

## Vorwort

Ernest Krähmer wurde 1795 in Dresden geboren und erhielt sein musikalisches Rüstzeug beim Militär. Er spezialisiert sich auf das Spiel von Holzblasinstrumenten, vornehmlich der Oboe, unterrichtete aber schon früh Csakan – eine über die Donaumonarchie hinaus beliebt gewordene Blockflötenart der Frühromantik. 1815 übersiedelte er nach Wien, wurde in den Wiener Orchestern ein gefragter Oboist und 1822 Mitglied der Hofkapelle. Sein Steckenpferd blieb jedoch stets der Csakan, dessen wichtigster Virtuose und Pädagoge er mit einer Vielzahl verschiedenster Publikationen wurde. Sein ganzes gedrucktes kompositorisches Werk ist ausschließlich diesem Instrument gewidmet. Mit dem Csakan machte er weit über die Landesgrenzen Furore und trat bei Konzertreisen häufig mit seiner Frau Caroline Schleicher (einer geschätzten Klarinetistin) auf. Krähmer verstarb 1837 in Wien an Lungenlähmung.

### Rondo militaire op. 36

In der Übersicht *Ernest Krähmer's sämtliche Werke für den Csakan*, abgedruckt im zweiten und dritten Teil der Csakanschule des Komponisten (op. 31, publiziert 1837 – also in seinem Todesjahr) wird op. 36 „offiziell“ zunächst als sein letztes Werk genannt. Dieses war zu jenem Zeitpunkt allerdings noch gar nicht erschienen und wartete wohl erst auf seine Fertigstellung bei Krähmers treuestem Verleger und Weggefährten Anton Diabelli.

In Krähmers Nachlass fanden sich dann offenbar noch weitere Kompositionen, die posthum veröffentlicht wurden: Werke bis op. 38, Stücke ohne Opuszahl sowie einige Bearbeitungen; man hat zudem Kenntnis von weiteren unpublizierten Stücken, die teilweise verloren sind. Das zunächst laut Ankündigung *Militärisches Rondo* genannte op. 36 erschien schließlich unter dem Titel *Rondo militaire pour deux Csakan avec Accompagnement de Piano ou de Guitare* bei Diabelli unter der Druckplattennummer 7975, also 1844 sieben Jahre nach Krähmers Tod zusammen mit anderen Stücken aus dessen Nachlass.

Wie bei der Rondo-Form im Marschcharakter üblich, kontrastieren schneidige Rhythmen, zackige Artikulation im Thema des A-Teils mit teilweise vom Grundcharakter abweichenden Abschnitten in den Zwischenteilen: Dort anzutreffen sind spielerische, lyrische, bisweilen auch sehnsüchtige Momente.

Bemerkenswert ist die dual angelegte Form des Werkes – mit Überschneidungen von Rondoform und Sonatenhauptsatz-Form –, weshalb hier eine kurze formale Analyse angebracht ist: Abgesehen von der bereits erwähnten Rondo-Struktur ist der Anfangsteil auch wie die Exposition eines Sonatenhauptsatzes aufgebaut: Nach dem „feschen“ marschartigen Thema erscheint in Takt 35 das zweite, luftigere Thema in der Dominanttonart.

Überleitungsfiguren (Takt 20 f. und Takt 125 f.) leiten in eine Art Durchführung, in der nach lyrischer Modulation das Anfangs-(Rondo)thema in einer anderen Tonart erscheint (Takt 139 f.). Tatsächlich erscheint, erwartungsgemäß bezüglich der Regeln des Sonatenhauptsatzes in der Reprise (ab Takt 174) dann das zweite Thema in der Grundtonart (T. 196). Ein schmissiger Kehraus mit virtuosen Spielfiguren beschließt den Satz.

Formal setzt Krähmer hier also nach seinen *Quatre Rondeaux* op. 33 von 1834 und seinem kurz zuvor komponierten *La Tyrolienne (Rondeau)* op. 35 für Csakan und Pianoforte einen weiteren bemerkenswerten Akzent im Csakan-Repertoire.

