



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Hannes Krompaß, BA

Militärische Signale in der Kunstmusik einst und heute

Masterarbeit

Schriftlicher Teil der Lecture Performance
KMA-Studiengänge Musik

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA TROMPETE

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ. Prof. Dr. Lars-Edvard LAUBHOLD

Zweitleser: Mag. Wolfgang GAISBÖCK

Wien, 2. Jänner 2025

Inhalt

Prolog	3
Historische Aufführungspraxis	5
• Instrumente und Spieltechnik:	6
• Temperatur und Stimmung:	6
• Phrasierung und Dynamik:	6
• Tempo und Rhythmik:	7
• Historische Notation und Aufführungspraxis:	7
Die hohe Stimmung	9
Unterrichtsmaterial für die Militärmusiken	15
Unterrichtsmaterial in der k.u.k. Armee:	18
Signale und deren Einsatz in der Kunstmusik	20
Quellen und Literatur	24
Weiterführende, vom Autor zum Themenkomplex empfohlene Literatur:	28

Prolog

Militärmusik im Sinne von Signal- und Befehlsgebung wird so alt sein wie das Musizieren an sich selbst. Beginnend mit nachahmenden Tierrufen über Klopfgeräusche zur Verständigung bei der Jagd über komplexe Schlagrhythmen sowie geblasene Melodien zur Lenkung der Truppen weit in das 19. Jahrhundert hinein bis zur Gegenwart, wo diese Signale hauptsächlich zur Ehrerbietung sowie Aufrechterhaltung der Tradition(en) Geltung haben.

„Die Ursprünge der Militärmusik liegen im Krieg. Es war militärische Zweckdienlichkeit, die den Musikinstrumenten zum Einzug in die Armeen dieser Welt verhalf. Von Musik im ästhetischen Sinne kann sehr lange nicht gesprochen werden. Außerdem konnte mit den Instrumenten eine Geräuschkulisse erzeugt werden, die den Feind einschüchterte und gleichzeitig die eigenen Soldaten psychologisch aufputschte.“¹

Georg Schramm definiert darüber hinaus noch weitere, essenzielle Aufgaben des Signalwesens:

- „Übermittlung von Nachrichten und Befehlen
- Ordnung militärischer Abläufe
- Psychologische Unterstützung militärischen Verhaltens und Tuns
- Unterhaltung von Truppe und Bevölkerung
- Unterstützung von Repräsentation und sozialem Gefüge
- Förderung von Identität und Integration nach innen wie außen“²

Diese wiederum haben sich durch die Jahrhunderte gewandelt: durch die Weiterentwicklung der Instrumente, der Professionalisierung der InstrumentalistInnen aber auch durch Reibungsverluste über Generationen hinweg, da gerade zu Beginn eine nicht schriftliche oder standardisierte Weitergabe der, meist logischerweise geheim gehaltenen, Signale erfolgte. Diese Gründe sowie die Tatsache, dass sich vor allem in den letzten 50 Jahren das militärische, aber auch jagdliche Signalwesen (das musik-historisch viele Berührungspunkte mit dem Militär hat) in Bezug auf die traditionelle Wiedergabe national sehr vereinheitlichte, wiewohl in der Forschung der Fundus der Signale proportional zur Vereinheitlichung zunahm, haben mich zu dieser Arbeit bewegt.

¹ SIMON KOTTER: Die k. (u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?, [Augsburger historische Studien Studien online] Band 4, Masterarbeit Universität Augsburg, Augsburg 2015, S. 17, erster Absatz

BIBLIOTHEK UNI-AUGSBURG: https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3104/file/Kotter_Militaermusik.pdf

² MICHAEL SCHRAMM: Funktionsbestimmte Elemente der Militärmusik von der frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert, in: Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, ARBEITSKREIS MILITÄR UND GESELLSCHAFT IN DER FRÜHEN NEUZEIT E.V., JUTTA NOWOSADTKO, MATTHIAS ROGG (HRSG.), LIT-Verlag: Berlin 2008, S. 247, erster Absatz

Die Frage nach den Gründen, dass nur ein kleiner Teil der Signale eine hohe Popularität bis in die Gegenwart genießen, die Frage nach der damaligen Spiel- und Aufführungspraxis, sowie die Klangfarben der damaligen Instrumente soll mit dieser Lecture Performance genüge getan werden.

Historische Aufführungspraxis

Historische Aufführungspraxis ist ein Ansatz in der Musik, bei dem Musiker versuchen, Werke so zu interpretieren, wie es zur Zeit ihrer Entstehung beabsichtigt war; dieser Terminus entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts und stammt von M. Seiffert aus der musikwissenschaftlichen Literatur.³ Dies umfasst die Verwendung von Instrumenten, Techniken sowie Interpretationsweisen, die den historischen Gegebenheiten entsprechen.

Die Verwendung von militärischen Signalen vorrangig in der Orchestermusik, also der Ansatz, die Gebrauchsmusik in die Kunstmusik einfließen zu lassen, entspricht dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts. Beginnend mit der Zitierung von z.B.: Volksliedern in den Melodien oder auch der Verwendung von Musik im Konzertbetrieb ohne deren ursprünglichen Kompositionszweck zu berücksichtigen (etwa der konzertanten Aufführung von Messen) wird es auch bei den Harmonieorchestern populär; melodiose Zitate die Komponisten von Blasorchestern nutzen, finden sich häufig im sogenannten Trio von, bei militärischen Blasorchestern sehr beliebten, Märschen. Hier wurde und werden auch heute noch bekannte Melodien verwendet oder variiert. Beispiele hierfür gibt es zahlreiche: beim Bozner Bergsteigermarsch⁴ von Sepp Tanzer die Verwendung des Bozner Bergsteigerliedes⁵ mit ursprünglich 7 Strophen und jeweils wiederkehrendem Refrain, der Marsch „Wien bleibt Wien“⁶ von Johann Schrammel mit der Eigenzitation seines, damals sehr populären Walzers „’s Herz von an echten Weana“⁷ oder die Komposition von Adolf Ischpold „Es lebe das Leben“⁸ mit dem Volkslied „Lasset uns das Leben genießen“⁹, welches er wiederum im Trio verwendete. Die Verwendung von populärem Liedgut in neuem Gewand hatte zum Ziel, die eigene Komposition dadurch aufzuwerten bzw. noch mehr, den Erfolg des ohnehin schon Bekanntem zu nutzen.

Die historische Aufführungspraxis entstand im späten 19. bzw. am Beginn des 20. Jahrhunderts, zielt darauf ab, die Musik so authentisch wie möglich zum Klingen zu bringen und befasst sich vorrangig mit folgenden Themenfeldern:

³ DIETER GUTKNECHT: Aufführungspraxis, Definition in :MGG-ONLINE: Terminusdefinition und Problematik, Historische Aufführungspraxis (Musikpraxis), LAURENZ LÜTTEKEN (HRSG.), New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yd500ea.han.bruckneruni.at/mgg/stable/46947> (aufgerufen am 2024-11-28)

⁴ SEPP TANZER: Bozner Bergsteigermarsch, copyright by Edition Helbling Verlag OHG: Innsbruck 1949

⁵ KARL FELDERER: Südtiroler Heimatlied, in: Kommt zum Singen – Südtiroler Liederbuch, SÜDTIROLER SÄNGERBUND (HRSG.), Athesia Verlag: Bozen 1986

⁶ JOHANN SCHRAMMEL: Wien bleibt Wien, copyright by Johann Kliment KG: Wien 1938

⁷ JOHANN SCHRAMMEL: ’s Herz von an echten Weana, copyright by Friedrich Hofmeister: Wien ohne Jahreszahl

⁸ ADOLF ISCHPOLD: Es Lebe das Leben, copyright by Walter Schwanzer Musikverlage: Rohrendorf 2010

⁹ ANONYMUS: Lasset uns das Leben genießen, copyright by Karl Edelmann Musikverlage: Weilheim 2020

- **Instrumente und Spieltechnik:**

Musiker verwenden Instrumente, die den Originalen aus der Zeit des Komponisten möglichst nahekommen. Bei historischen Tasteninstrumenten kann das ein Fortepiano oder ein Clavichord anstelle eines modernen Klaviers sein. Die Streichinstrumente, deren Korpus oft über die Jahrhunderte hinweg durchgehend verwendet wurde, werden oft mit historischen Bögen und Saiten gespielt; Blasinstrumente werden neu gebaut; entweder nach historischen Aufzeichnungen von Instrumentenbauern oder Bildern.

