

# DAS HOHE BLECH

## KLANGLICHER I-PUNKT IM ORCHESTER



*Die Trompete – Glanz und Gloria im Orchester?*

**Von Stefan Fritzen**

**Auch heute noch kann man die Rolle der Trompete im Orchester als eine besondere bezeichnen. Sie sorgt für den Glanz eines Ensembles, bringt als Oberstimme des gesamten Blechs die sonore Feierlichkeit einer Musik zum Ausdruck und führt ein großes Orchester durch ihre Dominanz in ein strahlendes Fortissimo.**

Trompeten gehören zu den Blechblasinstrumenten, die ihrerseits zu den Aerophonen zählen. Dieser Begriff ist aus dem Griechischen »Luft« und »Klang« zusammengesetzt; sie sind also »Luftklinger«. Dieser Name bezieht sich auf die Hornbostel-Sachs-Systematik. Der Musikethnologe Erich Moritz von Hornbostel (1877 bis 1935) hatte im Jahr 1914 eine umfassende Einteilung und Systematisierung sämtlicher Musikinstrumente vorgenommen. Diese musikwissenschaftliche Auflistung gilt

auch heute noch als Schlüsselwerk der Instrumentenkunde.

### **Tonerzeugung bei Blechblasinstrumenten**

Die Trompeten gehören zu den sogenannten Polsterzungeninstrumenten. Die Töne entstehen primär durch die Lippenschwingungen des Bläasers, der dadurch einen unmittelbaren Einfluss auf die klanglichen Möglichkeiten seines Instruments nehmen



Foto: Archiv

kann. Zu den Polsterzungeninstrumenten gehören sämtliche Blechblasinstrumente, aber auch etwa der Zink und das Alphon.

Arthur H. Benade schreibt in »Die Physik der Musikinstrumente«: »Ein Trompetenton entsteht durch eine Wechselbeziehung zwischen den schwingenden Lippen des Bläfers und stehenden Wellen in der Luftsäule im Instrument. Solche Wellen kommen dadurch zustande, dass ein Teil der Schallenergie am Schallbecher des Instruments (um 180 Grad, der Verfasser) reflektiert wird.« Zwischen Anblasluft und der Luftsäule im Mundstück des Instruments entstehen Druckschwankungen, die eine unwillkürliche Lippenvibration begünstigen.

Der Musikmediziner Prof. Götz Methfessel schreibt zur Tonerzeugung: »Voraussetzung für die Entstehung von Tönen auf Blasinstrumenten ist die Umwandlung mechanischer in akustische Energie. Der menschliche Organismus ist dabei die Energiequelle. Der als Energieträger wirkende Luftstrom wird von der Atemmuskulatur und dem Zwerchfell erzeugt und von der Mund-, Gesichts- und Halsmuskulatur (orofazialer Bereich) gesteuert und geformt. (...) Wird die vom Luftstrom getragene Energie in akustische Energie umgewandelt, so entstehen periodische Schwingungen im Blasinstrument, die als Ton abgestrahlt werden.«

Die Lippen wirken wie ein sich permanent öffnendes und schließendes Ventil. Die Schwingungen sind weitgehend unwillkürlich und werden durch elastische Rückstellkräfte der Weichteilmuskulatur (Lippenmuskulatur) begünstigt. Bei tiefen Tönen kommt es zu »horizontalen und vertikalen Schwingungen eines breiten Lippensegments«. (Methfessel) Der Bläser empfindet diesen Zustand subjektiv als Dehnung der Mundmuskulatur. Bei hohen Tönen erfolgt eine »Verkürzung des (...) Lippenrandsegments durch intensive Horizontalspannung«. Auch bei dynamischen Abstufungen verändert sich das schwingende Lippensegment bei gleichbleibender Schwingungszahl. Im Forte vergrößert sich die Schwingungsamplitude der Lippen. Auch diese Veränderung wird vom Bläser als Dehnung der Lippenmuskulatur empfunden.

Der Ansatzdruck des Instruments auf die Lippen soll möglichst gering sein, um die Schwingungsfähigkeit der Mundmuskulatur nicht zu beeinträchtigen, die Lippenverschieblichkeit über die Zahnreihen hinweg zu erhalten und die Innervation der Lippen nicht durch überstarken Druck zu schädigen oder mechanisch zu verletzen. Voraussetzung für Spieltechnik und Qualität des Tones sind Körperhaltung, Atemführung, flexible Lippenspannung, äußere Lippenform, Neigungswinkel des Instruments in Korrelation zur sagittalen Stufe zwischen Ober- und Unterkiefer, Zahnstellung, Kieferform und Inzisallinie (Unterkante der Zahnreihen) sowie Größe und Form des Mundstücks.

#### »Schon mit dem Bau der chinesischen Mauer...«

Trompetenähnliche Blasinstrumente wurden bereits im Altertum benutzt. Als Signal- oder Rufinstrumente fanden aus Metall gebaute sogenannte »Trompeten« schon vor etwa 3500 Jahren in Ägypten Anwendung. Man vermutet auch, dass die alttestamentliche jüdische Chazozra mit den ägyptischen Instrumenten bautechnisch verwandt war und ähnlich eingesetzt wurde. Auch die griechische Salpinx gilt als Vorläufer unserer Trompeten. Sie wird bereits in Homers »Ilias« erwähnt, bestand aus Metall und besaß Mundstücke aus Knochen. Entsprechungen findet die Salpinx im »Lituus« der Etrusker und der römischen »Tuba«. Die Rohrlänge bei allen diesen Instrumenten entsprach etwa 80 bis 120 Zentimetern. Der Klang dieser Instrumente wird als laut und durchdringend beschrieben und war durchaus geeignet, Angst und Schrecken bei den Menschen hervorzurufen. Deshalb wurden sie verstärkt beim Militär oder bei Wagenrennen eingesetzt. Im europäischen Norden verwendeten die Kelten das sogenannte Carnyx und die Germanen die bronzene Lure. Beide Instrumente besaßen bereits eine gekrümmte Form, deren Vorbilder Tierhörner und gebogene Mammutstoßzähne waren.

Die Fähigkeit, Rohre zu biegen, wurde bereits in der Antike kultiviert. Unbekannt ist allerdings, ob die Biegetechniken von Rohren aus Metall im Mittelalter neu erfunden werden mussten oder ob die

mittelalterlichen Instrumentenmacher auf antike Traditionen zurückgreifen konnten. Erst etwa im 14. Jahrhundert sind gebogene Formen ikonographisch bei uns nachzuweisen. (Die Ikonographie umfasst die Inhaltsdeutung oder Bildbeschreibung alter Bildwerke.)

Der Name »Dromette« findet sich erstmals im Jahr 1470 in einem schriftlichen Dokument im sächsischen Pirna. Martin Luther verwendete den Begriff »Dromete« in seiner Bibelübersetzung zum Propheten Jesaja 18,3. Als einmal gewundenes Rohr bildete sich im späten Mittelalter die Langtrompete heraus. Diese wurde bis ins späte 18. Jahrhundert als sogenannte Barocktrompete verwendet. Sie blieb zunächst auf die Naturtöne beschränkt. Eine komplette Tonskala konnte erst im Clarinregister geblasen werden. Das Clarinblasen in sehr hohen Lagen galt in der Musikwelt als hohe Kunst.

#### »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen« (BWV 215)

Einer der ersten großen Trompeter war Gottfried Reiche. Er inspirierte mit seiner Kunst des Trompeteblasens Johann Sebastian Bach (1685 bis 1750) zu seinen virtuosen Trompetenpartien. Reiche wurde 1667 als Sohn eines Schuhmachers in Weißen-

fels geboren. Er starb 1734 in Leipzig. Eine Legende berichtet, dass er einen Tag nach einer Aufführung der halsbrecherischen Trompetenpartie oben genannter Kantate vor seinem Haus einen Schlaganfall erlitt und sofort verstarb. Über die näheren Umstände seines Todes berichtete die Leipziger Chronik von Johann Riemer: Reiche sei »im StadtPfeiffer Gäßgen ohnweit seiner Wohnung vom Schlag gerühret worden, daß er niedergesuncken, und todt in seine Wohnung gebracht worden. Und dieses soll daher komen seyn, weil er Tages vorhero bey der Königl. Musique wegen des Blasens große strapazzen gehabt, und auch der Fäckel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen.«

Gottfried Reiche genoss in Leipzig allerhöchstes Ansehen als Trompeter und Komponist. Er war ein enger Freund Bachs. Seine privilegierte Stellung in der Stadt brachte Reiche auch einen gewissen Wohlstand ein. Seine Honorare überstiegen die seiner Kollegen um ein Vielfaches. Im Jahr 1706 wurde Reiche zum Leipziger Stadtpfeifer ernannt. Dieses Amt war mit besonderen Vergünstigungen verbunden. Er hatte freie Wohnung, höheres Gehalt und durfte zu vielen Gelegenheiten musizieren, die anderen Musikern verwehrt blieben. Um es mit heutigen Worten auszudrücken: Er durfte eigentlich unbegrenzt »muggen«. 1719 wurde Gottfried Reiche zum Senior Stadtmusicus ernannt.

