

Martin Skamletz

**»... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bearkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.  
Teil 3 und Schluss: Anton Weidinger und sein Instrument**

Die ersten beiden Teile dieser Betrachtung haben sich mit dem dramaturgischen Kontext des E-Dur-Marsches in Luigi Cherubinis Oper *Les deux journées*, einigen kompositorischen Aspekten seiner Einbettung in das Finale von Johann Nepomuk Hummels Trompetenkonzert und der Motivation für dieses Zitat beschäftigt: Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist es auf Veranlassung von Kaiserin Marie Theres (1772–1807) als verschlüsselte antinapoleonische Durchhalteparole in das Programm des höfischen Tafeldienstes am 1. Januar 1804 eingefügt worden, der gewissermaßen als ihre musikalische Neujahrsansprache betrachtet werden kann.<sup>1</sup> Dass Hummels Konzert in dieser Weise als Träger einer rhetorischen Botschaft für einen ganz bestimmten Anlass fungiert, bietet einen zusätzlichen Anhaltspunkt für das Verständnis der Tatsache, dass dieses für die einmalige Verwendung im Rahmen einer höfischen Veranstaltung konzipierte Werk in der Folge nie mehr aufgeführt und auch nicht publiziert worden ist: Es hätte in anderem Zusammenhang als jenem der Bedrohung durch Napoleon zu Beginn des für das Heilige Römische Reich und Österreich schicksalhaften Jahres 1804 gar nicht vollständig verstanden werden können, wofür auch die bis in die jüngste Zeit andauernden Diskussionen um Hummels Cherubini-Zitat als Beweis dienen mögen.

- 1 Martin Skamletz: »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bearkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 4), S. 40–58, [www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user\\_upload/documents/Publikationen/Bd.4/HKB4\\_40-58\\_Skamletz.pdf](http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.4/HKB4_40-58_Skamletz.pdf) (alle Internetlinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 3. Januar 2020); Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin, in: *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*, hg. von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger und Martin Skamletz, Schliengen 2016 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 6), S. 340–362, [www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user\\_upload/documents/Publikationen/Bd.6/HKB6\\_340-362\\_Skamletz.pdf](http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.6/HKB6_340-362_Skamletz.pdf). Mit dem Erscheinen des zweiten Teils sind die von Bryan Proksch in seiner Rezension des ersten Bandes geäußerten Wünsche hinsichtlich weiterer Auseinandersetzung mit der Motivation von Hummels Zitat eingelöst worden; Bryan Proksch: [review of] Bacciagaluppi and Skamletz: »Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19«, [www.historicbrass.org/pagliaro-the-brass-instrument-owner-s-handbook/52-bacciagaluppi-and-skamletz-romantic-brass-ein-blick-zurueck-ins-19](http://www.historicbrass.org/pagliaro-the-brass-instrument-owner-s-handbook/52-bacciagaluppi-and-skamletz-romantic-brass-ein-blick-zurueck-ins-19).

Mittlerweile sind einerseits verschiedene Rezensionen des ersten Bandes der Romantic-Brass-Tagungsberichte und damit auch der Ergebnisse des vom Schweizerischen Nationalfonds SNF geförderten Forschungsprojektes der Hochschule der Künste Bern zur Klappentrompete erschienen,<sup>2</sup> andererseits in der Auseinandersetzung mit der Geschichte dieses Instruments weitere Untersuchungen veranstaltet worden, weswegen ein nochmaliges Aufgreifen von nicht zu Ende gesponnenen thematischen Fäden angebracht scheint. Im Zentrum sollen abschließend Überlegungen zu Anton Weidinger (1766–1852), dem ersten und auf lange Zeit auch einzigen Interpreten der Wiener Werke für Klappentrompete um 1800, sowie zu seinem weiterhin nicht konkret fassbaren Instrument stehen – ausgehend von der durch Herbert Heyde formulierten Zwischenbilanz:

»[I]t needs to be said that virtually all important works for keyed trumpet were composed at the pinnacle of the Classical period and were premiered by Anton Weidinger: the concerto by Joseph Haydn (1796), the Sinfonia concertante by Leopold Anton Kozeluch (1798), the concerto by Joseph Weigl (1799), and the concerto by Johann Nepomuk Hummel (1803). Unfortunately, it is unknown what Weidinger's trumpet looked like and no keyed instrument from that time has survived. [...] Haydn's concerto needs only three keys, and so Weidinger's instrument apparently had hardly more. [...] To summarize, if one wants to develop a historically correct approach to use the keyed trumpet for the performance of the Haydn and Hummel concerti, one needs to reconstruct an instrument based on the bore of the natural or invention trumpet of the 1790s – and to play it in the conventions of that time.«<sup>3</sup>

Die im Vergleich zu den Werken von Kozeluch und Weigl größeren spieltechnischen Anforderungen des Konzertes von Haydn, das früher als jene entstanden, aber erst nach ihnen, nämlich im Jahr 1800 erstmals öffentlich gespielt worden ist, bewegen Bryan Proksch in zwei in der Zwischenzeit erschienenen Aufsätzen dazu, Weidingers Bedeutung im Wiener Musikleben der Zeit ebenso wie seine trompeterischen Fähigkeiten zu relativieren. Außerdem unternimmt Proksch darin ausführliche und – Michael Lorenz' biografische Erkenntnisse<sup>4</sup> aufgreifend – aufschlussreiche Überlegungen über die mögliche Motivation der Komponisten und ihre jeweiligen persönlichen Beziehungen zu Weidinger, geht dabei jedoch stets selbstverständlich von der Annahme aus, die Initiative zur Entwicklung der Klappentrompete und zur Erweiterung ihres Repertoires sei auf Weidinger selbst zurückzuführen.<sup>5</sup>

2 »Klappentrompeten – Rekonstruktion, Spielmethodik und Nachwirkungen der klassischen und frühromantischen Solotrompeten« (2007–2009), <http://p3.snf.ch/project-116291>.

3 Herbert Heyde: [Review Romantic Brass 1], in: *The Galpin Society Journal* 70 (March 2017), S. 202–205, hier S. 203.

4 Michael Lorenz: Six more unknown godchildren of Joseph Haydn (Blogeintrag 1. März 2015), <http://michaelorenz.blogspot.com/2015/03/six-more-unknown-godchildren-of-joseph.html>.