Das bei der Verwendung von militärischen Signalen die dazu benutzten Instrumente unterschiedlichster Bauart waren und diese Tradition sich bis ins 19. Jahrhundert gängige Praxis war, beschreibt auch Erich Tremmel in seinem Artikel über die Bügelhörner.¹⁰

Beim Versuch im Heeresgeschichtlichen Museum Wien sowie beim Repräsentationsverband des österreichischen Bundesheeres, dem Gardebataillon Wien, diese Theorie in der Praxis zu überprüfen, konnte ich feststellen, dass sogar bis in die 2000er Jahre die Signalhörner in unterschiedlichster Form gefertigt wurden; vermutlich deswegen, da die Herstellung solcher Instrumente ab dem 20. Jahrhundert immer seltener wurden und nur mehr Sonderanfertigungen waren.

- **Temperatur und Stimmung:**

Die Stimmung der Instrumente kann sich erheblich von der heutigen standardisierten gleichstufigen Stimmung unterscheiden. Historisch praktizierende Ensembles nutzen übliche Stimmungen des Barocks und der Klassik, welche vor allem für die Bläser eine große Herausforderung darstellen (z.B.: wegen dem Biegen der Töne).

Gerade bei den Militärmusiken in der österreichischen-ungarischen Monarchie gab es hier ein Spezifikum, die hohe Stimmung, deren Ursprung, Verwendung und Ende das folgende Kapitel gewidmet ist.

- **Phrasierung und Dynamik:**

Historische Aufführungspraxis berücksichtigt historische Hinweise zur Phrasierung, Dynamik und Artikulation. Oft werden diese Quellen wie z.B.: Musiktheorie-Traktate oder zeitgenössische Anweisungen benutzt, um die Musik in der damals üblichen Praxis zu interpretieren.

Im Bereich des militärischen Signalwesens sei hier auf die „Allgemeine Musikschule für

¹⁰ ERICH TREMMEL: Bügelhorn, Definition in: MGG-ONLINE, LAURENZ LÜTTEKEN (HRSG.), New York, Kassel, Stuttgart, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yd500ca.han.bruckneruni.at/article?id=mgg15197&v=1.0&rs=id-19ab03bd-4fee-e1c7-cad6-3409e14352c7&q=b%C3%BCgelh%C3%B6rner> (aufgerufen am 2024-11-28)

Militärmusik“ von Andreas Nemetz verwiesen, der darin zu diesen Themen detaillierte Anweisungen gibt.

- **Tempo und Rhythmik:**

Die Tempi, die für historisch korrekte Aufführungen von Werken gewählt werden, können sich von modernen Interpretationen unterscheiden. In der Barock- oder Klassikzeit waren oft deutlich schnellere oder langsamere Tempi üblich als heute, da die Musik zum Tanzen komponiert wurde und zum Unterschied zur Gegenwart als Gebrauchsmusik verwendet wurde.

Zum Themenfeld des militärischen Signalswesens gibt es eine, meinen Nachforschungen zufolge, einzige erhaltene Schellackaufnahme der Regimentsmusiker des Infanterieregiments Nr. 99 unter dem Kapellmeister Richard Hunyaczek, welche die damals gängigsten musikalischen Befehle als Horn- und Trommelsignale einspielten und ein äußerst interessantes Beispiel für Tempo und Rhythmik darstellen.

- **Historische Notation und Aufführungspraxis:**

Historische Quellen wie Partituren, Manuskripte und Aufführungshinweise werden gründlich untersucht, um ein besseres Verständnis der ursprünglichen Aufführungspraxis zu erlangen. Hier ist vor allem der Bereich der Notation der militärischen Musik von Interesse, da im Unterschied zur Kunstmusik die Schriftsetzer keine ausgewiesenen Experten in ihrem Fach waren, sondern meist angelernte Hilfskräfte, wie ich später noch detaillierter ausführen werde.

Historische Aufführungspraxis kann nicht nur von verschiedenen Musikepochen beeinflusst sein, z.B.: der Renaissance, des Barock, der Klassik und der Romantik, sondern auch räumliche Spezifika zum Grund haben. Das Ziel ist es immer, eine Aufführungserfahrung zu bieten, die möglichst nah an dem liegt, was die Komponisten und die Zeitgenossen der Werke beabsichtigt haben und auch annähernd so klingt! Daher ist auch der Begriff „alte Musik“ in der Wissenschaft umstritten, da er die Determination der zeitlichen Einschränkung unzureichend darstellt und Interpretationsspielraum offenlässt!¹¹

¹¹ zit. n.: DIETER GUTKNECHT: Aufführungspraxis (aufgerufen am 2024-09-28)

Diese obgenannten Aufzählungen sind auch die Gründe, dass ich mich für eine Lecture Performance entschieden habe: inspiriert von den Aufnahmen zu Ende des 19. bzw. beginnendem 20. Jahrhunderts, deren Qualität in der Einspielung schon immer einen großen Eindruck auf mich machte; die Tatsache, dass die Signale bei Einführung kaum und danach zumindest sehr oft auf unterschiedlichste Weise notiert wurden sowie deren Verwendung und Weiterentwicklung in der Kunstmusik ließen den Wunsch in mir aufkommen, mich auf die historische Aufführungspraxis dieser musikalischen Befehle zu konzentrieren und den Versuch zu unternehmen, den „originalen“ Klängen so nah wie möglich zu kommen.

Die hohe Stimmung

Bis ins 19. Jahrhundert hinein konnte man sich nicht auf eine einheitliche Stimmung der Instrumente einigen, weder national noch international. Es konnte vorkommen, dass Instrumente nur durch Transposition des Musikers oder, wenn bautechnische Gründe vorlagen, gar nicht miteinander musizieren konnten obwohl sie in derselben Ortschaft oder nur durch eine kurze Strecke voneinander entfernt gebaut wurden. „So hatte die Kirchenmusik ihren eigenen Stimnton; man nannte ihn Kirchen-, Chor-, Orgel- oder Kapellton, und er wechselte von Gemeinde zu Gemeinde.“¹²

Erst im Zuge der Industrialisierung und einem damit einhergehenden erhöhten Reiseaufkommen von Musikern und Sängern wurde diese Frage zwangsläufig zu einer großen Herausforderung und die breite Mehrheit im Musikbetrieb bestand auf eine einheitliche Lösung, da die gängige Praxis unhaltbar geworden war:

„In Italien unterschied man damals zwischen dem ‚römischen‘, ‚venetianischen‘ und ‚lombardischen‘ Ton, die höchste Orchesterstimmung wurde in St. Petersburg, Wien und im französischen Lille registriert, während in Toulouse der Stimnton a¹ weit unter den ^{damals} üblichen Stimmungsgepflogenheiten lag. In diesem Sinne wiesen auch die Orchester der einzelnen deutschen Residenzstädte unterschiedlichste Stimmungsausancen auf.“¹³

Mehrere Stimntonkonferenzen sollten dem Wildwuchs ein Ende setzen, vor allem im Konzertbetrieb. Dennoch hatten konservative Kräfte, Pragmatiker und Reformer die Bestrebung, in unterschiedliche Richtungen zu ziehen. Der Musikkritiker Eduard Hanslick schrieb darüber:

„Eine besondere Schwierigkeit bereiten überall, wo es sich um Unifikation der Stimmung handelt, die Militärmusiken. Da sie im Freien spielen und auf größere Entfernung wirken müssen, ist ihnen ein schärferer, hellerer Klang unentbehrlich, also eine höhere Stimmung. Überdies fällt hier die bei Theater-Orchestern wichtige Rücksicht auf Singstimmen hinweg. Wenn es auch in der Musik ‚berechtigte Eigenthümlichkeiten‘ (sic!) gibt, die geschont werden müssen, so gehört ohne Zweifel die höhere Stimmung ‚der Militärbanden dazu. Ob es gerathen wäre, sie zu der tieferen Pariser Stimmung zu zwingen möchte ich selbst, abgesehen von den enormen Kosten für so viele neue Blasinstrumente, fast bezweifeln. Gehört doch eine Notwendigkeit des Zusammenwirkens von Militär- und Civilcapellen (sic!) bei uns zu den seltenen Ausnahmen. Was aber jedenfalls

¹² Hans-Jürgen SCHAAL: Der Stimnton. Das Stichwort, in: BRAWOO.FACHMAGAZIN FÜR BLASMUSIK, online veröffentlicht 2022, <https://www.brawoo.de/der-stimnton-das-stichwort/> (aufgerufen am 2024-09-06), dritter Absatz