#### Niedergang und Neuerblühen

Mit dem Übergang von der Barockmusik mit ihren polyphonen Strukturen zur Vorklassik ging auch die Kunst des virtuoson Trompeteblasens scheinbar verloren. Die ansatztechnischen Voraussetzungen des dauernden Spielens im Clarinregister waren so kompliziert, dass es nur wenige Bläser gab, die diese Kunst beherrschten. Und nur im unteren Bereich Naturtöne zu spielen, war auf Dauer für die Bläser unbefriedigend.

Es hat nicht an Versuchen gemangelt, auch die hohen Blechbläser mit chromatischen Möglichkeiten auszustatten. Zu nennen wäre die »Stoptrompete«, auf der der Bläser durch schleifende Veränderung der Lippenspannung und der Handstellung im Schallstück versuchte, Obertöne intonatorisch anzupassen beziehungsweise zwischen zwei Obertöne hineinzu blasen, um Skalen zu erzeugen. Klanglich blieben diese Versuche unbefriedigend. Auf dem Waldhorn werden die Klangverfremdun-

gen durch das Stopfen noch heute gern genutzt. Man gewinnt zusätzliche Klangfarben.

Auch die sogenannte Inventionstrompete schuf die Vergrößerung der Tonumfänge. Durch unterschiedlich lange U-Bögen hatte der Spieler mehr Töne zur Verfügung. An den »Spätfolgen« leiden noch heute die transponierenden Blechbläser. Man schrieb immer in »C« und gab nur die verschiedenen Stimmbögen an, die eine neue Ober-tonreihe ermöglichten.

Klappentrompeten besaßen im Korpus des Instruments Grifflöcher, die durch Klappen geöffnet oder geschlossen wurden. Durch die damit verbundene Veränderung der Luftsäule konnten unterschiedliche Tonhöhen erreicht werden.

Alle diese Experimente brachten letztlich keine befriedigende Klanglösung. Erst mit der Erfindung der Ventile bekam die Kunst des Blechblasens wieder entscheidende Leistungsimpulse.

#### Pumpen oder Drehen – das ist hier die Frage (frei nach Shakespeare)

Nahezu zeitgleich wurden die verschiedenen Ventilformen erfunden. François Périnet entwickelte 1838 das Pumpventil, auch Périnet-Ventil genannt. Das bereits 1818 von Friedrich Blühmel gebaute und 1835 von Joseph Riedl in Wien weiterentwickelte Drehventil blieb vor allem im deutschsprachigen Raum das Ventil der Wahl.

Über Vorzüge und Nachteile soll im Rahmen dieses Artikels nicht näher resümiert werden. Obwohl das Pumpventil heute die weltweit am häufigsten verwendete Ventilform bei Trompeten ist, wird in deutschen und österreichischen Traditionorschestern die sogenannte Deutsche Trompete mit Drehventilen verlangt. Die Gesamtbauweise der Instrumente ist in klanglicher Hinsicht vielfältiger und ergiebiger, obwohl dies von vielen Bläsern gern bestritten wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die großen amerikanischen Orchester heute zumindest bei der klassischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ebenfalls Deutsche Trompeten benutzen.

#### »Klang ist Leben« (Daniel Barenboim)

Das 19. und 20. Jahrhundert ist in der europäischen Orchesterkultur die Zeit der Verlebendigung des Tones und des Klangs.



Gottfried Reiche um 1726, Porträt von Elias Gottlob Haußmann

Foto: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig





*Nahezu zeitgleich wurden die verschiedenen Ventilformen erfunden. François Périnet entwickelte 1838 das Pumpventil. Das Drehventil blieb vor allem im deutschsprachigen Raum das Ventil der Wahl.*

Auch absolute Musik wurde und wird als menschliche Sprache empfunden, die insbesondere seelische Empfindungen auszudrücken in der Lage ist. Diese Denkungs- und Empfindungsart förderte den unglaublichen Klang- und Farbenreichtum unserer Kulturorchester. Die Folge der permanenten Suche nach Timbrierung war die steti- ge verbessernde Arbeit an den Instrumenten. Die Trompeten bewahrten sich den strahlenden, sieghaften Klang und gewannen ein seidiges Pianissimo und eine berückende sonore Feierlichkeit hinzu. Wagner und Bruckner wiesen den Blechbläsern völlig neue künstlerische Aufgaben zu. Es konnten sich parallel zur musikalischen Klangerweiterung Orchestervirtuoson entwickeln, die ihrerseits die Komponisten beflügelten, immer höhere Anforderungen an die Bläser zu stellen. Hier sei nur an Richard Strauß und Igor Strawinsky erinnert.

#### **»Wer nennt die Namen?« (frei nach Schiller)**

An dieser Stelle sei gestattet, einige Namen großer Trompeter zu nennen, die heute kaum noch jemand kennt und die trotzdem unsere Orchesterkultur mitgeprägt haben.

Da ist zuerst Richard Stegmann (1889 bis 1982) zu nennen, der nicht nur als Trompeter und Kornettist wirkte, sondern dessen Schulwerke noch heute beim klassischen Musizieren Verwendung finden. Einer der ersten großen Bachtrompeter im 20. Jahrhundert war Adolf Scherbaum. Er war ein »Ansatzartist«, der das 2. Brandenburgische Konzert zu seinem Markenzeichen gemacht hatte. Der große russische Trom-

peter Timofei Dokschizer (1921 bis 2005) war in der Sowjetunion nicht nur ein großer Solist, sondern auch ein phänomenaler Orchester- musiker. Eine ebenso faszinierende Musikerpersönlichkeit war der gleichaltrige Amerikaner Adolph Herseth, der noch mit 75 Jahren sämtliche große Mahler-Sinfonien blies.

Aus Berlin möchte ich gleich mehrere große Musiker nennen, die alle etwa zur gleichen Zeit in dieser Stadt wirkten: Horst Eichler und Fritz Wesenigk von den Berliner Philharmonikern, die den typischen Karajan-Klang verkörperten, sowie Willy Krug und Franz Witecki vom Berliner Rundfunk- sinfonieorchester. Krug war zusätzlich ein begnadeter Solist und spielte das 2. Brandenburgische Konzert phänomenal gut auf der F-Trompete. Außerdem Helmut Sturm und Helmut Riede von der Staatsoper Berlin. Beide hatten einen »riesigen« klassischen Ton auf ihrem Instrument und es war eine Freude, mit ihnen die großen Strauß- Werke zu musizieren.

Vom Leipziger Gewandhausorchester möchte ich noch Armin Männel nennen, der unzählige Bach-Kantaten aufgenommen hat, herrlich Bruckner spielte und auch als Solist einen großen Namen hatte. Alle diese Trompeter und viele andere, die ich hier nicht aufführen kann, hätten ein klingendes Denkmal verdient. Diese Musiker spielten nicht »nur« in einem Orchester, sondern erhielten über viele Jahre unsere unglaublich schöne Orchesterkultur!

#### **Steigern nach der Steigerung**

Die Trompeter haben eine wichtige Rolle

im Orchester. Sind die großen Steigerungen erfolgt, kommt der 1. Trompeter und setzt den dramatischen i-Punkt auf das musikalische Geschehen. Als Kuriosum sei noch angemerkt, dass sich an den 1. Trompeter im Orchester kaum ein Dirigent »herantraut«. Dirigent und Trompeter »kämpfen immer mit ungleichen Waffen«. Selbst ausgesprochene »Raunzer« wie Hermann Scherchen oder Karl Böhm gingen den Trompeten lieber aus dem Wege. Diese haben sich ihre mittelalterlichen Privilegien zumindest mental bis heute bewahrt.

#### **Flügelhorn schmeckt wie Kompott (frei nach Erich Kästner)**

Über die Süße eines Flügelhorns in der böhmischen Blasmusik kann ich an dieser Stelle nur schwärmen. Die einfache Be- seeltheit dieser Musikanten ist geeignet, Herzen zu öffnen und viele Menschen mit einer Terzenseligkeit zu verzaubern. Nicht umsonst erfreut sich die traditionelle Blasmusik breiter Beliebtheit.

Auch Philip Jones und die von ihm ange- stoßene Entwicklung wären einen eigenen Aufsatz wert. Ebenso möchte ich German Brass, das Rennquintett oder Mnozil Brass hier nur namentlich nennen. Alle großen Musiker dieser Formationen haben die Kunst des Blechblasens enorm vorange- bracht.

Abschließend sei mir gestattet, Hermann Scherchen nochmals zu widersprechen, der die Blechbläser für minderintelligent gehalten hat. Wir, verehrte Leser, verkörpern das edle Gold im Orchester und bezahlen immer mit »klingender Münze«!

# »GÖTTERDÄMMERUNG« –

SOLOTROMPETER ANDREAS ÖTTL IM GESPRÄCH



Von Klaus Härtel

**Trompeter kennen nur »forte«. Heißt es. Ein Klischee, klar. Der Österreicher Andreas Öttl, Solotrompeter an der Bayerischen Staatsoper in München, ist da eher das Gegenteil. Sicher kann der auch laut, doch im Gespräch gibt er sich zurückhaltend, ist ganz sicher kein »Hoppla-jetzt-komm-ich-Typ«. Er redet dann aber doch ganz gerne. Auch über Klischees.**

**»Ein Trompeter, der nicht auffallen will, hat seinen Beruf verfehlt.« Ist da was dran?**

*(lacht)* Um jeden Preis auffallen möchte ich nicht unbedingt. Wenn, dann nur positiv. Die Trompete ist allerdings meist sehr dominant im Orchester und auch in der Blaskapelle. Sie hat immer eine wichtige Funktion. Aber auffallen – eher nicht.