5 Bryan Proksch: Reassessing Haydn's Friendship with Anton Weidinger, in: *Historic Brass Society*

**Cherchez l'impératrice** Dass Weidinger die Komponisten Leopold Kozeluch und Joseph Weigl anhand von Haydns möglicherweise 1798/99 wirklich noch nicht aufgeführter Partitur über die Schwierigkeiten seiner Klappentrompete unterrichtet und sie dazu bewegt haben mag, weniger anspruchsvolle Parts für ihn zu schreiben als Haydn, ist durchaus denkbar; hinsichtlich der Aufträge für die entsprechenden Stücke dürfte die Initiative aber wohl nicht primär bei Weidinger selbst gelegen haben, sondern bei Kaiserin Marie Therese, deren Einfluss auf das Wiener Musikleben immer noch stark unterschätzt wird, obwohl er von John A. Rice umfassend aufgearbeitet worden ist.<sup>6</sup> Ihre Beteiligung ist zwar nicht bei allen in Frage stehenden Werken für die Klappentrompete direkt nachzuweisen, lässt sich aber durch Analogieschlüsse herleiten: So zeichnete der zweite Teil dieser Untersuchung anhand von Joseph Carl Rosenbaums Tagebucheinträgen rund um den kaiserlichen Neujahrs-Tafeldienst 1804 nach, wie die Kaiserin hinsichtlich der Beiträge von Rosenbaums Gattin, der Sängerin Therese Rosenbaum geb. Gaßmann, das Programm dieses Anlasses gestaltet hat. Dass auch der Komponist Hummel und der Solist Weidinger in vergleichbarer Weise durch die Kaiserin damit beauftragt worden sind, ein Trompetenkoncert zu komponieren und aufzuführen sowie darin den Marsch von Cherubini zu zitieren, liegt auf der Hand.

Für Kozeluchs *Sinfonia concertante* schildert Rice detailliert die Umstände ihrer ersten Aufführung in den Weihnachtskonzerten der Tonkünstler-Societät 1798 und unterstreicht die Rolle der Kaiserin in allen Stadien der Vorbereitung – von der Festlegung des Programmes über die Auswahl der Solistinnen und Solisten bis hin zur Bereitstellung des Aufführungsmaterials. Dieser Einfluss wird sogar auf dem Theaterzettel öffentlich bekannt gemacht.<sup>7</sup> Schließlich sind die einzigen erhaltenen Quellen für Kozeluchs wie auch für Weigls Werk ursprünglich Teil der ›Kaisersammlung‹, befanden sich also im Besitz von Marie Therese.<sup>8</sup> Sie wird die beiden Stücke mit großer Wahrscheinlichkeit auch in Auftrag gegeben haben – sicher schon mit Weidinger als Ausführendem für den Trompetenpart im Blick, aber wohl kaum mit besonderer Rücksicht auf seine Fähigkeiten oder Vorlieben als Trompeter. Bei beiden handelt es sich auch nicht um solistische Werke nur ›für Trompete‹, sondern um für den höfischen Musikbetrieb der Kaiserin konzipierte und in erster Linie in diesem Rahmen gespielte kammermusikalische und konzertante Kompositionen für insgesamt oft extravagante Besetzungen,

Journal 26 (2014), S. 1–11; ders.: Anton Weidinger's Repertoire for the Keyed Trumpet, in: Historic Brass Society Journal 27 (2015), S. 1–20.

6 John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003.

7 Ebd., S. 173.

8 Kozeluch: Stimmen: Concerto [in Es], A-Wn Mus.Hs.11072, <http://data.onb.ac.at/rep/1001D1E0>, Partitur: Concertant, A-Wgm VII 15407 A 494; Weigl: Stimmen: Sonata a Sette (in Es), A-Wn Mus.Hs.11393, <http://data.onb.ac.at/rep/100000D9>.

zu denen neben vielen anderen Stücken wohl auch Beethovens Septett op. 20 zu zählen ist.<sup>9</sup>

Obwohl hierzu allem Anschein nach keine Dokumente erhalten sind, müsste darüber nachgedacht werden, ob nicht auch Haydns Komposition eines Trompetenkonzertes ursprünglich auf einen Auftrag der Kaiserin zurückgehen könnte. In diesem Sinne wäre es über Weidingers Hochzeit mit einem Patenkind Haydns und die persönlichen Verbindungen von Haydn und Weidinger hinaus von größerem Interesse, nach dokumentarischen Spuren von Kontakten Haydns mit Marie Therese zu suchen. Auch die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte autographe Partitur Haydns<sup>10</sup> könnte vielleicht einmal Teil der Kaisersammlung gewesen sein, bevor der damalige Archivdirektor Carl Ferdinand Pohl 1879 mit allerhöchster Genehmigung eine Auswahl aus dieser Sammlung in diejenige der Gesellschaft der Musikfreunde überführte; der Rest wurde bekanntlich dem Musikverein für Steiermark in Graz übergeben, von wo er wiederum 1936 zurück nach Wien in die Österreichische Nationalbibliothek gelangte.<sup>11</sup> Bezüglich der Partitur Kozeluchs ist ein ähnlicher Verlauf sogar noch wahrscheinlicher: Sie war als Autograph des Komponisten wohl für Pohl von größerem Interesse und liegt gegenwärtig im Musikvereinsarchiv, während die von einem Kopisten geschriebenen Stimmen im Hauptteil der Kaisersammlung verblieben sind und heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden.<sup>12</sup> Von Hummels Konzert schließlich scheinen in Wien keinerlei Aufführungsmaterialien der ersten Stunde bekannt zu sein; es ist lediglich als Partitur in Hummels Nachlass in der British Library überliefert.<sup>13</sup>

**Das verschollene Trio Hummels als Vorstufe zum Konzert** Ein zwar nicht erhalten gebliebenes, aber nach Einschätzung der Allgemeinen musikalischen Zeitung »(recht brav

9 Rice: Empress Marie Therese, S. 244–248.

10 A-Wgm A 153.

11 Rice: Empress Marie Therese, S. 14f.

12 John A. Rice äussert zwar die Vermutung, auch Haydns Konzert könnte für einen höfischen Anlass geschrieben worden sein, bezweifelt aber, dass Marie Therese je Partituren der Konzerte von Haydn und Hummel besessen hat. Die Partitur von Kozeluch scheint auch nicht in dem Dokument auf, das Rice »Pohl's list« nennt und das ihren Transfer ins Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde allenfalls dokumentieren könnte (vgl. Rice: Empress Marie Therese, S. 15). Diese Partitur ist also vielleicht ebenfalls nicht aus der Kaisersammlung ins Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangt. Vielen Dank an John A. Rice für den Gedankenaustausch – alle daraus resultierenden und möglicherweise fehlerhaften Annahmen, die hier vor allem dazu dienen sollen, versuchsweise den Fokus der Aufmerksamkeit von Weidinger hin zu Marie Therese zu verlagern, sind meine eigenen.

