

Reine Dahlqvist

## **Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830<sup>1</sup>**

**Einleitung** Während der Periode von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurden viele Veränderungen an Holz- und Blechblasinstrumenten vorgenommen. Man hat sich um vollständige Skalen, bessere Intonation und größere spieltechnische Möglichkeiten bemüht. Die Holzblasinstrumente wurden mit mehreren Klappen versehen. Für das Horn wurde die Stopftechnik entwickelt und später auch das Ventilsystem. Bereits 1766 hatte Ferdinand Kölbl in St. Petersburg der Zarin Katharina II. ein Ventilsystem vorgeführt: Kölbl und dessen Schwiegersohn spielten ihr auf zwei sogenannten Amor-Schall vor, Instrumenten der Hornfamilie, die aber nicht weiterentwickelt wurden und bald in Vergessenheit gerieten.

Wahrscheinlich hat man schon vor 1770 mit Klappentrompeten experimentiert, und etwa 1774 spielte der Karlsruher Hoftrompeter Michael Wöggel in der Öffentlichkeit auf seiner Stopftrompete, die vermutlich in Paris gebaut worden war. Heinrich Stölzel und Friedrich Blühmel entwickelten verschiedene Ventilsysteme und erhielten am 12. April 1818 ein gemeinsames zehnjähriges preußisches Patent (Privileg) für ihre Kastenventile. Von dieser Zeit an begannen andere Instrumentenmacher, verschiedenartige Ventile zu entwickeln und auch neue Instrumentenfamilien zu kreieren.

Anton Weidinger (1766–1752) wurde lange als der Erfinder der Klappentrompete betrachtet, obwohl andere schon vor ihm mit Klappen auf Trompeten<sup>2</sup> experimentiert hatten. Es ist aber anzunehmen, dass er als erster die kurzwindige Form verwendete, bei der man die Klappen mit den Fingern der einen Hand bequem erreichen kann. Die kurzwindige Form war schon bei Naturinstrumenten der Infanterie bekannt.

**Die frühere Trompetentradition in Wien vom 17. bis zum 18. Jahrhundert** Seit 1460/70 hatten Trompeter an Aufführungen vielstimmiger Werke teilgenommen. Am Anfang des 17. Jahrhunderts wurde die Trompete in die Kunstmusik eingeführt, und zwar in der Kirchenmusik und bereits sehr früh in Wien. Besonders im höfischen Bereich bestand eine typische Trompetergruppe aus vier, fünf oder sechs Stimmen, während es in den Städten (bei den Stadtpfeifern oder Turnern) gewöhnlich nur zwei Diskant- oder Clarinstimmen gab.

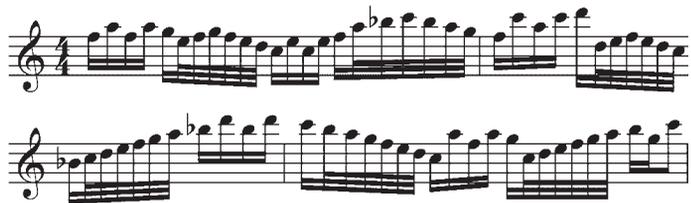
<sup>1</sup> Ich danke Edward H. Tarr für das sorgfältige Edieren meines Textes.

<sup>2</sup> Zuerst bemerkt in Reine Dahlqvist: *Uppfinnandet av klafftrumpeten* (Die Erfindung der Klappentrompete), Seminararbeit, Musikwissenschaftliches Institut, Göteborgs Universität 1969; gedruckt als *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*, Nashville 1975.

1638 veröffentlichte der Trompeter Girolamo Fantini seine Schule *Modo per imparare a sonare di tromba*, die verschiedene Übungen und Sonaten für Trompete mit und ohne Generalbass sowie Trompetenduelle ohne Begleitung enthielt. Solche Duette erschienen auch als Zwischenspiele in *Attollite portas, principes* aus der Sammlung *Concentus votivus* von Andreas Rauch, die dem Kaiser Ferdinand II. gewidmet war und 1635 gedruckt wurde. Vermutlich erklangen solche Trompetenduelle schon früher im deutschen Raum.

Der Gebrauch der Trompete wurde auch in der mehrstimmigen Sonate eingeführt, zuerst 1662 in der Sammlung *Sacro-profanus concentus musicus* von Johann Heinrich Schmelzer aus Wien. Dergleichen Sonaten, nicht selten mit solistischer Rolle für die Trompete, folgten bald unter anderem von Antonio Bertali in Wien und Pavel Josef Vejvanovský in Kremsier. Hier kann man auch eine spätere Sonate für Violine, Trompete, Fagott und Generalbass von Schmelzer anführen (Notenbeispiel 1). Dieses Werk ist ein ausgezeichnetes Beispiel der hohen Kunstfertigkeit der Trompeter in Wien um 1670/75. Die damals gebräuchliche Tonhöhe war der Cornettton, ungefähr dieselbe Tonhöhe, in der die Weimarer Kirchenkantaten von Johann Sebastian Bach erklangen.

NOTENBEISPIEL 1 Johann  
Heinrich Schmelzer: *Sonata a 5*,  
2 Violini, Clarino, Fagotto, Viola  
da Gamba con Cimbalo,  
Takt 99–101, Clarino (C)



Aus dieser Zeit stammen weitere interessante Trompetenduelle. Vielleicht hat man die zwölf Trompetenduelle aus Heinrich Ignaz Franz Bibers *Sonate tam aris quam aulis servientes* (1676) in Wien gespielt (wie die Sonaten mit einer oder zwei Trompeten derselben Ausgabe).

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ist die Trompete in Wien als Obligatinstrument in der Oper (und Kirchenmusik) belegt. Um 1720 begannen die dort wirkenden Tonsetzer in aufsehenerregender Weise für die Trompete zu schreiben. Daran waren besonders Antonio Caldara, Georg von Reutter der Jüngere, Luca Antonio Predieri und Georg Christoph Wagenseil beteiligt. Reutter hat auch einige Instrumentalwerke mit überaus schwierigen Trompetenstimmen komponiert. Folgende Beispiele mögen genügen, um die außerordentliche Virtuosität der Wiener Trompeter zu zeigen (Notenbeispiele 2, 3 und 4).<sup>3</sup>

3 Caldaras Notenbeispiel ist der Handschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, A 382 (Autograph) entnommen. Im Autograph hat der Tonsetzer nicht alle Stimmen ausgeschrieben, sondern nur die Generalbassstimme sowie die hohen Partien mit ihren Alternativen. Die ganze Arie mit allen Stimmen ist vollständig enthalten in einer Kopie, dem Dedikationsexemplar der Kaiserfamilie:

Unter den erwähnten Instrumentalwerken Reutters sind besonders hervorzuheben: ein Trompetenkonzert in C,<sup>4</sup> in dem g<sup>'''</sup> sechsmal erreicht wird, und ein *Servizio di tavola* (1745), in dessen Schlusssatz zwei Trompeter sehr häufig e<sup>'''</sup> erreichen müssen (Notenbeispiel 5).<sup>5</sup>

Diese Stimmen (außer der Caldara-Arie) waren für den »so sehr berühmten Hr. Heinisch in Wien« (so Leopold Mozart)<sup>6</sup> geschrieben. Gemeint war Johann Heinisch (1706–1751), der vielleicht größte unter den Naturtrompetern.<sup>7</sup> Die Caldara-Arie wurde wahrscheinlich für Joseph Holland (1687–1747) geschrieben, war aber wohl zu schwer für ihn.<sup>8</sup> Die zweite Trompete in Reutters *Servizio di tavola* wurde ganz sicher von Ferdinand Weidlich († 1758) gespielt, von dem 1747 gesagt wurde, dass er »nach dem Heinisch der beste musikalische Trompeter« sei.<sup>9</sup>

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 15 903-04. Die hohen Partien sind hier in dünner Schrift über die vereinfachten Stimmen geschrieben. Die Arie ist auch in einer Sammlung mit Trompetenarien – mit je einer Arie von Fux und Porsile und vielen Arien aus Opern und Oratorien von Caldara – enthalten. Hier steht allerdings nur die vereinfachte Fassung: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 17 051. Die Quelle zu Reutters Notenbeispiel liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 17 986. Die Quelle zu Wagen-seils Notenbeispiel liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 17 235.

- 4 Stift Heiligenkreuz, Musikarchiv, IVc4.
- 5 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII 8093.
- 6 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 3, Berlin 1757/58, S. 196.
- 7 Johann Joseph Fux schrieb 1732, dass Heinisch »ein ganz besonderer Virtuoso ist, dergestalten, dass es ihm nit allein kein Trompeter bevorthuen wird, sondern er Heinisch auch gewisse Tuons auf der Trompetten glücklich erfunden hat, welche die capellmeister zwar bishero gewuntschen; aber kein trompeter hat können zu wegen bringen«. Zit. nach Ludwig Köchel: *Johann Joseph Fux*, Wien 1872, S. 434. Zu seiner Biographie vgl. Markus Bauer: »Ewer röm. kayl. und köngl. allunterthänigst-treueghorsamster Johannes Heinisch Kayl. Musicalischer Hoff Trompeter«. *Versuch einer musikalischen Biographie des musikalischen Hoftrompeters von 1727–1751*, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz 2008.
- 8 Fux schrieb über ihn in einem Gutachten vom 9. März 1719: »weil er in seinem Instrument vor andern sonderlich distinguiert«. Köchel: *Johann Joseph Fux*, S. 384. Dies ist auch nachzulesen in Andreas Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, Tutzing 1999 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 36), S. 221. In *I due dittatori* gibt es im fünften Akt eine Arie für 2 Trompeten, Tenor und Generalbass, auch in C, »Il suon de le trombe«. Beide Stimmen bewegen sich im Register c<sup>'</sup>–c<sup>'''</sup>/d<sup>'''</sup> und steigen kaum unter c<sup>'</sup> herab. Sie enthalten viele Sechzehntel und Zweiunddreißigstel. Die zweite Stimme imitiert durchgehend die erste. Bei zwei Gelegenheiten erscheint in der ersten Stimme eine Skala von halben Noten mit einer Trillerkette von c<sup>'</sup> bis d<sup>'''</sup>, mit e<sup>'''</sup> als Höhepunkt. Diese Skala wird von der zweiten Trompete wiederholt. Man muss deshalb zwei geschickte Trompeter gehabt haben, einer davon muss Joseph Holland gewesen sein.
- 9 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 635. In einer Einlage vom 10. März 1740 wurde notiert, dass der Oberhoftrompeter Franz Küffel einen Trompetenschüler habe, welcher in einem Jahr als Virtuoso eintreten könne (ebd., S. 768). Dieser Trompetenschüler war Ferdinand Weidlich.