**Aber der Trompeter als Alphetier – das passt schon, oder?**

Die Alphetiere gibt es sicherlich, aber das ist charakterabhängig.

**Warum sind Sie Trompeter geworden?**

Mein Papa war Kapellmeister in St. Anton am Arlberg. Das habe ich von klein auf ge-

liebt. Der Flügelhornist hat mich damals sehr beeindruckt – und deshalb wollte ich Flügelhorn lernen. Das habe ich auch gemacht. Neun Jahre alt war ich da. Nach zwei Jahren durfte ich in der Kapelle mitspielen. Zur Trompete bin ich dann später gekommen, durch den Musikunterricht in der Musikschule. Schließlich bin ich zur Militärmusik gegangen.

**Was hat Sie denn so beeindruckt an den Instrumenten?**

Das Flügelhorn hat mich beeindruckt, weil es in der Blaskapelle immer die Melodie zu spielen hatte. Da war die Trompete noch gar nicht so interessant. Die Trompete hat in der Blaskapelle oft eine Signal- oder Begleitfunktion. Inzwischen ist mein Bruder Kapellmeister und wenn Not am Mann ist,

spiele ich auch mal Trompete. Sie ist mittlerweile schon mein Hauptinstrument. Im Orchester kommt das Flügelhorn ja so gut wie nie vor.

**Wenn man sich Ihre Biografie anschaut, stolpert man öfters über den Namen Hans Gansch. Sie haben bei ihm am Mozarteum in Salzburg studiert und sind mittlerweile dort als Professor sein Nachfolger geworden. Wie hat Hans Gansch Ihre Karriere beeinflusst?**

*(lacht)* Ganz maßgeblich. Ich habe vorher in Feldkirch bei Professor Lothar Hilbrand studiert und wollte eigentlich »nur« – in Anführungszeichen! – Musikschullehrer werden. Mein voriger Trompetenlehrer Martin Rabl nämlich hat mich dermaßen beeinflusst, dass ich genau diesen Weg einschlagen wollte. Zuvor war ich auf einer Handelsschule – nach drei Jahren ging es nur noch um Buchhaltung und dergleichen. Das hat mir so gar nicht zugesagt. Meine Eltern haben mich in der Entscheidung, Musik zu machen, sehr unterstützt – auch mit 25 noch. Ich bin mit 19 zur Militärmusik Vorarlberg, parallel dazu konnte ich studieren. Und Professor Hilbrand wiederum hat

# DAFÜR IST MAN TROMPETER!

mich dann nach Salzburg zu Hans Gansch geschickt. Erst da habe ich zum ersten Mal über das Orchester nachgedacht. Bis dahin hatte mich das gar nicht interessiert. Gansch meinte ganz lapidar: »Dann versuchen wir das doch mal!« Von da an war der Weg vorgegeben. Das hat mir wahn-sinnig gut gefallen.

**Verkürzt gesagt: Ohne Hans Gansch wären Sie nicht der Trompeter, der Sie heute sind.**

Das ist so. Er hat das erkannt und mich auf meinem Weg gut geleitet.

**Und es ist ein ungewöhnlicher Weg, oder? Die Regel ist ja, dass Musiker ins Orchester wollen, wegen der zahlreichen Bewerber aber oft – das meine ich ohne Wertung – Musiklehrer werden. Und nicht umgekehrt.**

Das stimmt. Und heute ist es noch schwieriger als bei mir damals – was ja auch schon wieder fast 20 Jahre her ist. Es ist einfach nichts frei. Ich kann es mir nicht aussuchen nach dem Motto: »Nach Hannover bewerbe ich mich nicht – das ist mir zu weit weg von Bayern.« Ich sage meinen Studenten schon auch, dass sie die wenigen Gelegenheiten nutzen müssen.

**Wie und warum ist es bei Ihnen München geworden?**

Das war fast schon Zufall. Ich habe damals in Salzburg studiert und habe mich überallhin beworben. Oft habe ich nicht mal eine Einladung bekommen. Für Akademiestellen war ich schon zu alt, weil ich mit dem Orchesterplan ein Spätzügler war. Auch die Staatsoper in München hat mich nicht sofort genommen. Ich habe dann über Hans Gansch den Gabor Tarkövi – heute ist er Solotrompeter bei den Berliner Philharmonikern – kennengelernt, der oft in München ausgeholfen hat. Gabor hat mich dann an der Staatsoper empfohlen, die mich dann zum Vorprobenspiel einlud. Nach dem Hauptprobenspiel wurde ich dann bei allen möglichen Anlässen drei Monate lang »ausprobiert«. Danach war dann noch einmal ein Probenspiel. Und erst dann habe ich ein Engagement bekommen.

**Und dass es die Oper geworden ist – hatte sich das denn abgezeichnet? Gab es eine Affinität zur Oper?**

Nein, überhaupt nicht. Doch als ich damals zum ersten Mal als Aushilfe in den Graben gekommen bin – »Tosca« war das –, war das dermaßen beeindruckend, dass ich wusste: »Hier möchte ich arbeiten!« Zum Glück hat es geklappt.

**Was macht die Oper so besonders – auch im Vergleich zum Orchesterkonzert?**

Das Repertoire ist einfach breiter abgedeckt. Eine konzertante Oper ist nicht zu vergleichen mit dem Betrieb, wenn man wirklich im Graben sitzt. Oben ist alles szenisch, Kostüme spielen eine große Rolle. Ich möchte es nicht missen, ich möchte nicht tauschen. Das macht einfach Spaß!

**Gibt es eine Lieblingsoper? Gibt es Werke, die man als Trompeter ganz besonders gerne spielt?**

München hat ein riesengroßes Repertoire. Da ist Abwechslung gegeben. Meine absolute Lieblingsoper gibt es so eigentlich nicht. Was ich »saugern« spiele, ist »Der Rosenkavalier« oder »Elektra« von Richard Strauss oder »Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner. »Götterdämmerung«... Dafür ist man dann Trompeter geworden... Im Ring gibt es zahlreiche Motive, für die die Trompete ganz wichtig ist. Wenn ich an die Schwertmotive denke... Doch nicht nur die Trompete fasziniert mich. Es ist das Gesamtwerk. Ich habe auch Lieblingswerke, in denen ich als Trompeter gar nicht so wichtig bin.

**Wie wichtig sind Ihnen neben der Oper beispielsweise die Bläserphilharmonie Mozarteum Salzburg oder Ihre Heimatkapelle in St. Anton?**

Das ist einfach eine schöne Abwechslung. In Salzburg spiele ich jedes Jahr beim Neujahrskonzert unter Dirigent Hansjörg Angerer mit. Ich treffe dort Kollegen, die ich nur ein Mal im Jahr treffe. Die kommen aus allen Himmelsrichtungen. Und bei der Blaskapelle spiele ich mit, so oft es geht. Für das Frühjahrskonzert etwa

nehme ich mir in München dienstfrei. Die Abwechslung ist also nicht nur musikalischer Natur, sondern hat auch soziale Gründe.

**Wie stellen Sie sich auf das unterschiedliche Repertoire ein? Wie oft muss man üben und wie übt man?**

Ich übe dann für mich. Für die Oper wird nur »richtig« geprobt, wenn es eine Neuzinszenierung gibt. Für Wiederaufnahmen etwa gibt es eine, vielleicht zwei Proben und dann läuft das Stück. Dafür muss man sich dann eben zu Hause vorbereiten. Unsere Bibliothek hat alle Übestimmen parat. Vorbereiten ist Pflicht. Ich bin jetzt in der 17. Spielzeit an der Oper, was dann eine gewisse Routine hervorbringt. Ich kenne viele Stücke. Aber es kommt auch immer wieder etwas Neues. Und dann muss ich mich hinsetzen und konsequent üben. Welche Vorstellungen laufen, weiß man schon anderthalb Jahre im Voraus, die Dienstpläne gibt es bei uns dann im Zwei-





Wochen-Rhythmus. Wir sprechen uns natürlich ab, sodass die Solotrompeter schon weit vorher wissen, was sie spielen – und üben – müssen. Wir haben beispielweise gerade einen Kollegen im Probejahr und der sollte natürlich frühzeitig wissen, was für ihn auf dem Plan steht.

**Ist effizientes Üben eine Sache der Erfahrung?**

Auf jeden Fall. Als ich das erste Mal »Tosca« als Aushilfe gespielt habe – mit einer Probe –, war ich sehr aufgeregt. Das war meine erste Oper überhaupt. Ich habe mir die CD gekauft, die Noten besorgt und alles rauf und runter gehört. Bei »Tosca« etwa gibt es heute für mich zwei oder drei Stellen, die ich mir vorher noch einmal kurz anschauen muss. »Salome« kommt jetzt neu mit unserem Generalmusikdirektor. Da gibt es ein paar Stellen, die muss man richtig üben. Auch die Ausdauer ist wichtig, denn das ist wirklich anstrengend teilweise. »Salome« erfordert eine andere Vorbereitung als »La Traviata« von Verdi. Das ist eine superschöne Oper, aber für Trompeter nicht so wahnsinnig schwer. Natürlich muss man jedes noch so kleine Werk ernst nehmen. Aber es gibt eben schwere und nicht so schwere Opern.