¹³ EUGEN BRIXEL: Zur Frage der Blasorchester Stimmung im k. (u.) k. Militärmusikwesen Österreichs-Ungarns, in: Kongress Bericht Abony/Ungarn 1994, WOLFGANG SUPPAN (HRSG.), AltaMusica 18, Tutzing 1996, S. 127 letzter Absatz

erreicht werden kann und soll, das ist die gleichmäßige Stimmung aller Regimentsmusiken unter sich in einem und demselben Staate.“¹⁴

Gerade bei den Militärmusiken, die nicht nur, aber zum großen Teil auf dem System der Harmoniemusiken aufbauten aber das Instrumentarium aus verschiedensten Besetzungen verwendeten, waren die Instrumente sowie deren Stimmung unterschiedlich und einem ständigen Wandel ausgesetzt:

„Im Hinblick auf die Vielfalt und Verschiedenartigkeit der Stimmtöne, vor allem unter Bedachtnahme auf den weit über der heutigen Stimmtong-Frequenz liegenden Cornett- oder Zink-Ton der Stadtpfeifer und deren Nachfolger, sind ‚vor 1800... keine allgemein gültigen und bindenden Feststellungen zur jeweils praktizierten Tonhöhe möglich‘. Dies trifft in gleicher Weise auch die Spielleute und Hautboisten in militärischen Verbänden zu, deren Instrumentarium nur sehr bedingt Rückschlüsse auf eine absolute Stimmtongfrequenz zulässt.“¹⁵

Nicht unterschätzt sollte der Umstand werden, dass gerade bei den militärischen Orchestern die Qualifizierung der einzelnen Musiker stark variieren konnte und deren Einsatz als Instrumentalist nicht immer als primäre Aufgabe gesehen wurde (ebenso wie an den adeligen Höfen, bei denen die meisten Musiker eine Zweitaufgabe zu verrichten hatten). Deren Fertigkeiten bei der Beherrschung der Instrumente hatte einen großen Einfluss auf Intonation, Klang und oft auch auf bautechnische Details (z.B.: die Zusammenstellung von Bögen und Rohren bei Trompeten und Hörnern).

Prof. Walter Schwanzer aus Rohrendorf bei Krems, der jahrelang als Komponist, Kapellmeister, Verleger und Musikforscher zum Themenkomplex Militärmusik in der k.u.k. Zeit tätig war, wies mich auch auf den Umstand der Garnisonswechsel hin. In der k.u.k. Armee war es gängige Praxis, dass die Regimenter nach einer bestimmten Zeit (meist zwischen 5-6 Jahre) die Orte ihrer Unterbringung wechselten, welches einen politischen und gesellschaftlichen Hintergrund hatte.

¹⁴ SCHAAL: Der Stimmtong. Das Stichwort, zweiter Absatz

¹⁵ ARTUR MENDEL: Stimmtong, Definition in: MGG-ONLINE: STIMMTONG, LAURENZ LÜTTEKEN (HRSG.), Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yq50069.han.bruckneruni.at/article?id=mgg16097&v=1.1&q=stimmtong%20in%20mendel> (aufgerufen am 2024-09-09)

Die dazugehörigen Regimentsmusiken wechselten natürlich mit ihrer Einheit; nur war es, vor allem für bessere Musiker, nicht attraktiv von großen belebten sowie beliebten Städten in die Provinz zu wechseln, da sie meist nicht nur in den Militärorchestern, sondern auch in zivilen Musikinstitutionen tätig waren.¹⁶ So blieben meist die hoch qualifizierten Musiker zurück und es mussten, gerade in abgelegenen Regionen, auf neue Musiker vor Ort zugegriffen werden, die sich wiederum in der Regimentsmusik verpflichteten. Deren Kompetenzen schwankten meist sehr stark – deswegen waren Kapellmeister-Stellen in den Provinzen äußerst unbeliebt bei Dirigenten.

„Im Gegensatz zu den Militärkapellen in oder nahe den großen Zentren konnte Nowotny (ein k.u.k. Militärkapellmeister, Anm. d. Verf.) nicht – wie etwa die zeitgleich aufgestellte Musik der ‚84er‘ von Krems/Donau mit Kapellmeister Karl Komzák jun. – auf gut ausgebildete Musiker, oft sogar auf Absolventen des Konservatoriums zurückgreifen... Johann Nowotny musste seine Musiker größtenteils selbst ‚abrichten‘, wie man das damals nannte. Trotzdem war es bereits nach kurzer Zeit möglich, auch Platzkonzerte durchzuführen.“¹⁷

Zusätzlich wurde die Normierung nicht zuletzt durch die Erfindung der Ventile sowie Griffsysteme (z.B. Oehler- oder Böhm-System), der Bassproblematik (bis ins 19. Jahrhundert hatte sich noch kein einheitliches Bass-Blasinstrument durchgesetzt) sowie einem enormen Erfindungsreichtum (siehe Adolph Sax und die reiche Instrumentenbauer-Szene allein in der Stadt Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) massiv erschwert.¹⁸ In den Militärorchestern gab es bis zum Amtsantritt von Andreas Leonhardt als Armeekapellmeister auch keine einheitliche Besetzung oder Stärke; je nach Bedarf bzw. Verfügbarkeit der Musiker ‚entwickelte‘ sich jedes Blasorchester selbstständig:

„Eine einheitliche Instrumentation gab es nicht. Durch die immensen Fortschritte im Instrumentenbau, die vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzielt wurden, war die Instrumentation bei den Militärkapellen einem ständigen Wandel unterworfen. Allen voran die Erfindung des Ventils revolutionierte die musikalische Welt. Waren die klassischen Blechblasinstrumente wie Trompete oder Horn bisher an die

¹⁶ zit.n. FELIX CZEIKE: Garnison, Definition in: Historisches Lexikon Wien, Wien Geschichte Wiki, Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1994, Band 2 De-Gy, online veröffentlicht 2018, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Felix_Czeike:_Historisches_Lexikon_Wien (aufgerufen am 2024-11-27), sowie TAMARA SCHEER: Garnisonswechsel. Arbeitsmigration und deren Auswirkungen auf das österreichisch-ungarische Offizierkorps (1868-1914), in: Migration im späten Habsburgerreich, CARL BETHKE (HRSG.), EKW-Verlag: Tübingen 2020, S. 79-99, online veröffentlicht 2020, [//www.academia.edu/36071381/Garnisonswechsel_Arbeitsmigration_und_deren_Auswirkungen_auf_das_%C3%B6sterreichisch_ungarische_Offizierkorps_1868_1914_](https://www.academia.edu/36071381/Garnisonswechsel_Arbeitsmigration_und_deren_Auswirkungen_auf_das_%C3%B6sterreichisch_ungarische_Offizierkorps_1868_1914_) (aufgerufen am 2024-11-27)

¹⁷ K.U.K. MILITÄRMUSIK-BLOG: <https://www.anzenberger.info/92er-regimentsmarsch/> (aufgerufen am 2024-09-17)

¹⁸ zit.n. FELIX CZEIKE: Musikinstrumentenbau, Definition in: Historisches Lexikon Wien, Wien Geschichte Wiki, Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1995, Band 4 Le-Ro, online veröffentlicht 2018, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Felix_Czeike:_Historisches_Lexikon_Wien (aufgerufen am 2024-11-27), sowie RUDOLF HOPFNER: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766-1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie, H. Schneider Verlag: Tutzing 1999

Naturtonreihe gebunden und damit in ihre musikalischen Möglichkeiten doch sehr begrenzt, erlaubten die neuen Ventile die Chromatisierung der Naturtonreihe, soll heißen, dass den Blechblasinstrumenten nun alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter zur Verfügung standen. Gerade für die Militärkapellen bedeutet dieser technische Fortschritt eine ungeheure Aufwertung. Ursprüngliche Signalinstrumente verwandelten sich plötzlich in Melodieinstrumente und mit neuentwickelten Blechblasinstrumenten wie z.B. der Tuba konnte der Tonumfang des Klangkörpers erheblich erweitert und das leidige Bassproblem endgültig überwunden werden.¹⁹

Ein Umstand, der auch durch die Neuerscheinungen der Unterrichtsliteratur (siehe nächstes Kapitel) untermauert werden kann:

„Im 19. Jahrhundert entstand sehr viel weniger Unterrichtsliteratur für die Tuba als für das Horn oder besonders die Trompete und das Kornett. Dabei ist die Tuba das tiefste Instrument der Blechbläserfamilie und weist heute bis zu sechs Ventile auf. Die Tuba gehört in die Familie der Bügelhörner und ist hier das Bassinstrument. Nachdem die erste Tuba von Wilhelm Wieprecht und Carl Wilhelm Moritz um 1835 entwickelt wurde – die beiden erhielten in diesem Jahr ein Patent für eine fünfventilige, in F gestimmte Bastuba – begann der langsame, aber stetige Erfolg des Instruments, wodurch recht schnell Serpent, Basshorn und Ophikleide aus dem Orchester verdrängt wurden.“²⁰

Ein weiteres Spannungsfeld war die Tatsache, dass nicht alle Hersteller von Musikinstrumenten mit denselben Temperaturen bzw. Stimmungen bei den Instrumenten arbeiteten bzw. Mischformen von Steck- oder Bogensystemen in Kombination mit den „neuen Instrumenten“ produzierten.