NOTENBEISPIEL 2 Antonio  
Caldara: I due dittatori (1726),  
»Nulla bada destrier generoso«, Takt 24–29 (64–71) und  
Takt 102–107, Tromba (C)

NOTENBEISPIEL 3 Georg von  
Reutter: Il parnaso accusato (1739),  
»Lo stuol che Apollo onora«,  
Allegro, Takt 10–14 (76–79/81,  
106–110, 173–176/178) und  
Takt 20–30 (116–127),  
Clarino (C)

NOTENBEISPIEL 4 Georg  
Christoph Wagenseil: Il Siroè  
(1748), »L'orror della tempesta«, Allegro, Takt 107–109,  
Tromba (C)

**NOTENBEISPIEL 5** Georg von Reutter: *Servizio di tavola* (1745),

III: Finale – Allegro, Takt 43–55 und 133–146, Clarino 1 und 2 (C)

Seit den 1620er-Jahren gab es somit am Wiener Kaiserhof eine große Trompetentradi-tion, deren fast beispielloser Höhepunkt etwa zwischen 1720 und 1750 anzusetzen ist. Das öffentliche Musikleben hingegen war in Wien weniger entwickelt als in London. Erst um 1745/50 kann man Belege dafür finden. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass viele Konzerte in Theatern stattfanden. Zwischen 1758 und 1763 waren es laut einem Verzeich-nis von Philipp Gumpenhuber mehr als fünfzig. Viele Konzerte wurden auch in den Adelspalästen gegeben, waren also eher privater Natur. Sehr wichtig war die Gründung der Tonkünstlersozietät (1771).<sup>10</sup> Hat man bei diesen Konzerten auch Trompetenkonzer-

<sup>10</sup> Vgl. Daniel Hertz: *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740–1780*, New York/London 1995, S. 45 ff.; Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant (NY) 1989, S. 35–64.

te aufgeführt? In den Listen Gumpenhubers ist keines angegeben.<sup>11</sup> Dagegen traten einige Hornisten auf, darunter Josef Ignaz Leutgeb.<sup>12</sup> War die Trompetentradition seit etwa 1750 zu einem Ende gekommen? Hatten die großen Trompeter keine Nachfolger?

**Von den 1770er-Jahren bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts** Es wird gewöhnlich bemerkt, dass Wolfgang Amadeus Mozart die Trompetenstimmen in Händels *Messias* verändert hat, weil Trompeter nicht mehr imstande waren, solche Stimmen auszuführen. Nun sind die Trompetenstimmen in diesem Werk nicht besonders schwer oder hoch. Die Arie »The trumpet shall sound« fordert eine sehr gute Ausdauer, geht dagegen nicht über den zwölften Naturton hinauf. Mozart hat aber nicht nur die Trompetenstimmen verändert, sondern das ganze Werk uminstrumentiert. Er fügte Holzbläser wie auch Hörner hinzu – deren Stimmen fast genau wie die der Trompeten geschrieben sind –, um das ganze Werk nach dem Geschmack seiner eigenen Zeit einzurichten. Wären Händels Trompetenstimmen schwer zu spielen, wären die siebte und neunte Sinfonie Beethovens vollkommen unspielbar gewesen.

Johann Georg Albrechtsberger nennt in seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* (erschienen 1790) alle Töne bis  $c'''$  als »einfach« und fügt die Töne  $d'''$ ,  $e'''$ ,  $f'''$  und  $g'''$  an, welche er als schwer und selten bezeichnet. Er schreibt nichts von einer etwaigen Unfähigkeit der damaligen Trompeter.<sup>13</sup>

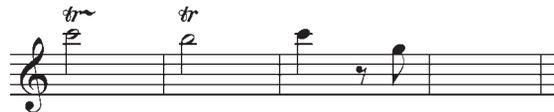
Der oben genannte *Servizio di tavola* des Jahres 1745 von Reutter wurde 1769, 1770 und 1771 wiederaufgeführt. Der in Wien tätige Anton Eberl hat in seiner ersten Sinfonie von 1783 die abgebildete Stelle für die Trompeten geschrieben (Notenbeispiel 6).<sup>14</sup>



**NOTENBEISPIEL 6** Anton Eberl:  
Sinfonie Nr. 1 (1783), I: *Allegro assai*,  
Takt 80–85, Clarino 1 und 2 (D)



**NOTENBEISPIEL 7** Josef Haydn:  
Kassation Es-Dur (Hob. II: Es<sub>1</sub>/Es<sub>2</sub>), I:  
Andante, Takt 1–4 und 21–23, Clarino (Es)



- 11 Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Daniel Hertz vom 18. Februar 1998.  
12 Hertz: *Haydn, Mozart and the Viennese School*, S. 47.  
13 Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 440.  
14 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, XIII 18640 (Autograph).

Auch Josef Haydn hat in einer Kassation (Hob. II: Es<sub>1</sub>/Es<sub>2</sub>) einige hohe Töne für die einzige Es-Trompete, darunter sogar d<sup>'''</sup>, geschrieben (Notenbeispiel 7).<sup>15</sup>

Haydns Sinfonie Nr. 72 ist für vier (2 + 2) Hörner geschrieben, aber in einer Handschrift (aus Wien oder Österreich), übrigens die Hauptquelle, sind »Clarino« 1 und 2 als Alternative später hinzugefügt.<sup>16</sup> In einer anderen Stimmengruppe aus Wien um 1790 oder etwas später wurde das zweite Hornpaar durch Trompeten (Clarini) ersetzt (Notenbeispiel 8).<sup>17</sup>

**NOTENBEISPIEL 8** Josef Haydn: Sinfonie Nr. 72 D-Dur (1763/65), oben: Stimmen aus Wien um 1780/85, I: Allegro, Takt 8–18 (81–91), »Clarino o Corno Primo in D«, unten: spätere Stimmen aus Wien um 1790/95, I: Allegro, Takt 8–18 (81–91), Clarino 1 (D)

In einer anderen Fassung wurden die vier Hornstimmen verändert und durch zwei Trompetenstimmen ersetzt.<sup>18</sup> Hier kommen keine Läufe bis e<sup>'''</sup> vor, sondern ein Sprung von e<sup>''</sup> nach e<sup>'''</sup> auf der D-Trompete; solche Sprünge waren nur die größten Virtuosen imstande, geschmackvoll auszuführen. Der Ursprung dieser Fassung ist noch unbekannt (Notenbeispiel 9).

Es können auch spätere Beispiele angeführt werden, und zwar von Franz Schubert. In seiner ersten Sinfonie (1813) erreicht die erste D-Trompete häufig c<sup>'''</sup>, besonders am Ende des ersten Satzes (Notenbeispiel 10).

In seinen frühen Werken bevorzugte Schubert eine helle und glanzvolle Instrumentation. (Das c<sup>'''</sup> auf der F-Trompete erscheint auch einmal in *Die Freunde von Salamanka* aus dem Jahre 1815 oder 1816.) Später wurde der Orchesterklang dunkler und die Trompetenstimmen immer tiefer und im Umfang begrenzt.

15 Stift Kremsmünster, Musikarchiv, Sign. H 40, 82.

16 Universitätsbibliothek Augsburg (Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek), Sign. III, 4 1/2 20, 812.

17 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, XIII 41540.

18 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. I.81.

The image shows a musical score for two Clarinet parts (Clarino 1 and 2) in 2/4 time. The score is divided into six systems, each with two staves. The first four systems (measures 8-15) feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests. The fifth and sixth systems (measures 16-18) show a more melodic line with eighth and quarter notes, ending with a fermata.

NOTENBEISPIEL 9 Josef Haydn: Sinfonie Nr. 72, »Eszterháza-Fassung«,  
Takt 8–18 (81–91), Clarino 1 und 2

The image shows a musical score for Horns and Clarinets in 2/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system (measures 505-520) features a series of chords and rests, with some dynamics markings like *f* and *mf*. The second system (measures 521-530) continues with similar chordal textures and dynamics, ending with a double bar line.

NOTENBEISPIEL 10 Franz Schubert: Sinfonie Nr. 1 D-Dur (1814), I: (Adagio und) Allegro vivace,  
Takt 505–530, Corni 1 und 2 (D), Clarini 1 und 2 (D)

Hat der erste Trompeter nun wirklich die hohen Töne in der ersten Sinfonie aufgeführt? In den Musikalischen Salons (privaten Konzerten) von Otto Hatwig (für den Schubert seine fünfte Sinfonie komponiert hat) erklangen die erste, zweite, dritte, fünfte und sechste Sinfonie, wahrscheinlich auch die vierte.<sup>19</sup> Die erste Trompetenstimme der ersten Sinfonie entspricht genau der Partitur und zeigt keine Belege für eventuelle Veränderungen.<sup>20</sup> Albrechtsberger (der 1809 verstarb) hat auch in der dritten Ausgabe seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* nichts über etwaige Unfähigkeiten der Trompeter geschrieben.

