

CHRISTIAN AHRENS

Innovation versus Tradition

Die zögerliche Akzeptanz von Ventilhörnern und Ventiltrompeten in den Hoforchestern zu Weimar und Dresden

In seiner 1987 erschienenen Arbeit über die Entwicklung der Blechblasinstrumente mit Ventilen schrieb Herbert Heyde generalisierend: »Ventilinstrumente [waren] in Deutschland bis um 1835 meist nur in den Händen von Militärmusikern und reisenden Virtuosen zu finden.«¹ Diese Feststellung trifft auf Trompeten wie Hörner gleichermaßen zu – jedenfalls im Bereich der Kunstmusik. Allerdings bleibt festzuhalten, dass die Widerstände gegen die Verwendung des Ventilhorns wesentlich länger Bestand hatten und dessen Übernahmephase bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein andauerte.² Nicht zuletzt deswegen, weil Ventilhörner in den Militärmusikformationen einen wesentlich geringeren Verbreitungsgrad hatten als Ventiltrompeten und daher von diesem Bereich deutlich weniger Anreize zur Propagierung der neuen Hornmodelle ausgingen. Dennoch: Die Rolle der Militärmusiker für die Adaptation von Ventilinstrumenten und für deren konsequente Nutzung kann gar nicht überschätzt werden.³

1 Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1987, S. 76. Besonders rasch und zielstrebig machten sich Volksmusiker die Blechblasinstrumente mit Ventilen zu eigen; vgl. Christian Ahrens: *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel 1986, Kap. V (englisch: *Valved Brass. The History of an Invention*, übers. v. Steven Plank, Hillsdale, NY 2008 [Bucina, the Historic Brass Society 7], Kap. V). **2** Ahrens: *Eine Erfindung und ihre Folgen* (wie Anm. 1), S. 106 (englisch: S. 113). Vgl. auch John Q. Ericson: »Heinrich Stoelzel and Early Valved Horn Technique«, in: *Historic Brass Society Journal* 9, 1997, S. 63–82. Noch 1862 empfahl Franz Ludwig Schubert, in einem Hornquartett solle man für die erste Stimme »am besten das natürliche Horn (ohne Ventile)« nehmen, »die andern drei Hörner besetzt man jetzt durch drei Ventilhörner« (*Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart*, Leipzig 1862, S. 52). Und in seinem vier Jahre später erschienenen Buch über die Blechblasinstrumente findet sich ein engagiertes Plädoyer für den Einsatz von Naturhörnern (ders.: *Die Blechinstrumente der Musik. Ihre Geschichte, Natur, Handhabung und Verwendung in der Instrumental-, Gesangs-, Militair- und Tanzmusik*, Leipzig 1866, S. 93f.); ebenso in Ferdinand Gleichs *Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militairmusikcorps*, Leipzig [1860], S. 37. Gewisse Vorbehalte gegenüber dem Ventilhorn äußerte noch 1889 Salomon Jadassohn (*Musikalische Kompositionslehre*, Bd. 5: *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig 1889, S. 261f.), und diese Vorbehalte finden sich auch in der 1899 erschienenen englischen Übersetzung (*A Course of Instruction in Instrumentation*, übers. v. Harry P. Wilkins, London 1899, S. 263f.). **3** Vgl. Christian Ahrens: »Concert, Abendessen und Ball. Neue Strategien und deren Auswirkungen in der Militärmusik nach 1800«, in: *Wissen-*

Zu welchem Zeitpunkt die modernen Instrumente Eingang in die Orchester an den zahlreichen deutschen Fürstenhöfen fanden und welche Modelle jeweils angeschafft wurden, ist bislang erst ansatzweise bekannt. Anhand neu entdeckter Quellen möchte ich erläutern, wie und wann dieser Prozess in Weimar und in Dresden ablief. Und zugleich zeigen, wie lange die Spieler der Ventilhörner und -trompeten an Techniken und Gewohnheiten festhielten, die sich im Laufe der Verwendung von Naturtoninstrumenten herausgebildet hatten, schließlich aber auch, dass am Sächsischen Königshof Naturtrompeten nicht nur das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in Gebrauch waren, sondern bis zum Ende der Monarchie in Deutschland 1918.

*

Beginnen wir mit Weimar, jener kleinen thüringischen Residenz, deren Literaturszene und deren Theater seit dem Eintritt Goethes in den dortigen Staatsdienst im Jahre 1776 weit über die Region hinaus berühmt geworden waren, deren Kapelle jedoch weder hinsichtlich der Besetzungstärke noch des künstlerischen Niveaus einem Vergleich mit den Orchestern im benachbarten Gotha oder gar in Dresden standhalten konnte.⁴

I. Weimar

Ventilhörner

Ohne in Details zu gehen, hatte Herbert Heyde⁵ 1987 auf ein besonders interessantes Dokument vom Weimarer Hof hingewiesen: ein Schreiben von Heinrich Stölzel (1777–1844), einem der Erfinder der Ventile und selbst Waldhornist, aus dem Jahre 1819. Wir wissen, dass Stölzel das neue Instrument auf Konzertreisen vorstellte, unter anderem spielte er am 27. November 1817 im Leipziger Gewandhaus.⁶ Wie sich dem Brief, den Stölzel einer Sendung von zwei Ventilhörnern an den damaligen Weimarer Großherzog Carl August (1757–1828; reg. seit 1775) beilegte, entnehmen lässt, hatte er Anfang 1818 in der Residenzstadt konzertiert:

»Durchlauchtigster Groß-Herzog!

Gnädigster Groß-Herzog und Herr!

Ew.: Königl. Hoheit haben, als ich vor Einem Jahre auf dem Theater zu Weimar mein von mir vervollkommnetes Waldhorn produziert hatte, mir die hohe Gnade

schaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 3, 2010, S. 13–27. Franz Ludwig Schubert erklärte dazu: »In der Militär- und Tanzmusik sind sie [i. e. Ventiltrompeten] noch mehr an ihrem Platze [als im Orchester] [...]«. («*Katechismus der Musikinstrumente*, Leipzig 1862, S. 60). ⁴ Vgl. hierzu ausführlich Christian Ahrens: *Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen. Organisatorische Strukturen. Künstlerische Leistungen*, Sinzig 2015 (Schriften der Academia Musicalis Thuringiae 1). ⁵ Heyde: *Das Ventilblasinstrument* (wie Anm. 1), S. 69. ⁶ Ebd., S. 75.

angedeihen laßen den Zutritt für Höchst Dieselben gnädigst zu gestatten und mein Instrument in Augenschein zu nehmen.

Ew. Königl. Hoheit äußerten damahls den Wunsch ein paar [i. e. Paar] solche Instrumente für Dero Capelle zu haben; ich fühlte mich dadurch sehr geehrt, daß beÿ dem Hofe Ew: Königl. Hoheit [fol. 1^v] wo jede Kunst und Wißenschaft auf der höchsten Stufe steht, auch meine Erfindung aufgenommen werden sollte, um dieser hohen Gnade mich würdig zu machen beschloß ich alle meine Kräfte anzuwenden um diese Instrumente ganz tadelfrey herzustellen, da ich aber die Instrumentmacher sehr lange nicht dahin bringen konnte, daß sie mir die Instrumente so anfertigten wie ich sie zu diesem Zweck zu haben wünschte, so mußte ich mir das Glück, Ew: Königl. Hoheit ein paar solche Instrumente zu Füßen zu legen bis jetzt versagen, doch nun da ich glaube meinen Zweck völlig erreicht zu haben säume ich nicht Ew: Königl. Hoheit zweÿ dieser Instrumente ganz unter [fol. 2^r] thänigst zu übersenden, und wünsche nichts mehr, als daß sie das Vergnügen gewähren, welches ich beÿ meiner vieljährigen Mühe und darauf verwendeten Fleiß beabsichtigt habe, und verharre in tiefster Demuth