„Der Umstand, daß die k.u.k. Militärmusik der Donaumonarchie immer wieder von disparaten Stimmungsdivergenzen gekennzeichnet war, erklärt sich aus der Tatsache, daß seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Stimmung der k.u.k. Militärkapellen je nach Herkunft und Erzeugerfirma der Blasinstrumente zwischen 441,827 Hz und 485,677 Hz für den Stimmtönen a^1 schwankte.“²¹

Auch die Problematik der oben schon angeführten, geradezu ausufernden Neuerfindungen von Instrumenten, deren unterschiedliche Stimmungen in gleichen Stimmlagen (gerade in den Bassinstrumenten, ein Umstand der sich bis in die Gegenwart zieht, Anm. d. Verf.) erschwerte die Bestrebungen zur Vereinheitlichung sehr:

„Allein die Terminierung der einzelnen Instrumentenfamilien stellt sich als ausgesprochen komplex dar. Beispielsweise wird die Instrumentenfamilie,

¹⁹ FRIEDRICH ANZENBERGER/MATTHIAS KAMPS/GERD KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, in: Valve Brass Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente, CONNY RESTLE UND CHRISTIAN BRETERNITZ (HRSG.), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH: Berlin 2014, S. 17, erster Absatz

²⁰ ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S.101, vierter Absatz

²¹ EUGEN BRIXEL: Zur Frage der Blasorchester Stimmung im k. (u.) k. Militärmusikwesen Österreichs-Untergarns, S. 129 letzter Absatz

welche im deutschen Sprachraum BÜgelhörner genannt wird (Flügelhorn, Althorn, Tenorhorn, Baritonhorn und Tuba), im französischen Sprachraum Saxhorn und in Italien Flicorno (genannt, Anm d. Verf.). Aus diesem Grund sind bei der Beschreibung der Lehrwerke für diese Instrumente generalistische Lehrwerke interessant, die mehrere Instrumentengruppen beinhalten oder parallele Publikationen hervorbrachten.²²

Dazu kamen noch politische Verwerfungen, sodass z.B.: Deutsche und Franzosen, sowie auch umgekehrt, keiner vom jeweils anderen eine einheitliche Vorschreibung übernehmen wollte und eine einheitliche Lösung über fast 50 Jahre hinweg scheiterte.

Nachdem es auch einige unglückliche Auftritte der österreichischen Militärmusiken, wie beim gemeinsamen Spiel der Kaiserhymne, gegeben hatte, dürfte es doch vermehrt Stimmen gegeben haben, die auf eine Vereinheitlichung auch in den Militärmusiken drängten. Eugen Brixel ist in seinem Buch „Zur Frage der Blasorchester Stimmung im k. (u.) k. Militärmusikwesen Österreichs-Ungarns“ der Meinung, dass sich sogar der berühmte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick in diese Diskussion einmischte; wobei es sich hier meiner Meinung nach eher um eine pointierte Nutzung eines Zitats einer bekannten Persönlichkeit der österreichischen Musikszene handelt, als um die vehemente Forderung der musikalischen Avantgarde der Monarchie Österreich-Ungarn zur Unterstützung für die Regimentsmusiken:

„Die Forderung, in diese Initiative zur Normierung der Orchesterstimmung der Donaumonarchie auch die k.u.k. Militärmusiken mit einzubinden, hatte keinen Geringeren als in Eduard Hanslick ihren eifrigsten Verfechter gefunden. Er war es, der als erster für die Militärmusik Österreich-Ungarns die ‚hohe Stimmung‘ forderte und sich vehement für dessen Einführung einsetzte.“²³

Auch wenn Eugen Brixel in seinem Aufsatz „Zur Frage der Blasorchester Stimmung im k.u.k.-Militärmusikwesen“ eine „progressiv geordnete Übersicht der Stimmungs-Divergenzen in den Musikkapellen des österr. ung. Heeres“ anführt, die Angaben über die absoluten Tonhöhen der Stimmtöne in den einzelnen k.u.k. Regimentskapellen enthält und aus dem Kriegsarchiv Wien vom Jahre 1885 stammt, sind die, bereits obgenannten großen Differenzen, ersichtlich; dennoch konnte ich diese bei der praktischen Überprüfung nicht feststellen. Zum einen muss hier bedacht werden, dass eine absolute Stimmungsüberprüfung bei den Instrumenten eine zu dieser Zeit immense technische Herausforderung gewesen sein muss und ein zuverlässiges Ergebnis hier zu Recht angezweifelt werden kann, da auch keine Parameter für diese Überprüfung in den historischen Quellen angeführt sind. Zum anderen ist die schon zuvor angesprochene Problematik der unterschiedlichsten Instrumente in der gesamten Monarchie zu bedenken, da die räumliche

²² ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S.98, sechster Absatz

²³ EUGEN BRIXEL: Zur Frage der Blasorchester-Stimmung im k. (u.) k. Militärmusikwesen Österreichs-Ungarns, S. 130, zweiter Absatz

Komponente über die Jahrhunderte einen nicht unerheblichen Einfluss auf die militärmusikalische Kultur hatte; vor allem in der Ost-West Ausdehnung (Stichwort: osmanisches Reich vs. franko-flämischer Einfluss) hatte diese sicherlich ihre Spuren hinterlassen.

Sowohl bei den Proben bei Mag. Wolfgang Gaisböck, der eine umfangreiche Trompetensammlung aus dem 19. Jahrhundert besitzt und ein profunder Kenner der Materie ist, wie auch bei Gesprächen mit Musikern aus diversen Ensembles die noch mit der ‚hohen Stimmung‘ musizieren, kam heraus, dass man auf im Schnitt auf eine Höhe von rund 461 Hertz für ein a^1 kommt. Dies bestätigte auch Dr. Ernst Schlader von der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in einem unserer Gespräche, da er, bezogen auf die Grundstimmung mit 435 Hertz, auf den Umstand hinwies, dass ein Halbton höher so nun auf ca. 461 Hertz fallen würde, wie es auch in der Verordnung der Militär-Stimmtonkonferenz von 1891 festgeschrieben wurde und wahrscheinlich daher sukzessive alle Regimentsmusiken ihre Instrumente dahingehend veränderten. Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass es sicherlich auch einen hohen Bestand an historischen Instrumenten gibt, die nicht auf diesen Intonations-Schnitt kommen, die bei den heute damit musizierenden Ensembles kaum oder nicht verwendet (aufgrund der fehlenden Kompatibilität mit anderen Instrumenten dieser Zeit) und deswegen von diesen wahrscheinlich kaum berücksichtigt werden (können).

Unterrichtsmaterial für die Militärmusiken

Nach der französischen Revolution und ihren musikalischen Auswirkungen rund um die Freiluftmusiken entwickelte sich von Paris ausgehend ein großer Bedarf an qualifizierten Bläsern. Um diesem gerecht zu werden, wurde schon zu Zeiten Francois Joseph Gossec, ein bedeutender Komponist der post-revolutionären Zeit, in den Konservatorien der Stadt Paris mit der professionellen Ausbildung von Bläsern begonnen.