Während der drei letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gibt es keine Quellen für die Aufführung von Trompetenkonzerten oder Solowerken für Trompete in Wien (abgesehen von Reutters *Servizio*), obwohl es denkbar wäre, dass man solche Konzerte im privaten Rahmen aufgeführt hat. Wie früher hat man jedoch an den Höfen während der Tafel Trompetenduelle – Bicinin, wie Altenburg belegt – gespielt. Als man 1789 in Dresden ein Probespiel für die beiden Trompeter Klemm und Hitzhauer veranstaltete, sollen sie unter anderem zwei schwere »Hassische Fugen« sehr gut vom Blatt gespielt haben.<sup>21</sup> Wahrscheinlich hat man auch am Wiener Hof solche Stücke aufgeführt. (Die Aufzüge für drei oder mehr Trompeten, gewöhnlich mit Pauken, erklangen eher für Repräsentationszwecke, während die Duette eher für »subtile« musikalische Aufführungen gedacht waren.) Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Johann Adolf Hasse beauftragt wurde, Trompetenduelle zu komponieren und dass sie noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Dresden gespielt wurden. Die jüngeren Trompeter waren offenbar nicht weniger fähig als die früheren.

Am Hof von Eszterháza waren im Jahre 1780 (Mitte März bis Ende Dezember) zwei Trompeter angestellt: Lorenz Merkl und Johannes Peschko. Nachdem sie Eszterháza verlassen hatten, reisten sie unter anderem nach Russland. Beide werden als »Virtuosen« bezeichnet und »blasen Doppelkonzerte« – also Duette – »mit einander, und spielen aus allen Tönen.«<sup>22</sup> Sie wurden 1782 in Stockholm angestellt, wo sie »Inventionstrome« spielten. Peschko starb 1785, aber Merkl hat weiterhin Konzerte auf seiner Inventionstrome gegeben. (Er verstarb 1800 durch Ertrinken.)<sup>23</sup> In Schweden hatten die beiden

19 Otto Biba: Schubert's Position in Viennese Musical Life, in: *19th Century Music* 3 (1979), S. 109.

20 Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Otto Biba vom 28. Januar 2009.

21 Otto Mörtzsch: Die Dresdner Hoftrompeter, in: *Musik im alten Dresden*, Dresden 1921 (Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, Bd. 29), S. 35–98, hier S. 77.

22 *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, [hg. von Johann Nikolaus Forkel], Leipzig 1781, S. 110.

23 Gunhild Karle: *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818*, Uppsala 2000, S. 430–437. Merckl kam aus Bruck in Österreich und wurde in Bamberg ausgebildet, wo er am 17. Februar 1785 freigesprochen (zum Gesellen erklärt) wurde. Vgl. Reine Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpets-*

zuerst Göteborg besucht, wo sie laut einem Bericht offenbar mit Stopftönen spielten.<sup>24</sup> Ob diese beiden Trompeter etwas mit der Fassung für zwei Trompeten statt vier Hörnern in Haydns Sinfonie Nr. 72 zu tun haben, wissen wir nicht. Warum haben sie übrigens Eszterháza nach nur neun Monaten verlassen? Vielleicht erhielten sie weniger Möglichkeiten, als Solisten aufzutreten.

Kehren wir nun zu Mozart und seinen Bearbeitungen zurück. Im Jahre 1788 hat er eine Aufführung von Carl Philipp Emanuel Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (1787 gedruckt) ›taktiert‹. Die Aufführung fand beim Grafen Johann Esterházy statt. Mozart hat hier eine Arie (›Ich folge dir, verkklärter Held‹) für Trompete verändert: Die kurzen hohen melodischen Partien hat er auf Flöte und Oboe verteilt. Er hat auch die erste Trompetenstimme im Chor ›Triumph, des Herrn gesalbter Sieger‹ vereinfacht. Die Veränderungen für die Arie und den Chor vermerkte er in der ersten Trompetenstimme (Clarino 1) durch Buchstaben (g, d" und so weiter). In allen weiteren Chören jedoch behielt er die Trompetenstimmen im Original!<sup>25</sup> Warum hat er die Trompetenarie verändert? Zu diesem Zeitpunkt wurde die Trompete als Soloinstrument in einer Arie als unpassend betrachtet. ›The trumpet shall sound‹ wurde zum Beispiel als ›langweilig‹ beschrieben. Wohl deshalb hat Mozart diese Arie auf Horn und Trompete aufgeteilt. Darüber, warum nur die Arie ›Ich folge dir‹ und der Chor ›Triumph‹ verändert wurden, können wir nur rätseln. Die Veränderung ist ›nachträglich‹, wahrscheinlich nach den Proben, vorgenommen worden. Vermutlich hat Mozart den Trompetenton als weniger befriedigend empfunden und dann, seiner Ästhetik gemäß, die kurzen Soli auf eine Flöte beziehungsweise eine Oboe verteilt. Die erste Trompetenstimme ist sonst unverändert, und der Trompeter muss oft c" erreichen, sowohl auf der D- als auch auf der Es-Trompete.<sup>26</sup>

Während der letzten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gab es in Österreich und speziell in Wien keine Krise im Trompetenspiel. Es hat nicht an hochqualifizierten Trompetern gefehlt, als Weidinger seine Klappentrompete zu entwickeln begann. Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, dass auch er imstande war, im hohen Register zu

pelets historia. Från 1500-talet till mitten av 1800-talet, med särskild hänsyn till perioden 1740–1830, Bd. 1, Dissertation, Göteborgs Universitet 1988, S. 337–338.

- 24 Bei ihrem ersten Konzert im Rittersal zu Stockholm am 19. Mai 1782 wurde notiert, dass »sie die Trompete in einer wunderlichen Weise spielt[en], die man hier nicht früher gehört hat.« Siehe Patrik Vretblad: *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*, Stockholm 1918, S. 218. Bei ihrem Konzert in Göteborg am 21. April wurde bemerkt, »dass sie mit allen Semitönen spielen, welche auf diesem Instrumente recht schwer zu ›exequieren‹ sind.« Siehe Wilhelm Berg: *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892*, Göteborg 1914, S. 132.
- 25 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, III 14232.
- 26 Vgl. auch Beispiele in Andreas Holschneider: C. Ph. E. Bachs Kantate ›Auferstehung und Himmelfahrt Jesu‹ und Mozarts Aufführung des Jahres 1788, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1968–1970, S. 264–280.

spielen, wenigstens in der Lage bis  $c'''$  oder  $d'''$  auf der D- oder Es-Trompete. Die Naturtonreihe ist jedoch begrenzt, und wollte man die musikalischen Möglichkeiten der Trompete entwickeln, musste man das Instrument chromatisieren. Weidinger waren Stopftöne sicher nicht unbekannt; vielleicht hatte er eigene Erfahrungen damit. Möglicherweise hatte er auch von Versuchen mit Klappen auf Trompeten gehört. Auch Anton Stadlers Entwicklung der Klarinette hat ihn vielleicht beeinflusst.

**Die Periode von 1800 bis 1830: Anton Weidinger** Die Konzerte von Joseph Haydn und Johann Nepomuk Hummel sind anderswo recht genau behandelt worden.<sup>27</sup> Hier genügt eine kurze Zusammenfassung von Anton Weidingers Wirken bis zur Aufführung von Hummels Trompetenkonzert im Jahre 1804.

Anton Weidinger (1766–1852) wurde am 18. September 1785 freigesprochen und wirkte danach als Trompeter im Kürassierregiment Fürst Czartoryskis (1785–1787) und im Dragonerregiment Erzherzog Josephs (1787–1792). 1792 wurde er Trompeter am Hoftheater und am 1. Februar 1799 kaiserlicher Hoftrompeter (vom 16. April 1796 bis 1. Februar 1799 Expektant). Am 1. März 1819 wurde er Oberhoftrompeter. Pensioniert wurde er am 1. August 1850.

Am 28. März 1800 führte er Josef Haydns Trompetenkonzert mit seiner ›neuorganisierten Trompete‹ zum ersten Mal öffentlich auf. (Er hatte schon am 22. Dezember 1798 mit seiner ›organisierten Trompete‹ in Leopold Kozeluchs Konzert für Trompete, Mandoline, Kontrabass und Pianoforte mitgewirkt. Außerdem hatte bereits 1799 Joseph Weigl ein Konzert Es-Dur für Englischhorn, Flauto d'amore, Trompete, Viola d'amore, Cembalo und Violoncello komponiert, wobei eine Aufführung nicht belegt ist.)

Wir haben keine Beschreibung seiner Trompete, aber aller Wahrscheinlichkeit nach hat er die kurzwindige Klappentrompete entwickelt, bei der man mit einer Hand alle Klappen bedienen kann.

Im Jahre 1802 besuchte er auf einer Konzertreise Frankfurt am Main, Leipzig, London und Paris. Vor seiner Reise trat er in einem Konzert in Wien auf. Kaiserin Maria Theresia (1772–1807, Kaiserin 1792–1807) hatte eine reiche Musikkultur am Hof entwickelt. Sie spielte selbst Klavier und trat auch als Sängerin auf. Durch ihr Tagebuch aus den Jahren 1801 bis 1803 wissen wir, welche Werke bei ihren privaten Konzerten erklangen. Am Schluss einer »Ackademie« am 5. März 1802 wurde »ein Concert auf der organisierten Trompetten von Weidinger geblasen.«<sup>28</sup> Es ist nicht angegeben, welches Konzert Weidinger gespielt hat, aber 1802 kommt wohl nur Haydns Konzert in Frage.

<sup>27</sup> Vgl. die Angaben in den Beiträgen von Markus Würsch, Adrian von Steiger und Jaroslav Rouček.

<sup>28</sup> John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, S. 293.

