

## Eine musikalisch-geschichtliche Entdeckungsreise in der Donaumonarchie:

### CSAKAN und BIEDERMEIER

#### Virtuose Musik der Frühromantik für Spazierstockblockflöte

1. Ernest Krähmer      Introduction, Variations et Polonaise op.6 (1822)  
1795-1837
  2. János K. Hunyady      Zwei „National Ungarische“ aus op. 2 Nr. 3 (1824)  
1807-1865
  3. János Lavotta      aus „Acht ungarische Nationaltänze“ Nr. 2 (ca. 1800)  
1764-1820      für Pianoforte eingerichtet von Abbé J. Gelinek
  4. Abbé J. Gelinek      Rondo (1812)  
1758-1820      für Csakan und Pianoforte
  5. János Lavotta      Honi emlék („Heimat-Erinnerungen“) Nr. 1 (ca. 1800)  
für Pianoforte
  6. János K. Hunyady      Concert-Polonaise op.14 (1829)  
für Csakan und Pianoforte
- 
7. Ernest Krähmer      Variations brillantes op. 18 (1829)  
für Csakan und Pianoforte
  8. János Lavotta      Honi emlék („Heimat-Erinnerungen“) Nr. 2 (ca. 1800)  
für Pianoforte
  9. Antal Hebrle      Sonate brillante (1810)  
17?-18?      für Csakan solo
  10. János Lavotta      Honi emlék („Heimat-Erinnerungen“) Nr. 3 (ca. 1800)  
für Pianoforte
  11. Ernest Krähmer      Rondeau hongrois op. 28 (ca. 1830)  
für Csakan und Pianoforte

---

Siri Rovatkay-Sohns, Csakan (Kopie nach Ferdinand Hell – Brünn, 1835)  
Lajos Rovatkay, Tafelklavier (anonym, um 1830)

## DER CSAKAN --- DIE BLOCKFLÖTE DER FRÜHROMANTIK

### Ein vergessenes Instrument der Biedermeierzeit

Die *L a b i a l p f e i f e*, eines der ältesten Klangwerkzeuge auch der europäischen Kunstmusik, ist in der Gestalt der Orgelpfeife und der Blockflöte allgemein bekannt. Die *B l o c k f l ö t e* verdankt ihre bis heute währende Existenz zweifellos ihrer außergewöhnlichen Flexibilität: Sie wechselte ihre Form und strukturellen Details nach den Erfordernissen der verschiedenen Epochen, sie spielte ihre Rolle im Vorder-oder Hintergrund des musikalischen Geschehens nach Maßgabe der jeweiligen Stile. Zeitweilig ging sie auch ins Exil, um im Verborgenen auf ihr in Form und Funktion gewandeltes Wiedererscheinen zu warten.

Die allgemein als letzter historischer Blockflötentyp angesehene Barockblockflöte (*Flauto dolce*, *Flûte douce*, *Recorder*) erlebte ihre große Blütezeit am Ende des Barocks, zwischen 1700 und 1740, mit einer in die „hohe“ Musik der Zeit integrierten Funktion. Ihr erzwungenes Verschwinden von der musikalischen Bühne geschah danach umso plötzlicher: Die schnell sich etablierende neue musikalische Sprache begünstigte unter den „Flauto“-Instrumenten den klanglich schattierungsfähigeren, gleichwohl schwerfälligeren „Flauto traverso“.

Doch, schon kurz nach 1800 wurde eine Art neue Blockflöten-Konjunktur spürbar. Das immer schwergewichtiger werdende symphonische Klanggewand, die mehr und mehr expandierende Sonaten-Dramaturgie vermochten nunmehr bereits in die Gegenrichtung zu wirken. Sie stimulierten die Sehnsucht nach einer leichteren, von menschlichen Problemen befreiten Klangwelt, vornehmlich in der Habsburger-Monarchie. Denn Wien war das Zentrum nicht nur des mit Gefühlskonflikten beladenen Symphonie- und Sonaten-Ethos, sondern auch des erdrückenden autoritären Regimes von Kaiser und König Franz I.

Wesentliches Element in der Gefühlswelt der dort entstehenden bürgerlichen Schicht war der Reflex des Sich-Befreiens von allen Alpträumen – zumindest innerhalb des Mikrokosmos der persönlichen Existenz. Von hier erwuchs jenes, sich befreit gebärdende (und fast „sonatenlose“) Musikrepertoire, dessen charakteristisches Klangwerkzeug – und Emblem – der *C s a k a n* wurde. Das elegante, spazierstockartig verlängerte, mit seiner Form und Klanggestalt gleichermaßen Leichtigkeit verkörpernde Instrument war ein echtes Kind seiner Zeit: Seine Affinität zum geborgenen bürgerlichen Heim und zur reinen Luft in der freien Natur paarte sich mit dem Ehrgeiz nach schrankenloser Virtuosität.