**Wie ist den generell die Anforderung für einen Trompeter. Das Instrument ist ja in seiner Bauweise – kleines Mundstück,**

**großer Schalldruck – nicht ganz ohne... Muss man sich darauf besonders einstellen?**

Auch das ist repertoireabhängig. Wenn ich zum Beispiel an »Götterdämmerung« denke: Vor Siegfrieds Trauermarsch gibt es ein Schwertmotiv, das sehr laut ist. Oder »Elektra«. Oder Schostakowitsch-Sinfonien... Darauf muss ich mich dann dementsprechend vorbereiten. Das muss ich auch kräftemäßig durchstehen. Bei Wagner sind die einzelnen Phrasen nicht so arg lang – hier ist die Lautstärke entscheidend. Und das muss man üben. Ich kann nicht immer unten in meinem Übezimmer leise vor mich hin üben und dann im Graben forte fortissimo spielen.

**Ist das mit dem Sport vergleichbar? Wenn ich immer Kurzstrecken laufe, brauche ich mich auch nicht zu wundern, wenn ich den Marathon nicht durchstehe?**

Ganz genauso ist es. Das sage ich immer zu meinen Studenten. Ich kann nicht sagen: Morgen laufe ich einen Marathon. Ich muss mich langsam herantasten. Das ist ein Hochleistungssport. Ich muss den Muskel aufbauen und trainieren. Das merke ich beim Ansatz genauso, wie wenn der Oberschenkel beim Rad- oder Skifahren übersäuert. Dann brauche ich eine Pause. In der Musik wie im Sport.

**Braucht man dann vor schweren bzw. anstrengenden Werken dementsprechend Regenerationsphasen?**

Das ist auch wieder Typsache. Ich habe dahingehend zum Glück keine Probleme. Das Programm in Salzburg zum Beispiel, beim Neujahrskonzert der Bläserphilharmonie, war tierisch anstrengend. Wir hatten am Vortag in der Früh dreieinhalb Stunden Probe und von 16 bis 19 Uhr war Generalprobe. Da hat jeder eine Pause gebraucht. Mir hilft dann eine Ruhephase. Wenn ich gut schlafe, bin ich wieder regeneriert. Andere Musiker müssen sich nach Anstrengungen ausblasen. Das war bei mir noch nicht notwendig.

**Sie sprechen von Typsache. Was muss ein Trompeter denn generell mitbringen – und was kann man lernen?**

Das ist schwer zu sagen. Ein bisschen Talent ist sicherlich nicht falsch. Ich glaube, man muss hauptsächlich Lust dazu haben, Ehrgeiz und den Willen. »Von alleine« wird niemand Trompeter...

**Muss man als Trompeter ehrgeiziger sein als beispielsweise als Tubist?**

Nein. Das glaube ich nicht. Auch da ist jeder Musiker anders. Ich bin auch nicht der Typ, der immer überall vorne stehen muss. Wenn ich gefragt werde, ob ich ein Solo



»Hier möchte ich arbeiten«, sagte sich Öttl vor Jahren. Der Trompeter mit seinen Kollegen der Staatsoper – auf dem linken Balkon ganz links.

Foto: Myrzik und Jarisch

sple, dann sple ich das gerne. Aber ich mach das nicht mit aller Gewalt. Ich sitze auch gerne mal zwischen meinen Kollegen und sple meine Trompetenstimme. Das macht mir genauso Spaß.

**»...dann spielen Sie das gerne...« Ist Lampenfieber bei Ihnen noch nie ein Problem gewesen?**

Lampenfieber ist immer ein bisschen da. Wenn ich solistisch sple, dann sowieso. Im Orchester kommt es dann darauf an, was ich sple. Bei der 5. Sinfonie von Mahler etwa beginnt der Trompeter ganz allein. Klar, ich bin da aufgereggt. Da ist vermutlich jeder Trompeter aufgereggt, angespannt. Alle – das Publikum, die Kollegen – warten. Aber sobald der Dirigent den Einsatz gibt, kann man das wegsple. Sobald der erste Ton draußen ist, läuft es.

**Wie stellt man sich eigentlich auf die verschiedenen Dirigenten ein? Jeder hat ja so seine eigenen Vorstellungen.**

Ich lasse das meistens auf mich zukommen. Bei unserem GMD Kirill Petrenko weiß man, dass schon bei der ersten Probe alles perfekt funktionieren sollte. Von Probe zu Probe wird nur am Feinschliff gearbeitet. Aber das sollte eigentlich bei jedem Dirigenten so sein. Dass man gut vorbereitet ist, versteht sich von selbst. Am besten ist es, wenn der Dirigent einen die ganze Probe hindurch »in Ruhe lässt«. Das klingt jetzt böse, aber wenn das der Fall ist, war meistens alles in Ordnung. *(lacht)* Natürlich trifft man sich mit den Kollegen vorher, um heikle Stellen anzusple und zu üben. Und hier ist der Dirigent durchaus auch einmal dabei.

**Worauf achtet man, wenn man mit den Kollegen im Vorfeld übt?**

Da geht es darum, dass wir vor den Vorstellungen heikle Stellen in Bezug auf die Intonation oder das Zusammenspiel durchspielen. Dann hat man das schon mal im Ohr. Bei »Otello« zum Beispiel gibt es ein paar heikle Stellen, die wir kurz vorher ansple. Dann ist bereits jeder in seinem Flow, wenn es losgeht.

**Wo bestehen denn die Unterschiede zwischen Dirigenten von Profiorchestern und Dirigenten von Amateurchestern? Ist der Dirigent der Amateure mehr Pädagoge?**

Die Proben zum Beispiel für das Frühjahrs-

konzert unserer Blaskapelle in St. Anton beginnen im Januar. Mein Bruder investiert da wirklich viel Zeit mit Teilproben, Registerproben und Vollproben. Drei Mal in der Woche ist er abends unterwegs. Da ist er schon Pädagoge, denn er arbeitet mit den Musikern und versucht, das bestmögliche Ergebnis zu erzielen. Bei Herrn Petrenko ist das anders, da sitzen ja Profis im Orchester. Selbstverständlich geht er davon aus, dass wenn er runterschlägt, es auch funktioniert. Petrenko hat die komplette Partitur im Kopf. Er gibt jeden Einsatz und jeden Akzent. Kirill Petrenko ist Perfektionist.

**Übt man je nach Orchester anders?**

Nein, ich nicht. Ich mache meine Einspielübungen und meine Basics und dann übe ich spezielle Sachen des Repertoires. Und wenn es anstrengende Stücke sind, sple ich die auch durch, nicht nur stellenweise. Das Ballett »Spartacus« etwa ist extrem anstrengend. Bei Khatschaturian ist viel zu spielen. Das muss ich – das ist wie beim Sport – einfach trainieren, damit ich die Ausdauer habe. Wenn ich das nicht machen würde, würde ich wahrscheinlich ab der Hälfte vom Ballett merken: Oh, jetzt geht der Ansatz aus. Und da ist es völlig egal, ob ich für das Staatsorchester, die Bläserphilharmonie oder die Blaskapelle übe. Das Programm sollte mindestens ein Mal von vorn bis hinten durchgesple werden können.

**Wie setzt man danach dann das »Aufeinander hören« um? Denn im Keller alleine geht das ja nicht.**

Das ist eigentlich kein Problem. Ich habe meine Stimme geübt und weiß, wo ich wichtig bin und wo ich nur eine begleitende Funktion innehave. So wird das dann gemacht... Aber das Zusammenspiel ist ganz wichtig. Das macht die Intonation aus, das rhythmische Zusammenspiel. Dass da einer das Alphanote gibt und alle müssen ihm folgen, ist eher kontraproduktiv. Man muss schauen, dass man einen schönen Gesamtklang erreicht. Das geht nur miteinander.

**Ist das wiederum auch eine Sache der Erfahrung?**

Ganz klar. Ich kann mich noch an meine allererste Vorstellung erinnern. Nach der Pause kam Zubin Mehta zu mir und meinte, ich müsse die Trompetengruppe mehr führen. Das hatte ich bis dahin ja nie gemacht.

Maestro Mehta wollte, dass man bei jedem Einsatz schaut, er wollte immer Augenkontakt haben. Das Pult musste immer so eingestellt sein, dass er sehen konnte, dass die Trompete bereit ist, gesple zu werden.

**Seit 2015 sind Sie nun Professor in Salzburg. Was geben Sie Ihren Studenten mit? Ihre eigenen Erfahrungen? Oder das, was auch Sie als Student gelernt haben?**

Ich möchte meine Studenten auf den Berufsweg gut vorbereiten. Durch mein großes Repertoire kann ich ihnen auch relativ viel zeigen – in Sachen Tempo, Lautstärke, Phrasierung. Doch viele glauben, dass sie Trompete spielen und das war's dann – aber es gehört mehr dazu: Kommunikation ist extrem wichtig heute. Die Studenten müssen auch ihre Studienkonzerte selbst organisieren. Die Programme müssen sie selber erarbeiten. Ich versuche, ihnen ein Gesamtkonzept an die Hand zu geben. Im Mittelpunkt steht natürlich die Trompete. Ob es dann mehr Technik ist oder mehr »Musizieren« – das ist unterschiedlich. Jeder Student hat seine Stärken und seine Schwächen. Mit dem einen mache ich mehr Basics, mit dem anderen mehr Konzerte oder Probesple. Die Studenten kommen mit Wünschen und darauf gehe ich dann meistens ein. Einmal im Monat simuliere ich ein Probesple, in dem der Student der ganzen Klasse vorsple muss. So lernen die Studenten auch, mit der Nervosität umzugehen, die auch vor den eigenen Kollegen vorhanden ist. Und daran kann man dann arbeiten.