Paris war schon im Mittelalter als eine der ersten Ausbildungsstätten für Musik bekannt; in der Zeit der Notre-Dame Schule (Stichwort Leonin und Perodin) wurde Unterricht in theoretischer und praktischer Ausführung der Musizierkunst im Herzen Frankreichs gelehrt. Meiner Meinung nach konnte sich Frankreich nun als kultureller Vorreiter für Europa in den folgenden Jahrhunderten etablieren; ein Umstand der sich bis zur französischen Revolution halten weiter fortsetzen sollte. Für die gehobene Ausbildung der Bläser war es nun im beginnenden 19. Jahrhundert nötig, entsprechendes Unterrichtsmaterial für die Studenten bereitzustellen, die mehr oder weniger Hand in Hand mit der Entwicklung der Instrumente einherging und gerade in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts durch den raschen Fortschritt in Bezug auf die Technik der Instrumente einer ständigen Adaptierung unterlag:

„Bei der Entwicklung von Lehrwerken für Trompete und andere Blechblasinstrumente der Sopranlage (Signalhorn, Kornett, Flügelhorn, Sax-Instrumente der Sopranlage) lassen sich in groben Umrissen drei unterschiedliche Perioden im 19. Jahrhundert, also der Zeit, in der die Ventile erfunden wurden, erkennen: Die erste beginnt mit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und endet um 1840. In diesem Zeitabschnitt spiegeln die Schulen deutlich die schwierige Situation der Blechblasinstrumente der Sopranlage wider: Mehrere Instrumententypen bzw. Chromatisierungstechniken bestehen nebeneinander. So gibt es Schulen, welche die Stopftechnik lehren, genauso wie Ausbildungswerke für Zugtrompete sowie für Klappen- und Ventilinstrumente. Daneben erscheinen wie selbstverständlich auch noch Unterrichtswerke für Naturtrompete und Natursignalhorn. Das Nebeneinander verschiedenartiger Instrumente und Spieltechniken zeigt sich besonders an Lehrwerken, die für mehrere Instrumententypen geschrieben sind und für jeden Typ eigene Unterrichtsliteratur enthalten.“²⁴

Ganz deutlich kann in den Schulen abgelesen werden, dass sich die Neuerungen in Griff- bzw. Ventiltechnik nicht schlagartig durchsetzten, sondern über mehrere Jahrzehnte hin parallel verwendet wurden; selbst in der aufkommenden Unterscheidung ab den 1850er Jahren zwischen ernster und unterhaltender Musik, vor allem in Wien, wurden Klappen-, Steck- bzw.

²⁴ ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S. 92, fünfter Absatz

Naturinstrumente weiterhin, auch von Avantgardisten verwendet obwohl die Dreh- aber auch Perinétventile bereits technisch ausgereift waren.

„Drei verschiedene Instrumententypen werden bei Andreas Nemetz und bei Guiseppe Araldi kombiniert; die Instructions for the Trumpet von Thomas Harper sen. enthalten in ihrer ersten Auflage aus dem Jahr 1835 neben dem Abschnitt für Klappenhorn auch Unterrichtsmaterial für Natur-, Zug- und Ventiltrompete sowie für Kornett mit Ventilen. Keines dieser Chromatisierungssysteme hatte sich in dieser ersten Periode der Schulen durchgesetzt: Die Naturtrompete hatte noch eine dominante Rolle; die Tonqualität der durch die Stopftechnik oder durch die Klappen hervorgebrachten Töne wurde noch nicht ausschließlich negativ bewertet wie in späteren Jahren; eine Präferenz der Ventilinstrumente ist noch nicht merkbar.“²⁵

In Frankreich wurde durch den Erfinder der Ophikleide, Louis Antoine Halary, das Post- bzw. Signalhorn, das ja ein Naturinstrument ist, mit Ventilen versehen, um die chromatische Spielweise zu ermöglichen. Mit Übernahme dieser, Kornett genannter Erfindung, in die französischen Regimenter als Signalinstrument und durch die Weiterentwicklung von Gustave Auguste Besson, das somit allen anderen Sopraninstrumenten dieser Zeit technisch überlegen war, führte zu einer enormen Popularität dieses Instrumentes.

„Die zweite Periode der Schulen (um 1840 bis um 1850) wird durch das vermehrte Aufkommen des Kornetts mit Ventilen in Frankreich eingeleitet. Nach einigen wenigen frühen Publikationen beginnt man um 1840 in Paris mit der Veröffentlichung einer Vielzahl von Ventilkornettschulen. Bis um 1850 sind in Paris 40 Schulen für dieses Instrument nachweisbar, während in diesem Zeitraum in England lediglich fünf, in Italien drei und in Deutschland nur zwei Unterrichtswerke für Kornett mit Ventilen erschienen sind. Anders als bei der Trompete hat beim Kornett das Naturtoninstrument bzw. die Stopftechnik weniger Bedeutung; die Ventile werden praktisch ohne Vorbehalt akzeptiert.“²⁶

Das Unterrichtsmaterial dieser Zeit ist sich in Form, Aufbau sowie Übungen meist sehr ähnlich; nicht immer ist ersichtlich, ob die Werke ausschließlich für geübte Musiker oder aber auch für Amateure gedacht waren. Diese Umstände sowie die Tatsache, dass sich an der grundsätzlichen Konstruktion der zeitgenössischen Instrumente bis heute keine gravierende Veränderung mehr ergeben hat, sind ausschlaggebend dafür, dass diese Lehrwerke bis heute im Unterricht verwendet werden und sich immer noch großer Beliebtheit erfreuen.

„Die Schulen der zweiten Periode sind ebenfalls in der Mehrzahl von geringerem Umfang; nur in wenigen Fällen ist die zum Aufbau einer soliden Instrumententechnik notwendige Übungsliteratur in ausreichendem Maße vorhanden. Ein Teil der Werke scheint für Amateurmusiker gedacht zu sein. Sie enthalten oft nach einer Einführung in elementare Musiktheorie

²⁵ ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S.92, fünfter Absatz

²⁶ EBD., S. 93, zweiter Absatz

nur wenig Etüdenmaterial, dafür aber ein- oder zweistimmige Bearbeitungen von populären Stücken, vielfach Ausschnitte aus Opernarien, Volkslieder oder volksliedartige Melodien etc.; vollendete technische Beherrschung des Instruments wird nur in wenigen Fällen angestrebt.²⁷

Mit zunehmender Popularität und damit einhergehender Verbreitung in der Bevölkerung (Einzug der Bläser in die Volksmusik sowie Entstehung Harmoniemusiken in Westeuropa bzw. Blasmusikkapellen vorrangig im deutschsprachigen Raum) wurde auch der Bedarf an elementarem Unterrichtsmaterial dringender:

„Die dritte Periode der Schulen ergibt sich ab 1850. Neben weniger umfangreichen Schulen entstehen in dieser Zeitspanne in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich umfassende, fundierte Lehrwerke. Sie enthalten in der Regel wesentlich gründlichere verbale Anweisungen, auch das Notenmaterial ist umfangreicher und führt systematisch oft bis zu virtuosen Beherrschung des Instruments. Daneben gibt es natürlich weiterhin Methoden mit geringerem Umfang und geringeren Anforderungen für Amateure.“²⁸

Natürlich lassen sich, wie von Dr. Friedrich Anzenberger ausführlich erforscht, auch regionale Unterscheidungen der Unterrichtsliteratur feststellen; je nach länderspezifischer Anforderung wurden die Schulen für die jeweiligen Auszubildenden erstellt.

„Während in Italien und Frankreich führende Musiker wie Cacciamani, Zanichelli und Arban in ihren Trompeten- bzw. Kornettschulen den Studierenden zur Beherrschung virtuoser Variationstechnik führen wollen, liegen die Schwerpunkte in Österreich etwas anders: Joseph Fahrbach geht es bei seinen Schulen für Trompete und Flügelhorn in erster Linie um die methodisch ausgereifte Vermittlung elementarer Kenntnisse, „dass dem Lernenden mit Beihilfe dieser Schule(n) der Mangel eines Lehrers weniger fühlbar werde.“²⁹

²⁷ ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S. 93, dritter Absatz

²⁸ EBD., S. 93, dritter Absatz

²⁹ EBD., S. 96, fünfter Absatz

Unterrichtsmaterial in der k.u.k. Armee:

In den 1840er Jahren gab es verschiedenste Initiativen, auch die Musiker der Regimentsmusiken im Habsburgerheer universitär ausbilden zu lassen. Da es aber weder in der obersten Heeresleitung noch in der politischen Führung Bestrebungen gab, dieses Ansinnen zu unterstützen, blieb es bei einer privaten Initiative im nördlichen Teil des Kaiserreiches:

„Weiterreichende musikpädagogische Bemühungen datierten bereits aus der Ära nach 1848. Damals wandte sich der Kapellmeister des in Prag stehenden 1. Feld-Artillerie-Regiments, Franz Wolfgang Swoboda, an das Kriegsministerium mit dem Ansuchen um die Bewilligung eines ‚Vereins zu Beförderung der Militärmusik‘. Sinn und Aufgabe dieser Institution sollte es sein, Kapellmeister und Musiker für den Dienst in den Kapellen durch die Unterweisung in den Fächern Instrumentations-, Harmonie- und Kompositionslehre auszubilden und überdies für die Verbreitung niveauvoller Kompositionen, namentlich der Märsche, zu sorgen... De facto blieb bis zur Mitte der neunziger Jahre die unverändert auf Vereinsbasis geführte Prager ‚Eleven-Schule‘ das einzige Institut zur Ausbildung von Militärmusikern aus der gesamten Donaumonarchie... Für das fachliche Niveau dieses Prager Institutes spricht das Faktum, daß aus ihm eine Reihe profilierten Kapellmeister und zahlreiche tüchtige, vielseitig verwendbare Instrumentalisten hervorgingen.“³⁰

Gerade in Böhmen und Mähren entwickelte sich in der Volksmusik eine rege Tätigkeit der Blasinstrumente und eine dazugehörige Unterrichtsliteratur. Dabei stach vor allen Andreas Nemetz, geboren in Mähren, hervor: Posaunist, Militärkapellmeister und Verfasser diverser Lehrbücher.