All dies passte zweifellos in das politische, soziologische und kulturelle Bild der Biedermeier-Zeit der Jahre zwischen 1810 und 1840. Dorthin gehörte nicht zuletzt – und in größerem Maßstab – auch die Walzer-Extase Wiens. Diese vermochte die Massen vor den Augen des Kaisers und dessen hart durchgreifenden Kanzlers Metternich, in den Gartenlokalen und riesigen Tanzsälen der Stadt in eine temporäre, kollektive Illusion der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu versetzen. Der Sog der lebenswichtigen Autosuggestion hat auch vor keinerlei räumlicher Begrenzung haltgemacht, er drang in die bürgerlichen Stuben ein und entfaltete sich in der freien Natur. Von hieraus wird es wohl verständlich, dass die unzähligen, für den Privatgebrauch bestimmten Arrangements der frühen Wiener Walzer großteils für *Csakan* geschrieben waren. Das Tolerieren von „oben“ war gesichert: „Druckausgleichende Ventile“ waren für die Herrschenden willkommen, erst recht, wenn diese auch noch zum Glanz und zur Ausstrahlung der Kaiserstadt beitrugen.

\*\*\*

Der Csakan, der die Merkmale der Barockblockflöte und der bäuerlichen Stockflötenarten vereinigte, war ein „transponierendes“ Instrument. Mit seiner Lage in „As“ (seltener in „A“) nahm er beinahe eine Mittelstellung zwischen Sopranblockflöte und Traversflöte ein – auch in der Klangfarbe. Mit seiner extrem engen Bohrung übertraf er den Tonumfang der Barockblockflöte um eine Quarte. Die erhaltenen Werkstattunterlagen zeigen, dass Csakane tausendfach gefertigt wurden, hauptsächlich in den Zentren der Monarchie – Wien, Pressburg, Pest, Brünn, Linz und Graz. Die für Csakan geschriebenen Werke sind vornehmlich als Publikationen der namhaften Wiener Musikdruckereien erschienen.

Um 1850, nach nur gut vier Jahrzehnte währender Existenz, befand sich die Blockflöte der Frühromantik bereits im Aussterben. In die Klangwelt der Spätromantik, in die Gesellschaft der neuen klangschweren Klaviere passte sie nicht mehr; das Instrument des Vormärz verlor seinen Mutterboden nach den Revolutionen von 1848 in jeglicher Hinsicht.

Sein kurz bemessenes Leben kompensierte der Csakan – wie schon oben angedeutet – mit doppelter Existenz. Der „Musizier-Kompagnon“ des Kleinburgers, der getreue „comes recreationis“ des österreichischen Klosterlebens vermochte alles an hausmusikalischer Bescheidenheit abzulegen und als eines der virtuosesten Blasinstrumente der Zeit, ja des ganzen 19. Jahrhunderts, aufzutreten.

Bereits das erste Erscheinen des Csakans stand im Zeichen des öffentlichen, solistischen Sich-Produzierens, zugleich informierend über die Herkunft des Instruments: In einem Konzert am 18. Februar 1807, veranstaltet im Königlichen Theater zu Pest, spielte der angeblich aus dem west-ungarischen Papa stammende A n t o n H e b e r l e ein selbst komponiertes Stück für den „ungarischen Tsakany“. Des weiteren hat das Programmblatt eines Konzertes im Jahr 1816 in Veszprem (nordwestlich des Plattensees) den auftretenden Heberle als Erfinder des Csakans genannt. (Der ungarische Musikgeschichtsschreiber Gabor Matray apostrophierte den Csakan im Jahr 1829 als eine „ungarische Erfindung unserer Zeit“.) Der vermutlich als Traversflötist ausgebildete Heberle war reisender Virtuose des Csakans, mit seiner „Erfindung“ bereiste er fast ganz Europa. Belegt sind um 1810 Soloauftritte in Wiens großen Casino-Sälen und im Teatro La Fenice in Venedig. Heberles Csakan wird in der Instrumentensammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Die virtuose Handhabe des in einem Stück gefertigten, klappenlosen Instrumentes setzte eine geradezu stupende spieltechnische Fertigkeit voraus.

Der herausragende Komponist des Csakans war der in Dresden geborene E r n e s t K r  a h m e r (1795-1837), Solooboist der Wiener Hofkapelle. Seine Auftritte als brillanter Csakan- und Oboenspieler sind für Wien und andernorts bis 1827 belegt.

Die Beispiele Heberle und Krähmer lassen eine zweifache Funktion des virtuosens Csakan-Spiels vermuten. Für den damaligen, bereits von mehrklappigen Traversfloten und Oboen „verwöhnten“ Solospieler brachte das klappenlose (oder einklappige) Stockinstrument einerseits die nutzbringendste Trainingsmoglichkeit der Finger- und Blastechnik, sicherte andererseits beim öffentlichen Auftritt die Sensation einer ungewöhnlichen instrumentalen Akrobatik. (Dass Csakane später durch immer mehr Klappen „bequemer“ wurden – vermutlich zum Nachteil ihrer Klangqualität – kann eher als Dekadenz des Instrumentes gewertet werden.)

