schönbergs „Verklärte Nacht“.²¹⁹

Problematisch ist, dass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, *welcher* Serpent bei den Besetzungsangaben der so eben genannten Werke gemeint war. Der Serpent d'église und die Formen des Serpent militaire waren nach wie vor parallel im Einsatz. Laut Kunitz konnte mit dem Begriff Serpent auch die Ophicleide oder das Chromatische Baßhorn gemeint gewesen sein, vor allem dann, wenn die notierte Serpentstimme die Posaunen verstärkte.

²¹⁷ REUTER [2002], S. 444

²¹⁸ NAGY [1985], S. 65 ff

²¹⁹ BEVAN [1978], S. 54

Verdi überschrieb in seinen ersten Opern wie etwa „Oberto“ (1839) und „Il finto Stanislao“ (1840) die vierte Stimme der Posaunen mit „Serpano“ oder „Serpenton“, und meinte damit jedoch mit Sicherheit nicht den Serpent, so Kunitz.²²⁰

Die undifferenzierten Angaben in den Partituren dieser Zeit können damit zusammenhängen, dass auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Orchesterbesetzung von der Verfügbarkeit der Instrumente abhing. Es gab noch keine vollständig definierte Normbesetzung. Immer noch war es üblich, Partituren für einen Aufführungsort je nach Verfügbarkeit der Instrumente abzuändern.²²¹

Andererseits wurden die Klangästhetik und die Klangcharakteristik der Instrumente immer wichtigere Stilmittel in den Kompositionen des 19. Jahrhunderts. Wagner soll beispielsweise den Serpent ganz bewusst in seine Erstlingsoper „Rienzi“ aufgenommen haben. In dieser Oper, die im Jahre 1842 erst rund zwei Jahre nach deren Schöpfung in Dresden zur Uraufführung kam, setzte Wagner die Ophicleide als Bassstimme der Posaunengruppe und den Serpent als besonders tragfähigen Fagottbass ein und war sich deren unterschiedlicher Rollen also bewusst. Zudem war es das erste und einzige Mal, dass Wagner den Serpent besetzte. Offenbar war er von seinem Umfeld inspiriert, denn er vollendete dieses Werk in Paris und hatte vielleicht auch gehofft, es dort zur Uraufführung bringen zu können. Die Miteinbeziehung eines „Nationalinstruments“ sowie stilistische Anlehnung an französische Operngrößen wie Meyerbeer, könnte er also als überzeugende Argumente für eine Erstaufführung und Erfolg in Paris avisiert haben.

Entsprechend der Einbettung in die Holzbläsergruppe, teilte Wagner dem Serpent eine virtuose und fließend-kantabile Stimmführung zu, die sich klar von jener der Ophicleide unterschied. Darin manifestiert sich auch der bereits erwähnte Unterschied dieser beiden Instrumente, und dass von einem gegenseitigen Ersetzen nur bedingt ausgegangen werden kann. Jedenfalls verlangte Wagner dem Serpentspieler in „Rienzi“ höchste Virtuosität ab. Durchgehende Chromatik, große Tonsprünge, Arpeggien in Achtelnoten und ein Ambitus von drei Oktaven sind in der Partitur vorgesehen.²²²

²²⁰ KUNITZ [1959], S. 593

²²¹ NAGY [1985], S. 66

²²² OVERTON [1985], S. 42 ff

Dass Wagner den Serpent in seinen Folgewerken nicht mehr eingesetzt hat, mag daran liegen, dass „Rienzi“ ein kompositorisches Schaffensloch folgte, („Der Fliegende Holländer“ wurde zwar noch in Paris geschrieben, aber erst später instrumentiert), und den Ventilinstrumenten ein rascher Aufstieg beschieden war, welche Wagner in seinen weiteren Werken bevorzugte und etablierte.²²³

Die Gründe für das Aussterben des Serpent liegen einerseits darin, dass dieser ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr seiner ursprünglichen Konzeption entsprechend eingesetzt wurde. Der Serpent fungierte stets als beweglicher und klangvoller Bass für kleinere Ensembles und Gesangsbegleitung. Seine neuen Aufgaben konnte er auch mithilfe technischer Neuerungen wie Klappen und praktikabler aufrechter Bauweise nicht erfüllen. Ganz im Gegenteil führten die Technik der Klappen und die Griffstabellen in den aufkommenden Serpentschulen dazu, dass die schwierige und hohe Kunst des Serpentspielens verfiel, die bis zum Aussterben des Serpent vor allem von der Lippenfertigkeit des Spielers abhing.

In den Partituren, die den Serpent führen, ist dieser in rezenten Aufführungen durch die Tenorbassposaune bzw. die Tuba zu ersetzen, wenn die Stimme als Bass der Posaunen gesetzt ist. Hat die Stimmführung fagottartigen Charakter oder ist der Serpent offenbar als Bass der Holzbläser gesetzt, so ist es authentischer das Kontrafagott an dessen Stelle treten zu lassen.²²⁴

Dass die Tuba den Serpent im Symphonieorchester des 19. Jahrhunderts verdrängt hat, ist vielerorts zu lesen.²²⁵ Dass diese den Serpent in seiner charakteristischen Klanglichkeit aber niemals ersetzen kann, muss ebenso klar ausgedrückt werden. Die Tuba trägt zu einem völlig anderen Gesamtklang des Orchesters bei, verträgt keine Steigerungen und Kunitz benennt ihren Klang sogar als einen „fettig brüllenden [...] breiigen und pappigen“.²²⁶ Dies sind Attribute, die man dem dunklen, sonoren Klang des Serpent wohl kaum zusprechen kann, wie das Kapitel über dessen Klangfarbe (Kapitel 12., S. 67) zeigen wird.

²²³ Ebenda, S. 45

²²⁴ KUNITZ [1959], S. 714 f

²²⁵ Vgl. z.B. OVERTON [1985], S. 46 oder NAGY [1985], S. 70

²²⁶ KUNITZ [1959], S. 626

8. Der Serpent im 20. und 21. Jahrhundert – Die Renaissance eines Renaissanceinstruments

Nicht nur in der Wiederbelebung der „alten Musik“ in imitierter zeitgenössischer Musikzierpraxis bzw. Besetzung, sondern auch als Exot in der Filmmusik und im Jazz findet der Serpent heute eine Öffentlichkeit und Anhängerschaft. Im Rahmen und im Umfeld der Historical Brass Society, die sich besonders um die Reaktivierung des Instruments kümmert, ist eine bereits erwähnte breite Infrastruktur im englischsprachigen Raum entstanden.

Der Brite Christopher Monk (1921-1971) ist mit dem Wiederaufstieg des Serpent untrennbar verbunden. Er experimentierte ab 1958 im Auftrag der BBC mit historischen Instrumenten, die bis dahin als unspielbar galten. Die erfolgreich gestalteten Radiosendungen bei der BBC brachten ihn mit der Galpin Society in Cambridge zusammen, wo er 1964 mit John Eliot Gardiner mehrere Konzerte gab.²²⁷ Er stellte mit dem „London Serpent Trio“ den ersten professionellen Klangkörper zusammen, der sich mit dem Serpent befasste. Da es an geeigneten Instrumenten fehlte, gründete er auch eine angesehene Instrumentenbauwerkstatt, die bis heute besteht und in traditioneller Handarbeit mit überlieferten Werkstoffen historische Serpente baut.²²⁸

Für einen befruchtenden Dialog hat Clifford Bevan gesorgt. Der Musikwissenschaftler hat mit seinem Werk „The Tuba Family“ von 1978 den Serpent im Bewusstsein der blechblasmusikalischen Community verankert.²²⁹ Er schuf eine gemeinsame Plattform zwischen Tubisten und den wenigen Serpentspielern, die in kollaborativen Kontakten ihren Ausdruck fand und findet. Die Qualitäten des Serpent, sein unvergleichbarer sonor, warmer und voller Ton, haben in den Jahrzehnten der Wiederentdeckung glücklicherweise zahlreiche Würdigungen erfahren. Neue Kompositionen sind entstanden, wobei sich besonders der britische Komponist Simon Procter hervorgetan hat. In seiner 1987 entstandenen Komposition „Concerto for Serpent and Orchestra“ laufen die verschiedenen Handlungsstränge des Serpent-Revivals zusammen. Procters Werk wurde im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der University of South Carolina in

²²⁷ BEVAN [1991], S. 1 ff

²²⁸ Selbstdarstellung des Unternehmens Christopher Monk Instruments (CMI), online im Internet unter: <http://www.jeremywest.co.uk/cmi/index.html> (letzter Zugriff am 03.12.2012)

²²⁹ BEVAN [1978]

Columbia im Jahre 1989 uraufgeführt. Den äußeren Rahmen bildete das „First International Serpent Festival“.²³⁰

In Europa bildete sich in den letzten Jahren in Italien eine Szene heraus. Im Zentrum stehen dabei die Aktivitäten von Corrado Colliard, Professor für Posaune und Tuba am Konservatorium der norditalienischen Stadt Novara.²³¹ 2010 wurde im Rahmen des „Festival Fiati“ nach jahrhundertelanger Pause erstmals wieder ein Serpent-Quarett aufgeführt. Zuletzt fand im Juli 2012 in Monopoli bei Bari der Serpent Gehör. Das Festival Musica d'Estate, organisiert und durchgeführt vom Konservatorium in Monopoli, bot mit dem Konzert für Serpent und Streicher „Diversita : NO LIMIT“ von Luigi Morleo eine Neukomposition, die vom Serpentspieler Giuseppe Scarati und dem Orchester des Konservatoriums von Monopoli welturaufgeführt wurde.²³²

Als bester und bekanntester Serpentspieler in Europa gilt Michel Godard. Er studierte Trompete unter anderem in Paris, wandte sich aber bald der Tuba zu, die ihm den Weg von der sogenannten klassischen E-Musik hin zum Jazz und zur U-Musik wies. Seit 1979 ist Godard auch dem Serpent verbunden und zählt heute zu den berühmtesten europäischen Jazzmusikern, welcher in sehr unterschiedlichen Ensembles und Besetzungen auftritt.²³³

Die Vernetzung innerhalb der unterschiedlichen Fraktionen und Strömungen des Serpent-Revivals hat durch das Internet einen raschen Anstieg erfahren. Gerade mit den Möglichkeiten der digitalen Bild- und Tonaufzeichnungen durch diverse Web 2.0-Anwendungen wie Youtube oder Musik- und Downloadtauschbörsen sind der Klang und das Aussehen des Serpent so bekannt und verbreitet wie nie zuvor.

9. Die Bauweisen des Serpent

In diesem Kapitel werden die mannigfaltigen Bauweisen des Serpent besprochen und dabei auch die zahlreichen Parallelentwicklungen und Umformungen mit einbezogen, deren Rolle und Bedeutung bereits im Zuge der historisch-chronologischen Betrachtung des Serpent besprochen wurden.

²³⁰ HUENER [1995], S. 282

²³¹ Selbstdarstellung online im Internet unter: <http://www.musicaemusica.it/colliard/Colliard1.htm> (letzter Zugriff am 10.12.2012)

²³² A Monopoli prima esecuzione del Concerto per Serpentone e Orchestra d'Archi di Luigi Morleo. In: Cannibali. Il magazine che divora la vita di Bari, Puglia, 14.07.2012. Im Internet unter: <http://www.test.cannibali.it/leggi.php?i=8107&c=9> (letzter Zugriff am 10.12.2012)

²³³ Selbstdarstellung online im Internet unter: <http://www.michel-godard.fr/> (letzter Zugriff am 03.12.2012)

9.1 Die Bauweise des Serpent d'église

Die ursprünglichste Bauweise des Serpent, ist jene der namensgebenden Schlangenform. Als Werkstoff wurde vornehmlich Walnussholz²³⁴ verwendet, wie dies auch für den Bau von Zinken üblich war, doch auch Kirsche²³⁵ wurde verarbeitet. Für neuzeitliche nachgebaute Serpente wird gerne Bergahorn²³⁶ gebraucht. Schon Mersenne erwähnte 1636 allerdings, dass der Serpent auch aus Blech oder anderen Metallen hergestellt werden könne.²³⁷ Es ist aus dieser frühen Zeit jedoch kein Serpent aus metallischem Material erhalten oder dokumentiert. Ein Grund für die offenbar spärliche Verwendung dieses Materials könnte der Umstand sein, dass Grifflöcher in Metall sehr schwer zu fräsen waren und sich die Technik dafür noch nicht als ausgereift und praktikabel genug erwies.²³⁸ Nachweislich waren um 1800 August Grenser (Dresden) und der Blechschmied Feidhart (Leipzig) die ersten, die ihre Serpente gleichsam serienmäßig auch ganz aus Metall fertigten.²³⁹