Gegen Ende des Jahres 1803 hat er sich um die Mitwirkung beim Neujahrskonzert am kaiserlichen Hof (nicht Eszterháza!) am 1. Januar 1804 bemüht und Hummels Konzert uraufgeführt.<sup>29</sup>

Für den 31. März 1805, fast genau fünf Jahre nach seiner ersten musikalischen »Akademie«, kündigte Weidinger eine weitere in der Wiener Zeitung vom 23. März an. Diese »Akademie« ist so gut wie unbekannt. Die Anzeige lautet:

»Concert-Nachricht

Anton Weidinger, k. K. Hoftrompeter, der auf seinen Reisen nach den Hauptstädten Englands und Frankreichs, seine von ihm erfundene Klappentrompete der Vollkommenheit näher gebracht, glaubt die Bekanntmachung derselben, als ein Inländer, seinem Vaterlande schuldig zu seyn. Er erhielt zu dem Ehre hohen Orts die Erlaubniss in dem k. K. Redouten-Saal eine musikalische Akademie den 31. Dies Monats von halb 1 bis 2 Uhr zu geben, wo er nebst Aufführung mehrere konzertanten Stücke von der Composition der berühmtesten Meister, auch eine englische Arie aus Händels Oratorium, die ihm in dem königl. Concert in London vorgeleget wurde, zu akkompagniren die Ehre haben wird. Das Nähere wird der gewöhnliche Anschlagzettel weisen.«

Ein »Anschlagzettel« scheint nicht erhalten zu sein.<sup>30</sup> Die Arie Händels war vermutlich »Let the bright seraphim« aus *Samson*. Außerdem war »The trumpet shall sound« im Deutschen Reich, und besonders in Wien, nicht unbekannt.

1810 bewarb sich Weidinger um einen konzertanten Auftritt am Kaiserhof beim Tafelkonzert am 5. März im Rahmen der Vermählungsfeierlichkeiten Marie-Louises mit Kaiser Napoleon. Er trat dort aber nicht auf, weil das Programm bereits festgelegt war.<sup>31</sup> Im Jahre 1811 gab die Geburtstagsfeier von Kaiser Franz II. am 12. Februar wiederum Anlass zur Bewerbung um ein solistisches Auftreten beim Konzert. Ein Auftritt Weidingers wurde aber abgelehnt, weil ein solcher die »sehr beschränkte Dauerzeit zu sehr überschreiten würde«. Weidinger wurde jedoch Anfang März für einen Auftritt mit seiner Klappentrompete von Antonio Salieri unterstützt. Ein Konzert mit einer Klappentrompete wurde jedoch von der Kaiserin abgelehnt, weil sie die Klappentrompete als nicht sehr angenehm empfand. Sie hatte ein Klarinettenkonzert bevorzugt. Ein weiterer Wunsch von Weidinger wurde am 14. Dezember 1811 mit ähnlichen Worten abgelehnt: »Da Ihre Majestät des öfteren geäußert haben, an diesem Instrumente kein besonderen Wohlgefallen zu finden«. Weidinger hat seine Versuche, ein Konzert am Hof zu geben, nicht ganz aufgegeben. Am 10. Dezember 1812 reichte er eine neue Bittschrift für eine

29 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 562. Howard Chandler Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works. The Late Years 1801–1809*, London 1977, S. 279 f.

30 Mitteilung des Österreichischen Theatermuseums vom 3. März 1997.

31 Für diese und die folgenden Notizen zu Weidinger vgl. Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 564–568.

Mitwirkung beim öffentlichen Tafelkonzert im Januar 1813 ein. Seine Bittschrift wurde mit folgenden Worten abgeschlossen:

»Er unterfängt sich ein Concert von der Komposition des Jos: Hayden [sic] oder Humel [sic] unterthänigst vorzuschlagen, welches nur 5 bis 6 Minuten Zeit fordern, und das er einer Prüfung zu unterziehen erbötig ist.«

Weidingers Auftreten bei dem am 10. Januar 1813 zur Leopold-Ordensfeier stattfindenden Tafelkonzert sollte dabei nicht allzu lang werden. Später wurde diese Vorgabe geändert, und nach den Proben am 8. Januar wurde das »Trompeten Concert v. Hayden, gespielt v. Weidinger 8 Minuten« als Nr. 5 genannt. Weidinger selbst hatte fünf bis sechs Minuten als Dauer angegeben, und er plante ursprünglich wohl nur einen Satz aus Haydns oder Hummels Konzert zu spielen. Die bewilligten acht Minuten werden so zu interpretieren sein, dass er zwei Sätze spielen sollte, den ersten und zweiten. In der endgültigen Programmaufstellung wurde aber vermerkt, dass »etwan das dritte Stück des Instrumental Concertes ausgelassen werden« soll; »es bleibt sodann das ausgelassene Stück immer noch vorrathig für den Fall daß die Tafel etwa dennoch länger dauern würde.« Also spielte er den ersten und zweiten Satz.

**Weidinger in Neukomms Requiem: Neuer Auftrieb** Am Anfang des Jahres 1815 beim Wiener Kongress sollte Weidinger seinen bedeutendsten Auftritt überhaupt machen, beim Requiem von Neukomm. Sigismund Ritter von Neukomm, der seit November 1809 in Paris wohnte, begab sich 1814 zusammen mit Charles-Maurice de Talleyrand zum Kongress nach Wien. Seine *Missa pro defunctis* hatte er in Paris komponiert. Am 21. April 1813 war sie fertig und wurde Joseph und Michael Haydn gewidmet. In Wien wurde sie zum Gedächtnis von Ludwig XVI. aufgeführt.<sup>32</sup> Das Werk war ursprünglich für zwei Chöre a cappella geschrieben, aber bei der Aufführung in Wien wurde der kleinere Chor von Klarinetten und Fagotten und der größere Chor von Kontrabässen und Orgel begleitet, »um die Sänger richtiger im Tone zu halten.«<sup>33</sup> Ferner fügte Neukomm »Vor und Zwischenspiele nebst einem Trauermarsch für die Weidinger'sche Inventionstrompete, 4 Hörner und 3 Posaunen« hinzu (Notenbeispiel 11).<sup>34</sup> Die Blechblasinstrumente wurden außer in der Einleitung, in den Zwischenspielen und im abschließendem Trauermarsch in kurzen Abschnitten einiger Chöre verwendet, zum Beispiel im »Tuba mirum« und im »Rex tremendae majestatis« aus dem Abschnitt »Dies irae«. In seinem Werkverzeich-

32 Rudolph Angermüller: Sigismund Neukomm. *Werkverzeichnis. Autobiographie. Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München/Salzburg 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 4), S. 71, 78 (Nr. 111 bzw. 138).

33 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1815), Sp. 120.

34 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 15750.

nis gab Neukomm an, dass diese Instrumentalsätze am 26. November 1814 (also in Wien) fertig komponiert wurden.<sup>35</sup>

Die Trompetenstimme ist für ein Instrument in Es, mit dem Umfang *a–g*“ geschrieben. In einem Solo im Trauermarsch hat der Komponist die Trompete ein *a*“ (klingend *c*““) erreichen lassen, diese Stelle aber gestrichen und sie dem ersten Horn gegeben. Die Trompetenstimme ist im Zwischenspiel nach dem »Sanctus« ausgeprägt melodisch und figuriert. Melodische Abschnitte kommen auch in der Einleitung und im Trauermarsch vor. Neukomm, der die Klappentrompete sehr schätzte, hat auf dem Titelblatt (sowohl in der Handschrift als auch im Druck) vermerkt:

»Da dieses vortreffliche Instrument, worauf man mittelst Klappen die ganze Chromatische Tonleiter vollkommen rein hervorbringen kann, noch zu wenig bekannt ist, so hat der Autor diese Stimme für eine Clarinette übersetzt, mit der dies Instrument (obgleich mit weit mehr Kraft) am meisten Aehnlichkeit hat.«

Die Klappentrompete konnte jedoch keine Neuerung für ihn gewesen sein, als er 1814 nach Wien kam, denn er hatte während der Jahre 1797–1804 dort bei Joseph Haydn studiert. (In Salzburg, wo er geboren worden war, war Michael Haydn sein Kompositionslehrer gewesen.)

Die Aufführung von Neukomms *Missa pro defunctis* fand in St. Stephan am 21. Januar 1815 vor dem Kaiser, allen anwesenden fremden Monarchen, Prinzen, Ministern, Generalen, kirchlichen Dignitären und einer »unzähligen Volksmenge« statt. Das Werk machte einen würdevollen und tiefen Eindruck. Dabei wurde Weidinger stark beachtet. Ein Rezensent schrieb, dass das Offertorium »mit einer Einleitung der Hörner und Posauen [beginne,] bey welcher eine Inventions-Trompete, von Hrn. Weidinger meisterhaft geblasen, den Gesang führt.«<sup>36</sup> Ein anderer Rezensent schrieb über die »vom Hrn. Hof-trompeter Weidinger erfundene und ganz meisterhaft gespielte Klappentrompete«.<sup>37</sup>

Mit dieser Aufführung hatte Weidinger eine außerordentliche Gelegenheit erhalten, sein Instrument und seine Geschicklichkeit vor einer Versammlung von hochgestellten Zuhörern aus ganz Europa vorzuführen. Eine Besonderheit: Die Aufführung wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in der Nummer 7 vom 13. Februar 1815 rezensiert. Fünf Tage früher, in der Nummer 6 vom 8. Februar, wurde in einer »Notiz« die Aufführung des Requiems nur mit wenigen Zeilen behandelt, und es wurde hinzugefügt: »Das Nähere werden wir den Lesern nächstens mittheilen«. Hingegen wurde die Klappentrompete besonders hervorgehoben:

35 Angermüller: Sigismund Neukomm, S. 77.

36 AMZ 17 (1815), Sp. 121.

37 Ebd., Sp. 124.

»mit Einleitung und Zwischenspielen für die edelsten Blasinstrumente, geschrieben – nämlich für die neuerfundene Klappentrompete, welche von g bis c" alle ganze und halbe Töne vollkommen angiebt, vier Hörner und drey Posaunen.«<sup>38</sup>

Weidingers Auftreten beim Wiener Kongress hat offenbar stark dazu beigetragen, dass die Trompete während der folgenden fünf Jahre ziemlich häufig als Soloinstrument in Erscheinung trat, auch von zwei weiteren Trompetern, Anton Khayll und Joseph Werner gespielt (siehe weiter unten).