Das mehrere hundert Werke umfassende Csakan-Repertoire – Originalkompositionen und populäre Arrangements – gehört zur brilliantesten und klanglich elegantesten Schicht der fruhromantischen Musik. In der allerersten Reihe stehen dort die

groß angelegten Werke E. Krähmers (Variationen, Rondos, Konzertpolonaisen), zumeist mit Klavier- bzw. Gitarrenbegleitung. – Dass die seltener vorkommenden Stock-Klarinetten und Stock-Querflöten der Zeit, im Gegensatz zum Csakan, kein eigenes Repertoire hatten, soll nicht unerwähnt bleiben.

\*\*\*

Der ungarische Bezug des Csakans ist überaus bedeutsam – auch unabhängig von der nationalen Herkunft des Instrumentes und dessen „Erfinders“. In personellem Zusammenhang muss zuerst Graf István Széchenyi (1791-1860) – einer der bedeutendsten Staatsmänner Ungarns -- genannt werden, der offenbar von Jugend an Csakan geblasen hat. Er ist derjenige, der in der Zeit der tiefsten politisch-persönlichen Depression nach 1848, in der Einsamkeit der Döblinger Nervenheilanstalt (heute Wien) die tröstende Kraft des Csakanspiels noch einmal, und vermutlich als letzter, erleben konnte. (Das als Nr.10 erklingende Krähmer-Werk ist Graf Széchenyi gewidmet.)

János K. Hunyady (1807-1865), Oberarzt des Pester Bezirks Theresenstadt, war eine der schillerndsten Gestalten im aufblühenden Musikleben der ungarischen Hauptstadt. Der Salon des ausgesprochen sozial gesinnten Mäzens war ein wichtiger kultureller Treffpunkt der Stadt, den auch ausländische Musiker-Berühmtheiten – Hans von Bülow und andere – frequentiert hatten. Hunyadys sich schon sehr früh entfaltende vielseitige musikalische Begabung – Csakanspieler, Geiger, Klavierspieler, Komponist – machte auch außerhalb Ungarns schnell Kunde. Seine Werke wurden von in- und ausländischen Musikverlegern publiziert, sein mit 17 Jahren komponiertes und im Druck erschienenenes Op.2 hat er bereits E. Krähmer widmen können (Nr.2-3 unserer Einspielung). Krähmers an Hunyady dediziertes op.22 war mehr als eine höfliche Entgegnung: das für zwei Csakane und Gitarre geschriebene groß angelegte Werk (Variationen und Rondo) war sicherlich für den gemeinsamen Auftritt mit dem geschätzten ungarischen Kollegen intendiert. Hunyady wirkte bis zu seinem Lebensende auch als professioneller Geigenspieler. In dieser Eigenschaft beteiligte er sich auch an den Uraufführungen der Werke des befreundeten Robert Volkmann -- ein in der ungarischen Hauptstadt ansässiger, profilierter Tonsetzer der deutschen Romantik. (Volkmann hatte wiederum eines seiner Geigenkompositionen Hunyady gewidmet.) Der im Jahr 1865 eingetretene Tod von Hunyady ist von der gleichen Krankheit verursacht worden, über die er 1838 seine medizinische Doktorarbeit geschrieben hatte (Entzündung der Harnwege). Sein Hinscheiden wurde von der Anteilnahme der Pester Öffentlichkeit, der Musiker und der Armen des Bezirks Theresenstadt begleitet. Die letzteren hatte der edelmütige Mann wiederholt mit kostenlosen Medikamenten und Lebensmitteln unterstützt. Im Trauergottesdienst in der Universitätskirche erklang das Requiem von Mozart.

Die Verbindung von Csakan und „Verbunkos“ (stilisierte Soldatenwerbungsmusik = pathetischer national-ungarischer Tonfall der Musik, maßgeblich von den ausführenden Zigeunerkapellen geprägt und Grundlage des ungarischen Kolorits in der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts) zeigte sich zunächst aus äußerlichem Anlass: Die Widmung an eine ungarische Person, oder Bezug zu Pressburger Krönungsfeierlichkeiten (Pressburg, -- ungarisch Pozsony – gehörte bis 1920 zu Ungarn und war jahrhundertlang Haupt- und Krönungsstadt) führten zur Adaption des ungarischen Idioms. Die Verbindung hatte jedoch tiefere Wurzel. Der Verbunkos erweist sich in den für Csakan geschriebenen Werken vor allen Dingen als das musikalische Emblem des „Ungarischen Csakan“. Der schon in sich als Symbol der nationalen Sehnsüchte erlebte Verbunkos-Tonfall schien prädestiniert zu sein, Bestandteil der spezifischen Aura des Csakans zu werden.

Lajos Rovatkay