Der Schlangenkörper wurde aus zwei deckungsgleichen Holzhälften gefertigt, die im Anschluss zusammengeklebt wurden. Als Klebstoff wurde häufig eine Substanz aus Tiergelatine benutzt.²⁴⁰ Jede Hälfte wurde aus einem großen Stück Holz zu einer Rinne ausgestochen. Zur Wandstärke gibt es sehr unterschiedliche Angaben. Während Mersenne eine Wandstärke von nur 1,2 mm anführte,²⁴¹ so findet man mit Zahlen von 6 mm bis 7 mm²⁴² oder 4 mm bis 8 mm²⁴³ in der Sekundärliteratur stark voneinander abweichende Berechnungen. Die Wandstärke wird an manchem untersuchten historischen Serpent als sehr unregelmäßig gearbeitet beschrieben²⁴⁴, an anderen wiederum als sehr genau und exakt hervorgehoben²⁴⁵. Es ist nachvollziehbar, dass diese Unterschiede mit der Fertigkeit des Erbauers oder vielleicht auch dem pekuniären Aufwand des Auftraggebers zu tun gehabt haben könnten. Hochwertigere, teurere Instrumente,

²³⁴ Vgl. z.B. SACHS [1920], S. 257

²³⁵ DULLAT [1989], S. 111

²³⁶ ebenda

²³⁷ MERSENNE [1636], S. 350

²³⁸ ALTENBURG [1910], S. 669

²³⁹ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 142

²⁴⁰ FARRINGTON [1969], S. 82

²⁴¹ Zitiert bzw. umgerechnet bei DARMSTÄDTER [2011], S. 54

²⁴² BEVAN [1978], S. 48

²⁴³ DULLAT [1989], S. 113

²⁴⁴ Vgl. z.B. DARMSTÄDTER [2011], S. 110 (Untersuchungen am Serpent SAM 237)

²⁴⁵ FARRINGTON [1969], S. 83

die beispielsweise mit Pergament, anstatt mit Leder umhüllt waren, verfügten demnach vielleicht auch über präzisere Arbeit am Holz. Die Klarheit und das rasche Ansprechen des Tones hängen mit der Wandstärke zusammen und eine einheitliche Ausarbeitung sorgt für einen weicheren Klang, da eine gleichmäßigere Schwingungsbildung möglich ist.²⁴⁶

Der Serpent verfügte über vier Windungen, nämlich zwei in jede Richtung. Die Holzstücke wurden mit einer Art Imprägnierung aus Harz versehen und sodann zusammengeleimt. Als nächstes wurden die Fingerlöcher mit etwa 6 bis 9 mm Durchmesser gerade bzw. senkrecht zur Achse gebohrt. Findet man erhaltene Serpente mit größeren Grifföffnungen, so handelt es sich in der Regel lediglich um eine Ausweitung aufgrund einer Abnutzung.²⁴⁷

Um diese Abnutzung bzw. das Ausweiten der Löcher zu verhindern, wurden manchmal Röhrchen aus Horn eingedreht. Es könnte aber bei erhaltenen Exemplaren, welche diese Verstärkung führen, durchaus sein, dass diese Hornteile nachträglich oder bei nachträglichen Stimmkorrekturen eingefügt wurden.²⁴⁸ Die endgültige Größe der Löcher wurde allgemein erst am Ende beim Anspielen des Instruments austariert.²⁴⁹

Der Serpent war in seiner Urform mit sechs vorderständigen Fingeröffnungen versehen, die zu zwei Dreiergruppen nach der dritten und vierten Windung angebracht wurden.²⁵⁰ Innerhalb dieser Dreiergruppen lagen die Grifföffnungen sehr eng beieinander. Die Lage dieser Löcher wurde nach ähnlichen Teilungsschemata wie bei den krummen Zinken berechnet.²⁵¹ Aufgrund der Rohrlänge und der natürlich begrenzten Griffspanne der Hände des Spielers, konnten die Löcher demzufolge nicht auf der mathematisch korrekten Stelle angebracht werden. Die Grifföffnungen mussten außerdem ziemlich klein gebohrt werden, da sich die Nähe zueinander innerhalb einer Triade akustisch so auswirkte, als wären die Löcher zwei- oder dreimal so groß.²⁵²

²⁴⁶ NAGY [1986], S. 158

²⁴⁷ OVERTON [1981], S. 74 ff

²⁴⁸ DULLAT [1989], S. 113

²⁴⁹ OVERTON [1981], S. 79

²⁵⁰ WELKER [1998], S. 2388

²⁵¹ HEYDE [1982], S. 32

²⁵² DARMSTÄDTER [2011], S. 106

Der Serpent hatte in aller Regel kein Daumenloch. Es gab jedoch manchmal ein sogenanntes Stimmausgleichsloch, welches mit einer Verschlussklappe ähnlich wie bei Blockflöten oder Pommern, für noch einen Ganzton mehr Tiefe sorgen konnte.²⁵³

Das schlangenförmige Rohr war in seinem Verlauf stark konisch.

Der Minimaldurchmesser lag beim Serpent laut Heyde zwischen 10 mm und 11,5 mm.²⁵⁴ Andernorts ist von einem Rohrverlauf von 22 mm auf 115 mm²⁵⁵ oder von 13 mm auf 102 mm²⁵⁶ im Durchmesser zu lesen.

Die Angaben zur möglichen Rohrlänge des Serpent d'église sind in der einschlägigen Literatur recht unterschiedlich und liegen zwischen 150 cm und 250 cm ohne Aufsatzrohr.²⁵⁷ Zwischen der Länge und Weite der Mensur gab es beim Serpent anscheinend keine einheitliche zahlenmäßige Abstimmung. Für das Verhältnis von der Breite zur Höhe des Serpent konnte Heyde eine Proportion von 5:9 berechnen, die häufig als Referenz herangezogen wird.²⁵⁸ Der Serpent schloss an seinem Rohrende glatt ab und verfügte somit eigentlich über keine Stürze. Das Endstück war jedoch, wie auch der Rohranfang, zumeist mit Metall verstärkt und verziert.

Um das Brechen an den Windungen zu verhindern, wurden diese mit Rindersehnen verstärkt. Das Instrument wurde sodann mit schwarzem, seltener braunem Leder überzogen. Manchmal befand sich darunter noch eine Schicht Leinen. Als Überzug wurde zuweilen auch gefärbtes Pergament verwendet. Philip Bate berichtet darüber, einen historischen Serpent gefunden zu haben, der unter dem Leder mit alten Dokumenten aus Pergament beschichtet war, die jedoch leider nicht mehr lesbar waren.²⁵⁹ Pergament ist Leder derart ähnlich, dass sich heutzutage bei manchen historischen Exemplaren kaum noch eruieren lässt, um welches der beiden Materialien es sich handelt. Manchmal wurden Serpente auch mit billigerem Stoff überzogen oder zumindest beschädigte Stellen des Leders

²⁵³ ALTENBURG [1910], S. 669

²⁵⁴ HEYDE [1982], S. 15

²⁵⁵ DULLAT [1989], S. 113

²⁵⁶ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 141

²⁵⁷ KUNITZ [1959], S. 709

²⁵⁸ HEYDE [1982], S. 73, z.B. zitiert bei DULLAT [1989], S. 111

²⁵⁹ BATE [1976], S. 49

damit geflickt. Praktischerweise wurde das Holz darunter schwarz gestrichen um etwaige spätere Risse im Leder optisch nicht allzu störend wirken zu lassen.²⁶⁰

Über die Funktion der Lederbeschichtung wird in der Forschung immer noch debattiert. Mehrfach ist von der Schutzfunktion des Leders gegen Witterungseinflüsse zu lesen.²⁶¹ Immerhin kam der Serpent ja auch im Freien zum Einsatz. Dem hält aber beispielsweise Overton entgegen, dass anderen Instrumenten die für das Spiel in der Natur vorgesehen waren, wie etwa der Schalmei oder Pommer, dieser Schutz gänzlich fehlte. Overton erkennt den Lederüberzug als strukturelles Element. Das Leder sollte die Holzteile also primär zusammenhalten. Manchmal waren die Hälften des Serpent nicht einmal verleimt, sondern nur aufeinander gelegt und streng mit dem Leder umwickelt oder eingenäht, um verlässliche Stabilität herzustellen.

Ob das Leder auch eine akustische Funktion übernommen hat, ist fraglich. Overton meint dazu, dass ein Experiment mit krummen Zinken ergeben habe, dass nicht überzogene Zinken freier und besser schwingen würden. Das Leder verringere die Resonanz.²⁶²

Der hölzerne Korpus wurde bisweilen auch aus mehreren Einzelteilen gefertigt. Vor allem in England etablierte sich im 17. Jahrhundert eine Bauweise mit mehreren, dafür aber kürzeren, sich überlappenden Holzstücken, die zusammengeleimt wurden.²⁶³ Der Serpent (Katalognummer SAM 237), der im Kunsthistorischen Museum Wien aufbewahrt wird, wurde beispielsweise aus 30 u-förmigen Holzrinnen zusammengefügt, die allerdings im Gegensatz zur gängigen englischen Bauweise nicht gegeneinander verschoben waren.²⁶⁴ Die Anordnung der Segmente ist anhand der verschiedenen erhaltenen Instrumente als sehr vielfältig dokumentiert worden. Ähnliches gilt für die Formen und Techniken, die der baulichen Stabilisierung des Serpent dienen sollten. Einerseits wurden innen liegende Leisten (sogenannte „Brücken“) über den Anstößen oder auch unter den Grifflöchern angebracht. Die Grifflöcher wurden dann durch diese Leisten gebohrt. Andererseits gab es die bereits erwähnte

²⁶⁰ FARRINGTON [1969], S. 82

²⁶¹ Vgl. z.B. SACHS [1920], S. 257

²⁶² OVERTON [1981], S. 73 f

²⁶³ BATE [1979], S. 126

²⁶⁴ DARMSTÄDTER [2011], S. 110

Verstärkung durch Faden- oder Sehnenumwicklungen. In Frankreich war es auch üblich, Metallklammern über den Bruchstellen anzubringen.²⁶⁵ Manchmal wurden zur zusätzlichen Stabilisierung der Windungen an der Außenseite des Instruments Metallstäbe zwischen den Kehren angebracht.²⁶⁶

Das Mundstück des Serpent bestand aus zwei Teilen, nämlich aus einem beinahe rechtwinkelig gebogenen Messingrohr, das auch Anblasrohr oder Krücke genannt wurde, und einem tatsächlichen Kesselmundstück, welches auf dieses aufgesteckt wurde. An der engsten Stelle des konischen Röhrenkorpus wurde das zweiteilige Mundstück in eine geschnittene Kerbe eingesteckt. Die Einsteckstelle wurde mit einem Metallband oder einer Metallkapsel gegen Abnutzung verstärkt, ohne welchen sich das Einsteckloch vom oftmaligen Ein- und Ausstecken stetig erweitert hätte.²⁶⁷ Bei späteren Serpentmodellen wurde die Einsteckstelle als zylindrische Stimmbahn gebaut und konnte, wenn auch nur in geringem Ausmaß, zum Nachstimmen verwendet werden.²⁶⁸

Das halbkugelförmige Kesselmundstück verfügte über einen besonders schmalen Rand und eine enge Bohrung. Von seiner Form kam es dem Trompetenmundstück am nächsten. Das Mundstück wurde anfangs aus Holz, Horn oder Elfenbein und später vornehmlich aus Metall (Silber, vergoldetem Kupfer, Messing, Blech, etc.) hergestellt.²⁶⁹

Die präzise und extensive Erforschung der Mundstücke ist schwierig, da kaum originale Exemplare erhalten sind. Gerade im musealen Bereich wurden auf nicht mehr spielbare Instrumente oftmals irgendwelche Mundstücke aufgesetzt, die aber nicht zu dem Instrument gehören und passen.²⁷⁰

Die Bauweise des Serpent war jener des krummen Zinken, wie bereits an anderem Ort erwähnt, in hohem Maße ähnlich. Die Unterschiede lagen lediglich in Details, wie etwa der relativen Wandstärke, die beim Serpent durchwegs geringer war. Überdies war der Zink zumeist achteckig geformt, während die Bauweise des

²⁶⁵ HEYDE [1982], S.274

²⁶⁶ GEIRINGER [1932], S. 27

²⁶⁷ OVERTON [1981], S. 74

²⁶⁸ HEYDE [1982], S. 10

²⁶⁹ DULLAT [1989], S. 113

²⁷⁰ ALTENBURG [1910], S. 668

Serpent stets rund gehalten worden ist. Der Rohrverlauf des Serpent war um einiges konischer und es fehlte ihm ein Daumenloch, welches bei den meisten krummen Zinken vorhanden war.²⁷¹

Für den Serpent d'égglise bildete sich in England eine etwas andersartige Bauweise heraus, die nicht nur durch die überlappenden „Sections“, also Abschnitte gekennzeichnet war, sondern auch durch engere und gleichmäßigere Windungen bzw. eine gleichbleibende Windungsbreite.²⁷²

Ursprünglich trug der Serpent keine Klappen. Mit dem Aufkommen dieser Technik am Ende des 18. Jahrhunderts wurde auch der Serpent baulich nach und nach verändert und mit diesen versehen. Mit Hilfe dieses Mechanismus, war es fortan möglich, die Grifflöcher zu vergrößern und deren Position zu verändern um eine größere Reinheit der Intonation zu erzielen. Der erste französische Instrumentenbauer, der nachweislich Klappen auf seinen Instrumenten anbrachte, soll Baudoin um 1812 gewesen sein.²⁷³ Der Serpent d'égglise wurde mit verschiedener Anzahl von Klappen gebaut. Bereits um 1800 waren Serpente mit drei Klappen keine Exoten mehr. Um 1840 gab es Serpente, die mit vier, fünf oder sechs Klappen ausgestattet waren. Thomas Key baute in London sogar ein Modell mit 14 Klappen und keinem „freien“, direkt mit dem Finger zu deckenden Griffloch. Klappen wurden ebenso auf alten Instrumenten angebracht, die umgebaut wurden.²⁷⁴

Auf eine interessante Innovation der klassischen Schlangenbauweise sei noch hingewiesen. Bereits im Jahre 1831 erfand B. Coldwell einen Serpent, welcher insofern eine kompaktere Bauweise aufwies, als er an der zweiten Biegung, gleichsam gespiegelt, wieder hinaufgebogen wurde. Dieser Serpent war in der Mitte wie ein Klapprad zusammengelegt und so lagen die Windungen übereinander. Dieses Instrument konnte horizontal gespielt werden, denn das Mundstück lag ungefähr in der Mitte des Instruments.²⁷⁵ Diese Bauweise kam jedoch auf, als der Serpent in Schlangenform bereits aus der Mode gekommen

²⁷¹ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 140

²⁷² HEYDE [1982], S. 37

²⁷³ DULLAT [1989], S. 113

²⁷⁴ BEVAN [1978], S. 83

²⁷⁵ PACEY [1980], S. 132 f

war. Schon Ende des 18. Jahrhunderts ging man zu einer leichteren und aufrechten Bauart in Fagottform über.

