

---

## DISSERTATIONEN

---

DETLEF ALTENBURG: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*. Diss. phil. Köln 1973.

Seit Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die Hoftrompeterkorps innerhalb der höfischen Musikpflege als dritte selbständige Institution neben dem Kollegium der Vokalistinnen und den übrigen Instrumentalisten ihren festen Platz. Gegenüber allen anderen Musikern erhoben die Trompeter den Anspruch, eine „freie und ritterliche Kunst“ auszuüben, und in regelmäßigen Abständen gelang es ihnen, eine kaiserliche Bestätigung ihres Rechtsanspruches zu erwirken, deren erste 1623 durch Ferdinand II. erfolgte.

Die große Zahl der an den Höfen des 16. bis 18. Jahrhunderts angestellten Trompeter und Pauker gibt zu der Frage nach ihrer Funktion im höfischen Zeremoniell und ihren Aufgaben innerhalb der höfischen Musikpflege Veranlassung. Die Trompeter und Pauker wurden im untersuchten Zeitraum in nahezu allen Bereichen des höfischen Lebens zu musikalischen Aufführungen herangezogen: Neben dem Heerwesen waren es vor allem das feierliche höfische Zeremoniell und die gehobene höfische Unterhaltung, zu deren Erscheinungsbild damals die Musik der Trompeter und Pauker gehörte. Hier sind vor allem Turnierspiel und Reiterballett, Ballfest und Hof Tanz, Tafelblasen und Tafelmusik, Schauspiel und Oper, Kirchenmusik und Beisetzungsfestlichkeiten zu nennen.

Bereits im Mittelalter lassen sich in den bedeutenden europäischen Städten festangestellte Trompeter nachweisen. Zunächst wurden sie wohl nur mit Wachdiensten betraut und als Türmer eingesetzt, später kamen repräsentative Aufgaben hinzu. Während es sich finanzkräftige Reichs- und Hansestädte leisten konnten, eigene Stadt- oder Ratstrompeter zu halten, die als Mitglieder der Hof- und Feldtrompeterzunft besonders angesehen waren, begnügten sich kleinere Städte häufig mit Türmern, deren Wirkungskreis allerdings gegenüber demjenigen der Rats- und Stadttrompeter erheblich eingeschränkt war. Die Türmer durften die Trompete nur auf dem Turm, allenfalls auch in der Kirchenmusik verwenden. Auch von den Stadtpfeifern wurde häufig verlangt, daß sie das Clarinblasen beherrschten. Ihr Wirkungskreis war, soweit es die Trompete betrifft, ebenso begrenzt wie derjenige der Türmer. Die Stadtpfeifer durften in der Regel mit der Trompete nur in der Kirche und, sofern sie nebenher das Amt des Hausmanns oder Türmers innehatten, auch auf dem Turm musizieren.

Aus diesen Einschränkungen, die den städtischen Trompetern bezüglich der Musikausübung auferlegt waren, und aus den andersartigen Bedürfnissen der städtischen Musikkultur ergab es sich, daß die Schwerpunkte der städtischen Trompetenblaskunst auf anderen Gebieten lagen als in der Kunst der Hoftrompeter. Die im Bereich der gehobenen höfischen Unterhaltung liegenden Aufgaben der Hoftrompeter fanden in den Städten keine Entsprechung. Vielmehr standen hier Turmblasen und Turmmusik, Rats- und Kirchenmusik sowie seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in England auch öffentliche Konzertveranstaltungen im Vordergrund.

Der Vielfalt der musikalischen Anlässe, zu denen Trompeten herangezogen wurden, entsprach auch eine Vielfalt der Trompetentypen. Der Feldtrompeter benötigte für seinen Dienst ein anderes Instrument als der Kammertrompeter einer Hofkapelle. Der Türmer verwendete eine andere Trompete als der in der Figuralmusik mitwirkende Stadtpfeifer. Besonders im höfischen Bereich wurden für bestimmte Gelegenheiten wie Krönungszüge, Hochzeitsfeiern und Ritterspiele häufig besondere Prunkinstrumente aus Silber in Auftrag gegeben.

Im Hinblick auf die äußere Form lassen sich für den Zeitraum von 1500-1800 Geradtrompeten mit gestreckter Röhre, einwindige Langtrompeten, zirkulär oder schleifenförmig gebogene Trompeten mit zwei oder drei Windungen sowie zahlreiche oft für die fürstliche Kunst- oder Raritätenkammer bestimmte Sonderformen nachweisen. Von den nach dem Verkürzungs- oder Verlängerungsprinzip arbeitenden Varianten der Langtrompete werden in den zeitgenössischen Quellen vor allem die deutsche und die englische Zugtrompete, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelegentlich auch die Grifflochtrompete genannt.