13 GB-Lbl Add. MS 32,222, fol. 43–88; Faksimile: Johann Nepomuk Hummel: Concerto a Tromba principale 1803. Manuscript Facsimile Reprint, Vuarmarens 2011 (HKB Historic Brass Series, Bd. 4).

geschriebenes) Trio für Pianoforte, Violin und Trompete, von Hummel in Wien«, <sup>14</sup> das Anton Weidinger im Dezember 1802 in Leipzig »auf seiner neuen Inventionsttrompete« <sup>15</sup> in einem Extrakonzert des Gewandhauses gemeinsam »mit [dem künftigen Thomaskantor August Eberhard] Müller und [dem Gewandhaus-Konzertmeister Bartolomeo] Campagnoli« <sup>16</sup> zu Gehör bringt, wird immer wieder als Vorstufe zu Hummels Trompetenkoncert angesehen, dessen erste Aufführung Weidinger am Neujahrstag 1804 am Wiener Kaiserhof spielen wird.

Kürzlich wurde hinsichtlich des Verhältnisses dieses verschollenen Trios Hummels zu seinem Konzert durch Jaroslav Rouček die Hypothese geäußert, »dass es sich dabei nicht um unterschiedliche Kompositionen handelt, sondern um ein und dieselbe Komposition, die für mehrere Besetzungen verfasst wurde – wie es damals üblich war«. <sup>17</sup> Roučeks auf dieser Vermutung basierende Rekonstruktion des Trios besteht dementsprechend aus einem Klavierauszug des Konzertes mit unveränderter Trompetenstimme; eine zusätzliche Violine und ein optionales Violoncello verdoppeln über weite Strecken die Außenstimmen des Klaviers. Diese Annahme, dass das Konzert einfach eine Orchestrierung des verloren gegangenen Trios darstellt, scheint jedoch aus mehreren Gründen eher unwahrscheinlich:

- Wie im ersten Teil dieses Beitrages gezeigt wurde, hat Hummel seine wiederholte Bezugnahme auf den Marsch aus dem Finale des zweiten Aktes von *Les deux journées* in verschiedenen seiner Werke jeweils an die musikalische Situation angepasst, in der das Zitat erscheinen sollte – im Trompetenkoncert etwa mit Hilfe von Stilmitteln, die eindeutig auf die Gattung eines Solokonzertes mit Orchesterbegleitung verweisen. Ein Trio von Klavier, Violine und Trompete wäre ganz anderen Vorgaben hinsichtlich seiner Form und des in ihm realisierten Verhältnisses zwischen den einzelnen Instrumentalstimmen unterworfen.
- Im Finale von Hummels Konzert wird der Marsch in Cherubinis originaler Instrumentierung zitiert. Es wäre wohl nicht sehr sinnvoll gewesen, den längeren Abschnitt aus der Opernpartitur zunächst für das Trio auf eine kammermusikalische Besetzung zu reduzieren, um ihn später für das Konzert wieder in seine originale

<sup>14</sup> AmZ 5 (1802/03), Nr. 15 (5. Januar 1803), Sp. 245.

<sup>15</sup> Alfred Dörffel: Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881. Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig, [Bd. 2: Statistik], Leipzig 1881, S. 88.

<sup>16</sup> Dörffel: Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig, [Bd. 1: Chronik], Leipzig 1884, S. 197.

<sup>17</sup> Jaroslav Rouček: [Vorwort], in: Johann Nepomuk Hummel, Quartett E-Dur für Klappentrompete, Violine, Violoncello und Pianoforte (Trio für Klappentrompete, Violine und Klavier), Rekonstruktion von Jaroslav Rouček und Jan Valtá, Nagold 2012 (Edition Immer, Reihe IX: Werke für Klappentrompeten).

Orchestrierung zurückzusetzen. Vor allem hätte – weiterhin unter Voraussetzung der Identität des musikalischen Materials – die Trompetenstimme auch im Trio nicht an der Umsetzung des Cherubini-Zitats mitgewirkt, sondern lediglich ihre signalartige zusätzliche Stimme gespielt. Mit einem bloßen Klavierauszug des Konzertes wäre Weidinger auch sicher nicht zum Gastspiel nach Leipzig gefahren, um dort gemeinsam mit führenden lokalen Musikern öffentlich aufzutreten.

- Was Hummels in diesen Jahren schon erreichten Standard für ein »recht brav geschriebenes« Klaviertrio betrifft, also zum Beispiel gleichberechtigte und idiomatische Instrumentenbehandlung auch des Violoncellos, empfiehlt sich ein Blick in seine im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs veröffentlichten Trios op. 12 (1803) und 22 (1807 gedruckt, aber schon 1799 komponiert).<sup>18</sup> Dass die Violinstimme eines Klaviertrios über weite Strecken lediglich die rechte Hand des Klaviers verdoppelt, würde gegenüber diesen Werken einen großen kompositorischen Rückschritt darstellen.
- Besonders angesichts des ausschließlich vom Soloinstrument dominierten zweiten Satzes des Trompetenkonzertes ist die Frage nicht von der Hand zu weisen, wie eine Triofassung davon ausgesehen haben könnte, deren Violinstimme des Konzertmeisters des Gewandhaus-Orchesters würdig gewesen wäre. Die Besetzung des verschollenen Trios mit einer Violine als zweitem Diskantinstrument neben der Trompete rückt das Stück eher in die Nähe eines in der Begleitung reduzierten Doppelkonzertes, und auch für die Anlage eines langsamen Satzes mit zwei Soloinstrumenten findet sich beim jungen Hummel ein Muster, nämlich in seinem Doppelkonzert für Klavier und Violine G-Dur op. 17 von 1805, dessen erste Aufführung in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung besprochen wird: »So besteht das Andante [...] aus ganz gewöhnlichen Variationen, welche auf die verschiedenen Instrumente vertheilt sind.«<sup>19</sup> Es wäre also nicht weiter hergeholt und vielleicht sogar musikalisch sinnvoller, bei einem allfälligen Rekonstruktionsversuch des Hummel-Trios, statt einfach einen Klavierauszug des Trompetenkonzertes herzustellen, vielmehr Variationen über Cherubinis Marsch zu verwenden und sie auf Violine und Trompete zu verteilen. Eine brauchbare Vorlage dafür findet sich in Hummels wohl

<sup>18</sup> Trios Es-Dur op. 12 (PN 185) und F-Dur op. 22 (PN 531), siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22 (1955), S. 217–252, hier S. 226 und 239; angekündigt in der Wiener Zeitung vom 17. August 1803 und 28. Januar 1807; vgl. Dieter Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel, Hofheim 1971, S. 31 f. und 42–44; Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World, Lanham 2007, S. 359 f.