**Generell gefragt: Würden Sie heute jungen Trompetern empfehlen, Trompeter zu werden?**

*(lacht)* Eigentlich schon – denn es ist ein schöner Beruf. Man kann mit seinem Hobby seinen Lebensunterhalt verdienen. Den Spaß allerdings darf man nie verlieren. Natürlich gibt es Phasen, in denen extrem viele Dienste auf dem Plan stehen und externe Engagements... Da passiert es schon mal, dass man im Monat nur drei freie Tage hat. Aber das will ich ja so. Wenn einer das Talent hat und den Willen dazu, dann würde ich schon dazu raten. Vielleicht sollte man ein bisschen früher anfangen als ich damals. Den Orchesterwunsch erst mit fast 26 zu formulieren – das wird dann schon schwierig. Denn es gibt unglaublich viele gute Trompeter auf dem Markt. Aber für einen guten Trompeter ist immer noch Platz. ■



# »WISSEN IST MACHT«

## DER SOLOTROMPETER PHILIPPE SCHATZ

Von Christine Engel

**Machotrompeter mag er gar nicht und die Familie ist für ihn der beste Rückhalt. Und genau diesen Rückhalt, findet er, sollte jeder Musiker haben. Der Luxemburger Philippe Schartz ist Solo-Trompeter des BBC National Orchestra of Wales, Mitgründer des Mahler Chamber Orchestra und er feiert in diesem Jahr seinen 50. Geburtstag. Viele Gründe, um Philippe Schartz vorzustellen. Wir haben ihn in Koblenz beim Festival »Trompete Total« getroffen und anschließend mit ihm telefoniert.**



Ein junger Mann setzt das dreigestrichene Es astrein auf den Höhepunkt eines Laufs. Philippe Schartz reißt die Faust hoch und jubelt: »Yeeeeeess«. Es wirkt, als ob ein Adrenalinstoß wie bei einem Bungee-Jumping-Sprung durch ihn hindurch gegangen wäre. Was ist passiert? Was beschert Philippe Schartz so große Freude?

Kurze Rückblende: Philippe Schartz befindet sich mit zehn Workshopteilnehmern in einem kleinen Übungsraum der Rheinischen Philharmonie in Koblenz. Ein junger Mann – kein Profi, sondern ein Amateurtrompeter – stellt sich vor die Gruppe und erzählt von seinen Übungen am Trompetenkoncert von Joseph Haydn. Er gibt zu, wahnsinnig aufgeregt zu sein und Angst vor dem dreigestrichenen Es zu haben. »Ich spiele jetzt das Konzert, garantiere aber nicht für das dreigestrichene Es«, sagt der Mann. »Damit hast du dich schon selbst erschossen«, unterbricht ihn Philippe Schartz.

Schartz nimmt dem Trompeter die Angst, indem er sagt: »Du musst alles aus einer anderen Perspektive sehen. Der Mann, der gerade hier in Koblenz über die Straße geht, dem ist komplett egal, ob du dein hohes Es schaffst. Und während wir hier über die Nervosität sprechen, sind auf dem afrikanischen Kontinent wahrscheinlich

schon wieder 50 Kinder gestorben. Geht es dir gut? Hast du genug zu essen? Dann ist es komplett egal, ob das dreigestrichene Es kommt.«

Das ist Philippe Schartz' Devise: sich selbst nicht zu wichtig nehmen. Bescheiden sein. Nichts mag er weniger als sogenannte Machotrompeter. Er bittet darum, es genau so zu schreiben: »Ich hasse Blechbläser, aber ich liebe Musiker auf jedem Blechinstrument.« Er vergleicht Machotrompeter, die in seinen Augen glauben, sie seien das Gelbe vom Ei, weil sie eine feste hohe Note spielen können, mit einer Orange: »Wenn man den dann schält, dann kommt ganz oft die Unsicherheit zum Vorschein.« Jeder Musiker habe seine guten und schlechten Tage, und es seien die demütigen guten Musiker, die wissen, dass alles harte Arbeit ist. Sie zeigen – so Schartz – Demut, Bescheidenheit und Respekt vor der Musik.

Diese Haltung gibt er seinen Studenten mit, die er am »Royal Welsh College of Music and Drama« im walisischen Cardiff unterrichtet. Er unterrichtet mit Begeisterung. »Ich liebe, was ich mache, und habe das große Glück, als professioneller Musiker genau das zu machen. Und wenn man helfen kann, sollte man das auch tun.« Er

selbst bildet sich immer weiter und probiert Dinge aus. Denn: »Wissen ist Macht. Und wenn man etwas nicht richtig weiß, sollte man nicht darüber sprechen.« Ihm ist wichtig, mit seinen Studenten in einen Dialog zu treten, denn, so sagt er, er lerne viel von seinen Studenten. »Wir wollen alle das gleiche Resultat sehen: dass man mit einem schönen Ton spielt, eine gute Intonation hat und mit Emotionen spielt – einfach eine gute Story erzählt.«

### Rückhalt ist wichtig

Einen weiteren wichtigen Punkt gibt Philippe Schartz, der seit 20 Jahren unterrichtet und deshalb seine Verantwortung als Pädagoge sieht, seinen Studenten mit: dass sie sich um einen Rückhalt kümmern, sich darum kümmern, eine Familie als Stabilisation zu haben. »Man kann zwar sagen, wir spielen jetzt Trompete und denken an nichts anderes als an die Musik. Aber ich möchte meinen Studenten von Anfang an deutlich machen: Man muss schauen, wo das Brot und die Butter herkommen, wenn man Trompete spielt. Und wenn es dann mit der Trompete vielleicht nicht so richtig klappt, muss man ein stabiles Umfeld in Form von Familie und Freunden haben. Man darf das Leben um die Trompete herum nicht vergessen.«

Philippe Schartz selbst hat ein wunderbares Umfeld. Seine Frau Kerry, Oboistin und Lehrerin, lernte er im Gustav-Mahler-Jugendorchester kennen. Mit ihr hat er zwei Kinder und lebt mit ihnen im walisischen Monmouthshire. Wegen des Brexits hat er jetzt zwei Pässe: den britischen und den luxemburgischen Pass (»Man weiß ja nie...«).

In Luxemburg wurde er am 29. November 1969 in Esch an der Alzette (zweitgrößte Stadt Luxemburgs) geboren. Sein Vater und seine Mutter musizierten im örtlichen Musikverein und deshalb fing er als Kind Trompete an. Er spielte unter anderem in einer Brassband und nahm eines Tages an einem Musiker-Ferienecamp teil. Dort begegnete er Professor Dino Tomba, bei dem er weiterführenden Unterricht bekam. Seine erste Begegnung mit einem Sinfonieorchester war die mit dem RTL-Orchester, das während der Schulzeit jeden Freitag ein Schülerkonzert gab, und schon damals dachte sich der Zwölfjährige: »Das würde ich auch gern machen.«

Später spielte er im von Claudio Abbado gegründeten Gustav-Mahler-Jugendorchester und hatte in dieser Zeit schon einmal Berührungspunkte zu seinem heutigen Arbeitgeber: Im Amsterdamer Concertgebouw konzertierte das Gustav-Mahler-Jugendorchester mit vier Orchestern und beim Adagio aus der 10. Sinfonie von Gustav Mahler war es in Stein gemeißelt: Philippe Schartz wollte Trompeter werden. Die vier anderen Orchester waren übrigens: die Wiener Philharmoniker, das Concertgebouw Orchester und das BBC Orchester of Wales. »Jetzt bin ich Solo-Trompeter dieses Orchesters. Das ist ›dark magic‹.«

1990 bis 1994 studierte Schartz Trompete am Royal College of Music in London bei David Mason. Der spielte übrigens das Piccolo-Solo in der Aufnahme des Beatles-Hits »Penny Lane«. Der Grund, warum Philippe Schartz die Trompete allerdings so richtig lieben gelernt hat, ist der Trompeter Timofei Dokschizer. Während Schartz' Studienzeit gab die russische Trompetengröße in Frankreich einen Meisterkurs. Schartz fuhr mit seinem kleinen Auto dorthin und nahm Dokschizer anschließend jeden Tag vom Hotel mit zum Kurs. In der Zeit fanden intensive Gespräche statt. Infolgedessen lud Philippe Schartz Dokschizer nach Luxemburg ein und schaffte es tatsächlich, den russischen Trompeter samt Frau für eine Woche nach Luxemburg zu bringen.

»Ich kannte Dokschizer von Aufnahmen. Aber wenn man ihn live spielen hörte, bekam man Tränen in die Augen.«

In den 1990er Jahren ging Philippe Schartz ein Jahr in die USA an die Eastman School in Rochester. »Ich hatte danach das große Glück, ein halbes Dutzend Vorspiele machen zu dürfen und ich bin sehr dankbar, die Stelle bei der BBC in Wales bekommen zu haben. Und es war mir sehr wichtig, dass ich nach Großbritannien zurück kam.«

## » Gute Musiker zeigen Demut, Bescheidenheit und Respekt vor der Musik. «

Doch bevor er 1998 seine Stelle in Wales antrat, hatte es noch einen kurzen Zwischenstopp in Belgien gegeben, wo Schartz als Solo-Trompeter in Antwerpen bei der Beethoven Academie angestellt war.