Ew: Königgl. Hoheit
aller unterthänigster Diener,
Heinrich Stölzel
Königl. Preuß. Kammer
Musico [...]«⁷

Die Reaktion des Großherzogs war anders, als Stölzel sie wohl erwartet hatte, denn die Instrumente wurden durch die Hofverwaltung zurückgeschickt. Und zwar mit einer doppelten Begründung.⁸ Die eine lautete, es sei »nun die hiesige Capelle für jetzt mit dergl. Instrumenten hinlänglich versehen«. Diese Formulierung ist kryptisch, denn sie gibt nicht zu erkennen, ob man tatsächlich zwei Ventilhörner bei einem anderen Hersteller erworben hatte – das erscheint einigermaßen zweifelhaft, da Stölzel zu der Zeit noch ein Patent auf die Ventile hielt –, oder ob man der Ansicht war, dass Waldhörner ohne Ventile durchaus ihren Zweck erfüllen würden (das scheint mir die wahrscheinlichere Variante, zumal Inventionshörner preiswerter waren als Modelle mit Ventilen). Aufschlussreich ist vor allem die zweite Begründung. Man hatte mittlerweile, im Februar 1819, den renommierten Pianisten und Komponisten Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) als Kapellmeister angestellt, und es war »für denselben ein gutes Instrument anzuschaffen«. Somit fehlte das

⁷ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (nachfolgend: ThHStAW), Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 9672a, fol. 1^r–2^r, 6. 3. 1819. Die Quellentexte werden grundsätzlich diplomatisch wiedergegeben, orthographische Fehler nicht korrigiert. – Die Vorstellung des Stölzel’schen Ventilhorns muss kurz vor dem gemeinsamen Patentgesuch von Heinrich Stölzel und Friedrich Blümel (6. 4. 1817), mit dem ein jahrelanger Streit um die Rechte an der Erfindung beigelegt wurde, erfolgt sein; zu dieser Auseinandersetzung vgl. Sabine K. Klaus: *Trumpets and Other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection*, Bd. 3: *Valves Evolve*, Vermillion, SD 2017, S. 5.

⁸ ThHStAW, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 9672a, fol. 3^r, 23. 3. 1819.

Geld für den Ankauf von Ventilhörnern. Dass man zu diesem frühen Zeitpunkt mit ihnen Furore hätte machen und sich vor anderen Höfen hätte auszeichnen können, war den Hofbürokraten und dem Großherzog nicht bewusst.

Im Jahre 1836 überreichte die Berliner Niederlassung der Wiener Fabrik von Josef Felix Riedl einen Prospekt mit Preisliste und bot die Instrumente mit folgenden Argumenten an:

»Durchlauchtigster Großherzog,
Gnädigster Großherzog und Herr!

Ew. Königl. Hoheit verzeihen gnädigst, wenn wir uns in tiefster Ehrfurcht unterthänigst erlauben, umstehende Anzeige ganz gehorsamst zu überreichen, mit der ganz ergebensten Bitte, solche einer gnädigen Durchsicht zu schenken.

Wir halten es für unsere Pflicht, da es Bedürfnis und besonders beim Militär geworden, die so rühmlich, anvertrauten Wiener, (Strauss-Lannerschen) Maschinen-Instrumente, anzuwenden, wie dies bei den Musik-Chören in der Preußischen Armee, nach vorangegangener Prüfung geschehen, Ew. Königl. Hoheit diese Anzeige aller unterthänigst mitzutheilen, da alle Anforderungen hierdurch befriedigt, und alle Nachahmungen, wozu auch die Tuba gehört, den Platz nicht ausfüllen, den die echten Wienerinstrumente einnehmen; bei eleganter, [fol. 103^v] dauerhafter Arbeit ist der möglichst billigste Preis, und zwar billiger, als der Nachahmungen, welche ohnehin schlecht ausgefallen, gestellt, für die Richtigkeit eines jeden Instruments garantiren wir und nehmen jedes, welches den Erwartungen nicht entspricht ohne Weiteres zurück.

Mögen Ew. Königl. Hoheit gnädigst einen Versuch machen lassen, und der Erfolg wird sowohl bei Orchester als bei Militär-Musik die Erwartungen übertreffen und für die Folge die theuersten, unvollkommenen Instrumente dieser Art ganz verdrängen.

Eines gnädigen Auftrags gewiß, haben wir das Glück, mit Hochachtung und Ergebenheit zu zeichnen.

[Schlussformel]

Berlin den 28sten November 1836.«⁹

Die beigelegte Preisliste enthielt lediglich drei Instrumente:

»Bombardon mit Maschine [i. e. Ventilen], das vorzüglichste Baß-Instrument [70 Thlr.]

Horn mit Maschine alle bis jetzt existirende übertreffend [60 Thlr.]

Trompete mit Maschine für Infant:[erie] u. Cav.[allerie] desgl. [30 Thlr.]«

Im Vorspann zu dieser Liste hatte die Firma die Qualität ihrer Instrumente so angepriesen:

»Die jetzt unentbehrlichen, Wiener (Straussischen) Maschinen-Instrumente, deren Dauerhaftigkeit und Brauchbarkeit so vielseitig ausgesprochen und beschei-

⁹ Ebd., fol. 103^{r/v}, 28.11.1836; der Preiskurant (datiert: Wien, 14.9.1836) fol. 104^{r/v}.

nigt ist, und welche in jedem Orchester und bei Militair-Musik-Chören nicht fehlen sollten, sind von nun ab, zu den beigesetzten Preisen, stets vorrätig und zu beziehen [...].«¹⁰

Strategisch war die gesamte Argumentation ungeschickt, denn man sprach die Vorteile der Ventilinstrumente für die Orchesterpraxis nicht explizit an, sondern stellte zu sehr auf die Bedeutung der Instrumente für die Militärmusik ab. So interpretierte anscheinend auch die Hofbürokratie das Angebot, denn der zuständige Hofbeamte notierte auf dem Schreiben: »Beschluß vom 2ten. December 1836. Das Original ist an das Großherzogl. Militärkommando abzugeben. Dahin geschehen d. 8 ejusd.«

Es ist erstaunlich, wie stark die Firma Riedl die Verbreitung ihrer Instrumente in der damaligen österreichischen Unterhaltungsmusik betonte. Nicht ohne Grund sind die Modelle als »Strauss-Lannersche Maschinen-Instrumente« bezeichnet, denn in der Tat waren Johann Strauß Vater (1804–1849) und Joseph Lanner (1801–1843) unter den ersten, die in den 1830er Jahren Ventiltrompeten in ihre Orchester übernahmen.¹¹ Aber es wäre sicher klüger gewesen, neben diesen beiden Einsatzbereichen auch die Orchestermusik in Oper und Konzert anzusprechen.

*

Offiziell sah man also in Weimar auch im Jahre 1836 noch keine Veranlassung, derartige ›Maschinen-Instrumente‹ für die Hofkapelle anzuschaffen. In der Realität aber waren sie dort längst angekommen, wie aus einem Dokument von 1838 hervorgeht. Einer der beiden Hornisten der Kapelle, Heinrich Klemm (fl. 1835; 1859), informierte den Hofsekretär Georg August Christian Asmus, er habe zwei dieser Hörner abzugeben. Asmus berichtete seinem Vorgesetzten:

»[Der Hornist] habe zwey in sehr gutem Stande befindl. Ventilhörner, wovon jedes bey dem vor einigen Jahren stattgefundenen Ankauf 35 rthl. gekostet habe. Es wären dieselben bey verschiedenen Opern wie z. B. bey der Jüdin beim Orchester in Gebrauch gewesen und er habe das eine dem Hornist [Ernst] Sennewald schon seit geraumer Zeit geliehen, damit sich derselbe darauf einübe, weil es ohne Uebung nicht geblasen werden könne.

