

Dale Marrs

Die Trompete in der Kunstmusik der Tschechoslowakischen Ära

*Von den Experimenten mit der Vierteltontrompete
zur tschechischen Auslegung
der Neuen Musik für Trompete*



Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft
Band 12

Dale Marrs

Die Trompete in der Kunstmusik der Tschechoslowakischen Ära

**Von den Experimenten mit der Vierteltontrompete
zur tschechischen Auslegung der Neuen Musik
für Trompete**

Tectum Verlag

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 2 (Lehrämter, Wissenschaft und Komposition) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main als Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin oder eines Doktors der Philosophie angenommen.

Dale Marrs

Die Trompete in der Kunstmusik der Tschechoslowakischen Ära
Von den Experimenten mit der Vierteltontrompete
zur tschechischen Auslegung der Neuen Musik
für Trompete

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag,
Reihe: Musikwissenschaft; Bd. 12

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018
ePDF: 978-3-8288-6929-5

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4085-0 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1861-7549

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung eines Notenbeispiels aus „Capriccio für Solotrompete“ (© Marek Kopelent) sowie einer Fotografie der Heckel-Vierteltontrompete in C-Stimmung (© Nationalmuseum, Tschechisches Musikmuseum, Prag) und einer Fotografie der Amati-Vierteltontrompete in C-Stimmung
(© Martin Seiler)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Für Karen

Inhalt

Vorwort – Danksagung	1
1 Einleitung.....	5
2 Die Vierteltontrompete	11
2.1 Von der Naturtrompete zur Vierteltontrompete.....	11
2.1.1 Das Šediva-„Viertelton“-Kornett.....	14
2.2 Die Trompete und die Mikrotonkomponisten des frühen 20. Jahrhunderts	17
2.2.1 Biografie von Alois Hába (1893–1973).....	19
2.2.2 Volkstümliche Hintergründe der Vierteltonmusik von Alois Hába	26
2.3 Alois Hába und die Vierteltoninstrumente	31
2.3.1 Alois Hába und das Vierteltonklavier	32
2.3.2 Alois Hába und die Vierteltonklarinette	37
2.3.3 Alois Hába und die Vierteltontrompete.....	39
2.3.4 Die Heckel-Vierteltontrompete	45
2.3.5 Weitere Vierteltontrompeten tschechischer Herkunft.....	59
2.4 Alois Hábas Kompositionen für die Vierteltontrompete	71
2.4.1 <i>Die Mutter</i>	71
2.4.2 Suite für Vierteltontrompete und Posaune	87
2.5 Die Kompositionen für die Vierteltontrompete der Schüler von Alois Hába	105
2.5.1 Karel Reiner (1910–1979)	105
2.5.2 Josef Bubák (1902–1982)	110
2.5.3 Jeronimas Kačinskas (1907–2005).....	114
2.6 Die Vierteltontrompete in Brunn	118
2.7 Fazit zur Vierteltontrompete.....	126
3 Ausgewählte Kompositionen für die herkömmliche Halbtontrompete... 131	
3.1 Sláva Vorlová (1894–1973).....	135
3.1.1 <i>Konzert für Trompete und Orchester</i>	135
3.1.2 <i>Blechbläserquintett 6 für 5</i>	140
3.2 Zdeněk Krížek (*1927)	142

3.3	Jan Kapr (1914–1988)	144
3.3.1	<i>Konstante</i>	147
3.3.2	<i>VI. Symphonie für Kammerorchester</i>	148
3.3.3	<i>Ehrung für die Trompete für zwei Trompeten und Kammerorchester</i>	151
3.3.4	<i>Woodcuts</i>	158
3.3.5	<i>Signals for trumpet and piano</i>	171
3.3.6	<i>Doppelspiele – für Blasinstrumente</i>	185
3.4	Karel Husa (1921–2016)	187
3.4.1	<i>Konzert für Trompete und Blasorchester</i>	188
3.4.2	<i>Konzert für Trompete und Orchester</i>	191
3.4.3	<i>Intradas and Interludes für 7 Trompeten und Schlagzeug</i>	194
3.5	Ivana Loudová (*1941)	196
3.6	Jan Klusák (*1943)	201
3.7	Klement Slavický (1910–1999)	206
3.8	Miloslav Ištvan (1928–1990)	216
3.9	Marek Kopelent (*1932)	219
3.10	Zbyněk Vostřák (1920–1985)	230
3.10.1	<i>Die schöne Gärtnerin</i>	235
3.10.2	<i>The Gentle Ties Which Bind</i>	242
3.11	Miloslav Kabeláč (1908–1979)	250
3.11.1	<i>Schicksalsdramen des Menschen</i>	252
4	Schlussbemerkungen: Die Trompete – Zeitzeuge oder Zukunftsinstrument?	275
5	Literaturverzeichnis	281
5.1	Notenmaterialien	281
5.2	Literatur	283
6	Abbildungsverzeichnis	289
7	Verzeichnis der Notenbeispiele	291
8	Originaldokumente	295

Vorwort – Danksagung

Die vorliegende Arbeit entstand aus zwei persönlichen Beweggründen: einem „geerbten“ Interesse an tschechischer Musik und dem Wunsch, Werke für Trompete aus einer Zeit, in der tschechische Komponisten politisch benachteiligt wurden, bekannt zu machen.

Meine Kindheit und Jugend verbrachte ich als Enkel einer tschechischen Familie in einem „böhmischen“ Dorf mit einem italienischen Namen mitten in Amerika. Zwar gibt mein Name keinen Hinweis auf die Herkunft meiner Verwandtschaft mütterlicherseits, die aus Böhmen stammte, jedoch hat ihr Einfluss mich in vielerlei Hinsicht geprägt. Durch sie wurde bereits in jungen Jahren ein nachhaltiges Interesse an der tschechischen Volksmusik und der Trompete in mir geweckt. Die ersten praktischen Erfahrungen mit der Musik sammelte ich mit dem Akkordeonspiel zusammen mit meinem Großvater und zu Schulzeiten als Trompeter in Blasmusikensembles.

Nach Studien in Deutschland und Amerika mit Masterabschluss an der Northwestern University in Evanston, USA, kehrte ich nach Deutschland zurück, wo ich die Position des Solotrompeters bei den Stuttgarter Philharmonikern übernahm. Dort traf ich auf tschechische Kollegen, die infolge des Scheiterns des Prager Frühlings 1968 in die Bundesrepublik Deutschland emigriert waren. Unter ihnen war der Geiger Dušan Pandula, Gründer des Hába-Quartetts und ein wichtiger Vertreter des Pioniers der mikrotonalen Musik, Alois Hába. Von Dušan Pandula, der im Exil ein aktiver Verfechter der zeitgenössischen tschechischen Musik war, erfuhr ich von den ersten Vierteltontrompeten. Darüber hinaus bekam ich von Dušan Pandula die Adressen von führenden tschechischen Komponisten, deren Kompositionen in ihrer Heimat aus politischen Gründen nicht gespielt werden durften. Werke für die Trompete, die durch den Kontakt mit diesen Komponisten entstanden sind, werden in der vorliegenden Arbeit vorgestellt und besprochen.

Mit der vorliegenden Arbeit schließt sich für mich ein persönlicher Kreis in meiner Biografie – nicht zuletzt, weil ich hier die Möglichkeit hatte, mein musikwissenschaftliches Interesse, das während meiner Zeit als Solotrompeter der Stuttgarter Philharmoniker ruhen musste, aktiv und mit großer Freude wieder aufzugreifen und systematisch weiterzuentwickeln.

Ich möchte mich daher herzlichst bei Herrn Prof. Dr. Peter Ackermann bedanken, der mir diese Chance ermöglicht hat und mich bei meinem Vorhaben, eine Arbeit über die tschechische Trompetenmusik zu verfassen, tatkräftig gefördert und unterstützt hat. Gedankt sei Frau Prof. Dr. Daniela Philippi, die im Rahmen des Promotionsverfahrens das Zweitgutachten verfasste und deren Kommentare sehr hilfreich für das Verfassen dieser Arbeit waren.

Die Teilnahme an dem Doktorandenkolloquium, das von Herrn Prof. Dr. Ackermann geleitet wurde, spielte eine große Rolle für meine Rückkehr zur Musikwissenschaft. An dieser Stelle möchte ich auch meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen

dafür danken, dass sie mich so freundlich aufgenommen haben und mich auf mir zuvor unbekannte Themen aufmerksam gemacht haben.

