

ist es, den Rimskij-Korsakov als Fortschritt empfand, als Befreiung aus den ausgelatschten Pfaden seiner ehemaligen Mitsstreiter und ihrer Zöglinge im Belyaev-Kreis. Wie Helmers ausführt, steht diese Wendung im Fall von Rimskij-Korsakov in Zusammenhang mit einer generellen Untergangsvision, was die (modernistische) Zukunft der Musik betrifft, aber zugleich ist sie ein Symptom für den Verzicht auf eine „russisch markierte“ Stilistik zugunsten eines internationalen Vokabulars. Die Rezeption des Werkes hat auch hier ein deutliches Urteil gesprochen: dass nämlich ein russischer Komponist, einfach gesprochen, erkennbar russisch schreiben musste, um Anerkennung zu finden – bis in unsere Zeit.

Rutger Helmers' Studie kommt genau zur rechten Zeit, nicht nur, weil sie die historiographischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in Bezug auf russische Musik aufgreift und produktiv weiterführt, sondern auch, weil sie uns scharfsinnig vor Augen führt, welche willkürliche Postulate der nationalistische Wunsch nach Identifikation und Abgrenzung auf kulturellem Gebiet aufzustellen pflegte, welche Erwartungshaltungen und Konflikte dies bei Autoren und beim Publikum erzeugte, und welche mitunter merkwürdigen Resultate daraus in den Werken und vor allem in ihrer Rezeption hervorgingen. In Zeiten aufflammender Nationalismen ist dies fast so etwas wie eine Pflichtlektüre.

(Januar 2017)

Christoph Flamm

*Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI und Martin SKAMLETZ unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2015. 321 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 4.)*

Instrumentenkunde ist eine Querschnittsmaterie, die über den engeren Untersu-

chungsgegenstand hinaus Auskunft gibt. Wer die Geschichte von Instrumenten in einem breiteren historischen Kontext zu lesen weiß, gewinnt auch Einsichten in die soziale Position von Musikern und Instrumentenbauern, Verbreitungs- und Kommunikationswege von Fertigungstechniken und Lehrmethoden sowie in die Üblichkeiten des Konzertwesens und den musikalischen Zeitgeschmack. Dieser Sammelband leistet genau diese Kontextualisierung und ist darum ein Glücksfall. Die hier versammelten Beiträge zeigen, wie auch die an im weitesten Sinne anthropologischen Fragestellungen interessierte Musikwissenschaft davon profitieren kann, sich mit Instrumentenkunde zu befassen, wie sie sich hier präsentiert. Die fast durchweg gute Lesbarkeit der Beiträge und die großzügige Ausstattung mit farbigen Abbildungen tragen ebenfalls zum positiven Gesamteindruck bei.

Im Fokus stehen die Klappen- und Ventilinstrumente, deren Durchsetzung im 19. Jahrhundert die Epochenschwelle im Blechblasinstrumentenbau markierte. Zur Einordnung in instrumentenbaulicher Hinsicht tritt die Untersuchung des musikhistorischen Kontexts, und das ist auch unumgänglich: Nur wer die zeitgenössischen Virtuosen kennt und die Faktur ihrer Instrumente, kann den historischen Stellenwert des Themas in der Musikgeschichte würdigen. Die Autoren des Bandes sind nicht nur Vertreter der „klassischen“ Musikwissenschaft, sondern auch Praktiker, die v. a. zur Erhellung der Aspekte Bauform und Spieltechnik beitragen: Rainer Egger vergleicht mit dem Fachwissen des Instrumentenbauers die Charakteristik der Klappentrompete mit der modernen Orchestertrompete, und einige Musiker (u. a. Markus Würsch und Edward H. Tarr) vervollständigen das Bild der historischen Instrumente um die unverzichtbare Sicht derer, für die Instrumente ja schließlich gebaut werden.