<sup>19</sup> AmZ 7 (1804/05), Nr. 27 (12. Juni 1805), Sp. 592 f.

etwa gleichzeitig mit dem verlorenen Trio entstandenen Variationen für Klavier op. 9 (1802) über dasselbe Marschthema.<sup>20</sup>

- Zu guter Letzt scheint die Zeit zwischen Mitte August (den Wiener Premieren von *Les deux journées*) und Mitte Dezember 1802 (Weidingers Auftritt in Leipzig) relativ kurz für die Komposition eines Trios und die Einstudierung seines wahrscheinlich virtuoson Trompetenparts auf einem ungewohnten Instrument. Auch wird die Kaiserin nicht schon kurz nach ihrer ersten Bekanntschaft mit dem Marsch in Cherubinis Oper im Sommer 1802 das rhetorische Programm des Neujahrs-Tafeldienstes 1804 entworfen haben, dessen Teil wie dargestellt das Trompetenkonzert (und damit auch seine behauptete Vorstufe Klaviertrio) bilden sollte – es sei denn, Marie Therese kannte die 1800 in Paris zum ersten Mal gespielte Oper Cherubinis schon aus der Partitur und deren Aufführung in Wien ginge eventuell sogar auf ihre Initiative zurück, womit wir uns aber in einem ausgesprochen spekulativen, wenn auch nicht gänzlich undenkbaren Bereich bewegen.<sup>21</sup>

Der Verlust des Trios hängt sicher damit zusammen, dass Weidinger das Aufführungsmaterial wie alles mit der Klappentrompete Zusammenhängende gleichsam als seinen Privatbesitz gehütet hat (in den Worten der AmZ: »da er die nähere Kenntnis seines Instruments jezt noch für sich behält«<sup>22</sup>) – nicht umsonst sind auch keine erhaltenen Instrumente bekannt, die mit ihm in Verbindung zu bringen wären. Dass nämlich das Trio zumindest hinsichtlich Weidingers Beherrschung der von ihm offenbar entwickelten und propagierten Klappentrompete den Charakter einer Vorstufe zum ein Jahr später folgenden Konzert Hummels gehabt haben kann, soll überhaupt nicht in Zweifel gezogen werden. In diesem Sinne müsste auch das Trio in E-Dur gestanden haben, worauf noch zurückzukommen sein wird.

**Weidingers Instrument** Anknüpfend an Heydes eingangs zitierte Feststellung, dass man bei der Rekonstruktion eines adäquaten Instruments für die Konzerte von Haydn und Hummel den Ausgangspunkt bei der Natur- oder Inventionstrompete der 1790er-Jahre nehmen müsse, folgen noch einige Überlegungen zum möglichen Ursprung von

<sup>20</sup> *Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte sur la Marche de l'Opera Les deux Journées* (die Tage der Gefahr) par Cherubini, Wien (Artaria & Comp.) [PN] 904, [https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/869860631/1/LOG\\_0000](https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/869860631/1/LOG_0000). Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien <sup>2</sup>1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2), S. 54: Vorangehende PN angezeigt in der Wiener Zeitung vom 11. September 1802.

<sup>21</sup> Vgl. Marie Thereses anzunehmende Rolle beim Anstoß zur Komposition der drei Leonore-Vertonungen von Paër, Beethoven und Mayr, Rice: *Empress Marie Therese*, S. 256f.

<sup>22</sup> AmZ 5 (1802/03), Nr. 15 (5. Januar 1803), Sp. 245.

Weidingers Instrument (wobei Inventionstrompete hier nicht im Sinne der zeitgenössischen Bezeichnungen für Weidingers »Erfindung« der Klappentrompete zu verstehen ist, sondern einfach als Naturinstrument, das durch Aufsteckbögen den schnellen Wechsel zwischen verschiedenen Stimmungen ermöglicht). Dass es sich für das Repertoire Weidingers, speziell für die beiden angesprochenen Konzerte, wohl um zwei verschiedene Klappentrompeten oder wenigstens um ein im Lauf der Zeit wesentlich verändertes Instrument handeln muss, liegt angesichts der verschiedenen Anforderungen hinsichtlich der in den beiden Konzerten verwendeten Tonarten, Register und Töne nahe. Diese Charakteristika wurden samt der anzunehmenden Weiterentwicklung von Weidingers spieltechnischen Fähigkeiten zwischen den beiden Werken auch schon umfassend diskutiert.<sup>23</sup> Der entscheidende Faktor scheint dabei in der neu geforderten Tonart E-Dur zu liegen, die letztlich durch das von Hummel zu integrierende Cherubini-Zitat bedingt ist. Der Trompeter Markus Würsch, mit dem zusammen der Instrumentenbauer Konrad Burri Klappentrompeten für die Konzerte von Haydn und Hummel gebaut hat, beschreibt in seinem Bericht über diese Arbeit die Schwierigkeiten, die mit der Positionierung der Löcher bei der Veränderung der Mensur verbunden sind, auch wenn das neue Instrument in E nur um einen Halbton höher steht als das schon funktionierende in Es.<sup>24</sup>

Sowohl die Entwicklung einer Klappentrompete in Es mit ihrem relativ ausgedehnten Repertoire in Wien ab der Mitte der 1790er-Jahre (auch die beiden Werke von Kozeľuch und Weigl stehen wie Haydns Konzert in Es) und dann auch ihre Weiterentwicklung als Instrument in E für das Konzert von Hummel in den ersten Jahren nach 1800 – samt dem eventuell als Vorstudie geschriebenen Klaviertrio – verlaufen insofern parallel zur Entwicklung der Natur- und Inventionstrompete, als die beiden Stimmungen Es und E auch für die normalen Trompeten in dieser Zeit relativ neu sind. Weder die diese Entwicklung dokumentierenden erhaltenen Instrumente<sup>25</sup> noch die schriftlichen Quellen zu diesem Thema scheinen sehr zahlreich zu sein: Johann Georg Albrechtsberger spricht 1790 im Anhang seiner Gründlichen Anweisung zur Composition, der den »jetzt gewöhnlichen und brauchbaren« Instrumenten gewidmet ist, von der »Trompete, welche nur

23 Siehe den Forschungsstand im ersten Teil dieses Beitrags, Skamletz: »... und gar nichts ...«, Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat, S. 43–46.

24 Markus Würsch: Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete« bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und instrumententechnische Reflexionen, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, S. 281–289, [www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user\\_upload/documents/Publikationen/Bd.4/HKB4\\_281-289\\_Wuersch.pdf](http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.4/HKB4_281-289_Wuersch.pdf).