Von ihm stammt auch das einzige Unterrichtsmaterial für Militärmusiker aus der k.u.k. Armee:

„In diesem umfassenden Unterrichtswerk werden sämtliche der damals in der Militärmusik gebräuchlichen Instrumente behandelt. Während Andreas Nemetz im allgemeinen Einleitungsteil auf Notenwerte, Taktarten, Tonarten etc. eingeht, wie es in nahezu allen Schulen der Fall ist, gibt er anschließend in den einzelnen Kapiteln zu jedem Instrument eine Abbildung mit entsprechender Griffabelle und einer kurzen Erklärung zu Stimmton, Handhabung und Funktion.“³¹

Die Zusammenarbeit mit anderen, führenden Instrumentalisten in der böhmischen Hauptstadt dürften zu einer gegenseitigen, sehr fruchtbaren Verbindung geführt haben:

„Friedrich Dionysios Weber, der Leiter des Prager Conservatoriums, engagierte schon frühzeitig den Hornisten Joseph Kail (Doppelrohrschubventile bzw. Wiener Ventile), von dem gesagt wird, er sei der erste Lehrer

³⁰ BRIXEL/MARTIN/PILS: DAS IST ÖSTERREICHS MILITÄRMUSIK, S. 210

³¹ ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S. 99, zweiter Absatz

für Ventilinstrumente gewesen. Es ist anzunehmen, dass Nemetz und Kail zusammenarbeiteten.³²

Er führte auch die gerade neu entwickelt Tuba in sein Unterrichtskompendium ein, dass dazu führte, dass dieses Instrument zum Standard in der Blasmusik wurde; um das Problem der Vereinheitlichung in allen Regimentsmusiken kam auch er nicht herum, wie der folgende Absatz beweist:

„Beim Harmonie-Bass handelt es sich nicht um ein Metallblasinstrument, sondern um ein Doppelrohrblattinstrument aus Metall (Messing), welches von Johann Stehle in Wien entwickelt wurde und mit dem Sarrusophon verwandt ist. Die Metallblasinstrumente der Basslage werden in Nemetz'Schule vom Bombardon, der Ophikleide und der Bassposaune vertreten. Letztere wird auch Quartposaune genannt und steht in F, wobei Bombardon und Tuba in der Didaktik gleichzusetzen sind. Es handelt sich hier mehr oder weniger nur um einen regionalen Unterschied in der Benennung.“³³

Für die Militärmusiken gab es auch aus Deutschland Bemühungen, Literatur für die Bläser zu entwickeln; allen voran tat sich Julius Kosleck hervor. Dieser Musiker, der aufgrund seiner führenden Rolle in den hohen Clarin-Stimmen, als Wegbereiter für die erst viel später entwickelte Piccolo-Trompete gilt und selbst als Militärmusiker ausgebildet wurde, war später Mitglied der Königlichen Kapelle sowie der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin.

„Kosleck weist auf die Unterschiede in der Behandlung der Trompete in alter Zeit hin und führt das ‚kriegerisch, klanghaft, schmetternde‘ Prinzipalblasen und das ‚gesanglich sanft und weichtönende‘ Clarin- oder Soloblasen an. Nach Kosleck sollten Prinzipal-Partien auf der Trompete, Clarin-Partien dagegen auf dem Kornett ausgeführt werden. Er beklagt auch, dass Kornett und Trompete in ihrer Zweckbestimmung oft verwechselt werden. Deshalb gibt er in seiner Schule auch Anleitungen, wie solche Partien durch Transponieren auf dem jeweils anderen Instrument gespielt werden können.“³⁴

³² ANZENBERGER/KAMPS/KEMPKES: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, S. 102, zweiter Absatz

³³ EBD., S. 99, sechster Absatz

³⁴ EBD., S. 96, sechster Absatz

Signale und deren Einsatz in der Kunstmusik

1. Post *Zapfenstreich oder Retraite*

2. Post

3. Post

4. Post

5. Post

etwas geschwinder

Die 4. Post einmal wiederholen, sodann abblasen.

Zapfenstreich oder Retraite aus „Musikalische Feldstücke“ aus dem Dienstreglement für die k.k. Kavallerie 1807³⁵

Die Anfänge der Signalmusik sind kaum verifizierbar. Eine bis heute gebräuchliche, gesammelte und geordnete Anleitung findet sich in den Schriften von J. E. Altenburg „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst“ von 1795, aber schon zuvor erscheinen Aufzeichnungen von Signalen. Hannes Lackner schrieb dazu in seiner Dissertation:

„Die Signale der Hof- und Feldtrompeter des 17. und 18. Jahrhunderts zählten zum einen zur Kategorie der Reitersignale, da diese Trompeter der berittenen Truppe zuzuordnen waren und ihre Signaltrompete ebenfalls als Charakteristikum dieser Waffengattung galt; zum anderen gehörten sie auch zum höfischen Zeremoniell, wo sie ähnliche Funktionen (Weitergabe von Befehlen und Nachrichten, Ankündigungen von Persönlichkeiten und Ereignissen, Tafelblasen, usw.) wie im militärischen Bereich zu erfüllen hatten.

Die höfischen Signale unterschieden sich vor allem durch ihre längere Ausdehnung und die damit verbundene größere Anzahl von Posten, durch die gelegentliche Verwendung von Volksliedern als melodiebildendes Element und den etwas größeren Ambitus bis zum achten Naturton, während

³⁵ EUGEN BRIXEL/GUNTHER MARTIN/GOTTFRIED PILS: Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform, Verlag Styria: Graz 1982, S. 124

sich ihr motivisches Material mit dem der Militärsignale als kongruent erwies.³⁶

Die musikalischen Zeichen, so wie wir sie heute kennen, entwickelten sich höchstwahrscheinlich aus einer Mischung von Pfeifern, Trommlern, Pauken, Trompeten sowie Posaunen: alle diese Instrumente wurden zur taktischen Befehlsübermittlung im mitteleuropäischen Militär genutzt und beeinflussten sich wechselseitig. Bestes Beispiel dafür ist meiner Meinung nach die deutsche Locke: sie besteht aus einer achttaktigen, festgeschriebenen rhythmischen Melodie von Flöten, Piccolos und kleiner Trommel, die beim Exerzieren dem eigentlichen Stück, dem Marsch, immer vor dessen Beginn vorangestellt wird. Dieses Stück wird bis heute, wenn kein Spielmannszug vorhanden ist, von den obgenannten Instrumenten gespielt. Möglich war diese Melodie bis ins 19. Jahrhundert eben nur bei den Pfeifern, da die Einschränkung der Blechblasinstrumente durch die Naturtonreihe wegen der fehlenden Ventile oder Klappen nicht spielbar war. Ebenso zu nennen sind Einflüsse aus dem zivilen Bereich, da sich auch das Einsatzfeld der Truppe stark veränderte; je nach Teilstreitkraft oder auch je Einheit wurden unterschiedliche Signale für die Ausführung gewisser Befehle festgelegt:

„Die Infanteriesignale, die man im 17. und 18. Jh. nachweislich mit Querpfeife und Trommel, den charakteristischen Signalinstrumenten der Fußtruppen jener Zeit abgab, erhielten ihre zukunftsreiche Form mit Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jhs., als nach kurzer Verwendung von Jagd- und Flügelhörnern (Halbmonden) schließlich um ca. 1815 die trompetenförmigen Signalhörner eingeführt wurden... Bald konnten sie sich zu einem eigenen Erscheinungsbild emanzipieren, welches sich vor allem durch kurze, prägnante, oft nur aus wenigen Tönen bestehenden Motiven mit deren eventueller Wiederholung demonstrierte. Sie unterschieden sich also in erster Linie durch ihre relativ geringe Ausdehnung, die höchstwahrscheinlich auf bestimmte taktische Vorgangsweisen in der Kampfführung der Fußtruppen zurückzuführen war, von den Kavalleriesignalen des 18. Jhs.“³⁷