Ich greife einige Beiträge heraus, die exemplarisch für ihr Feld stehen: Reine Dahlqvist unternimmt einen tour d'horizon über die sehr kurze Karriere der Trompete als So-

loinstrument in Wien und das Auftreten Anton Weidingers seit 1800. Trotz dieses ersten großen Virtuosen der Klappentrompete, der eigens Werke bei namhaften Komponisten der Zeit für sein Instrument bestellte, galt die Aufmerksamkeit ausschließlich der Novität der Klappentrompete, während ihr Klang und die dargebotene Musik keine dauerhafte Präsenz als Soloinstrument begründen konnte. Immerhin waren die Trompetenkonzerter Joseph Haydns und Nepomuk Hummels, die bis heute die Grundpfeiler der Sololiteratur geblieben sind, Auftragswerke Weidingers. Warum sich die Trompete als Soloinstrument nicht wirklich etablieren konnte, bleibt schlussendlich offen. Ein Grund ist sicherlich bei Weidinger selbst zu suchen, der seine Entwicklungen am Instrument, Erfahrungen und Kompositionen nicht weitergegeben hat.

Die Instrumentenkunde kommt in Sabine K. Klaus' Aufsatz „Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung“ zu ihrem Recht. Klaus verfolgt dabei eine Spur, nach der Joseph Haydn auf seinen Londoner Reisen die mit Tonlöchern versehenen Instrumente von William Shaw kennenlernte, und nach seiner Rückkehr Weidinger in Wien zu seiner Klappentrompete inspirierte. Die von der Autorin ausführlich diskutierte Bauform der englischen Klappentrompeten und die in Haydns Konzert verlangten tieferen Töne schließen diese Verbindung zwischen England und Wien zumindest nicht aus. Der Gegenbeweis wird ohnehin nicht zu erbringen sein, da Weidingers Instrumente nicht erhalten sind. Klaus' Anregung, englische Klappentrompeten nachzubauen und in praxi das Haydn'sche Konzert darauf zu probieren, ist allerdings ein spannender Ausblick.

Claudio Bacciagaluppi liefert in „Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder Scala vor 1850“ eine Synthese mehrerer Felder, indem er den Blick auf die führenden Virtuosen der Scala in einer Umbruchszeit richtet. Seine These, dass die professionellen Biographien der Trompeter wesentlich von

den zeitgenössischen Entwicklungen auf den Gebieten Komposition, Technologie des Instrumentenbaus und der Soziologie des Musikerberufs geprägt wurden, ist mehr als tragfähig. Als die im klassischen Orchestersatz geforderten diskreten Haltetöne und schlichten Fanfaren in moderneren Kompositionen nicht mehr genügten und die Theatermusik immer mehr exponierte Solopassagen und mehr Dichte und Farbe im Klang verlangte, fühlten sich nicht wenige Instrumentalisten von den neuen Aufgaben überfordert und wurden an den Rand des Marktes verdrängt. Virtuosen der neuen Generation wie Guiseppe Araldi bedienten sich sowohl der Natur- wie auch Klappen- und Ventiltrompete (das geht u. a. aus der von ihm verfassten „Metodo per tromba“ (1835) hervor) und spiegelten damit auch die Schwelle im Instrumentenbau wider. Spätere Generationen von Trompetern nutzten allein die Ventiltrompete.

Markus Würschs Reflexionen über die Klappentrompete sind trotz ihrer Kürze eine schöne Zusammenfassung des instrumentenbaulichen und spieltechnischen Wissens über dieses Instrument. Ob sein Plädoyer, die für Klappentrompete geschriebenen Werke auch auf solchen zu spielen, Gehör finden wird, bleibt angesichts der an die Klangfarbe der modernen Orchestertrompete gewöhnten Hörer abzuwarten.

Den gedruckten Quellen widmen sich die Untersuchungen von Adrian von Steiger und Daniel Allenbach über Schulen für Klappentrompete und Ventilhorn. Sie spannen den Bogen von Italien über Österreich und Frankreich bis nach Großbritannien. Die Systematisierung dieser Quellen und der Abgleich mit den überlieferten Instrumenten bereichert nicht nur unser Wissen um Spieltechnik und Anforderungen an die Musiker, sondern gibt auch Auskunft über den Stellenwert, den die neuen Instrumente in der musikalischen Praxis erreicht hatten.

(Dezember 2016)

Philipp Küsgens