Die Auseinandersetzung mit der tschechischen Sprache war nicht nur dem Gegenstand dieser Arbeit geschuldet, sondern darüber hinaus auch eine Herzensangelegenheit für mich. Mein besonderer Dank gilt meiner Tschechischlehrerin, Frau Jitka Hübner. Ihre Beherrschung der (nicht einfachen!) tschechischen Grammatik und ihr Verständnis der Texte als Muttersprachlerin (sowie ihre Geduld mit mir) waren unverzichtbare Stützen für mein Verständnis der Originalquellen sowie für die Übersetzung der tschechischen Texte.

Dem Tschechischen Musikinformationszentrum sei gedankt für die Bereitstellung von wichtigen Materialien – Noten, Manuskripten, Partituren, Tonaufnahmen von tschechischen Werken und Kopien von Artikeln aus nicht mehr existierenden tschechischen Musikzeitschriften.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentrums möchte ich für die schnelle und liebenswerte Behandlung meiner Bitten danken. Unter den Tschechen, die dankenswerterweise meine Arbeit maßgeblich beeinflusst haben, sei an erster Stelle Dušan Pandula genannt, der mein Interesse an den tschechischen Komponisten weckte und beförderte.

Wichtige Informationen zu den Aufführenden, Komponisten und Begebenheiten der in dieser Arbeit behandelten Werke erhielt ich von Verwandten, von den Beteiligten selbst sowie von denjenigen, die die Ereignisse entweder miterlebt haben oder vor Ort wissenschaftlich untersuchen. Unter ihnen waren Herr Bohdan Bubák und Herr Georg Donderer, die mir Informationen über ihre Väter, Josef Bubák bzw. Georg Donderer, zur Verfügung stellten. Für die Vermittlung der Fotografien der Lidl-Vierteltontrompete, die beim Brünner-Vierteltonprojekt verwendet wurde, bin ich Frau Professorin Dr. Jindřiška Bártová und Herrn Jan Dalecký sehr dankbar. Darüber hinaus sei Herrn Přemysl Hnilička, dem Neffen Jaromír Hniličkas, für das Fotografieren der Vierteltontrompete seines Onkels herzlich gedankt. Wichtig für meine Arbeit war auch ein persönliches Interview mit dem ehemaligen Prager Solotrompeter Herrn Ivo Preis, der das erste tschechische Trompetenkoncert uraufführte und mir wertvolle Hintergrundinformationen dazu gab. In diesem Zusammenhang gilt mein Dank auch der litauischen Musikwissenschaftlerin Frau Dr. Danute Petrauskaitė für Informationen über den Hába-Schüler und Bubák-Freund, Herrn Jeronias Kačinskas.

Gedankt sei in besonderer Weise Frau Dr. Vlasta Reittererová für Informationen zu der Erstaufführung der *Suite für Vierteltontrompete und Posaune* von Alois Hába und vor allem für die Zusendung von Kopien der Briefe von der Firma F. A. Heckel an Alois Hába bezüglich des Baus der ersten Vierteltontrompeten aus dem Hába-Nachlass. Für die Möglichkeit, die Heckel-Vierteltontrompete und das vierventilige Šediva-Kornett im Tschechischen Musikmuseum in Prag (Národní muzeum České muzeum hudby) anzublasen und auszumessen sowie für die offiziellen Fotografien der Instrumente bin ich Herrn Peter Balog zu großem Dank verpflichtet. Ich möchte Herrn Dr. Myles Skinner herzlich danken für die digitale Einspielung der Hába-*Suite für Vierteltontrompete und Posaune*. Herrn Dr. Robert Škarda sei gedankt für die Zusendung seiner Seminararbeit über die ersten tschechischen Kompositionen für Blechbläserquintett. Die Übersetzung dieser Arbeit aus dem Tschechischen in eine „Weltsprache“

wäre ein Gewinn für die musikwissenschaftliche Forschung zur Blechbläserkammermusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Für Informationen über das Musikleben in Prag nach dem Scheitern des Prager Frühlings 1968 sei Frau Jitka Koželuhová gedankt.

Danken möchte ich meinen Freunden und Kollegen dafür, dass sie seit Jahren dulden, dass ich unsere Gespräche immer wieder auf die Vierteltontrompete und meine neuesten Erkenntnisse über das Musikleben während der Tschechoslowakischen Ära lenke. Darüber hinaus habe ich ihnen für besondere Leistungen zu danken: Eckhard Schmidt, Todd Burke und Martin Seiler für die Einspielung und Erstellung von Klangbeispielen; Rudi Scheck für das Einscannen der Notenbeispiele und die Gestaltung der Texte im ersten Teil der Arbeit; Eckhard Schmidt und Eberhard Kübler für Hinweise auf die schwierige, weil untypische Verwendung der Trompete in den Opern von Leoš Janáček anhand von Notenbeispielen.

Schließlich möchte ich meiner Familie von Herzen danken für ihre ermutigende Unterstützung und Hilfe in allen Aspekten meiner Arbeit. An erster Stelle sei meine Ehefrau Karen Marrs genannt, die als ausgebildete Musikerin jederzeit eine wichtige Gesprächspartnerin für mich war und zugleich auf den einen oder anderen gemeinsamen Spaziergang verzichtete, um mir große Zeiträume für meine Arbeit an dieser Dissertation zu ermöglichen. Meiner Tochter Dr. Kira Marrs danke ich für beruhigende Worte und praktische Ratschläge aus eigenen Erfahrungen, die sie mir in einem Rollentausch des Vater/Tochter-Verhältnisses mitteilte. Für das Korrekturlesen des Manuskripts danke ich ihr und meinem Schwiegersohn Oliver Dlugosch. Darüber hinaus sei ihm auch gedankt für die endgültige Gestaltung der Arbeit.

Stuttgart, im Juli 2016

Dale Marrs

1 Einleitung

„Ich hatte oft sagen hören, daß die Böhmen unter allen Nationen in Deutschland, ja vielleicht in ganz Europa am meisten musikalisch wären [...] daß sie, wenn man ihnen nur gleiche Vorteile mit den Italienern verschaffte, diese gewiss übertreffen würden.“ (Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise, 1770–1772)¹

Rund 200 Jahre nach dem Erscheinen der Kommentare von Charles Burney in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“ hatten die von ihm angesprochenen Themen immer noch bzw. erneut Gültigkeit. Eine Vielzahl von tschechischen Komponisten wollte in der Tschechoslowakischen Ära mit neuen Techniken an die Traditionen und Leistungen der großen tschechischen Komponisten anknüpfen, allerdings wurden sie systematisch von der Politik der damaligen Zeit von den „Vorteilen“ ausgeschlossen, die die Komponisten im Westen „genießen“ durften.

Im Laufe der drei Hauptphasen der Tschechoslowakischen Ära (1918–1989)² wurde der Musik von der jeweils herrschenden Politik zwar immer eine wichtige, zugleich aber auch sehr unterschiedliche Bedeutung beigemessen. Lediglich während der Ersten Republik (1918–1938) wurden neue Wege in der Musik von der Politik nicht nur geduldet, sondern sogar explizit gefördert. So unterstützte der erste Präsident der Tschechoslowakei, Tomáš Garrigue Masaryk, die Mikrotonexperimente von Alois Hába mit einer Spende aus eigenen Mitteln, und der Leiter der Musikabteilung des Kulturministeriums versprach die Übernahme der Herstellungskosten für die Vierteltoninstrumente. Diese günstige Konstellation änderte sich jedoch in dramatischer Weise mit der Okkupation der Tschechoslowakei während des sogenannten Protektorats (1939–1945). So wurde die Vierteltonmusik von Alois Hába ebenso wie die Kompositionen anderer progressiver Komponisten mit den Techniken der Zweiten Wiener Schule für „entartet“ erklärt und ihre Verbreitung untersagt. Die letzte und längste Phase der Tschechoslowakei als Staatsform war die Kommunistische Ära (1948–1989). Obwohl „Formalismus“ und die Atonalität der Neuen Musik durchgehend untersagt waren, wurde das Verbot mit unterschiedlicher Strenge verfolgt, sodass die tschechischen Komponisten, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, in der Lage waren weiterzuarbeiten.