Motive, die in der k.u.k. Monarchie erst mit Einführung eines Armeekapellmeisters, namentlich Andreas Leonhardt, standardisiert wurde.³⁸ Er vereinheitlichte sämtliche Signale der habsburgischen Armee und bestand darauf, dass sich nur mehr die Regimentssignale als Erkennungsmotiv der Einheit voneinander unterscheiden durften.³⁹

³⁶HANNES LACKNER: Studien zu Signaltrompete und militärischer Signalmusik Österreich-Ungarns und Beispiele ihrer Übernahme in die Kunst- und Blasmusik von ca. 1750 bis 1918, Phil. Diss. Universität Wien 1997, S. 327, letzter Absatz

³⁷HANNES LACKNER: Studien zu Signaltrompete und militärischer Signalmusik, S. 328, letzter Absatz

³⁸ zit. n. WOLFGANG UND ARMIN SUPPAN: Das Neue Lexikon des Blasmusikwesens, Blasmusikverlag Schulz GmbH: Freiburg-Tiengen 1994, S. 414

³⁹ zit. n. ELISABETH ANZENBERGER-RAMMINGER/CHRISTIAN FASTL: Leonhardt, Christian Andreas, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, BARBARA BOISITS (HRSG.), online veröffentlicht: 2004 https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leonhardt_Andreas.xml (abgerufen am 2024-11-27)

The image displays a musical score for 'Kavalleriesignale 1751'. It consists of four marches, each with two parts. The first part of each march is a simple melody, and the second part is a more complex, rhythmic pattern. The marches are labeled as follows:

- Erste Post des Marsche 1. Teil
- 2. Teil
- Anderte Post des Marsche 1. Teil
- 2. Teil
- Dritte Post des Marsche 1. Teil
- 2. Teil
- Vierte Post des Marsche 1. Teil
- 2. Teil

Kavalleriesignale 1751: der Marsch hat 4 Posten und jede Post 2 Teile, die dritte Post entspricht dem Generalmarsch, der bis heute im ÖBH verwendet wird⁴⁰

Mit Einzug der Mechanisierung bei den Soldaten, spätestens mit dem Ausbruch des 1. Weltkrieges überholte sich die Signalmusik bei den Armeen und mutierte zum historisierenden Element in Werken verschiedenster Form und Orchestern. Schon zuvor kam es, aufgrund der enormen Popularität der Militärmusiken und Opern in dieser Zeit, zur wechselseitigen Verwendung von Signalen der k.u.k. Armee und Kunstmusik.

Das Signal des Infanterieregimentes Nr. 59 „Erzherzog Rainer“ wurde z.B. in der Opera comique „Fra Diavolo“ von Daniel Auber⁴¹ verwendet; der junge Dragoneroffizier Lorenzo erhält den Befehl den Räuberhauptmann Frau Diavolo zu verhaften. Schon die Overture ist ein Konglomerat aus militärischer Gebrauchsmusik: Trommeln, Trompetensignalen und ein kurzer Marsch. Auch beim sehr populären „Rainer-Marsch“⁴², der erst im post-monarchischen Österreich zu großem Ruhm kam, wurde das Regimentssignal vom Komponisten Hans Schmid verwendet.⁴³

⁴⁰ EUGEN BRIXEL/GUNTHER MARTIN/GOTTFRIED PILS: Das ist Österreichs Militärmusik, S. 53

⁴¹ DANIEL AUBER: Frau Diavolo-Ouverture, in: Orchester-Probespiel für Trompete, JOACHIM PLIQUETT UND HANSFRED LÖSCH (HRSG.), C. F. Peters: Frankfurt a. M. 2011, S. 2

⁴² HANS SCHMID: Rainermarsch, copyright by Hans Schmid Gesellschaft: Aichkirchen 2020

⁴³ MAX RITTER VON HOEN: Geschichte des salzburgisch-oberösterreichischen k.u.k. Infanterie-Regiments Erzherzog Rainer Nr. 59 für den Zeitraum des Weltkrieges 1914-1918, Salzburger Selbstverlag Rainerbund und Rainer-Offiziers-Vereinigung: Salzburg 1931, S. 18

Ebenso verwendete Gustav Mahler in seiner 5. Sinfonie⁴⁴ das Thema des Generalmarsches der k.u.k. Armee bei der Eröffnung der 1. Abteilung, der mit dem Titel Trauermarsch überschrieben ist; er veränderte nur die Dur-Terz zu einer kleiner Terz, um den düsteren Charakter mehr hervorzuheben. Da die wesentlichen Teile der Sinfonie in den Jahren 1901 und 1902 geschrieben wurden, unterstreicht dies die These der Popularität der Regimentsmusiken zu dieser Zeit.

Der Umstand, dass verschiedenste Truppengattungen (wie Husaren, Dragoner, Ulanen) Mitte des 19. Jahrhunderts aufgelöst wurden, da der technische Fortschritt ihren Einsatz nicht mehr nötig machte bzw. andere Truppenteile neu erfunden wurden (wie Pioniere, Flieger, z.T. Artillerie und Flieger) beschleunigte die Tendenz noch mehr, Signale zu vereinheitlichen oder sie gingen gänzlich verloren. Die meisten, heute noch gespielten Signale sind bei genauerer Betrachtung jene, die auch die die meisten truppenübergreifende Überlappung hatten: immer wieder gibt es Signale, die für denselben Befehl oder auszuführende Tätigkeit gespielt wurden sowie darüber hinaus Signale mit gleicher Melodie aber für unterschiedlichste Ausführungen. Aufgrund deren häufiger Verwendung in derselben Armee gehe ich davon aus, dass diese auch über die Jahrhunderte beim Militär bzw. in der Kunstmusik ihre feste Stellung erhalten haben.

Der Umstand, dass die Signale bis zur Serienreife der Ventile Signale auf Naturinstrumenten musiziert wurden, hat sicherlich auch dazu beigetragen, die Melodien zu vereinheitlichen. Der eingeschränkte Tonraum in Höhe und Tiefe sowie die Limitierung durch die Obertonreihe dürften hierbei eine nicht zu vernachlässigende Rolle gespielt haben und die Einprägsamkeit dieser musikalischen Befehle noch mehr gefördert haben.

⁴⁴ GUSTAV MAHLER: Sinfonie No. 5 für großes Orchester, C.F. Peters: Leipzig 1904

Quellen und Literatur

ANONYMUS: Lasset uns das Leben genießen, copyright by Karl Edelmann Musikverlage: Weilheim 2020

ELISABETH ANZENBERGER-RAMMINGER/CHRISTIAN FASTL: Leonhardt, Christian Andreas, Definition in: Oesterreichisches Musiklexikon online, BARBARA BOISITS (HRSG.), online veröffentlicht: 2004 https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leonhardt_Andreas.xml (abgerufen am 2024-11-27)

ELISABETH ANZENBERGER-RAMMINGER/FRIEDRICH ANZENBERGER/WALTER SCHWANZER: Märsche der k.u.k Zeit. Märsche der Donaumonarchie von Achleitner bis Ziehrer, Walter Schwanzer Musikverlage: Krems 2004

FRIEDRICH ANZENBERGER/MATTHIAS KAMPS/GERD KEMPKE: Zur Pädagogik der Ventilblasinstrumente im 19. Jahrhundert, in: Valve Brass Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente, CONNY RESTLE UND CHRISTIAN BRETERNITZ (HRSG.), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH: Berlin 2014, S. 91-104

DANIEL AUBER: Frau Diavolo-Ouverture, in: Orchester-Probespiel für Trompete, JOACHIM PLIQUETT UND HANSFRED LÖSCH (HRSG.), C. F. Peters: FRANKFURT a. M. 2011

WERNER BODENDORFF: Historie der geblasenen Musik, Druck und Verlag Obermayer GmbH: Buchloe 2002

EUGEN BRIXEL: Zur Frage der Blasorchester Stimmung im k. (u.) k. Militärmusikwesen Österreichs-Ungarns, in: Kongress Bericht Abony/Ungarn 1994, WOLFGANG SUPPAN (HRSG.), AltaMusica 18, Tutzing 1996, S. 127-138