10 Josef Felix Riedl hatte am 11. September 1835 ein Patent auf ›verbesserte‹ Drehventile erhalten; vgl. Sabine K. Klaus: »Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes«, in: *Valve.Brass.Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente*, hrsg. v. Conny Restle / Christian Breternitz, Berlin 2014, S. 32f. Eine genaue Beschreibung des Riedl'schen Patents in Klaus: *Trumpets and Other High Brass* (wie Anm. 7), S. 140–148; ebenso eine Übertragung des Patentgesuchs (ebd., S. 373–376). **11** Vgl. Ahrens: *Eine Erfindung und ihre Folgen* (wie Anm. 1), S. 39f., 78 u. 87 (englisch: S. 34f., 79 u. 90), sowie Schubert: *Die Blechinstrumente* (wie Anm. 2), S. 112. Übrigens unternahm Johann Strauß Vater 1837 eine sehr erfolgreiche Gastspielreise nach Paris, dabei wurden die Leistungen der Blechbläser uneingeschränkt gelobt.

Da diese Hörner für das Orchester notwendig wären, so wolle er solche zum Ankauf für 30 rthl. beide hiermit offerieren.«¹²

Demnach verwendeten Klemm und sein Kollege Karl Sennewald,¹³ sofern die aufzuführenden Opern dies notwendig machten, schon vor 1838 Ventilhörner, die sie privat erworben hatten; bei den Dienstinstrumenten der Kapelle handelte es sich jedoch um Naturhörner. Die Hofverwaltung befragte zunächst einen der Musikdirektoren, ob die Ventilhörner im Orchester erforderlich seien, was dieser bejahte – »sie würden jetzt schon allerdings bey einigen Opern gebraucht und wären also nöthig« –, und dann den Hornisten Johann Heinrich Wilhelm Hey (fl. 1833; 1851).¹⁴ Nachdem auch er ein positives Votum abgegeben hatte, wurden tatsächlich zwei Ventilhörner angekauft:¹⁵ drei Jahre früher als die ersten Ventiltrompeten.

Ventiltrompeten

Vermutlich Ende 1840 oder in den ersten Tagen des Jahres 1841 hatte der Weimarer Kapell-Trompeter Ernst Sachse (1789–1864) brieflich seinen Leipziger Kollegen und Freund Friedrich Louis Weissenborn kontaktiert.¹⁶ Dieses Dokument, geschrieben im amtlichen Auftrag der Hofverwaltung, hat sich nicht erhalten, wohl aber die Antwort aus Leipzig vom 16. Januar 1841. Und die beweist, dass man sich in Weimar zu diesem Zeitpunkt erstmals mit dem Gedanken trug, Ventiltrompeten für die Hofkapelle anzuschaffen. Weissenborn lieferte einige Informationen darüber, welche Instrumentenmacher entsprechende Modelle herstellten und zu welchen Preisen sie diese vertrieben. Nachdem er berichtet hatte, dass man in Leipzig überhaupt keine »gute[n] Ventil-Trompeten« fertige, verwies er unter anderem auf Johann Gottfried Kersten (1786–1861) in Dresden. Dessen Instrumente seien sehr gut, aber teuer: sie kosteten 32 Thlr. pro Stück. Zudem müsse man acht bis zwölf Wochen auf die Lieferung warten. Billiger seien Instrumente aus Markneukirchen, wie sie zwei seiner Kollegen auf der Leipziger Messe erworben hätten: für nur neun Thlr. Zum Schluss aber meinte er: »Wenn ich Dir rathen soll, so lasse die Ventil-Trompeten und Pistons in Prag oder Wien (wo das Ventilwesen zu Hause ist) machen, selbige sollen beßer und billiger als die Dresdner sein; eine Adresse kann ich Dir freilich nicht angeben.«¹⁷

12 ThHStAW, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A9671, fol. 113^r/115^r [sic], 8.12.1838.

13 Karl Sennewald – ein ehemaliger Stadtmusiker – ist, wie sein Kollege Heinrich Klemm, erstmals 1835 im Weimarer Hof- und Adresskalender verzeichnet, 1830 noch nicht; die dazwischenliegenden Ausgaben fehlen. **14** ThHStAW, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A9671, fol. 115^r.

15 Ebd., fol. 119^r, 22.12.1838. **16** Friedrich Louis Weissenborn (1815–1862) war eigentlich Fagottist und wirkte als Kopist unter anderem für Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy.

17 ThHStAW, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A9671, fol. 154^{r/v}.

Ob die Hofverwaltung aufgrund des genannten Preisniveaus ernsthaft in Erwägung gezogen hatte, die Ventiltrompeten in Prag oder Wien zu bestellen, wissen wir nicht. Dass sie sich dazu entschloss, von Gottfried Kersten in Dresden ein Angebot einzuholen, hatte sicher vor allem pragmatische Gründe. Mit Kersten hatte sie einen Adressaten, den sie benennen und an den sie sich ohne Zeitverzug wenden konnte. Allerdings verrät auch das unten mitgeteilte Schreiben des Instrumentenbauers von Ende Januar 1841, dass man in Weimar die Marktsituation überhaupt nicht einzuschätzen wusste.

»An Herrn Herrn [sic] Hof. Asmus Großherzl. Sächsisch. Rath und Hof-Secretair HochWohlgeboren in Weimar
Herr Instrumentmacher Golde hier hat mir aus einen an ihm gerichteten Brief gesagt das der Hof-Kapellmeister Herr Chelard¹⁸ in Weimar für die dortige Hof-Capelle 2 Chromatische Trompeten brauchte und das ich sie hinschicken sollte, allein, da dergleichen Instrumente nicht in Vorrath gemacht werden können und die Verschiedenheit des Baues und des Preißes besonders ist so bin ich so frei mehrere Sorten hierdurch anzumerken.

Als 2 Chromatische Trompeten mit 3 verdeckten Ventilen zum ziehen Mechanischen walzen Druckwerck und F E Es D C und tief B Maschine in zug einzusetzen [fol. 155^v] nebst 2 kleinen Bogen zum aufsetzen der eine macht Des auf D und H auf C ud. andere tief A auf B. Solche haben wir hier in der hiesigen Kappell ud. kosten 130 Thaler.

2 tens auf die nehmlische Art gebaute ud. mit doppelten Stimmungen in zügen ud. bogen die mechaniq aber nur Stößelwerck kosten 100 Thaler.

3 tens auf die nehmlich Art gebaute Chromatische Trompeten mit F E Es maschine in Zug zu setzen ud. D Ds C Bogen zum oben auf setzen auch Stößelwerck kosten 80 Thaler.

Sie werden die Güte haben ud. mit dem Herr Hof-Cappellmeister Chelard darüber sprechen ud. mir Nachricht über die Genehmigung bekommen laßen. Da diese art Instrumente nicht so geschwind gemacht werden können.

Hiermit bin ich mit aller Hochachtung

[fol. 156^r] Dero ergebenster

Gottfried Kersten

Instrumentmacher«¹⁹

Vergleicht man die von Kersten genannten Instrumentenpreise mit denen, die Weissenborn mitgeteilt hatte (und zwar aufgrund von konkreten Erfahrungen seiner

18 André Hippolyte Jean Baptiste Chélard (1789–1861) war von 1840 bis 1851 Kapellmeister in Weimar. Zu dessen epochaler Innovation in Bezug auf die Position des Kapellmeisters im Orchester vgl. Ahrens: *Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851* (wie Anm. 4), S. 485–495. **19** ThHStAW, Kunst und Wissenschaft – Hofwesen A 9671, fol. 155^{r/v}, 31.1.1841.