Trotz aller Nachteile, die den Komponisten seitens der Kulturbehörde auferlegt wurden, etablierte sich Petr Eben (1929–2007) zu einem der international erfolgreichsten Komponisten für Trompetenmusik im 20. Jahrhundert. Seine Komposition für Trompete und Orgel, *Okna – na Marca Chagalla* [Fenster – nach Marc Chagall] (1976), gehört weltweit zu den am meisten gespielten und aufgenommenen zeitgenössischen

1 Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Leipzig 1975, S. 343.

2 Eine vereinfachte Darlegung der Etappen in der Geschichte der Tschechoslowakei, die den Einfluss der Politik auf die Musik repräsentiert, aber die Zwischenräume in den politischen Umstellungen nicht berücksichtigt.

Werken für Trompete.³ Aus diesem Grund müsste jede Studie zu tschechischen Kompositionen für Trompete im 20. Jahrhundert eigentlich mit einer Besprechung des Komponisten Petr Eben und seiner Werke beginnen. Weil das Lebenswerk Petr Ebens jedoch bereits in mehreren Arbeiten und Büchern ausführlich behandelt wurde,⁴ konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf Werke für Trompete von tschechischen Komponisten, die in der Tschechoslowakischen Ära tätig waren, aber weniger bekannt sind.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile: Im ersten Abschnitt wird der Ursprung der Vierteltontrompete im Kontext der Gesamtgeschichte der Vierteltonmusik ausführlich dargelegt. Anfang der 1920er-Jahre beschäftigte sich eine internationale Gruppe von Mikrotonpionieren in Berlin mit dem Bau von Vierteltoninstrumenten. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit standen die Entwicklung und Herstellung eines Vierteltonflügels. Gleichzeitig planten sie aber auch den Umbau von Holzblas- und Blechblasinstrumenten zur Vierteltonfähigkeit. Der erfolgreichste Komponist und die treibende Kraft dieser Gruppe war der Tscheche Alois Hába (1893–1973). So beauftragte Hába im Jahr 1923 die Firma Bohland und Fuchs in Graslitz mit dem Bau der ersten Vierteltontrompete. Trotz der wenigen Vierteltonkompositionen und der relativ kurzen Phase ihrer Aktualität gibt es eine auffallend große Auswahl an Herstellern, Bauarten und Grundstimmungen von Vierteltontrompeten. In der vorliegenden Arbeit können alle Modelle ausführlich beschrieben und sogar zum größten Teil mit Abbildungen belegt werden. Dieser Abschnitt endet mit der vollständigen Schilderung der Entstehungsgeschichte der letzten tschechischen Vierteltontrompete, einer Trompete der Firma Amati in C-Stimmung.

Im Anschluss daran wird die einzigartige Vierteltonoper *Matka* [Die Mutter] (1929) von Alois Hába einer eingehenden Analyse unterzogen. Hába verwendete hier die Vierteltontrompeten nicht nur in der traditionellen Rolle der Trompete als Ankündiger und verstärkender Begleiter, sondern auch an dramatischen Höhepunkten und als Unisono-Unterstützer der Gesangsstimmen. Anhand einer Synopse des Librettos mit Notenbeispielen wird diese einmalige Verwendung der (Viertelton-)Trompete dargelegt. Alois Hába, der sich selbst als legitimer Nachfolger von Leoš Janáček sah, wollte mit seiner Vierteltonoper *Matka* an Janáčeks Meisterwerk *Její pastorkyňa* [Jenůfa] (1903) anknüpfen.⁵ Auch wenn Alois Hába in der Selbsteinschätzung zu Grandiosität neigte, war er in der Tat „in den Jahren zwischen den Weltkriegen zweifellos einer der einflussreichsten Menschen in der tschechischen Musik.“⁶

Mit der Darlegung und Analyse des weitreichenden Experiments des Third-Stream-Komponisten Pavel Blatný und des Jazztrompeters Jaromír Hnilička wird der erste Teil der vorliegenden Arbeit abgeschlossen. Neben der Vierteltonoper *Matka* handelte es sich hierbei um den einzigen anderen Einsatz der Vierteltontrompete in einer Orches-

3 Bereits im Jahr 2000 gab es mindestens 24 Tonaufnahmen von *Okna*, vgl. Graham Melville-Mason (Hrsg.), *A Tribute to Petr Eben to mark his 70th Birthday Year*, Essex 2000, S. 192–239.

4 Siehe z. B. Kateřina Vondrovicová, *Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz 2000, in: Melville-Mason (Hrsg.): *A Tribute to Petr Eben. To mark his 70th Birthday Year*. Janette Fishell, *The Organ Music of Petr Eben*, Diss. Northwestern University 1988.

5 Es ist wahrscheinlich, dass *Matka* ohne die systematische Verwendung von Vierteltonen zumindest in der Tschechoslowakei eine erfolgreiche Volksoper geworden wäre.

6 Vlasta Reittererová, „The Hába ‚School‘“, in: *Czech music* 3 (2005), S. 9–17, hier S. 10. Übersetzung des Autors, Originaltext: „Alois Hába was undoubtedly one of the most influential people in Czech music in the Period between the two world wars.“

terbesetzung während der Tschechoslowakischen Ära. Das Ergebnis ihrer Zusammenarbeit ist die *Studie pro čvrttónovou trubku* [Studie für Viertelontrompete] (1964), die Pavel Blatný für Jaromír Hnilička komponierte. Die Aufführung dieser Komposition durch Jaromír Hnilička mit der Gustav Brom Big Band beim Prager Jazz Festival 1966 war der Auslöser für das bis heute anhaltende internationale Interesse von Jazz-Trompetern an der Viertelontrompete. So wurde bereits kurz nach diesem legendären Auftritt für den bekannten Jazz-Trompeter Don Ellis eine Viertelontrompete in den USA gebaut, und Pavel Blatný komponierte für ihn das Stück *Pour Ellis* (1966). Nach diesem jazzorientierten Projekt mit der systematischen Verwendung von Vierteltönen wurden mikrotonale Abänderungen der Halbtöne von tschechischen Komponisten nur noch verwendet, um den Ausdruck ihrer Halbtonmusik zu intensivieren. Interessanterweise entspricht diese freie Verwendung von Mikrotonabständen zum einen der Rückkehr zu den Bräuchen der vokalen Volksmusik aus Mähren und zum anderen dem Einsatz von Instrumentaltechniken, die die Komponisten der Modernen Musik von Jazzsolisten übernahmen.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit werden ausgewählte Kompositionen für Trompete von bislang wenig bekannten tschechischen Komponisten beschrieben, die die Techniken des 20. Jahrhunderts verwendeten. Zugleich werden diese Kompositionen in den Kontext des damaligen musikalischen sowie politischen Umfelds eingeordnet. Wenngleich in der freien Welt nur wenige Komponisten der E-Musik im 20. Jahrhundert ihren Lebensunterhalt allein durch den Ertrag ihrer Werke bestreiten konnten, wurde der Erfolg der tschechischen Komponisten während der kommunistischen Ära maßgeblich von der Gunst der Politik bestimmt. Paradox ist dabei, dass die Politik durchaus auch einen sehr positiven Einfluss auf die Verbreitung ihrer Werke haben konnte. So wurden zu Zeiten einer Lockerung der politischen Unterdrückung – wie zum Beispiel in den Jahren um den Prager Frühling – Werke von vormalig benachteiligten Komponisten aufgeführt, und zwar bei großen Veranstaltungen, in den bedeutendsten Konzertsälen und auf höchstem künstlerischen Niveau. Als Beispiel dafür sei der Komponist Jan Kapr mit seiner Komposition *Omaggio alla tromba (Pocta trubce) pro dvě trubky a komorní orchestr* [Ehrung für die Trompete für zwei Trompeten und Kammerorchester], op. 100 (1967–1968), genannt. Das Werk wurde während der XIV. Woche der neuen Werke tschechischer Komponisten 1971 von den beiden Solotrompetern der Tschechischen Philharmonie, Václav Junek und Jiří Horák, zusammen mit ihren Bläserkollegen unter der Leitung des Chefdirigenten Václav Neumann aufgeführt. Auch wurde das Werk von der staatlichen Schallplattenfirma Supraphon aufgenommen und die Notenpartitur vom Supraphon Verlag gedruckt.⁷ Bereits ein Jahr später, 1972, durften die Kompositionen von Jan Kapr im Zuge der „Normalisierung“ der Tschechoslowakei nicht mehr gespielt werden. Darüber hinaus ließ sich Kapr frühzeitig von seiner Professur an der Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Brünn pensionieren.