9.2 Die Bauweisen des *Serpent militaire*

Die allgemeine Bezeichnung „*Serpent militaire*“, mag etwas verwirrend sein, da diese auf ein Modell von Piffault aus dem Jahre 1806 zurückgeht.²⁷⁶ Es werden aber gemeinhin alle Instrumente der aufrechten Bauform als *Serpent militaire* bezeichnet. Die Begrifflichkeiten zu den vielen Umwandlungen, Parallel- und Weiterentwicklungen des *Serpent* sind, wie bereits mehrfach erwähnt, sehr vielschichtig und undurchsichtig. Ein und der gleiche Name wird oft für verschiedene Instrumente verwendet. In der folgenden Auflistung soll, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, ein Überblick über die relevantesten und bekanntesten *Serpent*-formen gegeben werden.

Inwiefern die zahlreichen Umgestaltungen und vor allem die Weiterentwicklungen auch noch als *Serpent* eingeordnet werden können, ist schwierig zu sagen. Alan G. Moore meint dazu, dass streng genommen nur die ursprüngliche Schlangenform, die ja bis heute auch in Gebrauch steht und niemals ganz abgelöst wurde, einen *Serpent* als solchen definiert.²⁷⁷ Andererseits weiß man, dass die Art der Rohraufwicklung nicht viel Einfluss auf den Klang eines Instruments hat²⁷⁸ und die aufrecht gebauten Modelle, auch wenn diese rein optisch stark abwichen, bezüglich ihrer Spieltechnik und ihres klanglichen Grundcharakters dem *Serpent d'église* äußerst ähnlich bzw. geradezu identisch waren. Ein weiteres Indiz für die Zugehörigkeit, stellt die Nomenklatur dar. Solange ein *Serpent* in aufrechter Bauform auch die Bezeichnung „*Serpent*“ in seinem Namen trägt, liegt auch die organologische Einordnung als solcher nahe. Dieser Idee stehen allerdings auch Beschreibungen, wie die von Eszter Fontana in ihrem Katalog des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig entgegen, die den aufrecht gebauten „*Serpent droit*“ ganz selbstverständlich als Basshorn tituliert.²⁷⁹

Das Chromatische Baßhorn und die Ophicleide, weisen schon relativ starke Unterschiede in Bauform, Klang, etc. auf und werden in der Literatur häufig zur

²⁷⁶ DULLAT [1989], S. 113

²⁷⁷ MOORE [1975], S. 22

²⁷⁸ DICKREITER [1987], S. 126

²⁷⁹ FONTANA/HEISE [1998], S. 82

Familie der Klappenhörner gezählt.²⁸⁰ Sie stellen somit am ehesten eigene Instrumente dar. Streitwolf sagte angeblich jedoch selbst von seinem Chromatischen Baßhorn, es sei ein „veredelter Serpent“²⁸¹, was dessen Zugehörigkeit zu einer Art Serpentgruppe oder -familie wiederum untermauern würde.

Die Ophicleide wurde selbst als Familie in verschiedenen Lagen konzipiert.²⁸² Man kann ihr daher wahrscheinlich die Autonomie als selbständiges Instrument zugestehen. Vollends klären lässt sich die Frage nach der Ein- und Zuordnung der aufrecht gebauten Serpentformen und deren Weiterentwicklungen nicht. Eine gewisse Verwandtschaft zueinander kann jedoch auch nicht abgesprochen werden.

9.2.1 Der Fagott-Serpent

Den ersten Serpent aufrechter Bauweise schuf um 1780 J. J. Regibo, welcher in Lille in Frankreich wirkte. Das Rohr dieses Instruments war in Fagottform mit zwei senkrecht nebeneinanderliegenden Parallelwindungen gebaut. Das erste Modell verfügte noch über keine Klappen.²⁸³ In der Literatur wird diese Form als „Fagott-Serpent“, „Serpent basson“ oder „Ophibaryton“ bezeichnet. Dieser Serpent bestand aus fünf Teilen, die oftmals mit einer mobilen Metallzwinge versehen wurden, und verfügte über sechs Grifflöcher und eine Stürze in Drachenkopfform. Dieses Modell war zumindest teilweise aus Metall (Stürze, Stimmbahn, Klammern, etc.) gefertigt.²⁸⁴ Der Serpent war leichter zu spielen, leichter zu tragen und zu halten und hatte einen kräftigeren Ton als der Serpent d'église.²⁸⁵ Der Fagott-Serpent bot sich als Vorlage für weitere Verbesserungen und Umbildungen an.

9.2.2 Der Serpent-Forveille

Auf der Basis des Fagott-Serpent von Regibo entwickelte Forveille, (die Schreibweisen „Forville“²⁸⁶ oder „Forvielle“²⁸⁷ sind in der Sekundärliteratur ebenso zu finden) einen aufrechten Serpent mit drei bis vier Klappen. Es gibt unterschiedliche Angaben zu dessen Entstehungszeitraum. Während mancherorts

²⁸⁰ Vgl. z.B. REUTER [2002], S. 447 oder NAGY [1985], S. 51

²⁸¹ ALTENBURG [1910], S. 670

²⁸² REUTER [2002], S. 447

²⁸³ ALTENBURG [1910], S. 669 f

²⁸⁴ Vgl. z.B. DULLAT [1989], S.114

²⁸⁵ REUTER [2002], S. 443

²⁸⁶ REUTER [2002], S. 443

²⁸⁷ KUNITZ [1959], S. 710

1792 als Geburtsjahr angegeben wird²⁸⁸, findet man doch größtenteils das Jahr 1823²⁸⁹, in welchem der Serpent-Forveille auf der Pariser Industrieausstellung vorgestellt und hochgelobt wurde, was zu seiner Popularität beitrug. Es handelt sich wahrscheinlich um das erste Blasinstrument, das nach dessen Erfinder benannt wurde, was im Laufe des 19. Jahrhundert dann sukzessive Usus wurde.²⁹⁰ Gebaut wurde dieser erste Serpent-Forveille von einem gewissen Turlot nach den Plänen des Franzosen Forveille. Möglicherweise wurde dieses Instrument bereits um einiges früher konzipiert und daher gibt es unterschiedliche zeitliche Angaben zur Entstehungszeit.

Der Serpent-Forveille bestand in aller Regel aus vier Teilen. Während das gerade Schallteil und das verlängerte Kniestück zumeist aus Holz gebaut wurden, wurden die Zwischenteile aus Metall gefertigt. Das Holz wurde mitunter bunt bemalt und die Stürze als Drachenkopf gestaltet. (Siehe Abb.4) Die sechs Fingerlöcher befanden sich in zwei Triaden aufgeteilt einerseits auf dem hölzernen Kniestück und andererseits auf dem metallischen Zwischenstück. Die Materialien konnten an diesen Stellen auch vertauscht eingesetzt werden.²⁹¹ Baines meint, dass der Serpent-Forveille über den schönsten Klang aller Serpentformen verfügte.²⁹² Bevan benennt den Serpent-Forveille auch als Ophy-baryton²⁹³, was wiederum klar vor Augen führt, dass die Zuordnung der Namen allgemein sehr undifferenziert ist.

²⁸⁸ KUNITZ [1959], S. 710

²⁸⁹ Vgl. z.B. BEVAN [1978], S. 52 oder NAGY [1985], S. 51 oder DULLAT [1989], S. 113

²⁹⁰ Vgl. DULLAT [1989], S. 113 oder BEVAN [1978], S. 52

²⁹¹ DULLAT [1989], S. 113

²⁹² BAINES [1978], S. 199

²⁹³ BEVAN [1978] S. 52



Abb. 4²⁹⁴

9.2.3 Der Serpent militaire von Piffault

1806 generierte Piffault in Paris einen Serpent in aufrechter Bauweise. Ein markantes Erkennungszeichen war die Rohraufwicklung, die nach einer ovalen Schleife in eine große U-Form übergang. Die Hauptröhre war gerade geformt und trug sechs bis sieben Grifflöcher.²⁹⁵

9.2.4 Der Serpent droit

Diese Form wurde vor allem von J. B. Tabard aus Lyon und auch Forveille ab ca. 1815 gefertigt. Charakteristisch war eine farbenreiche Stürze in Drachenkopfform. Dieser Serpent wurde drei- bis fünfteilig gebaut. Der hölzerne Korpus wurde mit Leder umwickelt.²⁹⁶

9.2.5 Das Englische Baßhorn

Alexandre Frichot, ein angesehener Serpentspieler, der um 1790 als Revolutionsflüchtling von Frankreich nach England kam, baute um 1800 gemeinsam mit dem Londoner Instrumentenbauer J. Astor einen Serpent in

²⁹⁴ DULLAT [1989], S. 114

²⁹⁵ DULLAT [1989], S. 113

²⁹⁶ DULLAT [1989] S. 113 f

V-Form aus Kupfer. Das Instrument besaß eine auffallend weite Stürze, sechs Grifflöcher und drei bis vier Klappen.²⁹⁷ Obgleich das Instrument von Regibos Erfindung kaum abwich, rühmte sich Frichot damit, ein völlig neues Instrument geschöpft zu haben.²⁹⁸ Daher enthält der Name auch keinen Hinweis mehr auf den Serpent. In England wurde dieses Instrument angeblich auch „Keyed Horn“, also „Klappenhorn“ genannt.²⁹⁹

Ein besonderes Kennzeichen dieses Instruments, war das als Schwanenhals gestaltete Verbindungsrohr zwischen dem Korpus und dem Mundstück, welches beinahe ein Drittel der gesamten Rohrlänge einnahm.³⁰⁰ Manchmal war die Stürze auch als weit geöffnetes Drachenmaul mit einer mobilen Blechzunge ausgeführt.³⁰¹ 1806 präsentierte Frichot dann ein weiteres Instrument, welches er „Basse-cor“ nannte und in das Pariser Conservatoire einführte. Er ließ dieses einige Jahre später in adaptierter Form unter den Namen „Basse trompette“ oder „Trombe“ patentieren. Dieses Tonwerkzeug war in der Lage, eine chromatische Skala von über vier Oktaven zum Erklingen zu bringen und war darüber hinaus intonationssicherer und homogener als der Serpent. Frichot hatte dieses Modell als multifunktionalen Ersatz im Orchester für Instrumente wie den Serpent, die Trompete oder die Posaune konzipiert.³⁰² Die Verbesserungen gegenüber den Vorgängermodellen lagen in einer neuen Anordnung der Einzelteile und in der Ergänzung von vier Aufsteckbögen, die das Instrument für verschiedene Stimmungen kompatibel machen sollten.³⁰³ Trotz der offensichtlichen Vorzüge, war diesem Instrument wie so vielen anderen aufrecht gebauten Serpentformen nur eine kurze Lebensdauer beschieden und somit war es in den 1830er Jahren schon wieder vollkommen aus der Mode gekommen.³⁰⁴

9.2.6 Das Russische Fagott

Welches Instrument als Russisches Fagott oder auch „Basson russe“ oder „Serpent anglais“ benannt wurde, ist sowohl aus der vorhandenen Sekundärliteratur als auch aus den zeitgenössischen Quellen schwierig zu

²⁹⁷ BEVAN [1978], S. 52

²⁹⁸ KUNITZ [1959], S. 710

²⁹⁹ FORSYTH [1926], S. 175

³⁰⁰ NAGY [1985], S. 56

³⁰¹ KUNITZ [1959], S. 710

³⁰² BEVAN [1978], S. 52

³⁰³ KUNITZ [1959], S. 710

³⁰⁴ REUTER [2002], S. 443

ermitteln. Dass der Name höchstwahrscheinlich nicht mit dem Gebrauch in Russland, sondern viel eher mit „Prussia“ (englisches Wort für Preußen) in Verbindung steht, wurde bereits erläutert. Mancherorts ist zu lesen, dass dieses Instrument eine Form des Englischen Baßhorns war, welches über die gemeinsamen militärischen Einsätze von Deutschland und England unter diesem Namen im deutschsprachigen Raum bekannt wurde.³⁰⁵ Andernorts ist zu erfahren, dass das Russische Fagott in Anlehnung an Regibos Fagott-Serpent als eigenständiges Modell der aufrechten Bauweise erschaffen wurde.³⁰⁶ In anderen Publikationen wird der Name „Russisches Fagott“ schlichtweg mit dem des Fagott-Serpent gleichgesetzt.³⁰⁷ Das betreffende Instrument jedenfalls wurde aus Metall gefertigt und wie alle seine Serpent-Gefährten dieser Zeit vornehmlich in der Militärmusik verwendet.