Berufskollegen), sowie mit jenen der Firma Riedl (siehe oben, S. 59), dann zeigt sich, dass der Instrumentenmacher geradezu schamlos die Unerfahrenheit der Weimarer Hofbürokratie ausnutzte. Statt der von Weissenborn genannten 32 Thlr. forderte er 40 resp. 50 und sogar 65 Thlr. Das waren beträchtliche Summen: Das Jahresgehalt der meisten Weimarer Hofmusiker lag zu jener Zeit bei rund 250 bis 300 Thlr., einige, namentlich die Akzessisten, erhielten weniger als 100 Thlr. jährlich.²⁰

Das Angebot beweist im Übrigen: Noch immer dachte man in den Kategorien der Naturtoninstrumente. Und das gilt überraschenderweise nicht nur für die Musiker, sondern auch für den Instrumentenbauer. Denn einer der Vorzüge der Ventilinstrumente lag ja darin, dass man sie in allen Tonarten spielen konnte, ohne Krumbbögen oder Züge auswechseln zu müssen. Das freilich bedingte eine völlige Umstellung der Spielpraxis, denn man blies nun nicht mehr grundsätzlich aus C, sondern musste transponieren. Behielt man jedoch die alte Spielweise bei und stimmte das Instrument mittels der Bögen um, dann mussten bei der Verwendung der Ventile erhebliche Unsauberkeiten in Kauf genommen werden (siehe unten).

Dass manche Instrumentenbauer fortschrittlicher dachten, lässt sich nicht nur der oben zitierten Anzeige von Riedl entnehmen, sondern auch einer von Michael Sauerle aus dem Jahre 1826; sie lautete:

»Die neue Art Gromatische Trompeten, mit denen man alle ganzen und halben Thöne mitels zwey angebrachten Maschin Klappen machen kann, und ohne einen Bogen aufzustecken aus 4 Thon Arten blasen kann, welche besonders empfehlens Werth sind. Man kann sie in jedem beliebigen Thon bestellen und komt zum Beyspil eine F Trompete mit e, es, D & C Stimmung und Mundstück auf 30 fl. zu stehen.«²¹

Hatte Riedl überhaupt keine Stimmungen mehr angegeben und Krumbbögen gar nicht erwähnt, so sprach Sauerle davon, dass man auf seinen Ventiltrompeten »aus 4 Thon Arten« blasen könne, »ohne einen Bogen aufzustecken«. Das überrascht nun doch. Denn zwei Ventile erlaubten lediglich das Umstimmen von F nach E, Es und D – wie ließ sich die Stimmung C erreichen, ohne dass man sich eines zusätzlichen Bogens bediente?

20 Vgl. Ahrens: *Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851* (wie Anm. 4), S. 310f. **21** Zit. nach Joe R. Utley / Sabine K. Klaus: »The ›Catholic‹ Fingering – First Valve Semitone: Reversed Valve Order in Brass Instruments and Related Valve Constructions«, in: *Historic Brass Society Journal* 15, 2003, S. 73–161, hier S. 131. Die Quelle hatte erstmals Andreas Masel veröffentlicht (*Das große Ober- und Nieder-bayerische Blasmusikbuch*, Wien / München 1989, S. 83).

II. Dresden

Ventiltrompeten

Die Auswertung des umfänglichen Dresdner Archivmaterials steckt noch in den Anfängen, daher kann hier lediglich auf die Anschaffung und Verwendung von Ventiltrompeten eingegangen werden. Wann man am Hof zu Dresden die ersten dieser Modelle anschaffte, ist nicht bekannt, es muss jedoch deutlich nach 1830 gewesen sein. Allerdings hatte Otto Mörtzsch – seines Zeichens Archivar und Historiker, Sohn des vorletzten Dresdner Oberhofstrompeters – in einer Arbeit über die dortigen Hofstrompeter angegeben, man habe 1830 Ventiltrompeten aus der Werkstatt Kersten erworben, die ausschließlich beim Musizieren in der Hofkapelle (Kirchendienste, vorwiegend in der katholischen Hofkirche) und in der Oper, hier zumeist in der Bühnenmusik, zum Einsatz kamen.²² Schauen wir uns die Unterlagen – die im Übrigen nicht von Gottfried Kersten, sondern von Gottfried Karl Lau stammen – genauer an. Hier zunächst der Kostenanschlag:

»Anschlag über ein paar vollstimmige maschinen Trompeten bester Qualität.
Ein paar maschinen Trompeten mit G. F. E. Es. D. C. und B maschine nebst einem Bogen zum A 60 Thlr.
Dazu ein paar Futterale, braun gebeizt mit eiserner Handhabe, Hägen Schloß und Bänder und mit grünem Tuch gefüttert 12 Thlr.
Summa 72 Thlr.
Gottfried Karl Lau
musikal. Instrumentmacher«²³

Die von Lau mit Datum 19. Mai 1830 eingereichte Rechnung besagt, dass er schließlich auf Anordnung des Hofmarschalls von Timpling ein Paar »Maschinen Trompeten mit tief B C D Es E F G Maschinen desgleichen dazu gehörigen A und H Bogen Mundstücken Setzstücken und Sordinen mit Futteralen« für 70 Thlr. geliefert hatte.²⁴ Und zwar an das Oberhofmarschallamt, dem die Hofstrompeter (nicht die Kapellmusiker!) unterstanden.

22 Otto Mörtzsch: »Die Dresdner Hofstrompeter« (Sonderdruck aus: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens*, H. 29), Dresden 1921, S. 57. Der Autor ging irrtümlich davon aus, dass die ersten Ventiltrompeten bereits 1806 konstruiert worden seien. **23** Sächsisches Hauptstaatsarchiv – Staatsarchiv Dresden (nachfolgend: SHStAD), Oberhofmarschallamt K XII, Nr. 21, fol. 41, ohne Datum. Ob die Behörde überhaupt in Erwägung gezogen hatte, Instrumente aus der Werkstatt Kersten zu beziehen, wie Mörtzsch behauptete, lässt sich nicht klären. – Die Bezeichnung »Instrumentmacher« anstelle von »Instrumentenmacher« war eigentlich für die Hersteller von Tasteninstrumenten reserviert. Ob Gottfried Karl Lau auch diese Instrumente fertigte, ist nicht bekannt.

24 SHStAD, Oberhofmarschallamt K XII, Nr. 21, fol. 42.

Zunächst gilt es festzuhalten, dass man in Mitteldeutschland unter dem Begriff ›Maschinen-Trompeten‹ nicht Modelle mit Ventilen verstand, sondern Inventionsmodelle – also Naturtrompeten mit entsprechenden Aufsteckbögen (darauf hatte erstmals Herbert Heyde hingewiesen).²⁵ Ventilinstrumente wurden oft mit dem Zusatz »chromatisch« versehen, wie etwa in der Anzeige von Sauerle. Aber der ebenfalls zitierte Beleg von Riedl beweist, dass in Österreich, vielleicht auch in Preußen, der Zusatz »Maschinen-« durchaus für Ventilinstrumente gebräuchlich war. Angesichts dieser uneinheitlichen Terminologie ist bei der Auswertung schriftlicher Quellen daher Vorsicht geboten.

Zurück zu den Unterlagen von Gottfried Karl Lau. Der Rechnung ist zu entnehmen, dass er Inventionstrompeten in den Stimmungen G bis tief B lieferte; ob die A- und H-Bögen für eine Hoch- oder Tief-Stimmung gedacht waren, ist nicht bekannt. Bei der Beantwortung der Frage, wofür man überhaupt Trompeten in H benötigte, muss man in Rechnung stellen, dass es zu jener Zeit noch keinen verbindlich festgelegten einheitlichen Stimmton gab, dass vielmehr beinahe jede Stadt ihren und jeder Hof seinen eigenen hatte. Zudem war zwischen dem (jeweils tieferen) Kamerton und dem höheren, aber uneinheitlichen Chorton in den Kirchen zu unterscheiden, so dass eine Verwendung der Stimmung H durchaus sinnvoll sein konnte, selbst wenn keine Stücke explizit in dieser Tonart standen.