Mit dem *Koncert pro Trubku A Orchestr* [Konzert für Trompete und Orchester], op. 31 (1953), von Sláva Vorlová wird der zweite Teil der Arbeit eingeleitet. Die Komposition ist nicht nur das erste Trompetenkoncert des 20. Jahrhunderts eines tschechischen

7 XIV. Týden nové tvorby českých skladatelů, Schallplatte von Supraphon 1 19 0943 G, 1970. Partitur: Editio Supraphon Praha 1971.

Komponisten, sondern wahrscheinlich auch das weltweit erste Trompetenkonzert einer Komponistin. Zusätzlich zu der historischen Bedeutung des Vorlová-Konzerts dient die Komposition als Beispiel für die Verbindung von klassischen Formen mit volkstümlichen Inhalten in Trompetenwerken. Allerdings ist dieses Konzert kein charakteristisches Trompetenstück, da sich Vorlová erst nach Fertigstellung des Werkes von einem Fachmann zu den Möglichkeiten und Besonderheiten der Trompete beraten ließ. Dagegen gibt es von anderen tschechischen Komponisten zahlreiche zeitgenössische Stücke dieser Art, die den Trompetern anspruchsvolle Möglichkeiten bieten, ihr Können vorzuführen, weil die Komponisten die Wünsche und Möglichkeiten der Trompeter kannten. Mit dem *Konzert für Trompete und Orchester* (1956/57) von Zdeněk Krížek wird ein abschließendes Beispiel für die Zusammenarbeit eines Komponisten mit dem späteren Interpreten seines Werks erläutert.

Die Reaktion der Komponisten der Neuen Musik auf das Berufsverbot mit dem Verlust ihrer Anstellung und ihres Wirkungsfelds zeigte sich aber nicht in der Aufgabe ihrer Berufung. Die Kompositionen, die in der vorliegenden Arbeit besprochen werden, sind zugleich Ausdruck ihres Willens, als Komponisten der Neuen Musik weiterzuarbeiten, obwohl die Aufführung der Werke in ihrer Heimat vielfach untersagt war. In einigen Fällen war die Hoffnung, dass ihre Kompositionen im Ausland gespielt werden könnten, sogar der eigentliche Anlass dafür, Werke für Trompete zu schreiben. Eine dieser Kompositionen ist das Werk *The Gentle Ties Which Bind* von Zbyněk Vostřák, die während der „Normalisierung“ im Auftrag des Autors der vorliegenden Arbeit, komponiert wurde. Vostřáks Komposition für Trompete und Tonband gehört zu den wenigen, die für diese Besetzung geschrieben wurden, und verdeutlicht die vielfältigen Klangfarbenmöglichkeiten der Trompete sehr plastisch. Zbyněk Vostřák gehörte zu denjenigen Komponisten, die besonders hart von der Unterdrückung durch die Politik betroffen waren. Nachdem er in jungen Jahren als Komponist und Dirigent außerordentlich erfolgreich gewesen war, wechselte er von den Kompositionstechniken der traditionellen Musik zur Neuen Musik, wo er Mitgründer und musikalischer Leiter des Ensembles für Neue Musik *Musica viva pragensis* war. Vostřák war Preisträger internationaler Wettbewerbe und komponierte mit allen neuen Techniken. Mit der „Normalisierung“ wurde Vostřák jedoch von sämtlichen Aktivitäten ausgeschlossen und sein Ensemble wurde aufgelöst. Als Zbyněk Vostřák 1985 verstarb, erschien in der Presse keine Notiz von seinem Tod.

Die Entstehungsgeschichte von *The Gentle Ties Which Bind* ist aus heutiger Sicht – und aus ausländischer Perspektive – noch immer schwer nachvollziehbar, jedoch beispielhaft für die Realitäten, mit denen die tschechischen Komponisten der Neuen Musik konfrontiert waren, und die Art und Weise ihres Umgangs damit. In der vorliegenden Arbeit werden darüber hinaus Werke folgender bedeutender, in Deutschland jedoch weitgehend unbekannter tschechischer Komponisten einbezogen: Sláva Vorlová, Zdeněk Krížek, Jan Kapr, Karel Husa, Ivana Loudová, Jan Klusák, Klement Slavický, Miloslav Ištvan, Marek Kopelent, Zbyněk Vostřák, Miloslav Kabeláč.

Des Weiteren befinden sich im Anhang Übersetzungen von wichtigen tschechischen Dokumenten⁸ sowie Briefe von zahlreichen der hier behandelten tschechischen Komponisten an den Autor, die interessante Einblicke in die Entstehungsgeschichte ihrer Werke ermöglichen.

8 Es handelt sich hierbei um die Übersetzung der autobiografischen Erzählung der tschechischen Komponistin Sláva Vorlová sowie um Dušan Pandolas Abhandlung „Die Trompete – Das Instrument der Zukunft“.

2 Die Vierteltontrompete

2.1 Von der Naturtrompete zur Vierteltontrompete

Bahnbrechende Innovationen prägten den Trompetenbau im frühen 19. Jahrhundert: Die traditionelle Naturtrompete wurde in dieser Periode durch die Erfindung des Ventils radikal verändert. Mit der Verwendung von Ventilen wurde es möglich, chromatische Halbtonfolgen in homogener Qualität zu spielen. Darin besteht der größte Unterschied zwischen den frühen Trompeten und der modernen Trompete. Denn der Tonvorrat der Naturtrompete ist auf die Töne einer „Trompetenskala“, Naturtonreihe oder Obertonreihe, beschränkt und wird von der Länge und Mensur des Rohres bestimmt. Sogar der Grundton einer Naturtrompete, nach dem sie benannt wird, ist mit einem gewöhnlichen Mundstück häufig nicht in brauchbarer Tonqualität spielbar.⁹ Darüber hinaus kam es zu zahlreichen bedeutsamen Weiterentwicklungen der Trompetenbauart hinsichtlich der Wahl der Legierung und der Stärke des Metalls, der Mensur und des Durchmessers der Röhre sowie der Länge und der Windungen der äußerlichen Form. Diese Änderungen im Trompetenbau stellen zwar innovative Weiterentwicklungen in der Herstellung von Naturtrompeten dar. Im Vergleich dazu hat das Hinzunehmen von Ventilen die Naturtrompete allerdings grundsätzlich verändert. Durch den Einsatz der Ventile werden zusätzliche Rohrlängen, Ventilschleifen genannt, eingeschaltet, wodurch weitere Töne aus anderen Naturtonreihen zur Verfügung gestellt werden. Dieses Prinzip gilt auch für das Vierteltonventil, das in jede Art von Trompete eingebaut werden kann. Die Länge der Vierteltonventilschleife wird nach der Grundstimmung des jeweiligen Instruments berechnet.

Die Suche nach einer Erweiterung der nutzbaren Töne führte zu einer Reihe von Lösungen, die sich jedoch aus spieltechnischen oder musikalischen Gründen meist als unbefriedigend erwiesen. Dazu gehörten die Stopftrompete, die Klappentrompete, die Zugtrompete und die Aufsteckbögen der Naturtrompete. Nachhaltig und als entwicklungsfähige Basis der modernen chromatischen Trompete siegte das Ventilsystem. Unabhängig voneinander meldeten Heinrich Stölzel im Jahre 1814 und Friedrich Blühmel um das Jahr 1814 die Erfindung eines Ventils an, das sich in die Trompete einbauen ließ. Im Jahre 1818 erhielten Stölzel und Blühmel dann ein gemeinsames Patent für ihre Erfindung. In der Folge hatte sich spätestens bis Mitte des 19. Jahrhunderts die Trompete mit drei Pump- oder Drehventilen als Standard durchgesetzt. Die Pumpventilmaschine, die nach ihrem Erfinder François Périnet benannt wurde, ist heute noch im allgemeinen Gebrauch. In Deutschland, Österreich und einigen osteuropäischen Ländern wird allerdings das Riedl-Drehventil-System bevorzugt.¹⁰