9.2.7 Das Chromatische Baßhorn

Johann Streitwolf konzipierte in Göttingen 1820 das Chromatische Baßhorn mit zwölf Tonlöchern und zehn bis elf Klappen. Es kann als Vervollkommnung des Englischen Baßhorns betrachtet werden. Das Chromatische Baßhorn ist vielleicht das erste Instrument, das in der Literatur als eigenständiges Instrument und nicht mehr als aufrechte Bauform des Serpent eingeordnet wird, auch wenn es zumeist im Zusammenhang mit dem Serpent Erwähnung findet. Dieses Instrument bestand aus einem schlanken, beinahe schon zylindrischen, geraden, u-förmig geknickten Doppelrohr. Länge und Mensur des Rohres entsprachen in etwa dem des Fagotts. Über zwei freie Grifflöcher und in etwa zehn Klappen, war es voll chromatisch einsetzbar. Durch die enge Mensur und den nur ganz schwach konischen Rohrverlauf konnte der positive Effekt des Klappensystems im Gegensatz zu den anderen Serpentformen physikalisch optimal genutzt werden. So war nicht nur Intonationssicherheit, sondern auch ein präziser und kraftvoller Ton gewährleistet. Das Kesselmundstück wurde über ein s-förmiges Rohr befestigt und die Stürze aus Metall war nach oben gebogen. Grundsätzlich war das Instrument jedoch aus Holz.³⁰⁸

³⁰⁵ REUTER [2002], S. 443

³⁰⁶ DULLAT [1989], S. 114

³⁰⁷ DULLAT [1990], S. 203

³⁰⁸ KUNITZ [1959], S. 711

9.2.8 Die Ophicleide

Die Ophicleide (oder auch Ophikleide) gehört zu der Familie der Klappenhörner und war parallel mit den verschiedenen Serpentformen in Gebrauch.³⁰⁹ Dass die Ophicleide ein direkter Nachfolger des Serpent war und diesen „verdrängt“ hat, ist daher umstritten und nur bedingt richtig. Wie bereits erwähnt, übernahm die Ophicleide im Orchester andere Aufgaben als der Serpent. Dennoch wird die Ophicleide gerne als letzter Ausläufer des Serpent bezeichnet.³¹⁰

Die Ophicleide war in baulicher Hinsicht und auch namentlich (griech. Ophis: Schlange, griech. Cleides: Schlüssel bzw. Klappe) vom Serpent bzw. vom Baßhorn inspiriert. Um 1817 wurde sie vom Instrumentenbauer Jean Hilaire Asté alias Halary gebaut und einige Jahre später auch patentiert. Die Entstehung ist allerdings nicht hinlänglich geklärt. Schon um das Jahr 1806 baute der Franzose Guivier nämlich ein fast identisches Instrument.³¹¹ Die Ophicleide wurde zu Beginn aus Holz gefertigt, später jedoch ausschließlich aus Metall. Im Gegensatz zum Englischen Baßhorn besaß die Ophicleide eine weitere Mensur und mehr Klangfülle in der Tiefe. Auf dem durchgehend konischen Rohr, das fagottartig gebogen war, wurden von Halary zunächst neun Klappen angebracht. Erst in späteren Patenten wurde das Klappensystem sukzessive auf zwölf Klappen ausgebaut. Das Kesselmundstück glich jenem der Bassposaune. Obgleich die Ophicleide als Familie verschiedener Lageninstrumente konzipiert war, wurde vor allem die Baß-Ophicleide verwendet, deren Ambitus mit dem Fagott vergleichbar war. Für die Anpassung an verschiedene Stimmungen gab es Aufsteckbögen und später einen Stimmzug.³¹²

Zur Anwendung, zur Verbreitung und zum Repertoire der Ophicleide gäbe es noch viel zu bemerken, jedoch wird dies bewusst in dieser Arbeit ausgespart, da der Serpent im Fokus bleiben soll.

10. Spieltechnik, Stimmung und Ambitus des Serpent

Die in der Folge getätigten Angaben, beziehen sich – so nicht näher definiert – auf die ursprüngliche Bauweise des Serpent d'église in Schlangenform.

³⁰⁹ REUTER [2002], S. 447

³¹⁰ ALTENBURG [1910], S. 670

³¹¹ REUTER [2002], S. 447

³¹² REUTER [2002], S. 447

Der durch Überblasen erzielbare Ambitus des Serpent lag je nach Instrument und Spieler etwa zwischen zweieinhalb und maximal dreieinhalb Oktaven.³¹³ Schon Mersenne sprach von einer 17-tönigen Skala und einem Umfang von zweieinhalb Oktaven. Er meinte, dass mit gesteigertem Anblasdruck noch ein viel größerer Ambitus von vielleicht bis zu vier Oktaven erzielbar sein müsste.³¹⁴ Von einem Umfang von vier Oktaven beginnend beim Kontra C bis zum zweigestrichenen c“, wollte ebenso E.L. Gerber wissen. In einem Fachartikel der *AMZ* von 1804 schreibt er, dass dieser enorme Ambitus mit „gesunder und starker Brust“³¹⁵ auf einem Serpent zu erzielen sei, auch wenn die unterste Oktave nur hin- und wieder und bei eklatant gutem Ansatz zum Erklingen gebracht werden könne.³¹⁶

Der Stimmton des Serpent ist nicht eindeutig festzulegen. Es gibt genügend Beweise dafür, dass Hersteller Serpente in verschiedenen Tonhöhen produzierten. Die Grundtonhöhe liegt bei den von Overton im Zuge seiner Vermessungsstudie geprüften erhaltenen Exemplaren zwischen GES und es, wenn man von den rezenten Tonbezeichnungen ausgeht.³¹⁷ Die meisten erhaltenen Serpente haben laut *MGG* als Grundton C, aber auch B, E oder D kommen in Frage.³¹⁸ Am häufigsten allerdings wird in der Sekundärliteratur C als Grundton des Serpent angegeben.³¹⁹

Zu Irritationen kommt es manchmal aufgrund der Notation in D, doch lagen die damals bekannten Kirchentonarten ungefähr um einen Ganzton unter der heutigen Normalstimmung. Der Serpent wurde in aller Regel transponierend notiert.³²⁰ Verschließt man alle Grifflöcher, so wäre durch Überblasen eine Naturtonreihe möglich, die beim Serpent jedoch kaum verwertbar ist und auch nicht genutzt wurde.³²¹ Die erste Oktave wurde gebildet, indem die Löcher vom Rohrende aufwärts geöffnet wurden. Die linke Hand bediente die Löcher, welche sich näher dem Ansatz befanden und die rechte Hand die übrigen drei Löcher. Die sechs Grifflöcher wurden jeweils mit Zeige-, Mittel- und Ringfinger gegriffen und teilweise auch nur halbgedeckt um chromatische Zwischenstufen zu erreichen. Später

³¹³ SACHS [1920], S. 257

³¹⁴ MERSENNE [1636], S. 351

³¹⁵ GERBER [1803], S. 22

³¹⁶ ebenda

³¹⁷ OVERTON [1981], S. 77

³¹⁸ WELKER [1998], S. 2388

³¹⁹ Vgl. z.B. BEVAN [1978], S. 50 oder ALTENBURG [1910], S. 668 oder GALPIN [1965], S. 145

³²⁰ BEVAN [1978], S. 50

³²¹ ALTENBURG [1910], S. 668

wurde die Technik der Halbdeckung durch spezifische Gabelgriffe substituiert.³²² Die Tonhöhe wurde dagegen maßgeblich vom Ansatz bestimmt, denn innerhalb einer Griffstellung der Finger gab es einen weiten Ziehbereich von bis zu einer Terz³²³, in mancher Literatur wird sogar von einer Quart³²⁴ gesprochen. Mit ein und derselben Fingerstellung waren also mehrere nebeneinanderliegende Töne spielbar. Die Fingersätze waren daher schwankend und gestalteten sich bei jedem Instrument und auch bei jedem Spieler anders. Die Gabelgriffe zu finden, welche den saubersten avisierten Ton hervorbringen konnten, musste vom Spieler trainiert und eingeübt werden.³²⁵ Die Sinnhaftigkeit von sehr unterschiedlichen Griffstabellen in den zahllosen Spielschulen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden, ist daher in höchstem Maße in Frage zu stellen. Zwar wurde durch die Klappentechnik versucht eine standardisierte Spielweise zu generieren, aber die Klappen konnten auf den Serpent angewandt, ihre intendierte Wirkung nicht vollständig entfalten. Dieser Umstand ist vor allem mit der Anblastechnik über das Kesselmundstück zu erklären.³²⁶ Um die präzise Intonation auszuregulieren waren ein exorbitant gutes Gehör und die entsprechende Anblastechnik notwendig. Letztere war in der Wirkung viel zentraler als der Einsatz von Klappen. Ebenso musste der Spieler in der Lage sein die unterschiedlichen Lautstärken mancher Töne mit Lippenfertigkeit zu kompensieren. Das richtige Anblasen zu beherrschen und durch raffinierte Bewegungen der Lippen den Luftstrom unter Kontrolle zu halten, verlangte viel Virtuosität und Übung. Der Spieler musste die strukturellen Defizite des Serpent, wie etwa die ungewöhnliche Anordnung der Grifflöcher damit ausgleichen. Aufgrund des enormen Ziehbereichs, der innerhalb ein und derselben Fingerstellung gegeben war, musste der Spieler die Intensität des Luftstroms besonders gut unter Kontrolle haben.³²⁷ Zu scharfes Anblasen oder Treiben, bewirkte oftmals gleich einen Intonationsfehler von einem Halbtonschritt.³²⁸

³²² BEVAN [1978], S. 50

³²³ DICKREITER [1987], S. 144

³²⁴ BEVAN [1978], S. 50

³²⁵ MOORE [1975], S. 23

³²⁶ OVERTON [1985], S. 39

³²⁷ Vgl. z.B. ALTENBURG [1910], S. 669

³²⁸ SCHUBERT [1865], S. 304

Joseph Fröhlich meinte dazu in seiner berühmten Serpentschule, dass ein Serpentspieler ein guter Sänger sein müsse und es unerlässlich sei, den Ton schon vor dem Anspielen vor dem imaginären Ohr zu manifestieren.³²⁹

Es existiert die Theorie, dass ein Serpentspieler stets verschiedene Mundstücke bei sich trug um sich der individuellen Stimmung im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten anzupassen³³⁰ Dies ist zwar nicht hinreichend belegbar, aber gut möglich. Frank Farrington experimentierte an einem historischen Serpent und verifizierte, dass mit verschiedenen Mundstücken bzw. Mundstückrohren jeweils höhere oder tiefere Töne spielbar wurden.³³¹

Das Mundstück wurde entweder mittig oder seitlich am Mund angelegt.³³² Die theoretischen Quellen geben uns wenig Aufschluss darüber, sodass ausschließlich über Bildmaterial eruiert werden kann, an welcher Stelle das Instrument angesetzt wurde. In Ikonographien ist die Mittelmundstellung bei Zinken im Allgemeinen am häufigsten zu finden, wie Overton in einer aufwändigen Studie überprüfen konnte.³³³ In allen für diese Diplomarbeit herangezogenen und geprüften Bildquellen, war hinsichtlich des Serpent die frontale Spielweise bzw. der Ansatz in der Mitte des Mundes ohne Ausnahme durchgängig, was das Ergebnis von Overton bekräftigt. Overton meint weiter, dass die seitliche Spielweise überhaupt nur dann ersatzweise herangezogen werden musste, wenn die Schneidezähne des Spielers missgebildet waren oder fehlten, denn die Zähne waren für den Ansatz unumgänglich. Das Zahnmaterial unterstützte den Ansatz und die langen und flachen Vorderzähne seien am besten dazu geeignet gewesen, diese Funktion optimal zu erfüllen, so Overton.³³⁴

Inwiefern die Artikulation der Musik durch eine Art Zungenschlag beim Spiel des Serpent von Bedeutung war, geht aus der Quellenlage nicht deutlich hervor. Es gibt diesbezüglich nur Anleitungen zu Blasinstrumenten im Allgemeinen und dem Zink im Besonderen. Da der krumme Zink in der Tonerzeugung als lippengeblasenes Grifflochhorn aber dem Serpent sehr ähnlich war, könnte man die Gesetze des artikulierten Spielens auch auf den Serpent applizieren.