*

Wie anfangs zitiert, kam Heyde aufgrund seiner Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass die Verbreitung der Ventilinstrumente, insbesondere der Trompeten, ganz wesentlich durch die Militärmusiker betrieben wurde – und, wie bereits angedeutet (vgl. Anm. 1), von den Musikern in der Volks- und Unterhaltungsmusik²⁶ – und dass sich »seit etwa 1830 die allmähliche und seit 1840 die endgültige Einbürgerung der Ventilinstrumente«²⁷ vollzog. Das ist, cum grano salis, zweifellos richtig, sieht man von den bereits angesprochenen Hörnern und namentlich dem Sonderfall ihrer Rezeption in Frankreich ab.²⁸ Zumindest am Sächsischen Königshof zu Dresden (1806

25 Heyde: *Das Ventilblasinstrument* (wie Anm. 1), S. 76. Ich selbst hatte zunächst ebenfalls angenommen, dass in dem Dokument von Ventilinstrumenten die Rede sei. Vgl. Christian Ahrens: »Intraden, Trillos und Aufzüge«. Zur Funktion der Dresdner Hoftrompeter für die repräsentatio majestatis bis zum Ende der Monarchie«, in: *Symbole, Zeremonielle, Rituale. Wirken und Wirkung von Militärmusik bei staatlichen Repräsentanzen und hoheitlichen Anlässen*, hrsg. v. Michael Schramm, Bonn 2013 (Militärmusik im Diskurs 8), S. 49–70, hier S. 35. **26** Vgl. hierzu auch Franz Ludwig Schubert: *Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer historischen Entwicklung nebst einer Anzahl von Tänzen aus alter und neuer Zeit*, Leipzig 1867, S. 52f. **27** Heyde: *Das Ventilblasinstrument* (wie Anm. 1), S. 11.

28 Vgl. hierzu Jeffrey Snedeker: »Hand or Valve (or Both): Horn Teaching, Technique, and Technology at the Paris Conservatoire, ca. 1840–1903«, in: *Paris: un laboratoire d'idées, facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930*, hrsg. v. Thierry Maniguet / Jeffrey Nussbaum, Paris 2010, S. 207–218. Nur vereinzelt stellten sich Autoren der Mehrheitsmeinung in Frankreich, die das Naturhorn dem

wurde Sachsen Königreich von Napoleons Gnaden) gab es allerdings einen Bereich, in dem Ventilinstrumente bis zum Ende der Monarchie 1918 keinen Platz hatten: die zeremonielle Trompetenmusik mit all ihren verschiedenen funktionalen Facetten.²⁹ Dort bewahrten die Hoftrompeter strikt die Tradition des Spiels von Naturinstrumenten und reklamierten damit zugleich für sich das Fortleben der Trompeterprivilegien, unbeschadet der Tatsache, dass einige von ihnen mit Ventiltrompeten vertraut waren und sie in anderen musikalischen Zusammenhängen einsetzten. Den angesprochenen Sachverhalt will ich anhand des nachfolgend mitgeteilten Schreibens diskutieren, welches das gesamte Dresdner Trompetercorps am 17. August des Jahres 1862 an das Oberhofmarschallamt richtete.

»Dem hohen Oberhofmarschallamte erlaubt sich das ehrerbietigst unterzeichnete Hoftrompeter-Chor gehorsamst anzuzeigen, daß 2 Trompeten [i. e. Naturtrompeten – siehe unten!], welche seit 1816 in der Katholischen Hofkirche, dienstlich gebraucht werden, sehr defait sind, so daß manche Töne auf denselben kaum noch zu erblasen sind, – was wohl bei jedem Blech-Instrumente vorkommen kann, wenn es so lange gebraucht wurde, als es bei vorgeannten Trompeten der Fall ist.

Deshalb wagen wir ehrerbietigst unterzeichneten die gehorsamste Bitte, das Hohe Oberhofmarschallamt wolle die Güte haben, ein paar neue, und zwar Ventil-Trompeten fertigen zu lassen, damit selbige auch gleichzeitig in der Evangelischen Hofkirche bei vorkommenden De-Deums und andern Feierlichkeiten mit benutzt werden können, [fol. 54^v:] wozu 2 Ventil-Trompeten unbedingt nöthig sind und gebraucht werden können. Bisher hatten die Hoftrompeter Pömsel und Vorberger jeder eine Ventil-Trompete ihnen gehörig und wurde wenn es fehlte vom Trompeter-Chor des Garde-Reiter-Regiments eine der gleichen geliehen. Durch den Tod Vorbergers aber, ist nur noch eine Ventil-Trompete, dem Hoftrompeter Pömsel ge-

Ventilhorn vorzog und die ›Vorzüge‹ des ersteren pries, entgegen. So verwies 1867 Théodore de Lajarte (*Instruments-Sax et fanfares civiles*, Paris 1867, S. 25f.) auf das Paradoxon, dass man jeden Sänger, aber auch jeden anderen Instrumentalisten, dessen Töne klangfarblich völlig unterschiedlich seien, mit Beschimpfungen überhäufen würde, dass man aber eben diese Unausgeglichenheit beim Naturhorn bewundere. Im gleichen Sinne äußerte sich auch François-Joseph Fétis im Bericht über die bei der Weltausstellung in Paris 1867 präsentierten Blechblasinstrumente (*Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international*, hrsg. v. Michel Chevalier, Paris 1868, Bd. 2, Classe 10, Kap. IV, hier S. 288f.). 1878 schrieb Gustave Chouquet (*Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international*. Groupe II, Classe 13: *Les instruments de musique et les éditions musicales*, Paris 1880, S. 53): »Les facteurs français sont seuls à construire encore des cors simples, dits *cors d'harmonie*«, und noch 1938 konstatierte Albert Lavignac (*La Musique et les musiciens*, Paris 1938, S. 136) über die Rezeption des Ventilhorns in Frankreich: »Malgré ces incomparables qualités, il n'est pas également apprécié par tous les compositeurs; certains lui préfèrent encore le cor simple, au point de vue du timbre, de la poésie [...].« Damit ist nicht die Zeit vor 1900 gemeint, sondern – Lavignac wählt hier explizit das Präsens – das 20. Jahrhundert!

29 Vgl. hierzu ausführlich Ahrens: »Intraden, Trillos und Aufzüge« (wie Anm. 25).

hörig, vorhanden, und würden wir bei vorkommenden Feierlichkeiten, in der evangel. Hofkirche in Verlegenheit kommen das De-Deum richtig besetzen zu können.

Da nun die Beschaffung von Ventil-Trompeten nicht viel mehr, vielleicht nur eben so viel kostet, als die der Inventions-Trompeten, so hoffen die ehrerbietigst unterzeichneten, daß man obige Bitte geneigtigst berücksichtigen wolle.

Dresden, am 17. August 1862.

Das Hof-Trompeter-Chor

Friedrich Wolfram und Consorten«³⁰

Die wichtigsten Informationen des Dokuments seien kurz zusammengefasst:

1. 1862 baten die Dresdner Hoftrompeter erstmals um die Anschaffung von zwei Ventiltrompeten. Und zwar ausschließlich für den Einsatz bei ganz bestimmten Aufgaben, die sie gelegentlich in der Evangelischen Hofkirche (i. e. Frauenkirche) zu erfüllen hatten: Ausführung des Te Deum³¹ (an hohen religiösen Feiertagen sowie Festtagen der Königlichen Familie).
2. Bis dahin besaßen lediglich zwei Hoftrompeter privat derartige Modelle. Bei Bedarf borgte man Ventiltrompeten vom Garde-Reiter-Regiment aus.
3. Anlass für das Gesuch der Hoftrompeter war der Umstand, dass zwei Naturtrompeten, die man 1816 angekauft hatte, nach fast 50-jähriger Dienstzeit »sehr defait« (i. e. defekt) geworden waren.