25 Vgl. Sabine Klaus: *Trumpets and other High Brass*, Bd. 1: Instruments of the Single Harmonic Series, *Vermillion* 2012, S. 183–188 (Chapter 8: Activities in other Parts of Europe: The Habsburg Empire: Vienna and Prague).

aus B C D und E $\flat$  Dur geblasen wird«,<sup>26</sup> was Ignaz von Seyfried in seiner Edition der Schriften Albrechtsbergers 1826 (und noch gleichlautend in der 2. Auflage 1837) stillschweigend zu »aus A, B, C, D, E $\flat$ , E, F und G« aktualisiert,<sup>27</sup> während in Gustav Schillings Universal-Lexicon – vielleicht anknüpfend an Albrechtsberger – noch 1840 an die alte Beschränkung auf nur wenige Trompetenstimmungen erinnert wird: »Vormals blies man nur aus B, C, D und Es; gegenwärtig fast in allen Scalen, z. B. H, A, Des, E, Fis, As, Fu. dergl.«<sup>28</sup> Dabei ist klar, dass es sich auch bei den Instrumenten in Es, E und F sämtlich um hohe Stimmungen handelt, die durch immer weitere Verkürzung des Rohres entstanden sind:

»Die B-Trompete steht einen Ton tiefer als die Violine und ist dem B alto des Horns gleich. Die C-Trompete ist mit der Violine gleich und daher um eine Octav höher als das C-Horn; die D-Trompete steht einen Ton höher als die Violine und um eine Octav höher als das D-Horn; gleiches Verhältniß findet bei der Es-Trompete statt, und bei der E- und F-Trompete.«<sup>29</sup>

Im Manuskript Uebersicht des Instrumentalsatzes von Friedrich Ponsing, durch Gerhard Stradner auf »Wien um 1800« datiert, heisst es im Abschnitt zu den Corni et Clarini über die verwendeten Stimmungen: »Nur ist zu merken, das [sic] das Horn aus allen Tönen [spielen], hingegen das Clarin den G. A. As. E. Ton nicht aufstecken kann.«<sup>30</sup> Auch wenn sie nicht eigens erwähnt sind, können hier ebenfalls B, C, D und Es als die üblichen Trompetenstimmungen betrachtet werden. Unter den nicht verfügbaren Stimmungen sind A, As und (da F nicht erwähnt wird) auch G wohl tief, E hingegen hoch gemeint – hoch F und hoch G scheinen in diesem Moment noch gänzlich undenkbar zu sein. Außerdem geht aus dieser Passage unmissverständlich hervor, dass es sich bei der Trompete in Wien um 1800 in der Regel um ein Inventionsinstrument mit Aufsteckbögen handelt.

Die aussagekräftigsten Quellen zur Verwendung der verschiedenen Trompetenstimmungen sind allerdings die musikalischen Werke selbst: Ihnen lässt sich entnehmen, dass bis in die 1790er-Jahre hinein die gebräuchlichen Stimmungen nur auf C und D beschränkt sind und demgegenüber selbst B und Es eine relativ junge Errungenschaft darstellen. Ob daraus auch die Vermutung abgeleitet werden kann, dass es sich bei diesen hauptsächlich verwendeten Trompeten in C und D noch nicht um durch Aufsteckbögen

<sup>26</sup> Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 428.

<sup>27</sup> J. G. Albrechtsbergers sämtliche Schriften, hg. von Ignaz von Seyfried, Wien 1826, Bd. 3, S. 201; Wien <sup>2</sup>1837, Bd. 3, S. 186.

<sup>28</sup> Art. »Trompete«, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Bd. 6, Stuttgart 1840, S. 694–696, hier S. 695.

<sup>29</sup> Ebd., S. 696.

<sup>30</sup> Gerhard Stradner: *Horns and Trumpets in a Treatise by Friedrich Ponsing* (Vienna?, ca. 1800), in: *Historic Brass Society Journal* 10 (1998), S. 14–20, hier S. 16 sowie Faksimile S. 15 und 17.

erzeugte Varianten eines einzigen Instruments, sondern tendenziell eher um zwei verschiedene Instrumente gehandelt haben könnte, bleibe dahingestellt. In seinem Aufsatz zur Wiener Trompetentradition leitet A. Peter Brown den Einsatz von Trompeten in der »kaiserlichen Tonart« (»imperial key«) C-Dur auf die Hoftrompetertradition des 18. Jahrhunderts zurück und bezeichnet dagegen D-Dur als »Italian trumpet key«.<sup>31</sup>

Die lange anhaltende Beschränkung auf diese wenigen Stimmungen soll hier nur durch einen oberflächlichen Blick auf einige Standard-Werkgruppen verdeutlicht werden:

- Normalerweise wird die Trompetenstimmung verwendet, die der Grundtonart des ganzen Werkes entspricht. Von Mozarts Sinfonien, in denen Trompeten besetzt sind, stehen alle in C-Dur (KV 73/75a, 96/IIIb, 102/213c, 162, 200/189k, 338, 425, 551) oder in D-Dur (KV 48, 95/73n, 97/73m, 120/IIIa, 133, 161/141a, 181/162b, 202/186b, 297/300a, 385, 504), mit der Ausnahme von KV 184/161a (1773) und KV 543 (1788), beide in Es-Dur. Die Sinfonie KV 318 (1779) steht in G-Dur und verwendet C-Trompeten.
- Bei den Klavierkonzerten Mozarts verhält es sich ähnlich (inklusive dem jeweils einen Werk in der gleichnamigen \*Molltonart c-Moll respektive d-Moll): Alle Trompetenparts sind in C (KV 415/387b, 467, \*491, 503) oder in D (KV 40, 175, 382, 451, \*466, 537), außer im Konzert KV 482 (1785) in Es.
- Zum Beispiel in Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1781/82) werden nur Trompeten in C und D verlangt, in den Da-Ponte-Opern (also in der zweiten Hälfte der 1780er-Jahre) für einzelne Nummern auch solche in Es und in B. Ein Paradestück mit Trompeten in Es ist die Ouvertüre zur *Zauberflöte* (1791). Die im selben Jahr in *La clemenza di Tito* von Beginn weg eingesetzten Trompeten in C hingegen sind – wie die Adaptierung des schon vielfach vertonten Librettos von Metastasio – Ausdruck des Versuchs einer Reinstitutionalisierung der alten Opera seria unter der kurzen Herrschaft Leopolds II. und somit ein rückwärtsgewandtes Element auf instrumentaler Ebene.<sup>32</sup>
- In Haydns sinfonischem Werk werden Trompeten bis in die Zeit der Pariser Sinfonien (1785/86) nur relativ selten und in der Regel in C verwendet (Nr. 48, 50, 54, 56, 60, 63, 69, 82), etwas später auch in D (Nr. 70, 73, 75, 86), immer der Grundtonart der Sinfonie entsprechend (außer Nr. 54: C-Trompeten in einer G-Dur-Sinfonie) und nie im langsamen Satz.

31 A. Peter Brown: *The Trumpet Overture and Sinfonia in Vienna (1715–1822). Rise, Decline and Reformulation*, in: *Music in Eighteenth-Century Austria*, hg. von David Wyn Jones, Cambridge 1996, S. 13–69, hier S. 57. Dort werden einige der im Folgenden aufgezählten Werke einer differenzierteren Betrachtung hinsichtlich des Stils ihrer Trompetenparts unterzogen.