EUGEN BRIXEL/GUNTHER MARTIN/GOTTFRIED PILS: Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform, Verlag Styria: Graz 1982

FELIX CZEIKE: Musikinstrumentenbau, Definition in: Historisches Lexikon Wien, Wien Geschichte Wiki, Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1995, Band 2 De-Gy sowie Band 4 Le-Ro, online veröffentlicht 2018, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Felix_Czeike:_Historisches_Lexikon_Wien (aufgerufen am 2024-11-27)

KARL FELDERER: Südtiroler Heimatlied, in: Kommt zum Singen – Südtiroler Liederbuch, SÜDTIROLER SÄNGERBUND (HRSG.), Athesia Verlag: Bozen 1986

DAVID GASCHKE: Die Unterhaltungsmusik für Harmoniemusik in Wien (1760-1820), BERNHARD HABLA (HRSG.), Margraf Publishers: Weikersheim 2015

DIETER GUTKNECHT: Aufführungspraxis, Definition in: MGG-ONLINE: Terminusdefinition und Problematik, Historische Aufführungspraxis (Musikpraxis), LAURENZ LÜTTEKEN (HRSG.), New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yd500ea.han.bruckneruni.at/mgg/stable/46947> (aufgerufen am 2024-11-28)

BERNHARD HABLA: Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters seit der Erfindung der Ventile für Blechblasinstrumente bis zum Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland, WOLFGANG SUPPAN UND EUGEN BRIXEL (HRSG.), Hans Schneider: Tutzing 1990

MAX RITTER VON HOEN: Geschichte des salzburgisch-oberösterreichischen k.u.k. Infanterie-Regiments Erzherzog Rainer Nr. 59 für den Zeitraum des Weltkrieges 1914-1918, Salzburger Selbstverlag Rainerbund und Rainer-Offiziers-Vereinigung: Salzburg 1931

ACHIM HOFER: Blasmusikforschung. Eine kritische Einführung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1992

RUDOLF HOPFNER: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766-1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie, H. Schneider Verlag: Tutzing 1999

HERBERT HEYDE: Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart, Breitkopf & Härtel: 1. Auflage, Wiesbaden 1987

ADOLF ISCHPOLD: Es Lebe das Leben, copyright by Walter Schwanzer Musikverlage: Rohrendorf 2010

EMIL KAISER: Historische Märsche und sonstige Compositionen für das kaiserliche und königliche Heer. Instrumentiert für vollständige Militär-Musik, herausgegeben und kommentiert von FRIEDRICH ANZENBERGER, IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung, Reprints Bd. 1, Musikverlag Johann Kliment: Wien 2005

SIMON KOTTER: Die k.(u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?, in: Augsburgische historische Studien [online], Band 4, Masterarbeit Universität Augsburg, Augsburg 2015, BIBLIOTHEK UNI-AUGSBURG, https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/3104/file/Kotter_Militaermusik.pdf

HANNES LACKNER: Die Trompete als Signalinstrument in Geschichte und Gegenwart, Diplomarbeit Universität Wien 1993

HANNES LACKNER: Studien zu Signaltrompete und militärischer Signalmusik Österreich-Ungarns und Beispiele ihrer Übernahme in die Kunst- und Blasmusik von ca. 1750 bis 1918, Phil. Diss. Universität Wien 1997

GUSTAV MAHLER: Sinfonie No. 5 für großes Orchester, C.F. Peters: Leipzig 1904

ARTUR MENDEL: Stimnton, Definition in: MGG-ONLINE: STIMNTON, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yq50069.han.bruckneruni.at/article?id=mgg16097&cv=1.1&q=stimnton%20in%20mendel> (aufgerufen am 2024-09-09)

ANDREAS NEMETZ: Allgemeine Musikschule für MilitärMusik (Wien 1844), herausgegeben und kommentiert von FRIEDRICH ANZENBERGER, Musikverlag Johann Kliment: IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung, Reprints Bd. 2, Wien 2005

EMIL RAMEIS: Die österreichische Militärmusik von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918, WOLFGANG SUPPAN UND EUGEN BRIXEL (HRSG.), Hans Schneider: 2. unveränderte Auflage, Tutzing 1976

Hans-Jürgen SCHAAL: Der Stimnton. Das Stichwort, in: BRAWOO.FACHMAGAZIN FÜR BLASMUSIK, online veröffentlicht 2022, <https://www.brawoo.de/der-stimnton-das-stichwort/> (aufgerufen am 2024-09-06)

TAMARA SCHEER: Garnisonswechsel. Arbeitsmigration und deren Auswirkungen auf das österreichisch-ungarische Offizierkorps (1868-1914), in: Migration im späten Habsburgerreich, CARL BETHKE (HRSG.), EKW-Verlag: Tübingen 2020, S. 79-99, online veröffentlicht 2020, https://www.academia.edu/36071381/GARNISONSWECHSEL_Arbeitsmigration_und_deren_Auswirkungen_auf_das_%C3%B6sterreichisch_ungarische_Offizierskorps_1868_1914_ (aufgerufen am 2024-11-27)

HANS SCHMID: Rainermarsch, copyright by Hans Schmid Gesellschaft: Aichkirchen 2020

MICHAEL SCHRAMM: Funktionsbestimmte Elemente der Militärmusik von der frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert, in: Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, ARBEITSKREIS MILITÄR UND GESELLSCHAFT IN DER FRÜHEN NEUZEIT E.V., JUTTA NOWOSADTKO, MATTHIAS ROGG (HRSG.), LIT-Verlag: Berlin 2008

JOHANN SCHRAMMEL: 's Herz von an echten Weana, copyright by Friedrich Hofmeister: Wien ohne Jahreszahl

JOHANN SCHRAMMEL: Wien bleibt Wien, copyright by Johann Kliment KG: Wien 1938

HANS SCHWENK: Marschmusik. Vom Kriegsruf zum Großen Zapfenstreich, Feder Verlag: München 1965

WOLFGANG UND ARMIN SUPPAN: Das Neue Lexikon des Blasmusikwesens, Blasmusikverlag Schulz GmbH: Freiburg-Tiengen 1994

WOLFGANG SUPPAN: Blasorchester, Definition in: MGG-ONLINE: Wind Band, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8m607b5.han.bruckneruni.at/article?id=mgg15166&v=1.0&rs=id-bee0e406-a257-99a2-ef3a-7ade1c4847d0> (aufgerufen am 2024-05-13)

SEPP TANZER: Bozner Bergsteigermarsch, copyright by Edition Helbling Verlag OHG: Innsbruck 1949

ERICH TREMMEL: BÜGELHORN, Definition in: MGG-ONLINE, LAURENZ LÜTTEKEN (HRSG.), New York, Kassel, Stuttgart, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yd500ca.han.bruckneruni.at/article?id=mgg15197&v=1.0&rs=id-19ab03bd-4fee-e1c7-cad6-3409e14352c7&q=b%C3%BCgelh%C3%B6rner> (aufgerufen am 2024-11-28)

Weiterführende, vom Autor zum Themenkomplex empfohlene Literatur:

WERNER ARZIG: Autobiografische Einblicke eines Sammlers alter Ventilblasinstrumente, in: Valve Brass Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente, CONNY RESTLE UND CHRISTIAN BRETERNITZ (HRSG.), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH: Berlin 2014, S. 84-90

SABINE KLAUS: Metallblasinstrumente im Zeitalter des Erfindergeistes, in: Valve Brass Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente, CONNY RESTLE UND CHRISTIAN BRETERNITZ (HRSG.), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH: Berlin 2014, S. 14-53

SABINE KATHARINA KLAUS: Trumpets and other high brass. A history inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection, National Music Museum, Inc.: Vermillion 2017, Volume 1 Instruments of the single harmonic series

SABINE KATHARINA KLAUS: Trumpets and other high brass. A history inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection, National Music Museum, Inc.: Vermillion 2017, Volume 2 Ways to expand the harmonic series

SABINE KATHARINA KLAUS: Trumpets and other high brass. A history inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection, National Music Museum, Inc.: Vermillion 2017, Volume 3 Valves evolve

SABINE KATHARINA KLAUS: Trumpets and other high brass. A history inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection, National Music Museum, Inc.: Vermillion 2017, Volume 4 Heyday of the cornet

GUNTHER ZIEGENHALS: Addieren und Multiplizieren – Die Crux der Ventilkombinationen, in: Valve Brass Music. 200 Jahre Ventilblasinstrumente, CONNY RESTLE UND CHRISTIAN BRETERNITZ (HRSG.), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH: Berlin 2014