Bis zum Jahr 1862 also kam das sächsische Hoftrompetercorps in seinem Dienst ohne Ventilinstrumente aus.³² Und die dann angeschafften waren allein für einige wenige feierliche Gelegenheiten erforderlich, für alle sonstigen Aufgaben reichten Naturtrompeten weiterhin aus:

1. Mitwirkung bei feierlichen Gottesdiensten in der katholischen Hofkirche, bei denen, außerhalb der eigentlichen Kirchenmusik, »Intraden, Trillos und Aufzüge« ausgeführt wurden, also eine reine Zeremonialmusik nach althergebrachter Trompetermanier auf der Basis improvisierter Floskeln und fanfarenartiger Motive;³³
2. Ankündigung, Eröffnung und Beschluss von Festivitäten und Zeremonien jedweder Art;

30 SHStAD, Oberhofmarschallamt K XII, Nr. 19c, fol. 54^{r/v}. Dem Antrag wurde entsprochen.

31 Vgl. hierzu Gerhard Poppe: »Das ›Te Deum laudamus‹ in der Dresdner Hofkirchenmusik – liturgische und zeremonielle Voraussetzungen, Repertoire und musikalische Faktur«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63, 2006, S. 186–214. **32** Der von F. A. Francke (»Über die allmähliche Entwicklung der deutschen Militärmusik mit besonderer Rücksicht auf Sachsen«, in: *Jahrbücher für die deutsche Armee und Marine*, Bd. 66, Januar bis März 1888, S. 184–202, hier S. 196) vertretenen Ansicht, die kursächsischen Hoftrompeter seien schon seit den 1820er Jahren in der Lage gewesen, auf Ventiltrompeten »leichtere Konzertstücke befriedigend vorzutragen«, lässt sich aufgrund der hier mitgeteilten Quellen nicht uneingeschränkt zustimmen. Das kann allenfalls für einzelne Hoftrompeter gelten, nicht aber für das Trompetercorps als Ganzes. **33** Vgl. Ahrens: »Intraden, Trillos und Aufzüge« (wie Anm. 25), S. 51ff.

3. Einladen und Geleiten hochgestellter Persönlichkeiten zu derartigen Festlichkeiten;
4. Begleitung des Königs auf staatspolitisch wichtigen Reisen;
5. Signalgebung bei Manövern und im Kriegsfall.

In diesen Funktionen verwendeten die Sächsischen Hoftrompeter tatsächlich bis 1918 ausschließlich Naturtrompeten. Aus diesem Grunde waren die Auswahlverfahren geeigneter Stellenbewerber für das Hoftrompetercorps zweigeteilt. Die Kandidaten mussten ein Solostück oder ein Konzert auf der Ventiltrompete, die einschlägigen Signale aber auf der »langen«, d. h. der Naturtrompete blasen. Bei ersteren Stücken kam es, neben der Virtuosität, auf den musikalischen Ausdruck und eine entsprechende Tongebung an, bei letzteren hingegen ausschließlich auf die notwendige Lautstärke und akustische Prägnanz. Alles in allem muss man aufgrund der erhaltenen Unterlagen konstatieren, dass viele Bewerber um eine Hoftrompeterstelle nicht einmal ansatzweise jenen Anforderungen zu genügen vermochten, die an einen Trompeter in der Hofkapelle zu stellen waren. Die Urteile der prüfenden Musikdirektoren und Kapellmeister sprechen eine eindeutige Sprache; oft genug waren sie geradezu vernichtend. So schrieb Kapellmeister Julius Rietz³⁴ in seinem Gutachten zum Probespiel von drei Stabstrompetern, die sich 1870 für den Dienst im Trompetercorps beworben hatten:

»Jeder der Herren blies ein größeres Konzertstück und einige Signale, diese auf der langen Diensttrompete. Die virtuoson Leistungen der Genannten blieben sämtlich auf der Höhe anständiger Mittelmäßigkeit. Keiner unter ihnen würde eine Stelle in der Königl. Kapelle vollständig auszufüllen befähigt sein; Jeder aber dürfte die ungleich weniger erfordernde Hoftrompeterstelle mit Ehren bekleiden können [...].«³⁵

Trotz dieser erstaunlich negativen Bewertung der musikalischen Fertigkeiten im eigentlichen Sinne des Wortes brachten es zumindest einige Hoftrompeter auf der Ventiltrompete so weit, dass sie bei Veranstaltungen mit Militärmusikern zusammenwirken oder diese bzw. die Stadtmusiker sogar ersetzen und entsprechende Konzert-Engagements annehmen konnten. Das führte zu erbitterten Protesten von Zivilmusikern, die sich über die Konkurrenz durch die Hoftrompeter beklagten. Diese würden als Beamte so besoldet, »daß sie nicht nötig hätten den steuerzahlenden Civilmusikern welche einzig und allein zu Erhaltung ihrer Familien auf die Musik- und vorzugsweise Tanzmusikverdienste angewiesen sind, das Brod wegzunehmen.«³⁶ Zwar verwies das Oberhofmarschallamt darauf, dass sich die Hoftrompeter nur dann

34 Julius Rietz (1812–1877), seit 1860 in der Nachfolge von Johann Gottlieb Reißiger (1798–1859) Sächsischer Hofkapellmeister. **35** SHStAD, Oberhofmarschallamt K XII, Nr. 19c, fol. 69^{r/v}, 29.4.1870. Dieses Gutachten und andere vollständig abgedruckt in: Ahrens: »Intraden, Trillos und Aufzüge« (wie Anm. 25), S. 61ff. **36** SHStAD, Oberhofmarschallamt K XII, Nr. 19c, fol. 82^r–83^r, hier fol. 82^v; Datum der Beschwerde von vier Musikdirektoren: 7.12.1884. Es ist im Übrigen davon auszugehen, dass die

zur Mitwirkung bereiterklärten, wenn sie dazu gebeten würden, fügte aber hinzu: »Man hat dahin Anordnung getroffen, daß solche ausdrücklich nachgesuchte Aus- hilfe inskünftig nur in ganz dringenden Fällen Platz greifen solle.«³⁷ Diese Anwei- sung wurde augenscheinlich später um folgende Regelung ergänzt: »Dagegen ist den Hoftrompetern die Mitwirkung bei Aufführungen zum Besten wohlthätiger Zwe- cke gestattet.«³⁸

*

Die hier diskutierten Quellen offenbaren zweierlei.

Zum einen, dass im höfischen Zeremonialwesen, jedenfalls am Hof zu Dres- den, noch bis 1918 ausschließlich Naturtrompeten Verwendung fanden. Ventil- instrumente kamen dort überhaupt nicht zum Einsatz. Damit war dieser funktionale Einsatzbereich vollkommen abgekoppelt von der allgemeinen musikalisch-ästhe- tischen sowie der instrumententechnischen Entwicklung, die sich sozusagen um die Trompeter herum, auch am Hof, vollzog. Das Königlich-Sächsisches Trompeter- corps musizierte selbst nach 1900 noch immer so wie Jahrhunderte zuvor, Neue- rungen gab es nicht.