Schon am 8. Februar 1815 trat Weidiger wieder als Solist mit einem Rondo von Hummel auf.<sup>39</sup> Wahrscheinlich spielte er den dritten Satz aus Hummels Trompetenkoncert. Wie oben mitgeteilt, wollte er ja einen einzelnen Satz entweder aus Hummels oder aus Haydns Konzert am Hof aufführen. Änderungen in Hummels Partituroautograph sprechen für spätere Aufführungen. Vermutlich besaß Weidinger Stimmensätze zu beiden Konzerten. Kaum zwei Wochen später, am 19. Februar, spielte Weidinger eine Polonaise von Antonio Cartellieri. Die Tonart A-Dur war für sein Instrument »nicht ganz vortheilhaft.«<sup>40</sup> Wahrscheinlich hat Weidinger es auf einer Trompete in D-Stimmung gespielt und damit Schwierigkeiten mit der Intonation bekommen.

**Anton und Joseph Weidinger** Weidingers Sohn Joseph fing auch bald an, als Solist aufzutreten. Am 28. November 1813 spielte er ein Konzert auf einem Klappenhorn, das sein Vater konstruiert hatte. Joseph Weidinger war bei diesem Konzert 12 Jahre alt.<sup>41</sup> Er soll übrigens auch schon 1810 als Trompeter aufgetreten sein.<sup>42</sup>

Danach begegnen wir Auskünften über Vater Weidingers Konzerttätigkeit erst wieder im Jahre 1817. Er fing nun an, gemeinsam mit seinem Sohn Joseph aufzutreten. In einem Schreiben vom 16. Dezember 1816 begann er, sich wieder um ein Hofkonzert zu bemühen. Er erbat »sein Künstlertalent in einem Konzerte von der Erfindung des H. Neukomm einer Prüfung zu unterwerfen, und sich sohin der allerhöchsten Gnade würdig zu machen.« Dass Neukomm ein Konzert für Weidinger schreiben konnte und wollte, wäre nicht unwahrscheinlich. In seinem Werkverzeichnis ist jedoch kein Trompetenkoncert aufgeführt. Das Ansuchen reichte Weidinger übrigens am 9. Januar 1817 erneut ein. Kaum drei Wochen später, am 27. Januar, bemühte sich Weidinger ein drittes Mal um ein Konzert. Dieses Mal präziserte er, dass er zusammen mit seinem Sohn in

38 Ebd., Sp. 101.

39 Ebd., Sp. 217.

40 Ebd., Sp. 219.

41 AMZ 15 (1813), Sp. 844.

42 Richard Heuberger: Anton Weidinger. Biographische Skizze, in: *Die Musik* 7 (1907/08), S. 166.

No 1. Vor dem Requiem. 3  
 NB. Die Inventions-Trompete kann durch eine, oder, nach Verhältnissen,  
 durch zwei Clarinetten ersetzt werden.

Clarinetto in B.  
 Tromba in Es.  
 Corno 1<sup>mo</sup> in Es.  
 Corno 2<sup>do</sup> in Es.  
 Corno 1<sup>mo</sup> in C.  
 Corno 2<sup>do</sup> in C.  
 Trombone Alto.  
 Trombone Tenore.  
 Trombone Basso.

1214

NOTENBEISPIEL 11 Sigmund Ritter von Neukomm:  
 Vor- und Zwischenspiele nebst einem Trauermarsch  
 für die Weidinger'sche Inventions-Trompete,  
 4 Hörner und 3 Posaunen zu dem  
 Vocal-Requiem (1814)

Nr. 5. Nach dem Sanctus, während der Wandlung. Tromb: tac: 7

Clarinetto in B. *sempre dolce assai, tenuto*

Tromba in Es. *tenuto*

Corno 1<sup>mo</sup> in Es. *p*

Corno 2<sup>do</sup> in Es. *f* *p*

Corno 1<sup>no</sup> in As. *p*

Corno 2<sup>do</sup> in B fa basso. *p*

*dolce* *f*

*dolce* *f* *f*

*dolce* *f* *f*

*dolce* *f* *dolce*

*dolce* *f* *p* *Solo* *p* *f* *p* *dol.*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

1214

8

The musical score is arranged in two systems, each containing five staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff features a melodic line with dynamics *f* and *dolce*, and a trill (*tr*) at the end. The second staff has a similar melodic line with *f* and *dol.* dynamics. The third staff continues the melodic line with *f* and *dol.* dynamics, also ending with a trill. The fourth staff provides a harmonic accompaniment with *f* dynamics. The fifth staff has a *f* dynamic. The second system continues with similar dynamics, including *p* and *f*. The word *tenuto* is written above the fourth staff in the second system. The number 1214 is printed at the bottom center of the page.

einem »Duett Concert auf der Klappen Trompeten und Klappen Waldhorn« auftreten wolle. Für das Konzert am 16. Februar wurden die beiden aber nicht berücksichtigt.<sup>43</sup>

Am 25. März trat Joseph Weidinger als Solist auf. Er trug *Adagio und Rondeau* von Franz de Paula Roser auf dem Klappenwaldhorn »mit vieler [sic] Präcision vor [...]. Die auf dem Horn so schweren Triller gelangen ihm besonders gut.«<sup>44</sup> Fünf Tage später, am 30. März, traten sowohl Anton als auch Joseph Weidinger in einem *Andante und Polonaise* Rosers auf. In der Kritik heißt es: »Beyde Künstler behandelten ihre Instrumente mit besonderer Delicatesse, wesswegen sie auch allgemein gefielen und lärmend hervorgehoben wurden.«<sup>45</sup>

Nur zwei Tage später spielte Anton Weidinger ein *Adagio* für die Klappentrompete von Neukomm.<sup>46</sup> Auch dieses Werk fehlt in Neukomms Werkverzeichnis. Es könnte möglicherweise ein Arrangement des Zwischenspiels nach dem *Sanctus* seiner *Missa pro defunctis* sein, aber eine selbständige Komposition wäre wahrscheinlicher – vielleicht ein Satz aus Neukomms Konzert, das Weidinger in seiner Bewerbung vom 16. Dezember 1816 erwähnt hatte.

Am 4. Mai gaben Weidinger Vater und Sohn wieder ein Konzert (»Akademie«). Die »Akademie« wurde mit Rosers *Adagio und Rondeau* für Klappenwaldhorn eröffnet. Darauf wurde ein *Potpourri* aus Rossinis *Oper Tancredi* für Klappentrompete, Klappenwaldhorn und Pianoforte gespielt. Das Konzert schloss mit einem Marsch – in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* »Crescendo- und Decrescendo-Marsch« genannt – für zwei Klappentrompeten, zwei Klappenwaldhörner und Pauken.<sup>47</sup> Der Rezensent der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb über den Ton der Klappeninstrumente:<sup>48</sup>

»Herr Weidinger hat diese beyden Instrumente allerdings durch diese Erfindung so vervollkommt, dass jeder Kenner ihm den verdienten Beyfall nicht versagen kann; denn die Hauptaufgabe, jeden einzelnen Ton mit Hülfe der Klappen gleich stark angeben zu können, scheint nun wirklich gelöst zu seyn; dennoch aber bleibt zu wünschen übrig, dass mehrere Töne, vorzüglich bey dem Waldhorn, noch verbessert werden möchten, die nicht rein genug, und im Verhältnisse gegen andere Töne etwas zu tief sind. Im Solo würden wir mehr Höhe (als die Beschaffenheit und Natur des Instrumentes erlaubt) gar nicht, die Tiefe nur äusserst behutsam zu gebrauchen anrathen, in welchem Falle es dann, mit Einsicht behandelt, von der herrlichsten Wirkung seyn kann.«

43 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 568 f.

44 *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (AMZW) 1 (1817), Sp. 116; AMZ 19 (1817), Sp. 305.

45 AMZW 1 (1817), Sp. 120; AMZ 19 (1817), Sp. 307.

46 AMZ 19 (1817), Sp. 379.

47 Ebd., Sp. 429 f.

48 AMZW 1 (1817), Sp. 164 ff.; Hervorhebungen im Original.

Der Rezensent meinte ferner, dass die beiden Herren Weidinger mit ihrem Spiel zwar »geübte Fertigkeit« gezeigt hätten; man vermisse aber beim Waldhornisten »die natürliche Anmuth«, was doch wegen seiner Jugend entschuldigt werden könne. Das Werk von Roser sei auch nicht geeignet gewesen, das Instrument »in einer bestmöglichen Vervollkommnung« zu zeigen. Das Potpourri Rosers hatte auch dieselbe geringfügige Wirkung. Schließlich schrieb er über den abschließenden Marsch: »welcher sich *pianissimo* von weiter Entfernung, jedoch zu schnell mit *forte* näherte, so dass die Täuschung sowohl in der Annäherung des Schalles, als in der zu schnelleren Entfernung abermahls gänzlich verfehlt blieb.« Die »Akademie« war noch schlechter besucht als viele frühere, »eine Warnung für noch folgende Concertgeber, denen es um Casse zu machen zu thun ist«.

Weidinger versuchte gleichzeitig ein weiteres Hofkonzert zu geben, nämlich bei den Feierlichkeiten zur Vermählung der Erzherzogin Leopoldine mit Kronprinz Dom Pedro am 13. Mai 1817. Er wurde in einem Bericht vom 7. Mai zusammen mit drei Sängerinnen, einem Violoncellisten, dem Hofkapell-Oboisten und einem Flötisten erwähnt, welche sich auch gemeldet hatten. Der Kaiser sollte den Entscheid treffen. Obwohl er in die engere Wahl gekommen war, hat Weidinger auf eine Teilnahme letztlich verzichtet.<sup>49</sup>

Danach liegen Auskünfte über Weidingers Konzerttätigkeit erst gegen Ende 1819 vor, als Vater und Sohn bei einer »Musikalisch-deklamatorischen Mittags-Unterhaltung« am 5. Dezember mitwirkten. Der Berichterstatter in der Wiener *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb über Weidingers Klappeninstrument:<sup>50</sup>

»Hr. Weidiger hat sich unstreitig durch Erfindung des Klappen-Waldhorns und der Klappen-Trompete um die Musik einiges Verdienst erworben. Wir finden, dass dem Waldhorn die Bereicherung mit Tönen vielmehr zu Statten komme, als der Trompete, weil ersteres Instrument durch seinen weichen, lieblichen Klang vollends für das Solospiel geeignet ist, welches bey dem letzteren nicht der Fall ist.«

Welche Werke Weidinger auf seiner Trompete gespielt hat, konnte der Kritiker nicht mitteilen, infolge Unklarheiten in einer übrigens weitschweifigen Beschreibung auf dem »Anschlagzettel«. Er setzte fort: »Herr Weidinger spielt dieses Instrument mit vieler Sicherheit, die jedoch für sich allein noch nicht hinreicht, die Zuhörer zu ergötzen.« Joseph Weidinger spielte Variationen von Madame (Angelica) Catalani. Sein Vortrag sei »angenehm« und seine Fertigkeit »bedeutend« gewesen.