### Zur Besetzung

Wie es bei Krähler öfters vorkommt, fällt die Begleitung der Csakanpartien wahlweise einem Pianoforte oder einer Gitarre zu.

Damit kommt es systembedingt zu verschiedenen, teils offenkundigen, aber auch verdeckten Besetzungsvarianten, welche im Folgenden benannt werden:

Begleitet ein Pianoforte, können zwei Csakans in der Standardstimmung  $A_4$  verwendet werden.

Übernimmt eine Gitarre das Accompagnieren im üblich Sinn, müssen deren Saiten einen Halbton tiefer gestimmt werden. Die in  $A_4$  notierte Gitarrenstimme klingt dann in  $A_3$  und passt wiederum zu den Csakans.

Interessanter Weise fordert die Gitarrenstimme in Titel der Partie ausdrücklich eine „Terz-Guitare“, welche von Haus aus eine kleine Terz höher klingt. Die in  $A_4$  notierte Gitarrenpartie klingt dann effektiv in  $C_4$ . Damit passt sie nicht mehr zu Standard-Csakans in  $A_4$ ; es müssten folglich Instrumente in  $c^2$  verwendet werden, welche auch in recht wenigen Exemplaren erhalten sind. Eine andere Möglichkeit wäre auf Csakans zu verzichten und die Oberstimmen von zwei Traversflöten, Oboen oder Violinen spielen zu lassen. Heute könnten alternativ auch Sopranblockflöten in  $C_4$  zum Einsatz kommen. Für die Ausführung in konventioneller Csakan-Manier gelten jedenfalls die beiden eingangs beschriebenen Varianten. Ob es in den 1830er- und 1840er-Jahren Bestrebungen gegeben hat, beim Csakan die Standardgröße  $A_4$  durch ein höheres und damit klingend zu notierendes Instrument in  $C_4$  zu ergänzen oder sogar abzulösen, muss an anderer Stelle diskutiert werden.

Eine Ausführung des Stücks mit zwei Klarinetten in  $A_4$  und Gitarre ist aufgrund des Transpositionsverhältnisses ebenso möglich; die Saitenstimmung des Begleitinstruments bleibt in diesem Fall unverändert.

### Zur Edition

Die vorliegende Neuausgabe orientiert sich am Originaldruck, wie er in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main unter der Signatur Mus. pr. Q 18/1803 aufbewahrt wird.

In der Musik mussten wenige offensichtliche Schreibfehler korrigiert werden.

Im 2. Satz wurde in Takt 68 beim Klavier im Sinne einer Durchgangsharmonik die zweite Viertelnote von  $G_4$  zu  $G_3$  geändert.

Der Notensatz ist den heutigen Gepflogenheiten angepasst: Selbstverständliche, also unnötige Bindebögen wurden zu Gunsten eines ordentlicheren Notenbildes weggelassen – etwa ein Legato, das einen Triller und dessen Nachschlag überspannt, oder der separate Bogen über dem Nachschlag selbst.

Geringfügige Abweichungen wurden an ihre Analogstellen sinngemäß angeglichen.

Dies betrifft fehlende Artikulationszeichen, Keile, Punkte und Akzentzeichen, sowie Dynamik und Bogensetzung, desgleichen Arpeggien und Nachschläge bei Trillern. Wie bei den meisten Druckausgaben dieser Epoche ist eine Unterscheidung zwischen artikulatorischen Keilen und Punkten im Originaldruck kaum möglich.

Diese Artikulationszeichen erscheinen bei Analogstellen uneinheitlich und sind musikalisch nicht sinnvoll auseinanderzuhalten. Die Zeichen wurden deshalb zu Punkten vereinheitlicht. Es sei darauf hingewiesen, dass solche Punkte im kompositorischen Kontext dieser Zeit nicht unbedingt ein artikulatorisches Staccato bedeuten, sondern ebenso gut den Nachdruck einer Note bezeichnen konnten.