Zum zweiten, dass man zwar seit den 1830er bzw. 1840er Jahren in vielen Kul- turorchestern die Vorzüge der Ventilinstrumente im Hinblick auf den größeren Ton- vorrat und, was das Horn betrifft, auch auf die sicherere Intonation der sonst nur gestopft hervorzubringenden Töne zunehmend zu schätzen wusste, dass man aber im Prinzip noch lange Zeit von der Vorstellung eines nur partiell verbesserten Na- turtoninstruments ausging. Wie früher das Inventionsmodell wurde es mittels der Stimmbögen in die für das betreffende Stück erforderliche Stimmung versetzt, so dass sich dann durch den Gebrauch der Ventile die in der jeweiligen Naturtonskala fehlenden Töne spielen ließen.³⁹ Diese Nutzungsart beschrieb etwa Ferdinand Schlotthauer 1843 in seiner Instrumentationslehre. Zur Verwendung der drei Trom- petenmodelle – »Tromba chromatica (Trompete mit Hebel); Tromba pistonni (Trom- pete mit Maschine); Tromba (Clarino) (einfache Trompete)« – heißt es dort: »Alle

Hoftrompeter aufgrund ihrer Beamtenbesoldung die musikalischen Nebenaktivitäten zu günstigeren Konditionen offerieren konnten. **37** SHStAD, Oberhofmarschallamt KXII, Nr. 19c, fol. 83^v, 17.12.1884.

38 Zu der trotz aller offiziellen Verlautbarungen des Oberhofmarschallamtes in praxi bestehenden und für die Zivilmusiker in Dresden und den umliegenden Ortschaften erdrückenden Konkurrenz durch die Hoftrompeter vgl. Christian Ahrens: »Indirekte Folgen der Französischen Revolution für die Zivil- und Militärmusiker in Deutschland«, in: »1789« und die Folgen: Revolutionäre Militärmusik, hrsg. v. Manfred Heidler, Bonn 2023 (Militärmusik im Diskurs 16), S. 235–249, hier S. 245ff.

39 Vgl. etwa die Etüden von Joseph Émile Meifred (1791–1867) in seiner Hornschule (*Méthode pour le cor chromatique ou à pistons*, Paris 1840) und seine Erläuterungen zur Ausführung der Stücke. Vgl. auch den knappen, aber sachkundigen Beitrag von Jean-Georges Kastner (1810–1867) zu Mei- fred's Lehrwerk (»Correspondenz. Paris im Oct. 1840«, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* 2, 1840, S. 358f.). Joseph Rudolph Lewy (1802–1881) orientierte sich in seiner 1849 erschienenen Sammlung *Douze Études pour le Cor chromatique et le Cor simple avec*

drei werden mittelst Bögen in andere Tonarten versetzt, immer aber in C dur geschrieben, und die gewählte Stimmung angemerkt.«⁴⁰ Dass man so verfuhr, hatte einen einfachen Grund: Die Spieler sollten, wie Franz Ludwig Schubert noch 1862 empfahl, in jener Grundstimmung spielen, »in welcher für das Stück die Naturtöne am meisten zu benutzen sind.«⁴¹ Diese stark rückwärtsgewandte Einstellung basierte auf der Vorstellung von vermeintlichen Klangunterschieden zwischen Natur- und »Ventiltönen«, trug zugleich den klanglichen Eigenheiten unterschiedlicher Stimmungen Rechnung und suchte nach Möglichkeiten, diese zu bewahren.⁴²

Die Erkenntnis, dass man auf einem Ventilinstrument in jeder beliebigen Stimmung / Tonart spielen konnte, es mithin gar nicht mehr notwendig war umzustimmen, hatte sich vor 1850 noch keineswegs allgemein durchgesetzt, obschon beispielsweise Gottfried Weber bereits 1835 die Prinzipien des Ventilsystems anschaulich und kenntnisreich erläutert hatte.⁴³ Es wäre jedenfalls höchst interessant zu wissen, wie die Bläser das Problem der nicht zur gewählten Stimmung passenden Länge der Ventilbögen und der daraus resultierenden Unsauberkeiten bewältigten.⁴⁴ Bei Hörnern konnte man mittels der Hand im Schalltrichter die entsprechenden Intonationskorrekturen zwar prinzipiell durchführen, doch mussten sich bei weit auseinanderliegenden Tonarten (etwa: Ventilbögen für F, aber Musizieren in Stimmung B basso) zumindest starke Klangänderungen ergeben. Und bei Trompeten waren Korrekturen ohnehin nur in ganz geringem Ausmaß möglich.

Die »moderne« Spielpraxis von Ventilhörnern – nämlich unabhängig von einer vorgeschriebenen Grundstimmung zu transponieren und keine Krumbögen zu ver-

accompagnement de Piano erkennbar an Meifreds Vorstellungen; vgl. John Ericson: *Joseph Meifred and the Early Valved Horn Technique in France*, www.public.asu.edu/~jqerics/meifred.htm [4.9.2024].

40 Ferdinand Schlotthauer: *Kurze Andeutungen die Instrumente des Orchesters und der Militärmusik mit Effekt zu verwenden*, Passau 1843, S. 9. So auch die Nutzungshinweise für das »Cornetto a piston (Trompetin mit Maschine)« sowie andere Ventilinstrumente. Beim Ventilhorn jedoch schreibt der Autor, man könne der Stimme »auch Versetzungszeichen geben, wo natürlich die Stimmung, in der es steht, gehörig berücksichtigt werden muß; z. B. das chromatische Horn in F erhält bei C dur ein Kreuz, bei G dur zwei, in B dur ein B u. s. w.« (S. 12). **41** Schubert: *Instrumentationslehre* (wie Anm. 2), S. 70. Vgl. auch ders.: *Die Blechinstrumente* (wie Anm. 2), S. 90. Richard Wagner hielt an dieser Konzeption noch relativ lange fest; vgl. hierzu John Ericson: *J. R. Lewy and Early Works of Wagner*, www.public.asu.edu/~jqerics/lewy.htm [4.9.2024]. **42** Schubert machte zudem unter Verweis auf die Sinfonie Nr. 7 von Ludwig van Beethoven darauf aufmerksam, dass die Ausführung von Hornpartien in A oder B alto auf einem Ventilhorn in F selbst »die besten Ventilhornbläser« vor erhebliche Intonationsprobleme stellen würde. Schubert: *Die Blechinstrumente* (wie Anm. 2), S. 96f. **43** Gottfried Weber: »Ueber Ventilhorn und Ventiltrompete mit drei Ventilen«, in: *Caecilia* 17, 1835, S. 73–105. Eine »moderne« Verwendung der Ventiltrompete lehrte G. Gesslein in seiner 1868 erschienenen Trompetenschule (*Schule zur gründlichen Erlernung der chromatischen Trompete*, Altendorf b. Bamberg 1868): von Krumbögen zum Umstimmen ist dort überhaupt nicht mehr die Rede. **44** Auf diese akustischen Probleme bei Ventilhörnern und -trompeten hatte u. a. Ferdinand Gleich ausdrücklich hingewiesen: *Handbuch der modernen Instrumentirung* (wie Anm. 2), S. 37 u. 42.

wenden – war in Deutschland, aber auch in anderen Ländern am Ende des 19. Jahrhunderts zwar in der Praxis verbreitet, fand aber keineswegs allgemeine Zustimmung. In seiner Instrumentationslehre von 1877 wandte sich Ebenezer Prout ausdrücklich gegen diese Praxis und schrieb: »Many of our orchestral players also always use the F horn, and transpose by means of the pistons the music written for a horn in any other key. This plan is by no means to be recommended.«⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich mithin konstatieren, dass die Verbreitung von Ventilinstrumenten nicht nur insgesamt gesehen auf bemerkenswert große Widerstände stieß und ihre Akzeptanz entsprechend viel Zeit in Anspruch nahm, sondern dass sich der Bereich der Zeremonialmusik dieser Entwicklung komplett verweigerte. Selbst dort, wo der Adaptationsprozess relativ zügig vorstättenging, blieben viele Musiker noch erstaunlich lange ihren alten Vorstellungen und Gewohnheiten verhaftet und verwendeten die Ventilinstrumente so wie früher die Naturtoninstrumente.⁴⁶ Die mentale Umstellung auf die Besonderheiten des Ventilsystems dauerte erheblich länger als der Austausch der Instrumentenmodelle, oder anders ausgedrückt: Der menschliche Verstand hinkte der technischen Entwicklung in diesem Bereich des Instrumentenbaus um Jahrzehnte hinterher.⁴⁷