Der Rezensent in der Leipziger Zeitung fand nicht nur den Ton von Weidingers Klappentrompete, sondern auch den des Horns nicht sehr geeignet:<sup>51</sup>

49 Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 569 f.

50 AMZW 3 (1819), Sp. 798.

51 AMZ 22 (1820), Sp. 56.

»[...] auch weiss man, was von dergleichen Inventions-Instrumenten zu halten sey; das Charakteristische derselben geht meist verloren, indessen verdient des Ausübenden Fleiss und praktisches Studium, besonders wenn derselbe bereits Veteran ist, dankbare Anerkennung.«

Die bisherige wohlwollende Kritik von Weidingers Instrument war fast zum Erliegen gekommen. Der Ton der Trompete, nicht nur der der Klappentrompete, sei für das Solospiel weniger geeignet, das Horn sei in diesem Falle besser. Man könne nicht ohne Weiteres mit Virtuosität Zuhörer gewinnen. Das Fehlen von einem guten Repertoire, welches die Eigenheiten des Instrumentes hervorheben könnte, trage auch dazu bei.

Weidinger setzte es dennoch fort, Konzerte zu geben und sein Instrument zu verbessern. Bezüglich des Tafelkonzerts zum Geburtstag Kaiser Franz' II. am 13. Februar 1820 bat er in einem Schreiben (vom 20. Januar) »um die Gnade, sich nebst seinen [sic] Sohne, in einem concertirenden Duett, und mit neuen Harmonistücke[n] bey Hofe hören lassen zu dürfen«. Seine Bitte wurde genehmigt, und als Nummer 5 wurde »Duo für Waldhorn u. Trompete, componirt u. vorgetrag. von Weidinger Vater u. Weidinger Sohn« angegeben.<sup>52</sup>

In einer »Bekanntmachung« in der *Wiener Zeitung* vom 27. Dezember 1823 berichtete Weidinger über seine kontinuierlichen Versuche, sein Instrument weiterzuentwickeln. Folgende Instrumente lagen vor: eine Klappentrompete in D, hohe A- und G-Trompeten und eine Inventions-Klappentrompete mit Bögen von hoch B bis tief A, »wo man in den F., E. und Es. Tonarten Solo blasen [kann].« Die Instrumente

»zeichnen sich durch einen vollkkommen hellen, reinen und starken Ton aus, dass sie nicht wie jene nachgeahmten einen dumpfen Ton geben, [...] es können alle Töne ganz in gleicher Stärke und Wirkung, leise, wachsend, und auch schmetternd nach Erforderniß genommen werden. [...] Ferner hat er eine andere Klappentrompete erfunden, die aus allen Tonarten, ohne aufzustecken, behandelt werden kann, und deren Umfang sich vom tiefen Bass C. D. E. F. G. durch die ganze chromatische Tonleiter bis ins 3 Mahl gestrichene D. erstreckt.«<sup>53</sup>

Die Instrumente wurden von August Bayde gebaut.

Es fehlen Auskünfte über Konzerte Weidingers während des dritten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, aber am 10. Mai 1829 gab er wohl eines seiner letzten Konzerte überhaupt. (Er war fast 63 Jahre alt.) Er spielte auf einer neuen und verbesserten Klappentrompete, aber das Interesse des Publikums war gering.<sup>54</sup> Am 1. August 1850 erfolgte Weidingers Pensionierung; er sei »gehörlos, und derart mit Altersschwäche behaftet, daß er

52 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 570 ff.

53 Günter Dullat: *Metallblasinstrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 123. *Allgemeines Intelligenzblatt zur Oesterreichisch-kaiserlichen privil. Wiener Zeitung* vom 27. Dezember 1823, S. 1318.

54 Heuberger: *Anton Weidinger*, S. 166.

bleibend und gänzlich dienstunfähig ist«. Über eine mögliche Pensionierung Weidingers wegen »Mangel an den Vorder Zähnen« ist seit April 1838 diskutiert worden.<sup>55</sup>

**Ein anderer Klappentrompeter: Joseph Werner** Ein anderer Trompeter, der Klappentrompete spielte, war Josef Werner. Es gibt leider keine Auskünfte über seine Lebensumstände. Er war jedoch nicht Hoftrompeter, sondern »Orchester-Mitglied des k. k. Theaters an der Wien«.<sup>56</sup> Möglicherweise war er, laut einem von Jaroslav Rouček vor Kurzem gefundenen Dokument, einer der beiden Brüder Werner, die Johann Leopold Kunerth in Kremsier ausgebildet hatte. Der eine wurde Flötist in München und der andere ging als Trompeter nach Russland.<sup>57</sup>

Sein erster Auftritt, der in den Musikzeitschriften erwähnt wird, fand am 21. September 1817 statt. Er spielte *Variationen für Trompete*, die er selbst komponiert hatte, auf der von ihm »neuorganisirten Trompete«. Wir erinnern uns, dass Weidingers Klappentrompete zuerst »organisirte Trompete« genannt wurde. Dass Werner eine Klappentrompete wirklich selbst entwickelt hatte, wird durch eine spätere Besprechung bestätigt, in der der Begriff »Klappen-Trompete« ausdrücklich genannt wird (siehe unten die Berichte zum Jahr 1819).

Der Kritiker der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb, dass Werner »sehr viel« auf seinem Instrument geleistet habe. Besonders wohl sei es ihm gelungen, »die chromatischen Fortschreitungen« auszuführen. Die dritte Variation aber fordere mehr Übung und »die Tiefe dieser neuorganisirten Trompete scheint gut; um sie dennoch genau zu beurtheilen, muss man Hr. Werner in der Nähe und öfter hören.«<sup>58</sup>

Allem Anschein nach hatte Werner seine Trompete erst vor Kurzem entwickelt, und das Konzert war auch sein erster Auftritt in Wien mit seiner »neuorganisirten Trompete«. Der Rezensent der Leipziger Zeitung meinte, dass Werner seine *Variationen* »mit einer überraschenden Fertigkeit« spiele.<sup>59</sup> Bei einem Konzert am 14. Dezember spielte Werner wieder seine *Variationen*, welche mit Beifall empfangen wurden. Der Rezensent der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb:<sup>60</sup>

»Es bewährte sich auch heute, dass der Tonumfang dieser von Herrn Werner selbst erfundenen Trompete in der ganzen Leiter vollkommener, als aller derjenigen ist, welche diess Instrument aus seinen Gränzen zwingen wollen; wenigstens bleibt das Ohr mit Zwitterlauten verschont, und das hier und da Mangelhafte scheint sich wohl nur grössten Theils darauf zu gründen, dass der Spieler noch

55 Ärztlicher Bericht vom 30. April 1850; siehe Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 555 und 573–581.

56 AMZ 19 (1817), Sp. 841. Keine Angaben in der genannten Arbeit Lindners.

57 Siehe den Beitrag von Jaroslav Rouček in diesem Band.

58 AMZW 1 (1817), Sp. 348.

59 AMZ 19 (1817), Sp. 841.

60 AMZW 1 (1817), Sp. 450.

nicht hinlänglich darauf eingeübt ist, und sich nicht so zeigen kann, dass auch wir die Vollkommenheit des Instrumentes in eben dem Grade, als sein Talent, seinen Kunstsinn würdigen können.«

Es wurde früher in diesem Jahr (1817) behauptet, dass Weidinger die Schwierigkeiten mit Tönen in gleicher Stärke gelöst hätte, und »Zwitterlaute« wurden bei seiner Trompete überhaupt nicht bemerkt. In welcher Hinsicht Ton und Tonumfang von Werners Trompete vollkommener waren als auf allen anderen Trompeten, ist unklar. Werner führte seine *Variationen* nochmals bei einem Konzert am 23. Dezember 1817 auf, aber das Konzert wurde nicht besprochen.<sup>61</sup>

Im folgenden Jahr 1818 gab Werner am 15. März eine »Musikalische Akademie«, bei welcher er (vom Text aus zu urteilen) den ersten Satz aus einem Konzert und eine neue Polonaise spielte. Werner war nach der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* in der »musikalischen Welt schon vortheilhaft bekannt«. Sein Spiel erwarb »ihm abermahls rauschenden Beyfall«. Sein Instrument scheint dennoch nicht vollkommen befriedigend funktioniert zu haben:

»indem wir ihn nun schon mehrere Mahle gehört haben, so dürfte man mit ziemlicher Gewissheit angeben können, dass das Instrument selbst einiger Verbesserungen bedarf, um dem Künstler ein maniertes Spiel, die dem Instrumente doch noch nicht ganz zusagenden Verzierungen zu sichern.«<sup>62</sup>

Bei einem Konzert am 21. August 1819 spielte Werner eine eigene Polonaise, vielleicht dieselbe wie beim Konzert am 15. März des vorigen Jahres. Er erhielt »durch seine ausserordentliche Fertigkeit auf diesem sehr schwierigen Instrumente rauschenden Beyfall.«<sup>63</sup> Weil nun keine Einwendungen gegen sein Instrument gemacht wurden, scheinen nun die Klappen einwandfrei funktioniert zu haben. Er hatte wohl auch seine Spieltechnik verbessert.