³²⁹ Zitiert bei KARSTÄDT [1937], S. 412

³³⁰ BEVAN [1978], S. 51

³³¹ FARRINGTON [1969], S. 94

³³² KARSTÄDT [1937], S. 412

³³³ OVERTON [1981], S. 82

³³⁴ OVERTON [1981], S. 83

Beim Anblasen waren der austarierte Luftdruck und die Aufrechterhaltung des Luftstroms von Bedeutung, um die fest aufliegenden Lippen in Bewegung zu versetzen. Für diesen Vorgang war die Zunge zwar nicht von Bedeutung, jedoch befand sich die Zungenspitze bei einem kontrollierten Anblasvorgang an der Grenze zwischen den oberen Schneidezähnen und dem harten Gaumen, wodurch sich der Luftdruck in der Mundhöhle vergrößerte. Der Luftdruck musste stetig ausgeglichen werden und durfte weder zu hoch noch zu niedrig sein, da dies einerseits zu einem unkontrolliert explosiven und unschönen Ton und andererseits zu einem schwachen und ebenso fehlintonierten Ton führen konnte. War eine Reihe von mehreren gleichen Notenwerten zu spielen, so musste der Luftstrom mit der Zunge für einen kurzen Moment unterbrochen werden.³³⁵

Theoretiker haben in der Vergangenheit bezüglich der Artikulation für verschiedenste Silben plädiert. Martin Agricola schlug beispielsweise „diridiride“ vor.³³⁶ Generell kann man sagen, dass der T-Klang von einer schärfer gespitzten Zunge produziert wurde und größeren Luftdruck implizierte, während der weichere D-Klang für leise Legato-Passagen verwendet wurde.³³⁷

Alan G. Moore, der den Serpent selbst spielte, meinte dazu, dass es wichtig sei den Luftstrom mit der Zunge zu koordinieren, und dass er selbst die gleiche Artikulationsweise wie auf der Tuba verwenden würde. Für die Legato-Passagen verwendete er die Silbe „dou“ und für die Staccato-Passagen die Silbe „tou“. Die Geläufigkeit mit der auch kurze Notenwerte auf dem Serpent gespielt werden können, hänge einerseits von der Fähigkeit des Spielers und andererseits von der Lage ab, in welcher gespielt wird. In der mittleren Lage ließen sich Verzierungen und Triller am einfachsten umsetzen, so Moore.³³⁸

Die Spielhaltung des Serpent war in Zeiten seiner Einführung in den theoretischen Schriften nicht näher definiert, aber traditionell zumeist vertikal vor dem Körper üblich. Das ist aus den zahlreichen Ikonographien dieser Zeit ersichtlich.³³⁹ Auf dem bereits mehrfach zitierten englischen Gemälde von Zoffany, hält der Spieler den Serpent im Sitzen wie ein Cello zwischen den Knien. (Siehe Abb. 1)

³³⁵ OVERTON [1981], S. 80 f

³³⁶ AGRICOLA [1528/45], S. 187

³³⁷ OVERTON [1981], S. 81

³³⁸ MOORE [1975], S. 23 ff

³³⁹ BEVAN [1978], S. 48

Abbé Lunel, der als Serpentspieler in Notre Dame angestellt war, erfand um 1770 angeblich eine Art den Serpent diagonal zu halten.³⁴⁰ Den Anspruch diese Spielweise erfunden zu haben, erhob ebenso der bereits erwähnte englische König George III., der ein großer Förderer des Serpent war und diesen auch selbst leidenschaftlich spielte. Er führte den Serpent in die Militärkapellen Englands ein, und hier war natürlich eine seitliche Spielhaltung dem marschierenden Musizieren förderlicher.³⁴¹ Es gab aber, gerade für die kompakter gebauten Serpente, auch eine fast horizontale Spielhaltung.³⁴²

11. Die systematische Einordnung des Serpent

Die systematische Einordnung und organologische Zuordnung des Serpent erweist sich als durchaus spannend, weshalb dieser Frage ein eigenes Kapitel gewidmet wird. In der musikwissenschaftlich bedeutsamsten und am häufigsten referenzierten Systematik von Hornbostel und Sachs, wäre der Serpent unter 4.2.3.2.1 einzuordnen.³⁴³

Näher betrachtet, bedeutet dies in Erklärung der verschiedenen Kategorien und Unterkategorien Folgendes:

4. steht für die Zuordnung als Aerophon.³⁴⁴ Es ist außer Frage gestellt, dass im Falle des Serpent die Luft das primäre Medium ist, welches in Schwingung versetzt wird.

4.2. steht für die Zuordnung als (eigentliches) Blasinstrument, da die Luft durch das Instrument selbst begrenzt wird.³⁴⁵

4.2.3. betrifft die Systematisierung als Trompete.³⁴⁶ Hierbei muss allerdings explizit darauf hingewiesen werden, dass Hornbostel und Sachs die Trompeten nicht, wie andernorts üblich, in Unterscheidung zu den Hörnern an ihrem überwiegend zylindrischen Rohrverlauf u. Ä. kategorisieren. In der Systematik von Hornbostel und Sachs werden als Trompeten Instrumente bezeichnet, bei welchen der Luftstrom durch die Schwingung der Lippen beeinflusst wird. Es ist also eine

³⁴⁰ DULLAT [1989], S. 106

³⁴¹ MORLEY-PEGGE/BATE/WESTON [2001], S. 142

³⁴² LUMSDEN [1975], S. 297

³⁴³ HORNBOSTEL/SACHS [1914], S. 582 ff

³⁴⁴ HORNBOSTEL/SACHS [1914], S. 582

³⁴⁵ HORNBOSTEL/SACHS [1914], S. 583

³⁴⁶ HORNBOSTEL/SACHS [1914], S. 588

Kategorie für lippenschwingende Instrumente, wozu natürlich auch die Hörner und überhaupt alle Instrumente mit Kessel- oder Trichtermundstück zählen.

4.2.3.2. steht für chromatische Trompeten, die über Vorrichtungen zur Tonhöhenveränderung verfügen.³⁴⁷ Diese Vorrichtungen sind im Falle des Serpent seine Grifflöcher.

4.2.3.2.1 Unter der letzten Ordnungszahl, wird der Serpent nun auch als Grifflochhorn weiter differenziert.³⁴⁸

In einer Verkürzung wird der Serpent oftmals zu den „lip reed“³⁴⁹ oder „lip vibrated“³⁵⁰ also lippenschwingenden oder lippenvibrierenden Aerophonen gezählt. Manchmal wird auch die Bezeichnung „Polsterzungeninstrument“³⁵¹ dafür verwendet.

Darüber hinaus ist vor allem in der populärwissenschaftlichen Literatur und der Umgangssprache eine Unterscheidung in Blech- und Holzblasinstrumente historisch gewachsen. Die Bezeichnung, welche nach Baumaterial differenziert, ist jedoch irreführend, da Holz- und Blechblasinstrumente eben nicht notwendigerweise nach dem Material klassifiziert werden.³⁵² Diesbezüglich hätte man im Falle des Serpent auch das Problem, dass Metall und Holz gleichermaßen als Werkstoff in Frage kamen. Holz- und Blechbläser unterscheiden sich in Wahrheit durch deren Bauweise, aber vor allem durch die Art der Tonerzeugung.

Aufgrund seines Kesselmundstücks wird der Serpent oftmals zu den Blechbläsern gezählt.³⁵³ Das Mundstück dient einem Blechbläser nur als Auflage für die Lippen, welche die eigentlichen Schwinger sind. Bei einem Holzblasinstrument wäre es beispielsweise ein Rohrblatt, welches statt der Lippen in Schwingung versetzt wird. Die Rohrlänge ist daher bei Blechbläsern auch doppelt so lang, wie bei einem Holzblasinstrument in vergleichbarer Lage. Innerhalb der Blechblasinstrumentengruppe müsste man den Serpent aufgrund der weiten

³⁴⁷ HORNBOSTEL/SACHS [1914], S. 589

³⁴⁸ Ebenda

³⁴⁹ OVERTON [1985], S. 42

³⁵⁰ APEL [1964], S. 355

³⁵¹ RUF [1991] II; S. 401

³⁵² BERG [1994], S. 20

³⁵³ Vgl. z.B. BERG [1994], S. 20

Mensur und dem konischen Rohrverlauf zu den Hörnern zählen³⁵⁴, in Unterscheidung zu den zylindrischen und eng mensurierten Trompeten. Andererseits verfügt der Serpent eben über ein Kesselmundstück, was wiederum für Trompeten üblich ist. Bei Hörnern hat nämlich das Trichtermundstück Tradition. Außerdem teilt der Serpent seine S-Form mit den ursprünglichsten Trompeten.³⁵⁵ Der Serpent bringt also Merkmale beider Instrumente mit. Dies könnte der Grund sein, weshalb er manchmal als Trompeteninstrument³⁵⁶ und manchmal als Horninstrument³⁵⁷ eingestuft wird.

Da die Argumente als Horninstrument jedoch schlagender sind, und eine Zugehörigkeit auch in Anbetracht der genuinen Entwicklung aus dem Naturhorn naheliegender scheint, könnte die vielfach angegebene Systematisierung als „Trompeteninstrument“ auch gemäß der allbekannten Systematik von Hornbostel und Sachs getroffen worden sein. Diese geht nach anderen Kriterien vor und kategorisiert somit Hörner und Trompeten gleichermaßen als Trompeteninstrumente. Es handelt sich in diesem Fall demnach also gar nicht um eine Unterscheidung zwischen Hörnern oder Trompeten, sondern um den Überbegriff als Trompeteninstrument. Dabei gibt die Bezeichnung keinen Aufschluss darüber, ob der Serpent von der Bauart her eher als Trompete oder Horn eingestuft werden kann.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der konische Rohrverlauf, die weite Mensur und vor allem das Kesselmundstück und die Spielweise über die Lippenschwingung den Serpent als Blechblasinstrument klassifizieren können.

Dagegen weist der Serpent andererseits Merkmale auf, welche eine Einordnung als Holzblasinstrument ebenso rechtfertigen könnten. So verfügt der Serpent über keine Stürze, wie es für Blechblasinstrumente üblich wäre. Grund dafür ist der Umstand, dass der Serpent mit Grifflöchern gespielt wird, was ein weiteres eindeutiges Erkennungsmerkmal eines Holzblasinstruments darstellt. Blechblasinstrumente sind hingegen im Normalfall zwischen Mundstück und Stürze schalldicht verschlossen.

³⁵⁴ Vgl. z.B. NAGY [1985], S. 50

³⁵⁵ OBERKOGLER [1976] S. 106

³⁵⁶ Vgl. z.B. DEUTSCH [1982], S. 73

³⁵⁷ Vgl. z.B. GEIRINGER [1932], S. 26 oder BUHLE [1903], S.12

Da der Serpent gleichermaßen Merkmale eines Blech- und eines Holzblasinstruments aufweist, wird er von aufmerksamen Wissenschaftlern auch als „Zwitter“-Instrument eingestuft.³⁵⁸

Ob der Serpent als Bassinstrument der Zinkenfamilie eingeordnet werden kann, wurde bereits an anderer Stelle erörtert. Zusammenfassend sei dazu bemerkt, dass im Falle der Zinken, unabhängig vom Serpent, generell die Bezeichnung als Familie fragwürdig scheint. Die einzelnen Zinkenarten unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Bauart, ihrer genuinen Abstammung und auch ihrer Verwendung und Verbreitung doch erheblich voneinander.³⁵⁹ Dies gilt vor allem für die Unterscheidung zwischen krummen und geraden Zinken. Während gerade Zinken aus einem Stück Holz hergestellt wurden, weniger konisch verlaufen und manchmal ein eingedrehtes Mundstück besitzen, wurden krumme Zinken aus zwei Hälften gefertigt und mit Leder umwickelt, mit stark konischer Röhre und in jedem Falle mit einem applizierten Mundstück versehen.³⁶⁰

Gegen die Titulierung als Familie spricht ebenso, dass die verschiedenen Zinken nicht für das gemeinsame Lagenspiel gedacht waren.