Und noch einen Punkt in seinem Leben darf er nicht vergessen zu erwähnen: 1997 gründete der Dirigent Claudio Abbado aus ehemaligen Musikern des Gustav-Mahler-Jugendorchesters das Mahler Chamber Orchestra. Da Philippe und seine Frau Kerry lange in diesem Jugendorchester gespielt hatten, waren auch sie beim Mahler Chamber Orchestra mit von der Partie und Philippe war dort viele Jahre Solo-Trompeter.

## » AKTUELLE CD

In seiner Laufbahn als Trompeter hat Philippe Schartz acht Alben aufgenommen. Sein neuestes Album »Musique pour Trompette et Orgues« konzeptionierte er gemeinsam mit dem Organisten Paul Breisch in der Kirche St. Martin im luxemburgischen Schiff-lange (Schiffingen). Das Album weist 15 beliebte barocke bis klassische Werke von Johann Sebastian Bach bis Wolfgang Amadeus Mozart auf, die für Trompete und Orgel arrangiert wurden. So sind Bachs »Air« aus der Orchestersuite in D-Dur BWV 1068, Mozarts »Ave Verum« oder Morricones »Gabriel's Oboe« nur drei der Seelenwühltäter. Zudem sind noch zwei Werke – »Festival Voluntary op. 85« von Flor Peeters und »Le bon Pasteur« von Dom Paul Benoit zu hören.

[www.philippeschartz.net](http://www.philippeschartz.net)

Hinzu kamen seine Teilnahmen beim »Lucerne Festival Orchestra«.

Philippe Schartz ist Klassiker durch und durch. Er findet, man solle erst jedes Genre ordentlich lernen, bevor man es spielt – wie er es schon mit seinem Unterrichtslogan »Wissen ist Macht« propagiert. Deshalb spielt er keinen Jazz. »Zuhause ein bisschen. Aber sagen Sie das keinem«, verrät er lachend. »Wenn wir im Orchester einen Bernstein oder etwas Jazzigeres spielen, holen wir immer einen Jazz-Trompeter, einen Lead-Trompeter dazu. Denn wenn ein Lead-Trompeter das spielt, geht die ganze Band mit. Das ist der Sound, den man braucht.« Andersherum steht Schartz gerne beispielsweise für Filmmusik-Aufnahmen zur Verfügung, wenn ein klassischer Trompeter gebraucht wird. Demnächst wird er wieder bei einem Filmmusikspektakel dabei sein. Aber nicht nur das: Philippe Schartz fühlt sich auch in Brassbands und in der Kammermusik wohl. 2019 wird er mit einem luxemburgischen Brassquintett auftreten, mit seinem ersten Blasorchester hat er eine CD aufgenommen und in der Brassband seines Sohnes agiert er als Coach.

Dass junge Menschen in einer Gemeinschaft Musik machen, empfindet er als sehr wichtig. Er ist schließlich selbst im Musikverein aufgewachsen, wo er Gemeinschaft erleben durfte. »Wenn man zusammen Musik macht – das ist doch immer ein positives Gefühl. Es ist doch eigentlich nie der Fall, dass man etwas Negatives über Musik hört. Die Leute kommen zusammen, man kommuniziert, man lernt voneinander und man hat Freude. Das macht die Kultur generell. Wenn man keine Kultur mehr hat, was haben wir dann noch? Die Kultur ist eine große Klammer, die alles zusammenhält.«

Trompete spielen möchte Philippe Schartz bis zu dem Tag, an dem er wirklich keine Lust mehr hat, und es dann so machen wie sein ehemaliger Lehrer Dino Tomba. Der, so erzählt es Philippe Schartz, veranstaltete eine große Party und sagte, er mache jetzt einem jüngeren Menschen Platz und schmiss sein Mundstück in den nahegelegenen Fluss. »Das war seine Geste, zu sagen, er hört jetzt als professioneller Musiker auf. Für ihn wurde im Orchester ein jüngerer Trompeter gesucht. Wenn finanziell alles gut ist, würde ich das auch gerne machen. Wissen, wann man aufhören muss, um jemand anderem Platz zu machen.«

# THEINERTS THEMA

## DAS HOHE BLECH

Von Martin Hommer

»Von Natur aus«, findet Markus Theinert, »steht den hohen Blechblasinstrumenten eine Führungsrolle im melodischen und dynamischen Bereich zu. Dies gilt nicht nur innerhalb des Blechs, sondern auch für den Gesamtklang im Orchester.«

**Herr Theinert, welche Qualitäten muss denn ein Spieler im hohen Blech mitbringen? Führungsqualitäten oder Einpassungsfähigkeiten?**

Hier fällt mir die Antwort sehr leicht, weil es wirklich um beides geht – da kann ich nicht einmal den Schwerpunkt auf die eine oder andere These setzen. Denn von Natur aus steht den hohen Blechblasinstrumenten eine Führungsrolle im melodischen und dynamischen Bereich zu. Dies gilt nicht nur innerhalb des Blechs, sondern auch für den Gesamtklang im Orchester, wo sie gerade im Forte und Fortissimo oft die dominierende Stimme sind. Also benötigt ein Trompeter, ein Solo-Kornettist oder ein 1. Flügelhornist bestimmte Führungsqualitäten. Aber die Klangfülle und Projektionsfähigkeit, die das hohe Blech besitzt, verlangt eben gleichzeitig auch ein gutes Einfühlungsvermögen. Denn die Balance zwischen den hohen Blechblasinstrumenten und dem Holz, welches in derselben Oktave eine wesentlich schwächere Durchschlagskraft besitzt, muss einfach stimmen. Wir können hier nicht einfach nur dynamisch abwägen, sondern müssen uns vor allen Dingen auch in Bezug auf die Klangfarbe mischen können. Und genau diese Mischfähigkeit nimmt umso mehr ab, je weiter wir uns in die oberen Dynamikbereiche und Register hineinbewegen, weil eben das Timbre einer Trompete gerade in den oberen Oktaven schärfer und damit weniger mischfähig wird. Insofern brauchen die Musiker im hohen Blech nicht nur Führungsqualität, sondern auch Einfühlungsvermögen und vor allen Dingen ein gutes Ohr.

**Sie haben gerade die oberen Dynamikbereiche angesprochen. Manchmal tun einem ja die Vorderleute des hohen Blechs ein bisschen leid, vor allem in Probenräumen, in denen es keinerlei Abstufungen gibt. Muss man denn die Vorderleute des hohen Blechs besonders schützen? Oder muss man das hohe Blech so »erziehen«, dass die Spieler für ihre Vorderleute »verträglich« spielen?**

Selbstverständlich plädiere ich für das Letztere. Denn es geht ja nicht darum, dass wir uns gegenseitig Schaden zufügen und so laut spielen, dass andere Musiker im Orchester einen Gehörschaden erleiden. Das kann auch der Musik nicht gut tun. Die Musiker im Orchester sollten weder an ihre Schmerzgrenze kommen, noch sollte das musikalische Gewebe durch übertriebene Dynamik aus den Fugen geraten: Wenn es einem wehtut, kann dies dem Gesamtklang des Orchesters und der musikalischen Aussage keinesfalls dienen. Und natürlich ist die Orchesteraufstellung fundamental wichtig. Ich habe immer wieder erlebt, dass hier am falschen Ende gespart wird und man einfach aus Gewohnheit heraus den Proben- oder Konzertsaal ausschließlich in der Fläche nutzt, anstatt entsprechende Stufen einzubauen – gerade für die Blechbläser und Schlagzeuger. Das hohe Blech ist hier sicherlich sehr exponiert, weil die Abstrahlcharakteristik der Schallbecher sehr direkt nach vorne gerichtet ist. Deswegen müssen im Orchesteraufbau Abstufungen geschaffen werden, sodass der Schalldruck von den Trompeten nicht auf Kopfhöhe derjenigen Musiker emittiert wird, die direkt vor dem Blech-

register sitzen. Gleichzeitig – und das ist ein sehr positiver Nebeneffekt für die Klangqualität – muss das Blech auch nicht mehr ganz so kräftig spielen, um seine musikalische Führungsrolle in Anspruch zu nehmen, wenn es entsprechend erhöht platziert wird. Es geht also nicht darum, die Trompeten zu verstecken oder zu behindern, sondern sie so freizulegen, dass sie in einer natürlichen Ausgewogenheit musizieren können, ohne den Klang forcieren zu müssen. Aber der Schutz aller Musiker vor Schmerzen oder nachhaltigen Gesundheitsschäden ist natürlich stets vorrangig. Denn hier geht es um die einzelnen Menschen im Orchester und nicht nur um das musikalische Gehör, das wir nicht beschädigen wollen und dürfen. Ich habe aber nie erlebt, dass zwischen musikalischer Notwendigkeit und gesundheitlicher Vorsorge ein unauflösbarer Konflikt besteht. Denn – wie eingangs bereits erwähnt – es kann nicht darum gehen, dass wir uns gegenseitig Schmerzen zufügen. Das tut der Musik nicht gut und schadet dem Mensch.