45 Ebenezer Prout: *Instrumentation*, London 1877 (Novello's Music Primers and Educational Series 15), S. 51. Noch 15 Jahre später verteidigte Richard Hofmann mit Nachdruck die Praxis, die Ventile so zu gebrauchen, dass sich das Ventilhorn wie ein Naturhorn nutzen ließ (*Praktische Instrumentationslehre*, Teil IV: *Die Hörner*, Leipzig 1893, S. 14f.). **46** Das spiegelt sich auch in den zahlreichen Instrumentalschulen wider; vgl. hierzu Friedrich Anzenberger / Matthias Kamp / Gerd Kempkes: »Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert«, in: *Valve.Brass.Music* (wie Anm. 10), S. 91–104, insbesondere S. 92–102. **47** Das gilt in gleicher Weise für die meisten Theoretiker, wie aus einer Bemerkung von F. L. Schubert im Vorwort zu seiner 1862 – fast ein halbes Jahrhundert nach der Erfindung der Ventile – erschienenen Instrumentationslehre hervorgeht. Dort begründete er die »genauere Rücksicht« auf die Ventilinstrumente damit, dass sie »in den bisherigen einschlagenden Schriften nur flüchtig berührt, und nur eines ungenügenden Ueberblicks gewürdigt worden sind.« Schubert: *Instrumentationslehre* (wie Anm. 2), S. 3.

Abstract

Innovation versus Tradition. Die zögerliche Akzeptanz von Ventilhörnern und Ventiltrompeten in den Hoforchestern zu Weimar und Dresden

Bei vielen Musikern, Komponisten und Theoretikern fanden Blechblasinstrumente mit dem 1815 erfundenen Ventilmechanismus lange Zeit keine uneingeschränkte Zustimmung. Insbesondere das Ventilhorn stieß bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts auf vehemente Ablehnung, seine Einführung in den Orchestern zog sich Jahrzehnte hin. Militär- und Laienmusiker hingegen erkannten rasch die Vorzüge der neuen Modelle und wussten diese in jeder Beziehung »gewinnbringend« einzusetzen.

Nicht nur die Musiker, auch die Verwaltungsbeamten der Orchester taten sich schwer mit der Akzeptanz von Ventilinstrumenten. 1819 reichte Heinrich Stölzel, einer der Erfinder der Ventile, am Herzogshof zu Weimar zwei Ventilhörner zur Begutachtung ein. Er erhielt sie jedoch postwendend zurück mit der Begründung, man habe keinen Bedarf und müsse überdies für den soeben eingestellten Kapellmeister Johann Nepomuk Hummel einen neuen Flügel anschaffen. Nicht besser erging es 1836 der Firma von Josef Felix Riedel. Diese hatte zwar lediglich eine Preisliste in Weimar eingereicht und auf die Vorteile der neuen Modelle hingewiesen, aber die Hofverwaltung teilte schlicht mit, man habe die Unterlagen an das Militärkommando abgegeben.

Singulär war die Situation in Dresden. Im dortigen Hoforchester fanden Ventilinstrumente bereits seit den 1830er Jahren Verwendung, im Trompetercorps jedoch bevorzugte man weiterhin Modelle ohne Ventile. Erst 1862 ersuchten die Trompeter ihren Dienstherrn um den Ankauf von zwei Ventiltrompeten, zur Verwendung im evangelischen Hofgottesdienst und bei »anderen Feierlichkeiten«. Zur Erfüllung ihrer zeremoniellen Funktionen im geistlich-katholischen wie im weltlichen Bereich begnügten sie sich allerdings bis zum Ende der Monarchie 1918 mit Naturtrompeten.

Innovation versus Tradition: The Reluctant Acceptance of Valve Horns and Valve Trumpets in the Court Orchestras of Weimar and Dresden

For a long time, brass instruments with the valve mechanism invented in 1815 did not receive unanimous approval from many musicians, composers, and theorists. The valve horn, in particular, faced vehement rejection well into the mid-19th century, and its introduction into orchestras took decades. Military and amateur musicians, however, quickly recognized the advantages of the new models and made the most of them in every respect.

Not only musicians, but also orchestra administrators struggled with the acceptance of valve instruments. In 1819, Heinrich Stölzel, one of the inventors of the valves, submitted two valve horns for evaluation at the court of Weimar. They were promptly returned with the explanation that there was no need for them and that a new grand piano had to be purchased for the recently hired conductor Johann Nepomuk Hummel. In 1836, the company of Josef Felix Riedel fared no better. Although it had only submitted a price list in Weimar and highlighted the benefits of the new models, the court administration simply replied that the documents had been forwarded to the military command.

The situation in Dresden was unique. Valve instruments had been used in the court orchestra there since the 1830s, but the trumpet corps continued to prefer models without valves. Only in 1862 did the trumpeters request their patron to purchase two valve trumpets for use in Protestant court services and »other celebrations«. For their ceremonial functions in both ecclesiastical-Catholic and secular contexts, however, they continued to use natural trumpets until the end of the monarchy in 1918.

Autor

Christian Ahrens, geboren 1943 in Berlin; Studium der Musikwissenschaft und Romanistik an der Freien Universität Berlin; 1970 Promotion mit einer Arbeit zur instrumentalen Volksmusik an der türkischen Schwarzmeerküste; 1979 Habilitation an der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit über die Musik der Pontosgriechen sowie der Graecophonen in Süditalien; 1984–2008 apl. Prof. an der Ruhr-Universität Bochum. Veröffentlichungen zu musikethnologischen Themen (Italien, Griechenland, Türkei und Korea), zur Instrumentenkunde (vornehmlich Blas- und Tasteninstrumente) und zur Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit Gregor Klinke Herausgeber der Tagungsbände der instrumentenkundlichen Symposien im Rahmen der Tage Alter Musik in Herne. Publikationen zu Geschichte, Besetzung und Musikerpersonal der Hofkapellen in Gotha (2008) und Weimar (2015). Soeben ist das gemeinsam mit Beatrix Darmstädter verfasste Buch *Musikalische Werbungs- und Hochzeitsgaben Friedrich Augusts II. an Maria Josepha 1718/19. Brautwerbung in Wien – Begrüßung in Pirna – Nachklang in Moritzburg* erschienen (Verlag Hollitzer, Wien 2024).

Christian Ahrens, born in 1943 in Berlin, studied musicology and Romance studies at the Freie Universität Berlin; completed a PhD in 1970 with a dissertation on instrumental folk music from the Turkish Black Sea coast; habilitated in 1979 at the Ruhr-Universität Bochum with a work on the music of the Pontic Greeks and the Grecophones in Southern Italy; from 1984–2008, adjunct professor at the Ruhr-Universität Bochum. Publications on music ethnology (Italy, Greece, Turkey, and Korea), organology (primarily wind and keyboard instruments), and music history of the 18th and 19th centuries. Co-editor with Gregor Klinke of the conference volumes of the organological symposia within the framework of the Tage Alter Musik in Herne. Publications on the history, orchestration, and musicians of the court chapels in Gotha (2008) and Weimar (2015). The book, co-authored with Beatrix Darmstädter, *Musikalische Werbungs- und Hochzeitsgaben Friedrich Augusts II. an Maria Josepha 1718/19. Brautwerbung in Wien – Begrüßung in Pirna – Nachklang in Moritzburg* has just been published (Hollitzer, Wien 2024).