Der Serpent weist bau- und spieltechnische Verwandtschaft mit dem krummen Zink auf. Vor allem das „Zwitterdasein“ als Instrument, das einerseits über Tonlöcher und andererseits über ein Kesselmundstück verfügt, hat der Serpent mit dem Zink gemein.³⁶¹ Rein systematisch gesehen, ist also eine Zugehörigkeit klar ersichtlich. Von seinen musikalischen Aufgaben und seiner Verbreitung her, führt der Serpent allerdings ein autonomes Dasein.

12. Die Klangfarbe des Serpent

Dass mit dem Aussterben des Serpent eine spezielle Klangfarbe verloren ging, die durch kein anderes Instrument ersetzt werden konnte, ist unbestritten. Sehr unterschiedlich sind jedoch die Meinungen darüber, ob es sich bei seinem Ableben tatsächlich um einen Trauer- oder einen Glücksfall handelt.

³⁵⁸ CLEMENCIC [1970], S. 52

³⁵⁹ WELKER [1998], S. 2385

³⁶⁰ OVERTON [1981], S. 72

³⁶¹ CLEMENCIC [1970], S. 52

Altenburg äußert sich sehr eindeutig, wenn er schreibt, dass der Serpent „glücklicherweise“³⁶² ausgestorben ist und meint, dass Zeitgenossen des Serpent dessen Klang als kräftig aber auch rau und hohl oder heulend bezeichneten. Mit dieser Einschätzung steht Altenburg keinesfalls isoliert da.

Es ist zu beobachten, dass es seit dem 19. Jahrhundert primär negative Beurteilungen von Theoretikern, Komponisten und Instrumentalisten gibt.

Schon Händel soll angeblich gesagt haben, dass es beileibe nicht der Serpent gewesen sein könne, der Eva verführt habe.³⁶³ Weber meint in seinem Artikel zur Instrumentation in der *AMZ* von 1816, dass es um den Serpent „höchst armselig“³⁶⁴ bestellt sei. Der Serpent habe zwar einen Ton, der „reich an Mark und Fülle“³⁶⁵ sei, aber ansonsten sei dieses Instrument leider vollkommen unelaboriert in seiner Bau- und Spielweise und daher nicht zu gebrauchen, denn das mühselige Austarieren der Intonation führe zu einem unsäglichen Geheule.³⁶⁶

Den nachhaltigsten Eindruck hinterließ das Urteil von Hector Berlioz, welches dieser in seiner vielbeachteten und auch im Zusammenhang mit dem Serpent häufig zitierten Instrumentationslehre 1844 veröffentlichte. Nicht nur kritisiert er die mangelnde Beweglichkeit, Intonationsfähigkeit, Klangfülle und Gleichmäßigkeit der Töne. Er meint weiter, dass dessen „barbarische[r] Ton“³⁶⁷ und „kaltes abscheuliches Geheul“³⁶⁸ besser zu irgendwelchen Druiden als in die heilige katholische Kirche passe und sich auch schlecht mit den übrigen Klängen des Orchesters mische.

Auch wenn Overton versucht dieses Urteil zu mildern, indem er vermutet, dass Berlioz mit dieser Aussage primär auf die vortreffliche Eignung des Serpent für Programmmusik, die Abscheuliches zum Inhalt habe, hinweisen wollte³⁶⁹, bleibt das Fazit eindeutig negativ. Denn hätte Berlioz dies wirklich so empfunden, dann hätte er den Serpent auch in seiner programmatischen Musik als Topos verwendet

³⁶² ALTENBURG [1910], S. 668

³⁶³ BEVAN [1978], S. 54

³⁶⁴ WEBER [1816] I, S. 700

³⁶⁵ Ebenda

³⁶⁶ Ebenda

³⁶⁷ BERLIOZ [1844], S. 372

³⁶⁸ Ebenda

³⁶⁹ OVERTON [1985], S. 41

und etabliert. Berlioz hat mit seiner ablehnenden Aussage das Image des Serpent in Europa nachhaltig beeinträchtigt.³⁷⁰

So bezeichnet Kunitz den Klang des Serpent ebenso als „roh, grob und stumpf, also ohne jeden Klangreiz“³⁷¹. Panoff nennt den Serpent ein „brummige[s] Instrument“³⁷² und Westrup lehnt den Serpent als „attractive neither to the eye nor to the ear“³⁷³ („weder für das Auge noch für das Ohr attraktiv“) in Bausch und Bogen ab.

In Anbetracht dieser höchst negativen Bewertungen scheint es schier unbegreiflich, dass sich der Serpent über Jahrhunderte in der Musik als Bassinstrument halten konnte.

Diesen geradezu vernichtenden Urteilen stehen allerdings auch höchst positive gegenüber: So rühmt Gerber den Serpent im Jahre 1806 für „ausserordentliche Kraft und nachdrucksvolle Tiefe“³⁷⁴ und Michaelis nennt ihn 1807 „sehr geschickt, der Musik kraftvolle Haltung und Würde in der Begleitung zu geben“. Ferner begreift Michaelis nicht, weshalb der Serpent gegenüber den „Schreyhälsen“³⁷⁵ alias Trompeten, Oboen, Fagotten und Hörnern keine Bevorzugung erlangte. F.L. Schubert bedauert in einem Artikel der *Neue Zeitschrift für Musik* von 1865, dass man den Serpent eingehen ließ und nicht weiter kultiviert hat. Er ist der Meinung, dass keines der neuen Ventilinstrumente den Serpent hinsichtlich seines eigentümlichen und kraftvollen Tones ersetzen könne.³⁷⁶ Auch in seiner frühesten ausführlichen Erwähnung von Mersenne erhält der Serpent gute Noten. Er wird als so stark wie 20 Männerstimmen und als wahrer Bass der Zinkengruppe betitelt.³⁷⁷

Es ist also festzustellen, dass die früheren klangästhetischen Äußerungen zum Serpent bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts durchwegs positiv waren, auch wenn man sich zu jeder Zeit dessen bewusst war, dass dieses Instrument Schwächen hatte und schwierig zu spielen war. Schwierig aufgrund der bereits

³⁷⁰ Ebenda, S. 40

³⁷¹ KUNITZ [1959], S. 709

³⁷² PANOFF [1938], S. 87

³⁷³ WESTRUP [1927], S. 635

³⁷⁴ GERBER [1803], S. 17

³⁷⁵ MICHAELIS [1807], S. 19

³⁷⁶ SCHUBERT [1865], S. 304

³⁷⁷ MERSENNE [1636], S. 352

mehrfach erwähnten ausgeklügelten Spieltechnik der Lippen in Verbindung mit einer großen Anforderung an ein exaktes Gehör.

Moore meint als praktizierender Serpentspieler, dass ein guter Ton auf dem Serpent weich und leicht sein muss. Dieser Ton ist allerdings nur in einer moderaten Lautstärke erzielbar.³⁷⁸ Dass ein geringerer Anblasdruck zum gewünschten wohlklingenden Ergebnis führt, impliziert auch die Ausführung von Mersenne. Er meinte, dass der Serpent so leicht zu spielen sei, dass ein 15-jähriges Kind einen gleich guten Ton erzeugen könne, wie ein 30-jähriger ausgewachsener Mann.³⁷⁹ Freilich meinte er damit generell das leichte Ansprechen der Töne. Andererseits impliziert diese Aussage aber auch, dass extreme Lautstärken, die auch einen entsprechenden Anblasdruck und somit Lungenkraft verlangten, anscheinend nicht üblich waren.

Bei zu hohem Anblasdruck bzw. forcierter Lautstärke, klingt der Serpent offenbar tatsächlich unschön, hart und hässlich.³⁸⁰

Vielleicht ist dies der Grund für die vernichtende Aussage von Berlioz?

Immer größer werdende Ensembles und die sich verschiebende Funktion des Serpent weg von der Begleitung von Gesangsstimmen, hin zur Bassstütze in großen Militäreensembles und Symphonieorchestern, stellte den Serpent vor für ihn unlösbare Aufgaben. Dafür war er niemals konzipiert worden.³⁸¹

Zudem verschlechterte sich, wie bereits erwähnt, allgemein die Kunst des Serpentspielens. Der Niedergang des Zunftwesens führte dazu, dass immer weniger Spieler explizit an das Zink- oder Serpentspiel gebunden waren. Die Klappentechnik, welche zur Verbesserung der Intonationsfähigkeit des Instruments eingesetzt wurde, führte vielleicht dazu, dass sich Spieler zu sehr auf die Technik verließen und ihre eigenen Fertigkeiten vernachlässigten.³⁸² Unter dieser mangelnden Geschicklichkeit litt der Ton, dessen Qualität, wie bereits mehrfach angesprochen, maßgeblich vom Spieler selbst abhing.

Der Serpent war als Unterstützung für männliche Stimmen des Gregorianischen Chorals beliebt, weil seine Klangfarbe jener der Stimme sehr ähnlich war und er

³⁷⁸ MOORE [1975], S. 22

³⁷⁹ MERSENNE [1636], S. 352

³⁸⁰ NAGY [1986], S. 164

³⁸¹ NAGY [1985], S. 70

³⁸² REUTER [2002], S. 439

sich somit gut mischte. Die Intonationsschwächen störten hier weniger, als bei den späteren Ensembles mit feststehender Stimmung.

Die Fähigkeit zur Kohäsion von Gesangsstimmen wurde ihm immer wieder attestiert.³⁸³ Der inhomogene und sonore Klang waren dafür offensichtlich förderlich. Überdies konnte der Serpent in der Kirche rascher auf dynamische Veränderungen reagieren als die Orgel.³⁸⁴

Der Serpent wurde in seiner natürlichen Lautstärke und Durchdringungskraft als um einiges lauter als das Fagott und als leiser als die Tuba eingestuft.³⁸⁵

Die Klangfarbe des Serpent wird maßgeblich durch die Bauart des Mundstücks und die Lippentechnik des Spielers beeinflusst. Der Verlauf des Resonanzrohrs ist ebenso entscheidend. So klingt der Serpent mit seinem stark konisch verlaufenden Korpus weich und dunkel, aber auch undifferenziert und weniger klar als Instrumente mit engerer Mensur.³⁸⁶

Der Werkstoff aus dem ein Serpent hergestellt wird, ist für dessen Klangfarbe eher unerheblich. Das klangliche Resultat von einem Serpent aus Metall und einem aus Holz, unterscheidet sich nur marginal.³⁸⁷ Die Bearbeitung, also zum Beispiel die Wandstärke, die Ummantelung, etc. sind eher von Bedeutung. Die Art der Rohraufwicklung wirkt sich ebenso kaum auf den Klang des Instruments aus. Gerade deshalb erstaunt manche Wissenschaftler die abstruse, unhandliche und auch fragile Form des Serpent d'église.³⁸⁸

Der Serpent wurde am häufigsten in seinem Mittelregister gespielt. Die Tiefe klang eher dumpf. Im Allgemeinen sprechen die tiefen Töne aufgrund der weiten Mensur leichter an. Die Höhe des Serpent klingt grell. Von deren Einsatz wurde aber abgeraten. Die extremen Tiefen und Höhen waren sehr schwierig zu spielen. Die Treffsicherheit und geläufiges Spiel, waren in der Mittellage am besten möglich.³⁸⁹

Die Unterschiede in der Klangfarbe kamen durch die geänderte Bauweise vom Serpent d'église zum Serpent militaire nur gering zum Tragen. Der Klang eines

³⁸³ BAINES [1962], S. 308

³⁸⁴ REUTER [2002], 446 f

³⁸⁵ BAINES [1962], S. 308

³⁸⁶ DICKREITER [1987], S. 126

³⁸⁷ BEVAN [1978], S. 50

³⁸⁸ Vgl. z.B. FARRINGTON [1969], S. 83

³⁸⁹ REUTER [2002], S. 446

museal aufbewahrten Serpent droit von 1812, wird zum Beispiel als „dunkel, rauh und herb“³⁹⁰ beschrieben, was dem Urteil über den Serpent d'église gleichkommt. Die leichtere aufrechte Bauweise hatte vor allem den Effekt, dass diese Instrumente lauter klangen und etwas intonationssicherer waren.³⁹¹

Zuletzt sei noch bemerkt, dass die unterschiedlichen Urteile über den Klang des Serpent mit Sicherheit auch mit der zeitgenössischen Klangästhetik in Verbindung stehen. Der Serpent diente gut in der Kirche als Basis für den Choral, weil er den Stimmen ähnlich war. Man kann jedoch heute nicht nachvollziehen, wie es um das Gesangsideal bestimmt war. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche Gesangstechnik angewandt wurde und was als ästhetisch und „schön“ gegolten hatte. Vielleicht hatte sich das Klangideal im Laufe des 19. Jahrhunderts auch einfach geändert und der Klang des Serpent wurde deshalb in dieser Zeit auch anders bewertet?

Da die Qualität des Tones hauptsächlich von der Technik des Spielers abhängt, kann man heute auch anhand von historischen Exemplaren oder Rekonstruktionen keine völlig identischen Verhältnisse herstellen, um den tatsächlichen Klang des Instruments zu eruieren. Die oftmals fehlenden oder falschen erhaltenen Mundstücke, die ebenso maßgeblich am Klang beteiligt sind, tragen zusätzlich dazu bei, dass der heute generierbare Klang nicht als vollkommen authentisch bezeichnet werden kann.