32 Ebd., S. 65.

- Ende der 1780er-Jahre findet man in Nr. 90 (C-Dur) ganz reguläre Trompetenverwendung in C, in Nr. 92 (G-Dur) durchwegs C-Trompeten (sogar im 2. Satz, der in D-Dur/d-Moll steht), in Nr. 88 (ebenfalls in G-Dur) gar keine Trompeten im 1. Satz, Trompeten in D im 2. (D-Dur) und solche in C im 3. und 4. Satz.
- Noch in den Londoner Sinfonien (1791–1795), die es sich offenbar zur Aufgabe gemacht haben, fast durchwegs auch in den langsamen Sätzen Trompeten zu verwenden, ist das Überwiegen der traditionellen Instrumente in C und D offenbar (auch in Sätzen in G-Dur und F-Dur, siehe Tabelle 1). B- und Es-Trompeten werden nur in je zwei Sinfonien gefordert (Nr. 98 und 102 beziehungsweise 99 und 103). Beim Sonderfall Nr. 94 (G-Dur) beginnt Haydn die Komposition für hohe »englische« Trompeten in G, ersetzt diese dann aber durch solche in C.<sup>33</sup>
- Trompeten in B werden auch in der *Sinfonia concertante* Nr. 105 (1792) sowie punktuell in der *Schöpfung* (1796–1798, Chöre Nr. 11b und 14b) und in den *Jahreszeiten* (1799–1801, Chor Nr. 5b) verlangt, in beiden Oratorien aber keine Trompeten in Es.

	1791				1792		1793	1794	1795			
	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104
1.	D	G	c	D	C	B	Es	G	D	B	Es	D
Tr.	D	G/C	C	D	C	B	Es	C	D	B	Es	D
2.	G	C	Es	G	F	F	G	C	G	F	c	G
Tr.	C	C	–	C	C	–	C	C	C	C	C	D

**TABELLE 1** Joseph Haydn: Londoner Sinfonien. Entstehungsjahr, Hob.-Nummer, Tonart der Sinfonie respektive ihres 1. Satzes, Trompetenstimmung im 1. Satz (beides meist auch im 3. und 4. Satz gültig), Tonart des 2. Satzes, Trompetenstimmung im 2. Satz

Generell kann also gesagt werden, dass um die Mitte der 1790er-Jahre, als Weidinger mit der Entwicklung einer Klappentrompete in Es beschäftigt ist, auch eine Natur- beziehungsweise Inventionstrompete in Es noch sehr neu zu sein scheint und nicht häufig verwendet wird. Er befindet sich also mit seinem Instrument am selben Punkt wie die konventionellen Trompetenbauer, nämlich am Anfang einer Entwicklung hin zu immer höher gestimmten Instrumenten, die im Lauf des kommenden Jahrzehnts mindestens bis zum F führen wird. Diese Entwicklung ist auch am letzten kurz zu streifenden Werkcorpus ablesbar, den Sinfonien von Beethoven (Tabelle 2): Hier fallen besonders die beiden Werke in F-Dur auf, von denen erst das zweite hohe F-Trompeten einsetzt.

33 Zur Frage der Trompeten in G siehe H. C. Robbins Landon: *Haydn in England, 1791–1795*, London 1976 (Haydn: *Chronicle and Works*, Bd. 3), S. 524f.; vgl. Joseph Haydn: *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, hg. von H. C. Robbins Landon, Bd. 11, Wien <sup>2</sup>1981, Anhang 11 zu Sinfonia Nr. 94, S. 117f., und Joseph Haydn: *Londoner Sinfonien*, 2. Folge, *Kritischer Bericht*, hg. von Robert von Zahn, München 1997 (Joseph Haydn Werke Reihe 1, Bd. 16), S. 194f. und Anm. 12.

Für eine Sinfonie in A-Dur Trompeten in D zu verwenden, ist naheliegend und entspricht Haydns Gebrauch von C-Trompeten für G-Dur-Sätze. Die neunte Sinfonie kehrt neben der eher punktuell eingesetzten B-Trompete schwerpunktmäßig zum vertrauten Instrument in D zurück, verlangt aber mit dem 7. und dem 11. auch ungewöhnliche Teiltöne.<sup>34</sup>

UA	1800	1803	1804	1807	1808	1808	1813	1814	1824
op.	21	36	55	60	67	68	92	93	125
Tonart	C	D	Es	B	c	F	A	F	d
Tr.	C	D	Es & C	B & Es	C	C & Es	D	F	D & B

TABELLE 2 Ludwig van Beethoven: Sinfonien. Uraufführungsjahr, Opuszahl, Grundtonart, verwendete Trompeten

Weidingers Instrument in Es der späten 1790er-Jahre situiert sich also genau an der zu dieser Zeit in Wien aktuellen Grenze des Machbaren in Trompetenbau und Trompetenspiel, die im Begriff ist, sich sukzessive nach oben zu verschieben, und könnte somit einmal versuchsweise weniger als singuläres Phänomen denn vielmehr als Teil einer breiter zu verstehenden trompeterischen und instrumentenbauerischen Avantgarde angesehen werden. So betrachtet läge es tatsächlich nahe, auf der Suche nach den Grundlagen, auf denen seine Klappentrompete aufbaut, bei den regulären Natur-Orchesterinstrumenten der Zeit anzusetzen und diese experimentell mit Klappen zu versehen (wie es höchstwahrscheinlich auch Weidinger gemeinsam mit seinem Trompetenbauer gemacht hat), statt sich durch erhalten gebliebene Klappentrompeten aus späterer Zeit und aus geografisch wie repertoiremäßig völlig andersartigen Kontexten inspirieren zu lassen.

Der aus einer weitläufigen Trompeterfamilie stammende Anton Weidinger ist schon seit 1792 im Hoftheaterorchester tätig,<sup>35</sup> ab 1796 Anwärter auf eine Hoftrompeterstelle,<sup>36</sup> schließlich ab 1799 Inhaber einer solchen und damit schon längere Zeit ein Teil des Pools der Wiener Hof- und Orchestermusiker, aus dem nicht zuletzt auch Kaiserin Marie Therese bei der Rekrutierung der Besetzungen für ihre privaten und halböffentlichen Aufführungen schöpft. Auf jeden Fall sind die in Wien zur gleichen Zeit verwendeten Orchesterinstrumente der Maßstab für Weidingers Klappentrompete. Dass dieses

34 Allerdings ist Beethovens Satz für die Orchester-Naturinstrumente von Anfang an herausfordernd – man denke nur an den der 1. Trompete in D vorgeschriebenen 11. Teilton in der Sinfonie op. 36 (1. Satz, Takt 336).

35 Richard Heuberger: Anton Weidinger. Biographische Skizze, in: Die Musik 7 (1907/08), H. 21, S. 162–166, hier S. 163 f.