9 Martin Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn 1976, S. 31 f.

10 Edward H. Tarr, *Die Trompete*, Bern, 1977, S. 11.

Bedingt durch die damaligen Gewohnheiten der Trompeter und das Repertoire der Orchester, vollzog sich der Wechsel von der Natur- zur Ventiltrompete sehr langsam. Die moderne Trompete mit ihren heute selbstverständlichen klanglichen und technischen Möglichkeiten, existiert dementsprechend erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert wurden hauptsächlich Modelle dieser beiden Systeme konsolidiert und verbessert. Geblieben sind die Stimmungsprobleme, die von der Länge der Ventilstimmzüge abhängen. Alle Töne, die mit den Griffen 12, 13, 23 und 123 gespielt werden, sind zu hoch.¹¹ Die kombinierte Rohrlänge der Ventiltzüge ist zu kurz, um weitere Obertonreihen akkurat produzieren zu können. Jede Ventiltzuglänge muss als Teil der nötigen Gesamtlänge einer einzigen Obertonreihe berechnet werden. Bei einer Trompete mit sechs Ventilen kann eine stimmige chromatische Skala über den gesamten Tonumfang der Trompete – weil Ventilkombinationen nicht nötig sind – gespielt werden. Die jeweiligen 11, 13 und 14 Obertöne, die besonders verstimmt sind, können gemieden werden. Adolphe Sax (1814–1894) hat ein solches Instrument gebaut. Es ist im Grunde ein Bündel von sieben separaten Naturtrompeten, die jeweils ein eigenes Schallstück enthalten, aber durch ein gemeinsames Mundstück verbunden sind. Die hohen Herstellungskosten, das große Gewicht und die ungewohnte, komplizierte Grifftechnik haben jedoch dazu geführt, dass Trompeter das Instrument nicht angenommen haben.¹²

Die Wahl eines Ventilsystems, der Bohrung, der Form und sogar der Anzahl der Schallstücke und der Ventile wurde nicht nur nach technischen Überlegungen, sondern auch nach nationalen und traditionellen Klangvorstellungen getroffen.¹³ Französische, englische und amerikanische Hersteller favorisierten Pumpventile und engere Bohrungen mit einem hellen, direkten Klang. Der Ton der Trompeten mit Drehventilen und größeren Bohrungen aus den Werkstätten der österreichischen und tschechischen Schule wird demgegenüber als weich und dunkel beschrieben.¹⁴ Diese Systeme bilden in einer weiterentwickelten Form die Basis der meisten Trompeten, die heute gebaut werden. Viele Innovationen hingegen, die teilweise gleichzeitig in verschiedenen national gefärbten Formen erdacht wurden, haben nicht überlebt.

Ab 1850 beschäftigten sich Trompetenbauer intensiv mit den erheblichen Stimmungsproblemen der Ventiltrompete.¹⁵ Eine praktische Lösung, die französische Instrumentenmacher schon ab den 1880er-Jahren für ihre Pumpventil-Kornette und -Trompeten verwendet haben, besteht im Anbringen von Ringen oder Hebeln an dem ersten und dritten Ventiltzug. Durch das Ausziehen der Ventiltzüge – mit dem Daumen bzw. Ringfinger der linken Hand – können Intonationsfehler, die bei Ventilkombinationen entstehen, korrigiert werden.¹⁶

11 Martin Vogel, „Das Problem der Ventilkombinationen im Metallblasinstrumentenbau“, in: *Das Orchester* 10 (1962), S. 113–116.

12 Martin Vogel, „Eine harmonische Trompete“, in: *Das Orchester* 12 (1964), S. 41–45; Philip Bate, *The Trumpet and Trombone*, London 1978, S. 185.

13 Vgl. Gabriela Nemcová, „Instrument Makers“, in: *Czech Music*, 1 (2006), S. 3.

14 Vgl. Václav Hoza, „Václav František Červený“, in: *Brass Bulletin* 23 (1978), S. 25–29, hier S. 26.

15 Vgl. Philip Bate, *The Trumpet and Trombone*, London 1978, S. 31.

16 Baines, *Brass Instruments*, S. 219.

Die Hersteller von Drehventiltrompeten der österreichischen und böhmischen Schule waren mit den gleichen Intonationsproblemen konfrontiert, sie waren aber aufgrund der äußerlichen Form und der anders funktionierenden Mechanik der Drehventile nicht in der Lage, die einfache französische Lösung zu übernehmen. Obwohl Korrekturen von Intonationsfehlern bei den Pumpventiltrompeten wesentlich leichter zu bewerkstelligen sind, gab es bereits 1907 eine praktikable Hilfe für Drehventiltrompeten, die von Wenzel Schunda patentiert wurde. Die Vorrichtung besteht aus einem Druckhebel mit Feder, die oberhalb der Drehventilmaschine verläuft und am dritten Ventilizug befestigt ist. Die Vorrichtung am dritten Ventil wird von dem Daumen der linken Hand betätigt. Auch am ersten Ventilizug der Drehventiltrompete besteht die Möglichkeit zur Intonationskorrektur, wenn der erste Ventilizug parallel zu den Fingern der rechten Hand montiert ist. Mit dieser Bauweise kann der Ventilizug mit dem Daumen der rechten Hand ausgezogen werden. In der Praxis haben Trompeter die Intonationstrübungen der Drehventiltrompete jedoch bis zum Zweiten Weltkrieg gewöhnlich mit Ansatzkorrektur ausgeglichen.¹⁷

Eine der frühesten Innovationen im Bereich der Intonationskorrektur – ein viertes sogenanntes Kompensationsventil, das in mehreren Varianten konstruiert wurde – war eine weitere Alternative für die Drehventiltrompetenbauer.¹⁸ Die verschiedenen Modelle unterscheiden sich grundsätzlich nur in der Platzierung und der Art der Bedienung des zusätzlichen Ventils voneinander.¹⁹ Bei den Griffen 1-3 (d¹) und 1-2-3 (cis¹ und fis) wird das Ventil entweder automatisch²⁰ oder mit dem kleinen Finger der rechten Hand betätigt. Das Kompensationsventil konnte sich allerdings im Trompetenbau nicht durchsetzen, weil Feinstimmungen nicht möglich sind und die Fingertechnik beim Einsatz des kleinen Fingers stark beeinträchtigt wird.²¹ Obwohl das Kompensationsventil sich in der vorgesehenen Funktion nicht bewährte, kann es dennoch als Vorläufer des Vierteltonventils betrachtet werden. Bezeichnend ist, dass alle zusätzlichen Vorrichtungen für die Intonationskorrektur – einschließlich des vierten Kompensationsventils sowie des späteren Vierteltonventils – nur in Verbindung mit den Naturtönen und den drei Halbtonventilen der gewöhnlichen Trompete verwendet werden und dass mit ihnen die Rohrlängen der Trompete während des Spielens zwar verlängert, aber nicht verkürzt werden können.

17 Vgl. Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1987, S. 98.

18 Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim 1979, S. 223a: „Kompensationsventile nennt man bei den Blasinstrumenten Ventilsysteme, die eine automatische Korrektur der bei der Kombination mehrerer Ventile unvermeidlichen Stimmungsfehler anstreben; u. a. haben H. Prager-Bauer, R. Lange W. J. Schunda, K. Kottek, J. Lockhart, F. Durant und E. Schirm derartige Systeme entworfen.“

19 Vgl. Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument*, S. 94.

20 Vgl. S. 99. Zeichnung, Richard Lange: „Korrektur-Ventil System, 1899, Kiew“.

21 Da es mit tiefen Blechblasinstrumenten nicht möglich ist, durch Ausziehen der Ventilizüge oder Ansatzkorrektur die Intonationsfehler zu beheben, werden heute noch Kompensationssysteme für diese Instrumente gebaut.