Vier Monate später, am 23. Dezember, trat Werner bei einer »Musikalisch-deklamatorisch-mimischen Abend-Unterhaltung« auf. Er spielte ein Potpourri, welches zu viele Schwierigkeiten zu enthalten schien. Es war deshalb nicht verwunderlich, dass viele Töne misslangen. »Doch gefiel auch er.«<sup>64</sup> Nach dem Korrespondenten für die *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* hatte er sein Solo auf der Klappentrompete »recht gut« ausgeführt.<sup>65</sup>

Nach diesem Konzert wurde Josef Werner in den beiden Musikzeitschriften nicht mehr erwähnt. Ob er mit dem Konzertieren aufgehört hat, wissen wir nicht. Vermutlich

61 AMZW 2 (1818), Sp. 5; AMZ 20 (1818), Sp. 72.

62 AMZW 2 (1818), Sp. 113.

63 AMZW 3 (1819), Sp. 546.

64 AMZW 4 (1820), Sp. 55.

65 AMZ 22 (1820), Sp. 58.

hat er Wien verlassen und ist wieder nach Russland gereist. Weidinger wurde übrigens auch nicht mehr genannt. Besonders merkwürdig ist es, dass man weder die beiden Trompeter als Musiker und besonders als Solisten noch ihre Instrumente miteinander verglichen hat.

**Ein weiterer Solist: Anton Khayll** Der dritte damalige Trompetensolist in Wien war Anton Khayll. Er spielte jedoch nicht die Klappentrompete, sondern die Naturtrompete. Vielleicht handelte es sich dabei um ein Instrument, bei dem man Stopfföne produzieren konnte. Diese Art der Tonproduktion wird bei damaligen Solisten öfter genannt als bei Orchestermusikern. Sein Instrument war also wohl eine Art Inventionstrompete, obwohl die Quellen nichts darüber aussagen.

Anton Khayll wurde am 7. April 1787 in Hermanmestetz geboren und später auf verschiedenen Blasinstrumenten vom »Turnermeister in Wiener Neustadt unterrichtet«. Dort »bildete er sich zum Clarinvirtuosen« aus. Er starb plötzlich »im rüstigen Mannesalter« am 28. April 1834.<sup>66</sup> Seine Brüder Aloys Khayll (1791–1868) und Josef Khayll (1781–1829) waren hervorragend als Flötist beziehungsweise Oboist.

Er wurde zwischen dem 10. und 22. Oktober 1810 als Trompeter (clarinista) bei Eszterháza angestellt, aber bereits am 16. Juli 1811 war er nach Wien abgereist.<sup>67</sup> Dort wirkte er als Trompeter am Hoftheater.<sup>68</sup> Im Jahre 1816 bewarb er sich zusammen mit sechs anderen Trompetern um die frei gewordene Stelle eines Hoftrompeters. Gewählt wurde aber Johann Dessary, und Khayll musste bis zum 4. März 1819 warten, um eine solche Stelle zu erhalten.<sup>69</sup>

Die erste Konzertaufführung Khaylls, die in den Leipziger und Wiener Musikzeitschriften besprochen wurde, fand am 12. Februar 1816 statt. Er führte dabei ein Potpourri für Trompete und Orchester mit ausgezeichneter Sicherheit und Reinheit auf.<sup>70</sup>

Wie Weidinger war Khayll an einem Auftritt am Hof gelegen, und zusammen mit seinen Brüdern machte er am 28. Dezember 1816 eine Eingabe, um ein »Concertin für Flöte Oboe und Trompete producieren zu dürfen«. Sowohl diese als auch eine neue Eingabe vom 9. Januar 1817 wurden abgelehnt.<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*. Neue Ausgabe, Bd. 4, Stuttgart 1840, S. 83.

<sup>67</sup> Roger Hellyer: *The Wind Ensembles of the Esterházy Princes*, in: *The Haydn Year-Book 15* (1984), S. 5–92, hier S. 58, Anm. 175.

<sup>68</sup> Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 287.

<sup>69</sup> Ebd., S. 292.

<sup>70</sup> *AMZ* 18 (1816), Sp. 193.

<sup>71</sup> Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 289–291.

Der Komponist Franz Weiss schrieb für die drei Brüder *Variationen für Flöte, Oboe und Trompete* (in C- oder D-Dur), welche sie am 23. Februar 1817 aufführten. Der Wiener Rezensent schrieb, dass Anton Khayll Gelegenheit erhalten hätte, seine Virtuosität auf der Trompete »im glänzendsten Lichte« zu zeigen. Wer ihn nicht gehört hätte, sollte an der Möglichkeit zweifeln, dass man so ein schweres Werk mit solcher Sicherheit und Delikatesse spielen könne, und dass »die Zunge mit allen ihren Vibrationen so wirken« könne. Der Berichterstatter hob auch die ausgezeichnete musikalische Qualität der *Variationen* hervor.<sup>72</sup> Der Leipziger Rezensent meinte, dass Weiss' *Variationen* sehr geschmackvoll und wirkungsvoll komponiert seien. »Sonderlich erregte Hr. Anton Khayll Staunen, durch die Vollkommenheit, womit er sein sehr ungünstiges Instrument, die Trompete, zu behandeln versteht.«<sup>73</sup> Die *Variationen* wurden nochmals am 31. März sowie am 6. April wiederholt.<sup>74</sup>

Vier Tage nach der Uraufführung der *Variationen*, am 27. Februar, wurden die Brüder für ein Hofkonzert vorgeschlagen. In einer erfolgreichen Eingabe von Salieri wurden sie mit ihrem eigenen Concertino für das zweite Kammerkonzert in der Fastenzeit am 4. März vorgesehen. Die ganze Konzertfolge wurde am 25. März (im fünften Kammerkonzert) wiederholt.<sup>75</sup>

Am 16. Februar des folgenden Jahres (1818) traten die Brüder Khayll wieder auf. Anton Khayll spielte ein *Potpourri für Trompete*, das er selbst komponiert hatte und das von einem Herrn Pechatschek instrumentiert worden war. Ein Wiener Rezensent schrieb:<sup>76</sup>

»Wer ihn nicht gehört hat, dürfte an der Möglichkeit, auf einer einfachen Trompete ohne Klappe, ohne sonstiger Vorrichtung u. dgl. so viel effectuiren zu können, zweifeln, und ganz gewiss würde die Vorwelt – wie Schubart sich ausdrückt – solche Kunstfertigkeit für Zauberey halten.«

Der Leipziger Korrespondent schrieb, dass Anton Khayll »beynahe ungläubliche Schwierigkeiten besiegte.«<sup>77</sup> Im selben Konzert führten die Brüder ein *Adagio und Rondo für Flöte, Oboe und Trompete* in D-Dur von Weiss auf. Der Wiener Rezensent lobte den Komponisten für seine Fähigkeit, drei so verschiedene Instrumente zusammenzubringen. »Man gerieth in Verlegenheit, welchem von ihnen man mit dem Ohre folgen sollte.«<sup>78</sup> Bald danach wirkten die Brüder beim zweiten Kammerkonzert in der Fastenzeit am Hofe mit und führten das *Trio für Flöte, Oboe und Trompete* von Weiss aus.<sup>79</sup>

72 AMZW 1 (1817), Sp. 77 ff.

73 AMZ 19 (1817), Sp. 211.

74 AMZW 1 (1817), Sp. 119, 132; AMZ 19 (1817), Sp. 380.

75 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 291.

76 AMZW 2 (1818), Sp. 71.

77 AMZ 20 (1818), Sp. 227.

78 AMZW 2 (1818), Sp. 71.

79 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 291.

Bei einem Konzert am 18. Oktober 1818 führten die Brüder Khayll eine Concert-Polonaise für Flöte, Oboe und Trompete von Leidesdorf auf. Auch in diesem Werk konnte Anton Khayll seine ungewöhnliche Virtuosität auf der Trompete »im zartesten Verein« mit seinen Brüdern zeigen.<sup>80</sup>

Nach diesem Konzert lesen wir erst wieder in Bezug auf ein Konzert am 2. Januar 1820 von den Brüdern. Franz Weiss gab eine musikalische »Privatunterhaltung« und die Brüder spielten unter anderem seine *Variationen*. Dieses Mal aber wurde das Werk kritisiert, weil es zu viele technische Schwierigkeiten enthalte, besonders für die Oboe und die Trompete, und weil es in Tonarten abgewichen sei, die den Instrumenten nicht gut lägen:

»Das Gezwungene ist niemahls schön, in den plastischen Künsten wie in Musik und Poesie. Dieser letzte Satz lässt sich auch auf die äusserst schwere und anstrengende Trompette anwenden; man sieht eisernen Fleiss und besonderes Talent mit einem unbezwinglichen Werkzeuge streiten, bewundert und bedauert jedoch, dass so viele Mühe und Anstrengung so spärliche Früchte tragen.«

Trotz der Einwendungen betrachtete er die Komposition jedoch als lobenswert, »so auch das Spiel der Herrn Khayll, welche verdienten Beyfall erhielten.«<sup>81</sup> Hier sollte man vielleicht die Frage stellen: Handelte es sich hier um ein neues Werk oder einen anderen Kritiker?