**Man sieht beim Thema Orchesteraufstellung ja ganz unterschiedliche Ansätze. Manche Orchester setzen das hohe Blech auf die Seite, und die letzten Spieler kommen dann so »um die Kurve« und spielen frontal ins Publikum. Ist das denn sinnvoll? Oder muss man eher versuchen, alle Instrumente, die gerade heraus spielen, auch frontal zum Publikum zu setzen?**

Hier scheiden sich natürlich die Geister. Die sogenannten Praktiker glauben, dass jedes Instrument im Orchester so platziert wer-



Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie



den sollte, wie es für Resonanz und Schallabstrahlung optimal wäre, um sozusagen aus jeder Instrumentengruppe das maximale Potenzial herauszuholen. Aber es geht ja nicht um einen Dezibel-Wettbewerb und wie wir am meisten Klang ins Publikum hineinprojizieren, sondern darum, den Klang so zu strukturieren, dass er der Form der jeweiligen Komposition dient. In diesem Sinne muss das Orchester aber so aufgestellt sein, dass Funktionseinheiten entstehen können. Und genau das schafft natürlich die Schwierigkeiten, von denen wir eben gesprochen haben: Die Trompeten, Flügelhörner und Kornette sollten also in einer gewissen Nähe zu den Diskantinstrumenten im Holz und Schlagzeug angesiedelt werden.

Wenn wir also zum Beispiel von Glockenspiel, Xylofon, Flöten, Oboen und den 1. Klarinetten sprechen, dann sind das alles Instrumente, die den Sopranpart ausfüllen und daher von den Trompeten nicht zu weit entfernt sein dürfen, damit sich alle Melodieinstrumente aneinander orientieren können. Wenn sie aber auf der anderen Seite des Orchesters, also räumlich dia-

»» **Die musikalische Identifikation innerhalb des musikalischen Gewebes hat Priorität.** ««

metral entgegengesetzt sitzen, dann sind die Entfernungen auf der Bühne so groß, dass man sich mit derselben Funktion gar nicht mehr identifizieren kann, sondern womöglich von den Mittel- oder Bassstimmen klanglich so eingedeckt ist, dass der eigentliche »Spielpartner« an diesem Platz vollständig unhörbar ist. Das führt dann oft dazu, dass dieses »Klangvakuum« durch die Trompeten allein ausgefüllt wird. Wenn die Trompeten nicht mitbekommen, was die Flöten machen, wenn sie nicht mehr hören, womit die Klarinetten gerade zu tun haben, dann springen sie natürlich in diese Bresche und füllen den Diskantpart alleine aus. Und genau das wird vermieden, wenn man dafür sorgt, dass die Spieler einer Stimmfunktion, also Sopran, Alt, Tenor und Bass, räumlich möglichst nah beieinander sind. Das allerdings kann dann wiederum dazu führen, dass sie im Sinne der Resonanz oder Abstrahlung nicht immer ideal platziert sind.

Dies ist für mich aber zweitrangig. Denn die musikalische Identifikation innerhalb des musikalischen Gewebes hat Priorität vor einer individuell-optimalen Aufstellung

jedes einzelnen Instruments. Natürlich heißt das nicht, dass wir den schwächeren Instrumenten nicht den Vorrang im Raum geben. Denn selbstverständlich müssen Flöten, Oboen und Klarinetten im Orchester vorne sitzen, weil sie naturgemäß weniger Strahlkraft und Projektion besitzen als das Blech. Deswegen sitzen die Holzbläser im Allgemeinen vor dem Blech. Aber was die Seite angeht oder den Quadranten auf der Bühne, wo sich die Trompeten befinden, so muss das auf jeden Fall auf der Seite der Sopraninstrumente im Holz und Schlagzeug sein, damit es musikalisch Sinn macht.

**Sie haben gerade bereits von Funktionseinheiten gesprochen – sprechen wir doch kurz von der Funktion des hohen Blechs. Was hat denn das hohe Blech überhaupt für eine Funktion im Blasorchester? Vielleicht auch im Unterschied zum Sinfonieorchester...**

Hier sind die Übergänge fließend und sie werden vor allen Dingen von regionalen Traditionen bestimmt. In der Zeit der Globalisierung führt das auch innerhalb der Blasmusikliteratur häufig dazu, dass man sich sozusagen auf den »kleinsten gemeinsamen Nenner« konzentriert und in der Regel die Trompete favorisiert, weil sie in fast allen Besetzungen das vorrangige hohe Blechblasinstrument ist. Wenn wir aber genauer hinschauen, sehen wir, dass zum Beispiel auch in der amerikanischen Tradition – zum Teil durch die Instrumentation von Alfred Reed geprägt –, die Kornette als die eigentliche melodieführende Stimme verwendet werden und die Trompeten eher mit einer Funktion belegt sind, die der im barocken oder klassischen Sinfonieorchester entspricht, also eher als Signalinstrument und weniger als die führende Melodiestimme im Blech. Dann gibt es natürlich die britische Brassband-Tradition, in der ausschließlich Kornette die führende Sopranstimme übernehmen und die Trompete gar keine Rolle spielt. In der alpenländischen Blasmusik finden wir das Flügelhorn als vorrangiges Melodieinstrument. Die Trompete verdoppelt der Einfachheit halber diese Stimme nur, hat aber – ähnlich wie bei Reed – manchmal auch eine getrennte Funktion, die dann eher bei den Posaunen und Pauken beheimatet ist, was ihrer eigentlichen historischen Rolle als Signalinstrument mehr entspricht. Je nach geografischen Besonderheiten und individueller Orchestrierung der jeweiligen Komponisten haben die Instrumente der hohen Blechfamilie ganz unterschiedliche Funk-

Kornett YCR-2330 III von Yamaha



tionen inne. Der erwähnte »kleinste gemeinsame Nenner« wäre dann der, dass den Trompeten die Melodieführung sozusagen pauschal zugeschrieben wird. In diesem Falle wird deren klangliche Präzision und rhythmische Klarheit für ihre ursprüngliche Funktion als Fanfareinstrumente nicht mehr instrumentalisiert, da sie ständig in der Hauptstimme eingebunden sind.

**An dieser Stelle möchte ich gern auf die Diskussion um das »weiche« Blech kommen. Sie haben gerade auch von regionalen Traditionen gesprochen. Wie stehen Sie denn zum »weichen« Blech? Sollten wir auch in Zeiten einer internationalen Standardbesetzung weiterhin am Flügelhorn festhalten, auch wenn es in den heutigen Partituren konzertanter Literatur de facto nicht mehr besetzt wird? Sollen wir als Dirigenten das Kornett durch Flügelhorn ersetzen? Alles mit Trompeten spielen? Unseren Flügelhornisten Kornette in die Hand geben? Wie sehen Sie diese Diskussion?**

Für Puristen ist das natürlich eine delikate Frage. Ich sehe dies hingegen eher pragmatisch: Wie kommen wir der klanglichen Idee dieser zwei so unterschiedlichen Instrumentengruppen am nächsten? Also, wenn Sie so wollen, wie setzen wir das »scharfe« und das »weiche« Blech im Sinne von Signal- oder Melodiefunktion am besten ein? Hier geht es eigentlich nicht darum, nur aus einer puristischen Anschauung heraus zu sagen: »Da steht »Kornett« in der Partitur, also lasst uns die Partie auf dem Kornett spielen.« Denn im deutschsprachigen Raum, vor allem in Süddeutschland, Österreich und Norditalien, ist ja das Kornett aus der Tradition heraus schon lange verschwunden, oder jedenfalls nicht mehr so präsent, wie es in der Militärmusik des 19. Jahrhunderts noch war. In diesen Regionen hat das Flügelhorn eine dominante

Position, und es spricht für mich überhaupt nichts dagegen, die Kornettstimmen in einer solchen gemischten Instrumentation auf dem Flügelhorn auszuführen. Es ist allerdings darauf zu achten, dass das Kornett von seiner Konstruktion her ein Zwitter zwischen Trompete und Flügelhorn ist, weil es vom Anteil der konischen und zylindrischen Rohrlängen genau zwischen beiden steht. Im Vergleich zur Trompete ist das Kornett damit weicher, im Vergleich mit dem Flügelhorn aber strahlender im Klang. Erfahrene Kornettisten zum Beispiel in einem niederländischen Orchester können unter Umständen die Flügelhornpartie eines bayerischen Komponisten so ausführen, dass die Idee und Authentizität der Komposition nicht gleich komplett vernachlässigt wird. Flügelhornisten aus dem süddeutschen Raum können auf der anderen Seite möglicherweise eine Kornettstimme ebenso stil- und klanggerecht ausführen wie es die angelsächsischen Kollegen auf dem originalen Instrument tun. Es geht wirklich in erster Linie darum: Was können wir am besten? Wo sind wir in unserer heimischen Tradition am nächsten dran an der Idee des Komponisten, der, wenn er beide oder sogar alle drei Instrumente besetzt hat, in seiner Instrumentierung offensichtlich bewusst klangliche Unterschiede gesetzt hat.

»» **Eine Faustregel lautet: zwei Kornette oder drei Flügelhörner auf eine Trompete.** ««

Noch eine Sache, die sehr wichtig ist: Die Besetzung muss von den Zahlen her ausgewogen sein. Denn im Vergleich zu einer Trompete brauche ich unter Umständen zwei oder drei Flügelhörner, um die unterschiedliche klangliche Substanz auszugleichen. Je weicher das Instrument wird, desto weniger Projektion, desto weniger Durchschlagskraft besitzt es. Damit man

nicht »überbläst«, muss die entsprechende Gruppe ausgewogen besetzt sein. Hier kann man sich als Faustregel gut an den französischen Orchesterkomponisten orientieren: zwei Kornette oder drei Flügelhörner auf eine Trompete.