2.1.1 Das Šediva-„Viertelton“-Kornett

Der Böhme Josef Šediva wurde 1853 in Semily [Semil] geboren und erlernte dort den Blechblasinstrumentenbau in der Werkstatt seines Vaters Josef Šediva. Es ist wahrscheinlich, dass Šediva nach seiner Lehre als Geselle auf Wanderschaft einige Zeit bei Václav František Červený in Hradec Králové [Königgratz], Böhmen, gearbeitet hat.²² Šediva kehrte im Jahr 1877 nach Semily zurück und arbeitete dort in der Werkstatt seines Vaters bis zu seiner Emigration nach Odessa. In Odessa war Šediva zunächst Partner in einer Firma für die Herstellung von Blechblasinstrumenten, „Krunčák und Šediva“, und stellte bereits im Jahr 1882 selbstständig Instrumente aus. Šediva beteiligte sich an einer Reihe von Weltausstellungen, auf denen seine Instrumente mit eigenem System immer ausgezeichnet wurden. Seine wichtigste Erfindung, das „Šedifon“ (1901), ein Instrument mit zwei Schallstücken, sowie eine Reihe anderer bedeutender Innovationen wurden in dieser Zeit von Šediva patentiert. Das ganze Sortiment seiner eigenen Musikinstrumente (insgesamt 174 Stück) einschließlich Dokumentationen und Fotografien schenkte Šediva im Jahr 1905 dem Nationalmuseum in Prag.²³

Zwei Sopranblechblasinstrumente, die am Ende des 19. Jahrhunderts von Josef Šediva in Odessa gebaut wurden, gelten als die frühesten bekannten Vierteltoninstrumente ihrer Bauart. Es handelt sich hierbei um eine Trompete mit einem zusätzlichen vierten Ventil, die aus dem Jahr 1893 stammt und zur Instrumentensammlung des Musikonservatoriums Odessa gehört,²⁴ sowie ein Kornett in gestreckter Form mit vier Ventilen, das im Tschechischen Museum für Musik des Nationalmuseums in Prag aufbewahrt wird (Nr. 537E).²⁵

Es ist jedoch anzunehmen, dass bei beiden Instrumenten das vierte Ventil als Kompensationsventil konzipiert wurde. Aufgrund der Tatsache, dass Šediva Drehventilmaschinen für den Bau seiner Trompeten verwendete,²⁶ standen ihm nur wenige Möglichkeiten zur Korrektur der Intonation zur Verfügung. Die Rohrlänge des vierten Ventils der Šediva-Instrumente entspricht etwa einem Drittelton – eine zusätzliche Länge, die benötigt wird, um die Intonationsfehler der 1-3 und 1-2-3 Ventilkombinationen zu korrigieren.^{27/28} Mit den vorhandenen zusätzlichen Ventiltuglängen der Šediva-Instrumen-

22 Václav František Červený (1819–1896) war ein führender Hersteller von hauptsächlich tiefen Ventiblechblasinstrumenten und Erfinder von Blechblasinstrumenten, die zum Teil über zusätzliche Ventile und Schallstücke verfügen.

23 Die hier gegebenen biografischen Daten basieren auf den Einträgen über Josef Šediva im *Český hudební slovník osob a institucí* von Pavel Kurfürst. Pavel Kurfürst, *Český hudební slovník osob a institucí*, Prag 2009. Siehe auch: Bohuslav Čížek, *Illustriertes Lexikon der Musikinstrumente*, Prag 2004, S. 150.

24 Vgl. Hugh Davis, „Microtone Instruments“, in: *New Grove's Dictionary of Musical Instruments*, London 1985, S. 653–659, hier S. 655.

25 Vgl. Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument*, S. 105.

26 Jeremy Montagu, „The Society's First Foreign Tour“, in: *The Galpin Society Journal*, 21 (1968), S. 4–23, hier S. 15.

27 Vgl. Anthony Baines, *Brass Instruments*, S. 219.

28 Messungen des Šediva-B-Kornetts, die vom Autor anhand eines Stimmgeräts am 1. April 2012 im Musikmuseum des Nationalmuseums in Prag durchgeführt wurden, zeigten, dass mit dem Einsatz des vierten Ventils die Naturtonreihe auf B um einen Drittelton gesenkt wird. Bei den zu hohen Griffkombinationen 1-3 und 1-2-3 werden die Stimmungsfehler in etwa korrigiert.

te ließen sich die Griffmöglichkeiten der Trompete aber nicht präzise um einen Viertelton tiefer stimmen. Um ein exaktes Vierteltonventil zu konstruieren, hätte Šediva hingegen eine Rohrlänge verwenden müssen, die halb so lang ist wie die Schleife des zweiten (Halbton-)Ventils. Ein wesentlicher Grund dafür, das Ventil als ein Kompensationsventil zu bezeichnen, liegt darin, dass es zu Šedivas Lebzeiten noch kein Repertoire für die Vierteltontrompete gab. So wurde der erste Auftrag für den Bau einer Vierteltontrompete erst 1923 von Alois Hába an die Firma Bohland und Fuchs in Graslitz erteilt und die erste nachweisbare Komposition für die Vierteltontrompete – die Vierteltonoper *Matka* – von Hába in den Jahren 1927 bis 1929 geschrieben. Josef Šediva verstarb hingegen bereits am 30. November 1915 in Odessa.



Abbildung 1: Šediva-„Viertelton“-Kornett – Bild 1 (Foto: Nationalmuseum, Tschechisches Musikmuseum, Prag, Inventarnummer E 537)



Abbildung 2: Šediva-„Viertelton“-Kornett – Bild 2 (Foto: Nationalmuseum, Tschechisches Musikmuseum, Prag, Inventarnummer E 537)



Abbildung 3: Šediva-„Viertelton“-Kornett – Bild 3 (Foto: Nationalmuseum, Tschechisches Musikmuseum, Prag, Inventarnummer E 537)

Angeichts der historischen Bedeutung, die den Šediva-Instrumenten als den ersten Vierteltoninstrumenten ihrer Art zugeordnet wird, wäre die Ermittlung der messbaren Dimensionen und die sorgfältige Erfassung der Sachdaten rund um ihre Entstehungsgeschichte von besonderer Relevanz. Neben der nicht fundierten Bezeichnung des vierten Ventils als Vierteltonventil ist die Vielfalt der Schreibweisen von Šedivas Namen ein weiteres Beispiel für die bisher eher unpräzise Forschung auf diesem Gebiet.

So ist „Šediva“ [auf Deutsch etwa „Grau“] ein typisch tschechischer Name mit einer Standardschreibweise.²⁹ Wegen eines diakritischen Zeichens auf dem Anfangsbuchstaben „Š“ – eine Eigenart der tschechischen Sprache –, aber auch wegen der Aussprache der Vokale „e“, „i“ und „a“ sowie des Konsonanten „v“ wird der Name allerdings in deutsch- bzw. englischsprachigen Texten oftmals „Schediwa“³⁰, „Shediva“ oder sogar „Chediva“³¹ geschrieben. Eine weitere Variante findet sich in einem englischsprachigen Index, der Šedivas langjährigen Aufenthalt in Russland während seiner Emigration berücksichtigt und die phonetische deutsche Rückübersetzung der russischen Schreibweise Šedivas mit Patronym als „Josef Josefovitsch Schediwa“ wählt.³²

2.2 Die Trompete und die Mikrotonkomponisten des frühen 20. Jahrhunderts

„Es gehört nicht zum Aufgabenbereich des Komponisten, sich sein Tonsystem, seine Notation, seine Instrumente selbst zu schaffen. Eine Gesellschaft, die auf Arbeitseinteilung beruht, darf nicht von einem alles erwarten. Zudem ist die schöpferische Begabung, die zum Komponieren befähigt, von anderer Art, als sie der Theoretiker oder der Instrumentenerfinder braucht.“³³

Eine Ausnahme von dieser Prämisse stellt sicherlich Alois Hába dar, der sich in allen Facetten der Verwirklichung der Vierteltonmusik „wacker geschlagen“ hat.³⁴ Von den Komponisten, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Mikrotönen beschäftigten, war Alois Hába der einzige, der die Verwendung der Vierteltontrompete in seinen Werken explizit vorgab. Dies lag darin begründet, dass andere Komponisten keine großen Vierteltonkompositionen für volle Orchesterbesetzung schrieben oder Viertelttöne nur von denjenigen Instrumenten verlangten, die Viertelttöne ohne Umbauten spielen konnten oder sich nicht auf die systematische Verwendung von festgelegten Vierteltonabständen beschränkten. Einer der experimentierfreudigsten Komponisten der damaligen Zeit war Julian Carrillo (1875–1965), der einer mexikanischen Indianer-Familie entstammte, in Leipzig Geige und Komposition studierte und anschließend Mitglied des

29 Alternative Schreibweise des Namens z. B. bei den Brüdern Zdeněk Šedivý und Jiří Šedivý aus einer Blechbläserfamilie und Trompeter in der Tschechischen Philharmonie (Šedivý entstammt hier der Maskulinform von „Grau“).