36 Andreas Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hoffpauker im 18. und 19. Jahrhundert, Tutzing 1999 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 36), S. 555.

ungewöhnliche Instrument von seinem ästhetischen Konzept her sehr gut in die durch Marie Therese realisierten künstlerischen Manifestationen einer ›verkehrten Welt‹ passt und dass der Auftrag zur Komposition wesentlicher Teile von Weidingers Repertoire auf sie zurückgehen muss, wurde bereits gezeigt; dass die Kaiserin vielleicht sogar selbst die Idee für ein derartiges Instrument gehabt und seine Entwicklung angestoßen haben könnte, lässt sich höchstens vermuten – aber eine solche Hypothese könnte eventuell eine neue Dynamik in die traditionell auf die Person Weidingers fixierte Forschung zur Klappentrompete bringen.

**Trompeten in E** Während Trompeten in Es und in B bis etwa 1800 eingeführt sind und sich solche in F ab der Mitte der 1800er-Jahre etablieren, scheinen sich Orchesterinstrumente in E, auf deren Basis oder parallel zu denen – so die hier vertretene Annahme – Weidinger seine Klappentrompete für das Hummel-Konzert entwickelt, nicht wirklich durchgesetzt zu haben und selten verwendet worden zu sein. Auf der Suche nach Trompeten in E wird man ausgerechnet in Cherubinis *Les deux journées* fündig, was umso überraschender ist, als die in Paris gedruckte Partitur<sup>37</sup> dieses Werkes gar keine Trompeten, aber dafür drei statt der üblichen zwei Hörner sowie eine einzelne Posaune vorsieht, wie sie für Produktionen am Théâtre de la rue Feydeau typisch ist.<sup>38</sup> Die beiden im Abstand nur eines Tages im August 1802 erstaufgeführten konkurrierenden Wiener Produktionen der *Journées* wurden schon im ersten Teil dieses Beitrags angesprochen:<sup>39</sup> Sie unterscheiden sich nicht nur im Titel und in der Übersetzung des Textbuches, sondern auch in der Instrumentierung. Während sich die Fassung der Hoftheater<sup>40</sup> genau an Cherubinis gedruckte Vorlage hält, hat der für die Version des Theaters an der Wien zuständige Bearbeiter den ungewöhnlichen originalen Blechbläsersatz für die Wiener Standardbesetzung mit je zwei Hörnern und Trompeten umgeschrieben.<sup>41</sup>

Als Beispiel für diesen Eingriff möge hier eine Passage aus der Ouvertüre des Werkes dienen, die insgesamt in e-Moll/E-Dur steht und deswegen in dieser Fassung mit zwei Trompeten in E ausgestattet wird. Da es keine Trompeten in A oder H gibt, kommt die bei Haydn und Beethoven beobachtete Praxis der Verwendung von Instrumenten in der Dominant- oder Subdominanttonart nicht in Frage und müssen wirklich E-Trompeten

37 Luigi Cherubini: *Les deux journées*, Paris [1800], Faksimile hg. von Charles Rosen, New York/London 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 35), [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP21652-PMLP49827-LES\\_DEUX\\_JOURNEES.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP21652-PMLP49827-LES_DEUX_JOURNEES.pdf).

38 David M. Guion: *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, New York 1988 (Musicology, Bd. 6), S. 192 f. (Table 1).

39 Martin Skamletz: »... und gar nichts ...«, Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat, S. 42, Anm. 9 f.

40 A-Wn OA.325/1-2.

41 A-Wn Mus.Hs.25050/1-2, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14253079>.



mit Trompeten versehen; auch andere Nummern der Oper, in denen der Gebrauch von Trompeten traditionell üblich ist, weisen diese Besetzung auf, nämlich in erster Linie die ersten und letzten Nummern der einzelnen Akte – mit Ausnahme des zweiten Finales (Tabelle 3).<sup>42</sup>

Les deux journées		Paris [1800]	A-Wn Mus.Hs.25050	Trompeten
Ouvertüre	e-Moll/E-Dur	S. 2–33	fol. 1v–33r	in E
Nr. 5 Finale I. Akt	Es-Dur	S. 93–149	fol. 120r–177r	in Es
Nr. 6 Introdution II. Akt	D-Dur	S. 150–189	fol. 178v–198r	in D
Nr. 13 Finale III. Akt	F-Dur	S. 270–296	fol. 285r–304r	in C
Nr. 14 Schlusschor	G-Dur	S. 297–308	fol. 304r–312v	in D

**TABELLE 3** Luigi Cherubini: *Les deux journées*, Aufstellung der Nummern, die in der Fassung des Theaters an der Wien 1802 mit zusätzlichen Trompeten versehen sind

Aus dieser Aufstellung geht hervor, dass die Trompeten in E eine durch die Tonart der Ouvertüre erzwungene Ausnahme darstellen, dass wo immer möglich die etablierten Instrumente in C, D und mittlerweile auch Es eingesetzt werden und dass es noch keine verwendbaren F-Trompeten zu geben scheint. Nur wenige Jahre später, im Herbst 1805, wird Cherubini während seines Wienaufenthalts neue Introduktionen zum 2. und zum 3. Akt seiner ebenfalls am Theater an der Wien gespielten *Lodoïska* schreiben und dabei Trompeten in Es und in F verwenden, was auf sein Gutheißen der Wiener Instrumentierungspraxis und die Fähigkeiten der Trompeter am Theater an der Wien schließen lässt. Seine in und für Wien (allerdings für die Hoftheater) komponierte Auftragsoper *Faniska*, im Februar 1806 dort uraufgeführt, beginnt er gleichsam programmatisch mit einer Ouvertüre in F-Dur samt Trompeten in F.<sup>43</sup> Im Jahre 1802 hingegen werden an den Hoftheatern *Die Tage der Gefahr* (so der Titel von *Les deux journées* dort) getreu der französischen Vorlage gespielt, also mit drei Hörnern und ohne Trompeten. In der hauseigenen Partitur ist zwar zu Beginn der Ouvertüre die Bezeichnung »Corni« von anderer (möglicherweise wesentlich späterer) Hand (und sicher irrtümlich) gestrichen

<sup>42</sup> In der Ouvertüre stehen die Stimmen der zusätzlichen Trompeten direkt in der Partitur A-Wn Mus. Hs.25050, in den Nummern 5, 6, 13 und 14 in einem »Anhang von Trombe, e Tympano« zwischen Nr. 4 und 5 (fol. 114r–118r).