Bei einem Konzert am 20. Februar erklang eine vierstimmige Hymne von Josef Preindl. Nach einer Wiener Rezension diente der Chor nur als »Folie« zu den von den Brüdern Khayll gespielten Solostimmen für Flöte, Oboe und Trompete.<sup>82</sup> Der Leipziger Korrespondent schrieb, dass sich die konzertierende Flöte, Oboe und Trompete »eben nicht sonderlich erbaulich ausnahmen.«<sup>83</sup>

Daraufhin wurden die Brüder zu zwei Hofkonzerten während der Fastenzeit 1820 eingeladen. Zwei der vier Kammerkonzerte wurden jedoch abgesagt, und sie haben offenbar nur im Konzert vom 11. März mitgewirkt. Das Konzert – das der Kaiser »in der Absicht, um dem Corps Diplomatique und den bey gegenwärtigem Congresse hier anwesenden fremden Ministern Gelegenheit zu gewähren, allerhöchst derselben ihre Aufwartung zu machen, [...] anzuordnen geruhet[e]« – fand im Zeremoniensaal statt. Im Konzert spielten die drei Musiker Leidesdorfs Polonoise, für Flöte, Oboe und Trompete.<sup>84</sup>

Dann schweigen die Auskünfte über die Brüder Khayll bis Ende 1822. In einem Konzert am 25. Dezember 1822 wurden drei Hymnen von Preindl aufgeführt. Nach der

80 AMZ 20 (1818), Sp. 823; AMZW 2 (1818), Sp. 397 f.

81 AMZW 4 (1820), Sp. 21 f.

82 Ebd., Sp. 225.

83 AMZ 22 (1820), Sp. 217; Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 292.

84 Ebd.

Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung war die zweite Hymne, in welcher die Brüder Khayll spielten, besonders glänzend instrumentiert.<sup>85</sup> Ob es dieselbe Hymne war, die am 20. Februar 1820 negativ kritisiert wurde, geht nicht daraus hervor. Möglicherweise hatte man dieses Mal einen wohlwillenderen Berichterstatter. Weiss' *Adagio und Rondo* wurde auch aufgeführt und die Brüder erhielten die Möglichkeit, ihre anerkannten Fähigkeiten zu zeigen.

Bei einem Konzert Anton Khaylls am 9. März 1823 wurden unter anderem die Variationen von Weiss gespielt. Der Wiener Rezensent schrieb, dass man mit Recht die drei Brüder zu den geschicktesten Instrumentalisten rechnen könne, »und besonders erregte der Trompeter dadurch Aufsehen, dass er ohne Inventionstrompete, auf einem ganz einfachen Instrumente die grössten Schwierigkeiten besiegt, und so rein intonirt«.<sup>86</sup>

Obwohl die Klappentrompete in Wien bisweilen als Inventionstrompete bezeichnet wurde, verstehen wir heute unter »Inventionstrompete« eigentlich ein Naturinstrument, das mittels Auf- oder Einsteckbögen in verschiedenen Stimmungen zu spielen ist. Meist wurden solche Inventionstrompeten damals mit der Stopftechnik gespielt, weswegen sie gewöhnlich doppelwindig gebaut wurden. Dort wurden sie sowohl im Orchester als auch besonders in der Militärmusik gebraucht. Im Vergleich zur Klappentrompete war die Bauweise einer richtigen Inventions- oder Stopftrompete (auch in der gebogenen Form als »trompette demilune«) einfacher. Wir können also nicht sicher entscheiden, ob Anton Khayll auf seinem »ganz einfachen Instrument« nur Naturtöne oder auch Stopftöne gespielt hat. Letzteres wäre denkbar. Seine »reine Intonation« könnte für die Verwendung von Stopftechnik sprechen. Auf jeden Fall muss er eine außerordentliche Technik besessen haben. Leider sind die Werke, die er gespielt hat, nicht erhalten.

Es ist merkwürdig, dass kein damaliger Berichterstatter einen Vergleich zwischen den drei Solisten Weidinger, Werner und Khayll gemacht hat. Alle wurden jedenfalls für ihre Geschicklichkeit gelobt, besonders Werner und ganz besonders Khayll, weil er die »einfache Trompete« spielte.

**Ventiltrompeten** In Wien fing man ziemlich früh an, Ventiltrompeten zu bauen. Das sogenannte Wiener Ventil – die Weiterentwicklung eines 1820 von Christian Friedrich Sattler erbauten Ventils – wurde bereits 1823 von Joseph Riedl (Wien) und Josef Kail (Prag) patentiert. Es wurde danach verbessert und von Leopold Uhlmann, der dafür 1830 ein Privileg für fünf Jahre erhielt, mit einem Trommeldruckwerk versehen. Riedl, der weiter mit Kail zusammenarbeitete, patentierte im Jahre 1835 das Drehventil.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> AMZW 7 (1823), Sp. 15.

<sup>86</sup> Ebd., Sp. 192.

<sup>87</sup> Siehe Reine Dahlqvist: Some Notes on the Early Valve, in: *Galpin Society Journal* 33 (1980), S. III–124, hier S. 118.

Trotzdem hat man in Wien nicht aufgehört, Klappentrompeten zu bauen. Riedl zum Beispiel baute »Chromatische Blasinstrumente« (Ventilinstrumente) sowie »Klappen-Trompeten«. In einer Preisliste Riedls findet man unter anderem Instrumente mit Uhlmanns Ventilen.<sup>88</sup> Weil Uhlmanns Privileg Anfang Juli 1835 erlosch, muss die Preisliste späteren Datums sein. Auch Uhlmann baute weiterhin Klappentrompeten. In einer Preisliste aus den vierziger Jahren nennt er solche Instrumente.<sup>89</sup>

Mit den Ventiltrompeten gab es nun ausgezeichnete Instrumente für das Solospiel, aber seit etwa 1824 oder 1825 interessierten Soloauftritte mit Trompete das Publikum und die Kritiker offenbar immer weniger. Der Wiener Kritiker Eduard Hanslick schrieb, dass die Blasinstrumente während der Periode 1830–1850 (»Virtuosenzeit«) in entschiedener Minderheit gegenüber Klavier, Geige und Cello waren. Dennoch seien Flötisten, Klarinettenisten und Hornisten recht zahlreich vertreten gewesen. Er nennt nur einen einzigen Trompeter, Maffei, und das nur für die kurze Periode 1841–1845.<sup>90</sup>

Im Jahre 1855 konzertierte der vermutlich erste wirklich große Virtuose auf der Ventiltrompete, Friedrich Sachse (1809–1893) aus Hannover, in Wien.<sup>91</sup> Nach Hanslick war die Trompete kaum geeignet als Soloinstrument. Für ihn war sie durch ihren starren und entschiedenen Klangcharakter ein Orchesterinstrument. Trotz dieser vorgefassten Meinung bestätigte er dennoch Sachsens Kunstfertigkeit, denn dieser konnte seinem Instrument die Weichheit des Horns geben und mit der Geläufigkeit der Oboe spielen. Aber:

»Will man das kriegerische Metall zu eleganten Passagen oder schmachttenden Melodien herabwürdigen, so wird sich das Material verrätherisch genug rächen. Man nehme dann schon in Gottesnamen lieber den modernen Bastard des Horns und der Trompete: das Flügelhorn.« Die von Sachse gespielte Komposition war »eine geschmacklose Häufung von Schwierigkeiten.«<sup>92</sup>

Wenn die Quellen einigermaßen glaubwürdig sind, hatte die Trompete nur eine kurze Blüte als Soloinstrument in Wien, etwa von 1815 bis 1823. Danach sind die Auskünfte

- 88 Roland Callmar: *Die chromatisierte Trompete. Die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete 1750–1850*, Diplomarbeit, Basel 2003, S. 364–365.
- 89 In der Preisliste (mit skizzierten Instrumenten) nennt Uhlmann folgende Ventilinstrumente: »Ophicleide (Bombardon) in f mit Maschin« und »Basshorn in f mit Maschin«, sowie folgende Instrumente mit Klappen: »Ophicleide (Harmoniebass oder Bombardon) in f, es oder d«, »Bassophicleide in C« und »Kontrabassophicleide in C1«. Siehe Bruce Holcomb: *Die Ventil-Metallblasinstrumente (Tuben) im Salzburger Museum Carolino Augusteum und ihre Stellung in der Musikinstrumentenentwicklung*, in: *Jahresschrift 22* (1976), hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1977, S. 67–78, hier S. 69–70.
- 90 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 345, 351.
- 91 Vgl. Dahlqvist: *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia*, S. 418–420.
- 92 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 87.

recht spärlich. Es ist wohl keine Übertreibung, wenn wir behaupten, dass die Verwendung der Klappentrompete im Blechbläserchor von Sigismund Ritter von Neukomms *Requiem* vielleicht sogar entscheidend dazu beigetragen hat, die Trompete als Soloinstrument bekannt zu machen und das Interesse dafür während einer kurzen Zeit zu stärken. Offenbar war hingegen der Mangel an geeigneten Werken, die die besondere Eigenart des Instruments und nicht nur dessen Virtuosität berücksichtigten, ein zu großer Nachteil, um eine dauerhafte Grundlage für ein bleibendes Interesse zu schaffen. Die Trompete wurde überhaupt als wenig geeignet für das Solospiel betrachtet.

## Inhalt

**Vorwort** 7

**Reine Dahlqvist** Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830 11

**Martin Skamletz** »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.  
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat 40

**Krisztián Kováts** Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete 59

**Jaroslav Rouček** Johann Leopold Kunerth (1784–1865) 71

**Adrian von Steiger** Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem *flageolet*. Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und deren Autoren 92

**Roland Callmar** Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830 111

**Francesco Carreras/Cinzia Meroni** Brass Instrument Makers in Milan 1800–1850 152

**Claudio Bacciagaluppi** Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder Scala vor 1850 173

**Renato Meucci** Der Cimbasso – nicht länger ein Rätsel der Besetzung im italienischen Orchester 188

**Daniel Allenbach** Frühe Ventilhornschulen in Frankreich 199

**Martin Kirnbauer** »... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«. Ophikleiden im Basler Museum für Musik 214

**Sabine K. Klaus** Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung 230

**Edward H. Tarr** »Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu Unrecht vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts 245

**Rainer Egger** Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich zur Klappentrompete 271

**Markus Würsch** Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete« bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und instrumententechnische Reflexionen 281

**Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger** 290

**Namen-, Werk- und Ortsregister** 307

**Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 317

ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK  
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1  
Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi  
und Martin Skamletz unter redaktioneller  
Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN  
Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 4



Dieses Buch ist im Mai 2015 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei GÜth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2015. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-84-0