**Sollte man Trompeten dann eher solistisch besetzen?**

Vor allen Dingen für die Solo-Stimmen im Bereich des hohen Blechs wird oftmals die enorme Kraftanstrengung für die Spieler vernachlässigt. In einer soliden Ausbildung werden Ausdauer und möglichst druckschwacher Ansatz in der hohen Lage natürlich berücksichtigt. Dennoch stellt gerade in der Blasmusik eine solche Partie in einem unter Umständen zweieinhalbstündigen Programm eine große körperliche Herausforderung dar. Wenn wir also eine solche Stimme verdoppeln, dann tun wir das nicht, weil die Stimme zu schwach besetzt wäre, sondern weil wir unserem Solo-Trompeter die Möglichkeit geben müssen, in einer Tutti-Stelle auch einmal pausieren zu können, damit er sich beispielsweise auf ein Solo vorbereiten kann. Abwechseln und gelegentliches Verdoppeln in den Tutti-passagen kann gerade in der Blasmusikliteratur für ein entspannteres Musizieren entscheidend sein. Und das wird in kleineren Orchestern oft übersehen.

**In jüngster Zeit ist vor allem bei Auswahl- und Projektorchestern – oder auch bei sehr hochkarätigen sinfonischen Vereinsblasorchestern – zu beobachten, dass Trompeter nicht mehr ausschließlich auf Instrumenten mit Périnetventilen spielen, sondern vermehrt deutsche Orchestertrompeten mit Drehventile verwenden. Wie sehen Sie diese Entwicklung? Sie sind ja viel auf der ganzen Welt unterwegs...**

Manchmal ist das auch ein bisschen von aktuellen Modetrends abhängig. Tatsächlich wird die Drehventiltrompete derzeit zunehmend auch außerhalb ihres traditionellen deutschsprachigen Gebiets entdeckt, was durchaus positiv zu bewerten ist. Denn dies dient der Bewahrung unseres Erbes an instrumentalem Farbenreichtum, dem ich uneingeschränkt zustimmen kann. Andererseits wird dadurch die Vereinheitlichung im Klanglichen nicht unbedingt leichter gemacht. Denn mit mehr individuellen Obertonspektren kommt auch mehr Verantwortung auf die Dirigenten und die Stimmführer zu. Es ist schwierig, so verschiedenartige Klangkonzepte mitein-

ander zu verarbeiten. Wenn man dann auch noch innerhalb des Registers durchmischt und die eine Hälfte der Spieler mit Drehventil-, die andere mit Périnetventiltrompeten ausgestattet ist, dann ist das besonders problematisch, weil wir nicht einmal vom Instrumentarium her auf einer gemeinsamen Linie sind. Allerdings ist es durchaus legitim, sich mit der Struktur der Komposition und den verschiedenen Instrumentationen auseinanderzusetzen. Dort können wir herausfinden, in welchen Registerkombinationen die Trompete vorrangig Verwendung findet. Ist die Stimme so angelegt, dass sie mehr mit den Hörnern zusammengeht oder verdoppelt sie eher die Melodieführung der Holzbläser? Dann besitzt die Drehventiltrompete klanglich gesehen unter Umständen mehr Flexibilität. Auf der anderen Seite: Für Partituren, in denen die Trompeten eine beständige Einheit mit den Posaunen darstellen, bevorzuge ich in der Regel doch die amerikanische Trompete.

#### **Aber sollte bei einem Wechsel dann das ganze Register dieselbe Bauart spielen?**

Ja, das wäre im Sinne der klanglichen Einheit von Vorteil. Das funktioniert natürlich nur, wenn die Musiker flexibel sind und beide Instrumente zur Verfügung haben. Ein Wechsel während des Konzertprogramms hängt von den Stücken ab, in erster Linie kommt es aber auf das feinfühlige Ohr des Dirigenten an, ob dieser den Unterschied überhaupt bemerkt. Es ist aber nicht einfach eine Geschmacksfrage oder Präferenz des einzelnen Musikers, sondern der Umstieg muss aus dem Kontext der Partitur gerechtfertigt sein und die Gruppe sollte wirklich integrativ in den Orchesterklang hineinpassen. Natürlich kann man damit während der Proben experimentieren. Allerdings braucht es doch eine gewisse Zeit der Übung, bis ein Trompeter den Wechsel zwischen Drehventil- und Périnettrompete problemlos bewältigt. Denn es bestehen natürlich Unterschiede im Luftwiderstand, in der Ansprache, dem Dynamikspektrum und in der Klarheit der Artikulation. Der Musiker muss sich hier also durchaus umstellen und auf die spezifischen Eigenschaften eines jeden Instruments einlassen. Wir können nicht einfach von ihm erwarten, dass er ein anderes Instrument in die Hand nimmt und es klingt dann gleich ganz anders. Hier ist schon eine Eingewöhnungsphase erforderlich, in der sich die Trompeter im Vorfeld intensiv mit den diversen Bauarten auseinandersetzen können. Nur ein Zweitinstrument im Koffer zu

haben und bei Gelegenheit herauszunehmen, das wird nicht funktionieren.

#### **Hängt die Verwendung einer deutschen oder amerikanischen Trompete also auch von der Literatur und von der Intention des Komponisten ab?**

Vorausgesetzt, alle Spieler im Register sind so flexibel, dass sie mühelos zwischen den Instrumenten hin und her wechseln können. Es ist aber sicherlich zunächst sinnvoller, wenn die Gruppe sich um Klangfarbenveränderung innerhalb des gleichen Instrumentariums bemüht, wie zum Beispiel durch Variierung der Luftgeschwindigkeit, der Lippenstellung oder der intentionalen Umformung des Vokaltraktes den Klang mithilfe des inneren Ohres zu verändern. Wenn sich ein Musiker auf seinem Instrument wohlfühlt, haben wir von Haus aus mehr Möglichkeiten, den Klang flexibel zu gestalten. Wenig erfolgversprechend ist der Versuch allerdings, wenn der Spieler unter dem Druck steht, bei dem noch ungewohnten Zweitinstrument zu sehr auf die Intonation achten zu müssen, sodass er immer erst alles »hinbiegen« muss. Wenn man durch den Umstieg derartig abgelenkt ist, dann ist uns gar nicht geholfen. Zunächst einmal sollte man also versuchen, die Anpassungsfähigkeit, die literatur- oder besetzungsbedingt vom hohen Blech verlangt wird, bei den einzelnen Musikern selbst zu erzielen. Wenn dann ein Instrument anderer Bauart die Aufgabe für den Spieler erleichtert und den beabsichtigten Klangfarbenwechsel verdeutlicht, dann ist dies natürlich hilfreich.

#### **Worauf muss man aus Ihrer Sicht bei der Ausbildung von hohen Blechbläsern besonders achten?**

Im Grunde haben wir eingangs schon ein bisschen darüber gesprochen: Die wichtigste Qualität ist die Erkenntnis, dass wir nicht allein auf der Welt sind. Auch wenn viel darüber gewitzelt wird: Trompeter haben natürlich ein gesundes Selbstbewusstsein, was ihr Instrument angeht, weil sie wissen, dass sie sich im Zweifelsfall über das gesamte Orchester erheben können und keine Schwierigkeiten haben, sich durchzusetzen. Aber das bringt eben oft mit sich, dass gerade exzellent ausgebildete Trompeter unter Umständen eine gewisse Ignoranz gegenüber dem Holz entwickeln, weil sie gar nicht mehr wahrnehmen, was sonst noch im Orchester passiert. Schon bei den jungen Trompetern sollte also bereits das Ensemblespiel geschult werden, und zwar nicht nur in Blechbläserensembles, sondern vor allen Dingen auch in gemischten Besetzungen. Hier wäre von meiner Seite aus wünschenswert, dass Trompetenspieler sich schon von frühen Kindesbeinen an mit für das Instrument eher ungewöhnlichen Situationen vertraut machen können, zum Beispiel ein Duett einer Trompete und einer Flöte: Hier wird vom Trompeter eine unglaubliche Kontrolle und Disziplin verlangt, damit er sich klanglich überhaupt mit einer einzelnen Flöte auseinandersetzen lernt. Auch wenn es instrumententechnisch sehr anspruchsvoll ist – für den Musiker wäre dies eine heilsame Übung, indem er versucht, an seine Grenzen zu gehen, an das Pianissimo, das eine Flöte ausmacht, und so weiter. Die Kammermusik gegenüber dem Solospiel ist gerade für die Trompeten und das gesamte hohe Blech ein ganz entscheidender Aspekt der Ausbildung – auch wenn ich damit keineswegs sagen will, dass dies für andere Instrumentengruppen weniger wichtig wäre! ■





Dieser Witz ist ein Insider\*!)



\* Der Witz tut so, als könnte ein Trompeter sofort hoch spielen, wenn er nur das richtige Mundstück spielt. Maynard Ferguson ist der Inbegriff für einen Weltklasse-Hochtrompeter, er war lange Jahre stilprägend im Stan-Kenton-Orchester. Unvergessen seine Trompete bei »Gonna fly now« und »Mac Arthur Park«. In Wirklichkeit jedoch liegt die Fähigkeit, hoch zu spielen, einzig und allein beim Spieler.

© Müller  
19