30 Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument*, S. 62.

31 Anthony Baines, *Brass Instruments*, S. 296.

32 William Waterhouse, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 351.

33 Martin Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, S. 324 f.

34 Ebda., S. 325.

Gewandhausorchesters wurde. Um sehr kleine Tonschritte zu produzieren, legte Carrillo den Rücken des Laufs seines Taschenmessers auf die Saite seiner Violine.³⁵ 1904 kehrte Carrillo nach Mexiko zurück, wo er Tätigkeiten als Geiger, Dirigent und Pädagoge ausübte. Es wird von einer „Vierteltontrompete“ berichtet, die Julian Carrillo 1920 für seine *Sonido 13* Kompositionen habe bauen lassen. Jedoch sind die Ganztonunterteilungen, die Carrillo verwendete, keine Vierteltonabstände, und für die tatsächliche Existenz sowie den Verbleib einer solchen Trompete findet sich bis heute kein Beleg.

Wichtige Faktoren für die Absenz der Trompete in der frühen Vierteltonmusik sind fehlende Kenntnisse von den Eigenschaften und Möglichkeiten des Instruments ebenso wie das Fehlen prominenter Befürworter der Trompete als Soloinstrument. Unter den Mikrotonpionieren hatte der Amerikaner Charles E. Ives (1874–1954) die größte praktische Erfahrung mit der Trompete. Ives erlernte das Spiel diverser Instrumente – unter anderen der Trompete (Kornett) – in der Blaskapelle seines Vaters George E. Ives (1845–1894), der ein bekannter Kornett-Solist, Kapellmeister und Instrumenten-Innovator war.³⁶ Ives’ Vater besaß wie Alois Hába das absolute Gehör,³⁷ experimentierte mit Tonabständen, die kleiner als Halbtöne sind, und spielte diese auf einem Zugkornett.³⁸ Mit dem Zugkornett kam George Ives bereits eine Generation vor Hába zu der einzigen pragmatischen Lösung, um kleine Tonabstände auf einer Trompete (Kornett) exakt spielen zu können. Allerdings wird nur von der Nutzung des Instruments zur Unterstützung von Laienchören beim Choralgesang berichtet, da – wie bei jedem Zuginstrument – die Einschränkungen der Technik durch den kurzen Zug der Trompete vergrößert werden. George Ives’ Motivation für die Verwendung der Zugtrompete bezeugt seinen einzigartigen Charakter und zeigt ein wahrscheinlich beispielloses Zugeständnis eines Menschen mit absolutem Gehör an die verstimmte Wiedergabe von traditionell notierten Kompositionen. Ives wollte nämlich den Eifer der Amateursänger durch Korrekturen nicht eindämmen.

*“The fervor of the feeling would at times, especially on reaching the chorus of these many hymns, throw the key higher, sometimes a whole note up – though Father used to say it [was] more often about a quarter tone. [...] Father had a sliding cornet made so that he could rise with them and not keep them down.”*³⁹

Trotz seiner familiären Vorgeschichte hat Charles E. Ives selbst keine Mikrotöne in den Trompeten- und Kornett-Stimmen seiner Kompositionen notiert. Des Weiteren lässt sich bei Ives eine grundsätzlich andere Einstellung gegenüber Vierteltonen als bei Alois Hába feststellen. Ives, der wie Hába von Kindheit an mit Mikrotönen vertraut war,⁴⁰

35 Vgl. Hans Rudolf Zeller, „Komposition und Instrumentarium“, in: Horst-Peter Hesse/Wolfgang Thies (Hrsg.), *Gedanken zu Alois Hába*, Anif/Salzburg 1996, S. 39–45, hier S. 43.

36 Vgl. Joel Treybig, „The Life of George Edward Ives Cornetist and Bandmaster“, in: *International Trumpet Guild Journal*, March 2001, S. 33–37, hier S. 35.

37 Ebda., S. 33.

38 Vgl. Charles E. Ives, *Ausgewählte Texte*, herausgegeben von Werner Bärtschi, Zürich 1985, S. 169.

39 Stuart Feder, *My Father’s Song*, New Haven/London 1992, S. 100 f.

40 Vgl. Charles E. Ives, *Memos*, edited by John Kirkpatrick, London 1973, S. 44.

schreibt in den „Conductor's Notes“ seiner 4. Symphonie in Bezug auf die Vierteltöne, die in den Violinenstimmen notiert sind: „approximations are ok.“⁴¹

2.2.1 Biografie von Alois Hába (1893–1973)

Der Komponist, Lehrer, Instrumenten-Innovator, Organisator und Eklektiker⁴² Alois Hába wurde am 21. Juni 1893 in Vizovice [Wisowitz] in der Südwalachei, Mähren, in eine Kleinbauern- und Häusler-Familie von talentierten Volksmusikanten geboren. Hába spielte von jungem Alter an Geige und Kontrabass in dem Familienorchester „*Hábova muzika*“ [Hába-Musik]. Im Alter von circa fünf Jahren wurde entdeckt, dass Alois Hába ein absolutes Gehör besaß.⁴³ Seine älteren Brüder Josef und Vincenz prüften seine Fähigkeit, genaue Mikrotöne zu erkennen und förderten Hábas Begabung, „viele Abstufungen“⁴⁴ zwischen den Halbtönen zu hören, indem sie Mikrotöne mit ihm übten⁴⁵ – eine Fähigkeit, die Hába als Erwachsener mehrfach demonstrierte.⁴⁶ Alois Hába lernte als „*hudec*“⁴⁷, seine Mutter⁴⁸ und andere Volksmusikanten zu begleiten, die die „*vykrúcat*“⁴⁹ in dem mährischen mikrotonalen Idiom sangen und spielten. Parallel zu seinen Auftritten als Volksmusikant nahm der junge Hába auch an der Kirchenmusik in Vizovice als Sänger und Geiger teil.

Im Anschluss an die Volksschule in Vizovice setzte Alois Hába – dank der besonderen Unterstützung seiner Mutter – seine Ausbildung in Kroměříž [Kremsier] fort. Dort wurde er zum Volksschullehrer ausgebildet und spielte zeitgleich Geige im Sym-

41 Charles E. Ives in seinen „Conductor's Notes to the second movement“, Dorothea Gail, *Charles E. Ives' Fourth Symphony: Reprint New music quarterly Edition*, Satz 2, Band 3, Hofheim 2009.

42 Eklektiker im Sinne Goethes: „Ein Eklektiker aber ist jeder, der aus dem, was ihn umgibt, aus dem, was sich um ihn ereignet, sich dasjenige aneignet, was seiner Natur gemäß ist: und in diesem Sinne gilt alles, was Bildung und Fortschreitung heißt, theoretisch oder praktisch genommen.“ Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Baden-Baden 1982, S. 128. Vgl. auch Vlasta Reittererová, „Alois Hába – Experimentator oder Eklektiker?“, in: Jan Bata/Jiří Kroupa/Lenka Mráčková (Hrsg.), *Littera NIGRO scripta manet*, Prag 2009, S. 179–206.

43 Vgl. Alois Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, München 1986, S. 11.

44 Alois Hába, „Die harmonische Grundlage des Vierteltontonsystems“, in: *Melos* 3 (1921), S. 201–209, hier S. 201.

45 Vgl. Alois Hába, *Neue Harmonielehre des Diatonischen, Chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-Tonsystems*, Leipzig 1927, S. XIII. Hába bezeichnet dieses Üben der „falschen Töne“ als die Basis seiner späteren Viertelton- und Sechsteltonmusik.

46 Der österreichisch-amerikanische Komponist Ernst Toch (1887–1964) war bei einer solchen Vorführung in Frankfurt anwesend: „During the International Music Festival at Frankfort on Main in 1927 I attended a lecture of Hába on the subject in which he sang for exemplification a chromatic row of quarter-tones and sixth-tones, testing every second quarter-tone or every third sixth-tone by the coinciding chromatic half-tone on the piano. Not only were the pitches distinctly discernible but the ear became used to them quickly, and their scales soon took on an effect equivalent to that of our familiar chromatic scale.“ Ernst Toch, *The Shaping Forces in Music*, New York 1977, S. 48.