Zwei grundsätzlich verschiedene Blastechniken der Trompete lassen sich deutlich voneinander unterscheiden: Das auf Tonvolumen und komplizierte Zungentechnik ausgerichtete Feldstückblasen für den unteren und mittleren Bereich der Naturtonreihe und das am Vorbild der menschlichen Singstimme orientierte Clarinblasen für den oberen Bereich der Naturtonreihe.

Der Textband der Dissertation wird durch einen Quellenband (C. Hentzschel, *Oratorischer Hall und Schall*, Berlin 1620; *Confirmatio* vom 27. Februar 1623, Ms. Wien; G. B. Pirazzoli, *I Fiati Gloriosi*, Bologna 1656; F. Friese, *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Paucker*, Dresden o. J.; A. Faber (Hrsg.), *Von der Trompeter und Stadt-Thürner Differentzien*, Frankfurt 1700; *Mandat Wieder Das unbefugte Trompeten-Blasen*, Dresden 1736; *Von den Trompetern ihren Rechten*, Halle 1740; *Von den Trompetern, und ihren besondern Rechten*, Halle 1743) und durch einen Bildband ergänzt.

Die Untersuchung ist als Band LXXV der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973, erschienen.

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus. Diss. phil. Hamburg 1974.*

Aufgabe dieser Arbeit war es, jene Werke aus der Zeit des Impressionismus und Expressionismus formal zu erklären, zu denen die Analyse mit den bisherigen Mitteln gar nicht oder nur unzureichend einen Zugang fand, die also weder Sonaten-, Rondo-, noch eine andere der Formenlehre bekannte Form aufweisen, wengleich sie Elemente von ihnen enthalten können, die aber zur Erklärung nicht ausreichen.

Entscheidend war es, für den Bewegungsablauf, den man als Zusammenwirken von Tempo, Agogik, Rhythmus, aber auch Lautstärke und Satzdicke bestimmen kann, und der – als subjektiv-dynamisches Element der Form – seit der Romantik, besonders seit Liszt, eine immer wichtigere Rolle bei der Formartikulation spielt, ein analytisches Instrumentarium zu schaffen. Ausgehend von Reflexionen über ästhetische Kausalität und musikalische Logik wurde die Hypothese, daß Gleichgewichtsherstellung, architektonisch oder prozessual, die entscheidende formbildende Kraft ist, an die Werke herangetragen, zugleich versucht, nicht nur den Bewegungsablauf, sondern auch die anderen Dimensionen, besonders die Ebene der Thematik, unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren, um so ein auf alle Ebenen anwendbares Formprinzip zu finden.

Die Anwendung auf die Bewegungsabläufe ließ das Vorherrschen des zuvor theoretisch entwickelten und bei Liszt (*h-moll-Sonate*, 2. Klavierkonzert, 1. Satz der *Dante-Symphonie* usw.) zuerst auftretenden Modells eines Bewegungsablaufs in prozessualer Gleichgewichtsherstellung erkennen, der „*Fluktuationsform*“ genannt wurde. Diese Form konnte in Werken von Debussy (*Rondes de Printemps*) und Ravel (*Asie*), die z. T. auch noch mit den traditionellen formalanalytischen Mitteln deutbar sind, als Grundlage des Bewegungsablaufs nachgewiesen werden; kompliziertere Formen wie Debussys *Jeux*, Szymanowskis Werke (*Dryades et Pan*, 1. Violinkonzert, 3. Symphonie) und einige Frühwerke Schönbergs (*Verklärte Nacht* op. 4, *Pelleas und Melisande* op. 5) konnten in ihrem formalen Ablauf sowohl auf der Ebene des Bewegungsablaufs als auch der Thematik etwas genauer gedeutet werden, während für die expressionistischen Werke Schönbergs in freier Atonalität (Klavierstück op. 11, Nr. 3, *Erwartung* op. 17, *Die glückliche Hand* op. 18) der Ansatz vom Bewegungsablauf her wohl der ergiebigste und vielleicht einzig mögliche ist, da die Ebene der Thematik als formbildende Dimension ausfällt. An den späten Sonaten Scriabines wurde gezeigt, wie dort mit den Mitteln des Bewegungsablaufs der krisenhaften Entwicklung in der Form entgegengetreten werden konnte.

Sollte die Arbeit etwas zum besseren Verständnis der Form der genannten Werke beigetragen haben, wird man die Hypothese des Bewegungsmodells „*Fluktuationsform*“ zumindest in diesem Bereich als bewährt betrachten können.

Die Arbeit erschien 1974 als Band 14 der „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner in Hamburg.