13. Conclusio

Obwohl der schlangenförmige Serpent als Bassinstrument 350 Jahre lang in weiten Teilen Europas gebräuchlich und etabliert war, spielt er in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur eine untergeordnete, unbedeutende Rolle. In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, die vorhandene Literatur und die verfügbaren Quellen zu einer ersten deutschsprachigen Monographie zu subsumieren. Zu diesem Zweck wurden Fachartikel aus deutsch- und englischsprachigen musikwissenschaftlichen Zeitschriften, Einträge in Lexika und Enzyklopädien, musiktheoretische Schriften, organologische Werke und

³⁹⁰ FONTANA/HEISE [1998], S. 82

³⁹¹ REUTER [2002], S. 443

Monographien zur Instrumentenfamilie des Zinken, zu welcher der Serpent oftmals gezählt wird, recherchiert. Darüber hinaus waren natürlich auch Bildquellen, museal archivierte und dokumentierte erhaltene Instrumente, Spielschulen, Instrumentationslehren und Notenmaterial von Interesse.

Die Frage, ob der Serpent tatsächlich als Bassinstrument der Zinkenfamilie angesehen werden kann, wurde mit dafür sprechenden Argumenten (wie die ähnliche Bauweise oder die identische systematische Einordnung) und dagegen sprechenden Argumenten (wie die unterschiedliche Verbreitung und Verwendung sowie die Tatsache, dass die Zinkenfamilie nicht für das gemeinsame Lagenspiel konzipiert war und mit dem Basszink bereits ein Bassinstrument besaß) diskutiert. Über den exakten Entstehungszeitraum- und ort des Serpent kann keine sichere Aussage getroffen werden. Es ist aufgrund der Quellenlage jedoch wahrscheinlich, dass der Serpent nach dem Vorbild italienischer Basszinken erstmals in Frankreich um 1590 gebaut wurde.

Als gesichertes Wissen gilt, dass der Serpent gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Frankreichs Kirchen als ein die männlichen Gesangsstimmen unterstützendes Bassinstrument etabliert wurde. Von hier aus wurde der Serpent auch in anderen europäischen Ländern, wie vor allem Deutschland und England verbreitet und bald auch für die höfische Harmoniemusik und die Militärmusik entdeckt.

Im Rahmen der allgemeinen technischen Innovationstendenzen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde auch der Serpent baulich optimiert. Einerseits wurden bestehende Instrumente mit Klappensystemen versehen, um die Intonationsfähigkeit zu verbessern, die beim Serpent von jeher problematisch war. Andererseits ging man, der leichteren Handhabung in marschierenden Militärkapellen geschuldet, zu einer aufrechten, fagottartigen Bauweise über. Im 19. Jahrhundert entstanden eine Vielzahl dieser Instrumenttypen, denen jedoch keine lange Lebensdauer beschieden war. In den aufkommenden modernen Symphonieorchestern wurde der Serpent von der Ventiltuba verdrängt, die über einen stärkeren Klang und eine leichtere Spielbarkeit verfügte.

Heute ist der Serpent aufgrund seiner ungewöhnlichen Form als kuriose Museumsobjekt zu bestaunen. Das 20. Jahrhundert brachte dem Serpent allerdings eine kleine Renaissance. So werden immer noch bzw. wieder Serpente (nach)gebaut und zum Beispiel in der Jazzmusik als klangliche Exoten eingesetzt.

Der charakteristische sonore Klang des Serpent ist einzigartig und konnte durch kein anderes Instrument ersetzt werden. Interessant ist, dass die klangästhetischen Urteile sich im Laufe der Jahrhunderte von sehr positiven zu sehr negativen veränderten. Die Gründe mögen einerseits in einem grundsätzlichen Wandel der Ästhetik, aber andererseits auch in einem Verfall der Spielkunst und einer unsachgemäßen Verwendung des Serpent zu finden sein. Als lippenschwingendes Instrument war die Klangerzeugung und -gestaltung maßgeblich von der Fertigkeit des Spielers abhängig, die auch durch die neuen Techniken nicht entbehrlicher wurde. Zudem war der Serpent ursprünglich für das Zusammenspiel mit Gesangsstimmen konzipiert worden und in der Folge mit seinen neuen Aufgaben in immer größer werdenden Ensembles mit dynamisch forciertem Spiel, das sich negativ auf dessen Klang auswirkte, überfordert.

Wie in der vorliegenden Arbeit ersichtlich, ist die Erforschung des Serpent in historischer und organologischer Hinsicht äußerst lohnenswert, sodass das hier bereite Fundament als Ausgangspunkt für weitere Arbeiten in dieser Richtung dienen möge.

14. Quellen- und Literaturverzeichnis

14.1 Quellenverzeichnis

- AGRICOLA [1528/1545] Martin AGRICOLA, *Musica Instrumentalis Deudsch*, 1528 und 1545, erste und vierte Ausgabe, Wittenberg, Publikation Musik-Werke, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Jg. 24, Bd. 20, Breitkopf und Härtel, 1896
- AHRENS [2004] Christian AHRENS, *Museumsführer Musikinstrumente, Musikinstrumentensammlungen in Deutschland*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Edition Bochinsky, Bergkirchen, 2004
- BERLIOZ [1844] Hector BERLIOZ, *Instrumentationslehre* (1844), ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Teil II, C.F. Peters, Leipzig, Neuauflage 1955
- GEIRINGER [1932] Karl GEIRINGER, *Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg*, Führer und beschreibendes Verzeichnis, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1932

- KIRCHER [1650] Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis*, Rom, 1650, Faksimile-Reprint, hrsg.von Ulf Scharlan, Hildesheim, 1970
- MERSENNE [1636] Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, II, 1636, trslt. by Roger E. Chapman, Martinus Nijhoff, The Hague, NL, 1957
- PRAETORIUS [1619] Michael PRAETORIUS, *Syntagma musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619, erschienen in: Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften Faksimiles XIV, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter, Kassel u.a., 1943
- SCHLOSSER [1933] Julius SCHLOSSER, *Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente*, hrsg. vom Verein der Museumsfreunde, Verlag der kunsthistorischen Sammlungen, Wien, 1933
- VIRDUNG [1511] Sebastian VIRDUNG, *Musica, getutscht und ausgezogen*, Basel, 1511, Originalgetreuer Nachdruck, neu herausgegeben von Leo Schrade, Bärenreiter, Kassel, 1931

14.2 Literaturverzeichnis

- AHRENS [2001] Christian AHRENS, „Der Serpent in Kantaten des frühen 18. Jahrhunderts aus Mitteldeutschland“ in: *Zur Geschichte von Cornetto und Clarine, Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik in Herne 2000*, Herausgeber Stadt Herne, Musikverlag Katzbichler, München und Salzburg, 2001, S. 65-75
- ALBRECHTSBERGER [1837] J.G. ALBRECHTSBERGER, „Kurze Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente sammt ihren Tonleitern“, in: *J. G. Albrechtsbergers sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie=Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, 2. Auflage, hrsg. Ignaz Ritter von Seyfried, Haslinger, Wien, 1837, fotomechanischer Neudruck, Leipzig 1975, S. 145-188
- ALTENBURG [1910] Wilhelm ALTENBURG, „Der Serpent und seine Umbildung in das chromatische Basshorn und die Ophikleide.“, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 31, Heft 18, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1910, S. 668-671
- APEL [1964] Willi APEL (Hrsg.), *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1964
- BAINES [1962] Anthony BAINES, *Woodwind Instruments and their history*, Faber and Faber Ltd., London, 1962

- BAINES [1978] Anthony BAINES, *Brass Instruments, Their history and development*, Faber and Faber, London Boston, 1978
- BAINES [1996] Anthony BAINES, „Serpent“, in: *Lexikon der Musikinstrumente*, übersetzt von Martin Elste, hrsg. von J.B. Metzler, Bärenreiter, Kassel u.a., 1996, S. 296-298
- BATE [1976] Philip BATE, „Notes on Some Structural Details“, in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 29, 1976, S. 47-50
- BATE [1979] Philip BATE, „Some Further Notes on Serpent Technology“, in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 32, 1979, S. 124-129
- BERG [1994] Marita BERG, „‘Universal-Instrument‘ zwischen Renaissance und Barock, eine historische Betrachtung des Zink“, in: *Instrumentenbau-Zeitschrift*, Jg.48, Heft 11-12, 1994, S. 20-22
- BEVAN [1978] Clifford BEVAN, *The Tuba Family*, Faber and Faber, London, 1978
- BEVAN [1991] Clifford BEVAN „Christopher Monk: 1921-1991 The Purest Serpentist“, in: *Historic Brass Society Journal*, Vol. 3, 1991, S.1-3
- BRENET [1909] Michel BRENET, „Notes sur l'introduction des instruments dans les églises en France“ In: *Riemann-Festschrift Gesammelte Studien*. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage Carl Mennicke (Hg.), Leipzig, 1909, S. 277-286
- BUHLE [1903] Edward BUHLE, *Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Inaugural Dissertation, Universität Leipzig, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1903
- BURNEY [1770-72] Charles BURNEY, *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, aus dem Englischen übersetzt von C.D. Ebeling, 1772-1773, hrsg. von E. Klemm, Heinrichshofe, Wilhelmshaven, 1980
- CHAUDON [1822] Louis Maieul CHAUDON (Hrsg.), *Dictionnaire historique, critique et bibliographique, suivi d'un Dictionnaire abrégé des mythologies, et d'un Tableau chronologique, par une société de gens de lettres*, Bd. 13, Paris, 1822
- CLEMENCIC [1970] Rene CLEMENCIC, *Alte Musikinstrumente*, Ariel Verlag, Frankfurt am Main, 1970

- DARMSTÄDTER [2011] Beatrix DARMSTÄDTER, *Die Zinken und der Serpent der Sammlung alter Musikinstrumente*, hrsg. von Sabine Haag, Edition Bochinsky, Bergkirchen, 2011
- DEUTSCH [1982] Walter DEUTSCH, *Das große Niederösterreichische Blasmusikbuch*, Brandstätter, Wien, 1982
- DICKREITER [1977] Michael DICKREITER, *Der Klang der Musikinstrumente, Klangstruktur und Klangerlebnis*, TR-Verlagsunion, München, 1977
- DICKREITER [1987] Michael DICKREITER, *Musikinstrumente, Moderne Instrumente, historische Instrumente, Klangakustik*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, Bärenreiter, Kassel u.a., 1987
- DULLAT [1989] Günter DULLAT, *Metallblasinstrumentenbau, Entwicklungsstufen und Technologie*, Verlag Erwin Bochinsky, Frankfurt/M., 1989
- DULLAT [1990] Günter DULLAT, *Holzblasinstrumentenbau, Entwicklungsstufen und Technologie*, Moeck Verlag, Celle, 1990
- FARRINGTON [1969] Frank FARRINGTON, „Dissection of a serpent“, in: Galpin Society Journal, Vol. 22, 1969, S. 81-96
- FONTANA/HEISE [1998] Eszter FONTANA, Birgit HEISE, *Für Aug' und Ohren gleich erfreulich, Musikinstrumente aus fünf Jahrhunderten*, Verlag Janos Stekovics, Halle, 1998
- FORSYTH [1926] Cecil FORSYTH, *Orchestration*, Macmillian & Co., London, 1926
- FROTSCHER [1963] Gotthold FROTSCHER, *Aufführungspraxis alter Musik*, Locarno, Heinrichshofen, 1963
- GALPIN [1965] Canon Francis W. GALPIN, *Old English Instruments of Music – Their history and character*, Verlag Methuen & Co Ltd., 4. überarbeitete Ausgabe, London, 1965
- GERBER [1803] Ernst Ludwig GERBER, „Versuch einer näheren Beleuchtung des Serpent“, in: AMZ, Jg. 6, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1803, S. 17-25
- GRACE [1916] Harvey GRACE, „A Note on the Serpent“, in: *The Musical Times*, Vol. 57, No. 885, 1916, S. 500-501
- HADFIELD [1917] James M. HADFIELD, „The Serpent“, in: *The Musical Times*, Vol. 58, No. 887, 1917, S. 22