47 „Volkstümlicher Geigenspieler“. Ebda. S. 404.

48 Terezie (geb. Trčková) Hábová, die zweite Ehefrau von František Hába und Mutter von Alois Hába, war eine regional bekannte Volksängerin.

49 „Abdrehen“, Jiří Vysloulžil, *Alois Hába – Život a dílo*, Brunn 1974, S. 404. Gemeint sind Ornamentierungen, die von dem Halbtontonsystem abweichen.

phonieorchester des Lehrerinstituts Kremsier. Hába absolvierte das Staatliche Lehrerseminar in Kremsier im Juli 1912 und trat nach den Sommerferien eine Stelle als Assistenzlehrer in Bílovice [Bilowitz], Mähren, an.⁵⁰ Er hatte schon in Kremsier begonnen zu komponieren, allerdings ohne Kompositionsunterricht und mit dem zusätzlichen Handicap, dass er das Klavierspiel „nicht beherrschte“⁵¹.

Kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs kündigte Hába seine Lehrerstelle in Bílovice und ging nach Prag, wo er im Frühjahr 1914 am Prager Konservatorium aufgenommen wurde. Vítězslav Novák (1870–1949) erkannte Hábas Begabung, sein außergewöhnliches Gehör und die Qualität seiner autodidaktischen Kompositionsversuche.⁵² Das Studium in der Meisterklasse Nováks reichte von der Harmonisierung der mährischen Volksmelodien in der freien, nicht festgelegten tschechischen Tradition bis zur Analyse der Kompositionen von Debussy, Skriabin und Strauss.⁵³ Novák rettete Hába auch vor dem sofortigen Einzug in die österreichische Armee, der mit dem Fronteinsatz verbunden gewesen wäre. Genau an seinem 22. Geburtstag wurde Hába schließlich doch zur Armee eingezogen und diente sowohl an der russischen (1916) als auch an der italienischen Front (1917), bevor er in die Musikhistorische Zentrale nach Wien abkommandiert wurde.⁵⁴ Zwischen diesen beiden Fronteinsätzen hatte Hába bereits angefangen, Soldatenlieder zu sammeln und diese an die Wiener Zentrale für Soldatenlieder weiterzuleiten. Dabei fiel Hába auf, dass die Soldaten aus Polen, Ruthen oder Slowenien Töne außerhalb des Halbtonsystems verwendeten.⁵⁵

Nach Kriegsende studierte Alois Hába bei Franz Schreker (1878–1934) an der Wiener Akademie und beendete seine Studien dort 1920 mit der *Ouverture op. 5*. Im selben Jahr folgte Alois Hába Franz Schreker nach Berlin, als dieser zum Direktor der Berliner Hochschule für Musik ernannt wurde. Die prägenden Jahre von Hábas musikalischer Entwicklung wurden während seiner Aufenthalte in den beiden Musikzentren Wien und Berlin mit Vorträgen, Konzerten und Kontakten zu bedeutenden Persönlichkeiten der Musikwelt – allen voran zu Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni – abgerundet.

Wahrscheinlich wäre Hába in Berlin geblieben, wenn sich 1923 nicht die politische Atmosphäre in Bezug auf moderne Musik und gegenüber ausländischen Mitbürgern verschlechtert hätte. Im September des Jahres gab Hába schließlich seine Pläne auf, eine Abteilung für Viertelton- und Sechsteltonmusik an der Berliner Musikhochschule zu gründen und kehrte nach Prag zurück. Dort übernahm er im Schuljahr 1924/25 „die Leitung freier Kurse der Vierteltonmusik“⁵⁶ am Prager Musikkonservatorium. Es fiel ihm jedoch sehr schwer, sich in seiner Heimat wieder zu etablieren. Denn dort wurde Hába dafür kritisiert, dass er nicht schon früher zurückgekehrt und dass er „zu deutsch“ geworden sei.

50 Ebda., S. 407.

51 Ebda., S. 412.

52 Ebda.

53 Vgl. Christina Yik Man Tam, *Between the Tones: A Study of the Theory and Microtonal Works of Alois Hába*, Diss. University of New York at Buffalo 2005, S. 3.

54 A. Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, S. 36. Während des Ersten Weltkriegs sammelte Bela Bartok ungarische und rumänische Soldatenlieder für die Musikhistorische Zentrale (S. 35).

55 Ebda., 1S. 34f.

56 Vgl. J. Vysloužil, *Alois Hába – Život a dílo*, S. 421.

Dem Vorwurf seines Fernbleibens kann man allerdings entgegen, dass andere bedeutende tschechische Komponisten, die auch im Ausland studierten, erst sehr viel später – oder nie – in ihre Heimat zurückgekehrt sind. So blieb beispielsweise einer der berühmtesten tschechischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bohuslav Martinů (1890–1959), der 1923 nach Paris ging und von denselben Kritikern als ein „französischer Komponist“⁵⁷ kategorisiert wurde, für den Rest seines Lebens im Ausland. Im Gegensatz dazu wohnte Alois Hába nach seiner Wiederkehr bis zu seinem Tod im Jahr 1973 in Prag. Im Jahr 1925 charakterisierte Josef Bartoš (1887–1952), einer der wichtigsten tschechischen Musikkritiker der damaligen Zeit, Hába folgendermaßen: „Alois Hába, auch wenn uns heute seine mährische Herkunft völlig klar ist, hat mehr mit den Deutschen als mit uns gemeinsam.“⁵⁸

Die Infragestellung seiner nationalen Zugehörigkeit von den tschechischen Musikkritikern musste Hába in jeder Hinsicht als äußerst ungerecht vorgekommen sein. Denn seine südmährische Heimat hatte einen erheblichen Einfluss auf seine Persönlichkeit sowie auf seine musikalische Sprache. Hába bekannte sich zeitlebens als Tscheche und wurde von seinem Umfeld für einen ausgesprochen Patrioten – sogar für einen Chauvinisten – gehalten.⁵⁹ Hába nimmt Stellung zu seiner tschechischen Identität in seinem Werk *Neue Harmonielehre*⁶⁰: „Ich merke es mir an, dass ich psychologisch mehr dem Osten, als dem Westen anhöre. Diese Tatsache macht sich anscheinend auch an meiner Musik bemerkbar.“⁶¹

Weder sein Fernbleiben von der Heimat noch der Einfluss der „deutschen“ Schule dürften jedoch der Hauptgrund für die Abneigung der tschechischen Musikkritiker gegenüber Hába gewesen sein. Das Problem war vielmehr, dass die Kritiker die Vierteltonmusik nicht als legitime Fortentwicklung der tschechischen Musiktradition anerkennen wollten.

Der tatsächlich vorhandene „deutsche“ Einfluss auf die Person und das Werk Alois Hábas lässt sich allerdings eher als objektiv kalkuliert denn als emotional motiviert charakterisieren. In den 1920er-Jahren waren die Musikzentren Wien und Berlin die deutschsprachigen Gegenpole zu Paris. Dabei war Deutsch die *Lingua franca* der mitteleuropäischen Musikwelt. Nach seiner Zeit in der Meisterklasse von Vítězslav Novák in Prag sprachen alle wichtigen Lehrer und Mentoren Hábas Deutsch als Muttersprache (Busoni war zweisprachig).⁶² Ab dem Frühjahr 1918 war Alois Hába Schüler von Franz Schreker in Wien und vom Herbst 1920 bis zum Herbst 1923 lebte und studierte er in Berlin. Hába war der Überzeugung, dass seine Theorien in der deutschen Sprache ver-

57 Ebda., S. 132.

58 Ebda., S. 133. Zitiert Josef Bartoš, „Alois Hába, i když je nam dnes už naprosto jasny jeho moravský původ, souvisí geneticky mnohem více s Němci než s námi.“ (Deutsche Übersetzung des Autors.)

59 Vgl. Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit*, Hamburg 1998, S. 135.

60 Alois Hába, *Neue Harmonielehre*, Leipzig, 1927, S. 14.

61 Alois Hába, *Nová nauka o harmonii*, Prag 2000, S. 13. „Pozoruji na sobě, že psychologicky náležím více Východu než Západu. Tato skutečnost se zřejmě projevuje i v mé hudbě.“

62 Vgl. Della Couling, *Ferruccio Busoni „A Musical Ishmael“*, Lanham: Maryland/Toronto/Oxford 2005, S. 72.