<sup>43</sup> Vgl. Martin Skamletz: »Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur mit blasenden Instrumenten zu bereichern«. Der Orchesterklang in den ersten Jahren des Theaters an der Wien am Beispiel des Aufführungsmaterials von Domenico Della Marias *Le prisonnier* (1801), in: »Klang«. Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover 30. 9.–2. 10. 2016, hg. von Sören Sönksen, Britta Giesecke von Bergh und Sebastian Knappe, elektronische Publikation in Vorb., sowie ders.: Der Marsch aus Cherubinis *Les deux journées* als antinapoleonische Durchhalteparole in Kaiserin Marie Thereses Wien 1802–1805 [Booklettext], in: Cherubini in Wien, CD FraBernardo FB 1811678 (2018), ohne Seitenzahlen.

und durch »Trombe in E« ersetzt, es sind aber im Gegensatz zu den drei Hornstimmen keine Trompetenstimmen erhalten.<sup>44</sup>

Das überlieferte Stimmenmaterial des Theaters an der Wien wiederum enthält neben den beiden Hornstimmen auch zwei Trompetenstimmen.<sup>45</sup> Dieser Stimmensatz wurde gemäß den zahlreichen Einträgen darauf ebenfalls über viele Jahrzehnte weiterverwendet und auch dann noch für externe Aufführungen verliehen, als das Werk schon nicht mehr auf dem Spielplan des Theaters stand. Ein besonderes Kuriosum in diesem Zusammenhang ist die irrtümliche Interpretation der angesprochenen einzelnen Posaunenstimme als vermeintliche Trompetenstimme im Finale des II. Aktes (Nr. 9) beim Herausschreiben der Stimme aus der Partitur (diese Nummer sah auch in der Fassung des Theaters an der Wien keine Trompeten vor).<sup>46</sup>

Offenbar wurde auch beim zweiten Aktschluss fest mit dem Einsatz von Trompeten gerechnet und in diesem Sinne die »Tromboni«-Stimme missverstanden, die – wie alle Stimmen in der Partitur A-Wn Mus.Hs.25050 – jeweils nur auf der ersten Seite jeder Nummer mit Instrumentenbezeichnung, Schlüssel und Tonartvorzeichen versehen ist, also im weiteren Verlauf unter Umständen zu Unklarheiten Anlass geben kann. Das zweite Finale Nr. 9 steht in wesentlichen Teilen in E-Dur, und eine Trompete in E kann tatsächlich die selben Töne lesen wie die im Bassschlüssel notierte Posaune, einfach mit klingendem Resultat zwei Oktaven höher und damit – musikalisch nur begrenzt sinnvoll – als Ober- statt als Bassstimme (die Posaune spielt in der Regel die Bassstimme mit). Es ist hier nicht der Ort, diesen Irrtum und auch die damit verbundenen weiteren Lese- und Schreibfehler detailliert zu besprechen – er wurde möglicherweise schon während der ersten Probe bemerkt und in der Stimme wieder gestrichen.

**Die Stimme des Grafen Armand** Der abschließende Weg von diesem etwas absonderlichen Fall zurück zu Hummel, Weidinger und ihrer Klappentrompete in E verläuft ganz direkt, denn das zweite Finale Nr. 9 endet genau mit dem E-Dur-Marsch, den Hummel im Finale seines Konzertes zitiert. So fügt also gewissermaßen auch er dieser Nummer der Oper noch die erwartete Trompetenstimme hinzu. Wenn man sie im Sinne der Handlung der Oper deuten will (eine zugegebenermaßen spekulative Angelegenheit, aber möglicherweise durchaus im Sinne der elaborierten rhetorischen Programme der von Kaiserin Marie Theres in Auftrag gegebenen musikalisch-theatralischen Produktionen), so wäre dieses Hummel'sche Konzert-Trompetensolo, das über den ansonsten

44 A-Wn OA.325/Stimmen. Dieses Material wurde laut verschiedenen Einträgen von Musikern in den Stimmen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verwendet.

45 A-Wn FII6.TW506A.

46 A-Wn Mus.Hs.25050, fol. 222 r–254 r.

wörtlich zitierten Cherubini-Marsch gelegt ist, die jubelnde Stimme des soeben dem Fass des Wasserträgers Mikéli entstiegenen und damit seinen Häschern zumindest vorläufig entkommenen Grafen Armand, der in der Oper in dieser Szene stumm bleibt, während Mikéli zu den piano-Klängen eines sehr unregelmäßigen Marsches in E-Dur seiner Freude Ausdruck verleiht, dass er die Häscher in die Irre geleitet hat.

Wenn Anton Weidinger 1802 in den Orchestern der Hoftheater tätig war, hat er – anders als die Trompeter am Theater an der Wien – zwar mangels hinzugefügter Trompeten nie in Cherubinis *Les deux journées* gespielt; dank Hummels Konzert hatte er seinen Kollegen am anderen Theater aber wiederum voraus, eine zusätzliche Trompetenstimme zum für das Verständnis dieser Oper in Wien entscheidenden zweiten Finale beisteuern zu können. Er tat dies auf einem Instrument in E, das von seiner Bauweise her wohl nur wenig ungewöhnlicher und auch nicht viel neuartiger war als die am Theater an der Wien verwendeten Orchestertrompeten in E: Es war nur zusätzlich noch mit einigen Klappen versehen.

## Inhalt

### Vorwort 7

**Adrian von Steiger** “Agilité, homogénéité et beauté”. The Saxhorn in the Context of the Opéra and Military Music 9

**Eugenia Mitroulia/Arnold Myers** The Saxhorn Families 18

**Malou Haine** Une nouvelle source d’archives pour identifier les marques de fabrique de facteurs d’instruments de musique (1860 à 1919) 35

**Stewart Carter** Kastner, the Distin Family, and the Emergence of the “New” Brasswind Instruments by Adolphe Sax 68

**Sabine K. Klaus** Wieprecht versus Sax. German Roots of Adolphe Sax’s Brasswind Designs 97

**Ignace De Keyser** The Construction of the Genius in 19<sup>th</sup>-Century Music. The Case of Adolphe Sax 113

**Cyrille Grenot** Deux faillites d’Adolphe Sax, 1873 et 1877. Présentation et documents 146

**Reimar Walthert** The First Twenty Years of Saxhorn Tutors 155

**Bruno Kampmann** French Makers’ Improvements on Brass Instruments in the mid-19<sup>th</sup> Century, Compared with Those by Adolphe Sax 168

**Jeroen Billiet** Adolphe Sax’s Ultimate Masterpiece. The History, Design and Use of the Cor Sax à six pistons indépendants 176

**Daniel Allenbach** »Une réforme tellement logique« oder »à classer au rang des utopies«? Henri Chaussiers »instruments en Ut« 188

**Gregor Widholm** Das Wiener Horn – ein Instrument des 19. Jahrhunderts als erste Wahl in Orchestern des 21. Jahrhunderts 223

**Martin Skamletz** »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bearkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibetes und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 3 und Schluss: Anton Weidinger und sein Instrument 245

**Rainer Egger/Martin Mürner** Restaurierungsergebnisse messbar machen 262

**Namen-, Werk- und Ortsregister** 272

**Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 283

## DAS SAXHORN

Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer  
Zeit. Romantic Brass Symposium 3 • Herausgegeben von  
Adrian von Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 13



Dieses Buch ist in gedruckter Form im April 2020 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 auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de), zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern 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. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2020. Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lizenz (CC BY-NC 4.0). DOI: <https://doi.org/10.26045/kp64-6177> ISBN 978-3-931264-93-2