- HEYDE [1982] Herbert HEYDE, *Hörner und Zinken*, 1. Auflage, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982
- HODSON [1966] Neil HODSON, „Serpents“ in: *The Musical Times*, Vol. 107, No. 1478, 1966, S. 319
- HOGWOOD [2005] Christopher HOGWOOD, *Water music & Music for the royal fireworks*, Cambridge University Press, 2005
- HOPFNER [2004] Rudolf HOPFNER, *Meisterwerke der Sammlung alter Musikinstrumente*, Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, Milano, 2004
- HORNBOSTEL/SACHS [1914] Erich M. von HORNBOSTEL und Curt SACHS, „Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch.“, Abhandlungen und Vorträge, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Jg. 46, Heft 4 u.5., 1914, S. 553-590
- HOSTIOU [2010] Volny HOSTIOU, „Le serpent – un instrument sacré?“, in: *Musique d'église autour de N. Pacotat maître de psalette: Bourges, vers 1696- Poitiers 1731*, Actes du Colloque de Poitiers 2007, Hrsg. Marie Reine Renon, Paris, 2010, S. 47-48
- HUENER [1995] Thomas HUENER, „Report on the NEH discussion sessions“, in: *Perspectives in Brass scholarship, Proceedings of the International Historic Brass Symposium 1995 in Amherst, Massachusetts*, The Historic Brass Society Series, Bd. 2, Hillsdale, 1995
- KARSTÄDT [1937] Georg KARSTÄDT, „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikforschung*, 2. Jg., Heft 4, geleitet von Rudolf Steglich, Breitkopf Härtel, Leipzig, 1937, S. 385-432
- KÖHLER [2001] Wolfgang KÖHLER, „Zur Verwendung von Tenor- und Baßzinken“, in: *Zur Geschichte von Cornetto und Clarine, Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik in Herne 2000*, Herausgeber Stadt Herne, Musikverlag Katzbichler, München und Salzburg, 2001, S. 51-64
- KUNITZ [1959] Hans KUNITZ, *Die Instrumentation, Ein Hand- und Lehrbuch*, Teil VIII: Posaune, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig, 1959
- LEONARDS [1981] I Petra LEONARDS, „Historische Quellen zur Spielweise des Zinken“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Band V, Amadeusverlag, Winterthur/Schweiz, 1981, S. 315-346

- LEONARDS [1981] II Petra LEONARDS, „Einige Gedanken zur Terminologie und Frühgeschichte des Zinken“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Band V, Amadeusverlag, Winterthur/Schweiz, 1981, S. 361-375
- LUMSDEN [1975] Alan LUMSDEN, „Serpent Problems“, in: *Early Music*, Vol. 3, No. 3, 1975, S. 297
- MICHAELIS [1807] Christian Friedrich MICHAELIS, „Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente“, in: *AMZ*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, Jg. 9, 1807, S. 241-250, 257-263
- MICHAUD [1817] Joseph Francois MICHAUD und Louis Gabriel MICHAUD (Hrsg.), *Biographie universelle ancienne et moderne, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique ou privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Bd. 20, Paris, 1817
- MOECK [1973] Hermann MOECK und Helmut MÖNKEMEYER, *Zur Geschichte des Zinken*, hrsg. Moeck Musikinstrumente und Verlag, Celle, 1973
- MOORE [1975] Alan G. MOORE, „Playing the Serpent“, in: *Early Music*, Vol. 3, No.1, Oxford University Press, 1975, S. 21-24
- MORLEY-PEGGE/BATE/
WESTON [2001] Reginald MORLEY-PEGGE/Philip BATE/Stephen J. WESTON; „Serpent“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe, Hrsg. Stanley Sadie, Vol. 23, Macmillan Publishers Limited, 2001, S. 140-146
- NAGY [1985] Michael NAGY, „Der Serpent und seine Verwendung in der Musik der deutschen Romantik“, in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, Kongreßbericht Seggau/Österreich 1983, hrsg. Wolfgang Suppan, Verlag Hans Schneider, Tutzing, 1985, S. 49-72
- NAGY [1986] Michael NAGY, „Der Serpent“, in: *Kontrabaß und Baßfunktion – Bericht über die vom 28.8. bis 30.8.1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, Hrsg. Walter Salmen, Edition Helbling, 1986, S. 151-168
- NIEMÖLLER [1960] Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, „Kirchenmusik und reichsstädtische Musikpflege im Köln des 18. Jahrhunderts“, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Hrsg. von der AG f. rheinische Musikgeschichte, Arno Volk-Verlag, Köln, 1960

- OBERKOGLER [1976] Friedrich OBERKOGLER, *Vom Wesen und Werden der Musikinstrumente*, Novalis Verlag, Schaffhausen, 1976
- OVERTON [1981] Friend Robert OVERTON, *Der Zink. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments*, Schott, Mainz u.a., 1981
- OVERTON [1985] Friend R. OVERTON, „Historische Perspektiven und Einflüsse des Wagnerschen Serpent-Parts in „Rienzi““, in: *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, Kongreßbericht Seggau/Österreich 1983, hrsg. von Wolfgang Suppan, Verlag Hans Schneider, Tutzing, 1985, S.31-48
- OVERTON [1993] Friend R. OVERTON, „The Serpent Orchestration of Joseph Haydn from 1791“, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991, Baden-Wien*, Band II, Free Papers, Herausgeberin Ingrid Fuchs, Verlag Hans Schneider, Tutzing, 1993, S. 797-814
- PACEY [1980] Robert PACEY, „An unusual serpent“, in: *Galpin Society Journal*, Vol. 33, 1980, S. 132-133
- PANOFF [1938] Peter PANOFF, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Karl Siegmund Verlag, Berlin, 1938
- REUTER [2002] Christoph REUTER, *Klangfarbe und Instrumentation, Geschichte – Ursachen – Wirkung*, hrsg. Jobst Peter Fricke, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/M., 2002
- RIEMANN [1912] Hugo RIEMANN, *Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 2, Teil 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1912
- RILEY [1958] Maurice W. RILEY, „A Tentative Bibliography of Early Wind Instrument Tutors“, in: *Journal of Research in Music Education*, Vol. 6, No.1, 1958, S. 3-24
- RUF [1991] I Wolfgang RUF (Hrsg.), „Serpent“, in: *Lexikon Musikinstrumente*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich, 1991, S. 459
- Ruf [1991] II Wolfgang RUF (Hrsg.), „Polsterzungeninstrumente“, in: *Lexikon Musikinstrumente*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich, 1991, S. 401
- SACHS [1920] Curt SACHS, *Handbuch der Musikinstrumente*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1920

- SCHUBERT [1865] F.L. SCHUBERT, „Ueber den Gebrauch und den Mißbrauch der Ventilinstrumente“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, gegr. Von Robert Schumann, Bd. 61, Leipzig, 1865, S. 304-305
- SENN [1954] Walter SENN, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Österr. Verlagsanstalt Innsbruck, 1954
- SPIELMANN [1986] Markus SPIELMANN, „Der Baßzink – zur Ausbildung des Tiefenregisters in der Zinkenfamilie“, in: *Kontrabaß und Baßfunktion – Bericht über die vom 28.8. bis 30.8.1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, Hrsg. Walter Salmen, Edition Helbling, 1986, S. 169-188
- TARR [1981] Edward H. TARR, „Ein Katalog erhaltener Zinken“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Band V, Amadeusverlag, Winterthur/Schweiz, 1981, S. 11-262
- WEBER [1816] I Gottfried WEBER, „Ueber Instrumentalbässe bey vollstimmigen Tonstücken“, in: *AMZ*, Jg. 18, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1816, S. 693-702
- WEBER [1816] II Gottfried WEBER, „Ueber zweckmässige Benutzung der Orchester-Instrumente zur Bass-Partie“, in: *AMZ*, Jg. 18, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1816, S. 709-714
- WEBER [1816] III Gottfried WEBER, „Ueber Instrumentalbässe bey vollstimmigen Tonstücken“, in: *AMZ*, Jg. 18, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1816, S. 725-729
- WELKER [1998] Lorenz WELKER, „Zink“, in: *MGG*, Sachteil 9, 2. Auflage, Bärenreiter, Kassel u.a., 1998, S. 2383-2390
- WESTRUP [1927] J.A. WESTRUP, „Sidelights on the Serpent“, in: *The Musical Times*, Vol. 68, No. 1013, 1927, S. 635-637
- WHITWELL [1979] David WHITWELL, *Band music of the French Revolution*, Verlag Schneider, Tutzing, 1979

14.3 Elektronische Quellen

“A Monopoli prima esecuzione del Concerto per Serpentone e Orchestra d'Archi di Luigi Morleom“, in: *Cannibali. Il magazine che divora la vita di Bari*, Puglia, 14.07.2012. Im Internet unter: <http://www.test.cannibali.it/leggi.php?i=8107&c=9> (letzter Zugriff am 10.12.2012)

Christopher Monk Instruments (CMI), online im Internet unter: <http://www.jeremywest.co.uk> (letzter Zugriff am 03.12.2012)

Corrado Colliards Website, online im Internet unter:
<http://www.musicaemusica.it/colliard/Colliard1.htm>
(letzter Zugriff am 10.12.2012)

Galpin Society, online im Internet unter: <http://www.galpinsociety.org/>
(letzter Zugriff am 01.12.2012)

Michel Godards Website, online im Internet unter: <http://www.michel-godard.fr/>
(letzter Zugriff am 03.12.2012)

Historic Brass Society, online im Internet unter:
<http://www.historicbrass.org/AboutUs/tabid/174/Default.aspx>
(letzter Zugriff am 01.12.2012)

National Portrait Gallery London, online im Internet unter: <http://www.npg.org.uk>
(letzter Zugriff am 10.01.2013)

The Serpent Website, online im Internet unter: <http://www.serpentwebsite.com/>
(letzter Zugriff am 02.12.2012)

CURRICULUM VITAE

ANGABEN ZUR PERSON

Name: Brigitte Sommerbauer
Geburtsdatum: 22.01.1983
Geburtsort: Wien
Nationalität: Österreich

AUSBILDUNG

10/2009 1. Diplomprüfung Musikwissenschaft
„mit Auszeichnung bestanden“
2008 bis 2009 Lehrgang Lebensschutzpädagogik
erfolgreich abgeschlossen
10/2006 bis lfd. Studium Musikwissenschaft an der Universität Wien
2003 bis 2005 Bilinguales Kolleg an der Handelsakademie
International Business College Hetzendorf, Wien 1120;
Abschluss mit Diplomprüfung „mit gutem Erfolg“
Ausbildungsschwerpunkt: Marketing
2001 bis 2003 Studium Sonder- und Heilpädagogik an der Universität Wien
1993 bis 2001 AHS mit besonderer Berücksichtigung der musischen
Ausbildung in Perchtoldsdorf; Abschluss mit Matura
1989 bis 1993 Volksschule Rosegggasse in Perchtoldsdorf

BERUFLICHER WERDEGANG

02/2007 bis lfd. Assistentin im Generalsekretariat bei
aktion leben österreich, 1010 Wien
09/2011 bis lfd. e. Chorleiterin bei den „Family Singers“ in Perchtoldsdorf
04/2005 bis lfd. Sexual- u. Lebensschutzpädagogin bei *aktion leben österreich*
1998 bis lfd. Servicetätigkeit beim elterlichen Heurigen Erwin und Brigitte
Sommerbauer in Perchtoldsdorf
09/- bis 12/2006 Teilzeitbeschäftigung als Sekretärin bei DLA Piper Weiss-
Tessbach Rechtsanwälte GmbH., 1010 Wien
2005 bis 2006 Vollzeitbeschäftigung als Sekretärin bei
T. Chromecek Immobilien GmbH, 1090 Wien
2002-2005 Teilzeitbeschäftigung im Verkauf bei
Tabak-Trafik Ulrike Ludwig in Perchtoldsdorf

2001/2002 Praktikum im NÖ Landes-Kinderheim Schwedenstift in
Perchtoldsdorf, Pflege und Förderstation für mehrfach-
schwerstbehinderte Kinder und Jugendliche

WEITERE QUALIFIKATIONEN/TÄTIGKEITEN

Sprachen: Deutsch (Muttersprache)

 Englisch perfekte Kenntnisse von Alltags- und Businessenglisch

 Spanisch Basiskenntnisse von Alltags- und Businessspanisch

EDV: Windows: Word, Excel, Access, Publisher, PowerPoint, Outlook;

 Mac auf Anwenderniveau und Grundkenntnisse SAP;

Führerschein Klasse B

Aktives Mitglied bei PRENET; Netzwerk zur kritischen Auseinandersetzung mit
Pränataldiagnostik;

Mitglied des ISP, Institut für Sexualpädagogik Wien;

ABSTRACT

Der Serpent spielt trotz seines 350 jährigen Einsatzes als schlangenförmiges Bassinstrument der europäischen Kirchen-, Harmonie- und Militärmusik, in der musikwissenschaftlichen Forschung eine vernachlässigte Rolle. In der vorliegenden Arbeit werden die vorhandene Literatur und die verfügbaren Quellen zu einer ersten deutschsprachigen Monographie über den Serpent subsumiert. Nach einer eingehenden Erörterung der Quellenlage, wird besonders auf historische Parameter wie die Entstehungsgeschichte und die verschiedenen Einsatzbereiche und –orte des Serpent eingegangen. Aber auch die Bauweisen, die Spieltechnik und die systematische Einordnung sowie die Klangästhetik werden behandelt. Dabei werden besonders die bestehenden Spannungsfelder, wie die Frage des tatsächlichen Entstehungszeitraumes und -ortes, der systematischen und organologischen Zuordnung und der möglichen Gründe für das Aussterben des Serpent diskutiert.