

JEFFREY L. SNEDEKER: *Horn Teaching at the Paris Conservatoire, 1792 to 1903. The Transition from Natural Horn to Valved Horn. London/New York: Routledge 2021. XXVI, 260 S., Abb., Nbsp., 3 Anhänge.*

30 Jahre nach seiner Dissertation über die Anfänge des Ventilhornspiels in Paris legt Jeffrey Snedeker nun eine schon länger erwartete Gesamtdarstellung zu Hornspiel und -pädagogik am Pariser Konservatorium im 19. Jahrhundert vor. Mit der detaillierten Erhellung der komplexen wechselseitigen Beziehungen zwischen Instrumentenbau, Komposition und musikalischer Spielkultur am Beispiel des Horns wird ein Kapitel in der Geschichte des Conservatoires aufgeschlagen, das bis heute eine Reihe interessanter Fragen (nicht zuletzt im Hinblick auf die historisch orientierte Wiedergabe der Musik) aufwirft.

Snedekers Buch liefert einen ausführlichen vergleichenden Überblick zu den Quellen für das Hornspiel in Frankreich mit Fokus auf jenen Persönlichkeiten, die am 1795 eingerichteten Conservatoire (inklusive seiner Vorgänger) bis zum beginnenden 20. Jahrhundert unterrichteten. Die meisten Lehrschriften, unter denen Louis-François Dauprats umfangreiche Naturhornschule von 1824 den Höhepunkt markiert, bauen inhaltlich aufeinander auf, setzen aber unterschiedliche Akzente. Snedekers Erläuterungen zu Inhalt und pädagogischen Lehrmethoden machen Kontinuitäten wie Neuerungen sichtbar und zeigen, dass die französischen Hornschulen heute mit Recht als Fundament des modernen Hornspiels gelten können. Während Ventilhörner in den deutschsprachigen Ländern relativ lange benötigten, um sich in der musikalischen Praxis durchzusetzen, wurde das Instrument mit dem neuen Mechanismus in Paris bereits Ende der 1820er Jahre mit Offenheit und Neugier begutachtet und in seinen Verwendungsmöglichkeiten erprobt. Zwischen 1833 und 1864 bestanden am Conservatoire

je eine Klasse für das traditionelle Naturhorn und das neue Ventilhorn erfolgreich nebeneinander. Zu dieser Koexistenz kam es, weil Dauprat, der 1828 eine erste Schule für das Horn mit Ventilen vorlegte, ähnlich wie viele Komponisten Raum für beide Instrumententypen sah, und weil Joseph-Émile Meifred das neue Instrument in einer Weise lehrte, die Elemente des hoch entwickelten Naturhornspiels geschickt mit dem Einsatz der Ventile verband. Snedekers quellenbasierte Ausführungen machen Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen Natur- und Ventilhorn auch für Nicht-Spezialisten auf diesem Gebiet luzide nachvollziehbar. Meifred begriff das zweiventilige Ventilhorn nicht als Gegensatz, sondern als Ergänzung des Handhorns, indem er Stopf- und Ventiltöne vom jeweiligen musikalischen Kontext abhängig miteinander verknüpfte. Diese Synthese ließ die Grundlagen des Naturhornspiels (insbesondere die klangliche Färbung der gestopften Töne bei Leittönen) unangetastet; als Bereicherung und Verfeinerung der Möglichkeiten zielte sie auf differenzierteste musikalische Ausdruckswerte, die vor allem im Solo- und Kammermusikrepertoire zum Tragen kamen. Es ist davon auszugehen, dass im Gegensatz dazu im Orchester mehr offene laute, durch Ventile erzeugte Töne gefragt waren. Dass Meifreds Wirken – anders, als es oberflächlich erscheinen mag – weder isoliert noch folgenlos geblieben war, zeigt eine Reihe anderer Pariser Ventilhornscheren aus den 1840er und frühen 1850er Jahren, die primär der Militärmusikausbildung zuzuordnen sind, aber möglicherweise auch auf die Orchesterpraxis Einfluss ausübten.

Snedekers Ausführungen machen die aus späterer Perspektive schwer nachvollziehbare Entscheidung des Conservatoires, die Ventilhornklasse 1864 wieder einzustellen, zwar nicht restlos plausibel, aber sie eröffnen aufschlussreiche kausale Horizonte. Offenkundig war man damals der Meinung, Ventilhörner würden weiterhin vor allem

in der Militärmusik gebraucht und die auf dem Naturhorn ausgebildeten Hornisten könnten sich die Ventilpraxis anderweitig aneignen. Die musikalisch-kompositorische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte entlarvte diese Ansicht nachträglich als Fehleinschätzung. In den 1880er Jahren beklagten prominente Stimmen das Beharren der Conservatoire-Lehre auf dem Naturhorn. Man forderte die Re-Integration der Lehre des Ventilinstruments, wie sie Jean-Baptiste Victor Mohr, Nachfolger Gallays auf der Naturhornprofessur von 1864 bis 1891, möglicherweise noch in seiner Anfangszeit praktizierte. Spiel und Ausbildung auf dem Ventilhorn waren auch nach Meifred in Paris nicht verloren gegangen, wie sich am Beispiel von Henri Jean Garigue und Henri Chaussier zeigen lässt. Beide traten schließlich 1891 vor einer Kommission mit ihren Instrumenten an, um zu beweisen, dass das Ventilhorn wieder in das Lehrangebot aufgenommen werden sollte. Chaussier gewann, doch erhielt nicht er, sondern ein anderer Schüler Mohrs, François Brémond, dessen Nachfolge. Die Wiedereinführung des Ventilhorns vollzog sich langsam und in mehreren Etappen. Nicht alle Aspekte sind bislang restlos erhellt, doch scheint klar, dass Brémond als Spieler wie Pädagoge von Anfang an einen durchgreifenden Wechsel zu einer Spielweise vollzog, die vornehmlich auf offenen Tönen basierte, womit Meifreds ältere Ventilhorntechnik überwunden wurde. 1903 war dieser Prozess mit der offiziellen Beendigung der Naturhornausbildung am Conservatoire beendet.

Snedekers Buch wäre unvollständig, würde es aus den historischen Fakten und Erkenntnissen nicht auch Rückschlüsse auf und Empfehlungen für die heutige Praxis des Naturhornspiels ziehen. Der Verfasser wendet sich gegen erstarrte Standardisierungen historischer Aufführungsweisen von heute und legt eine historisch differenzierte Basis für damals wie heute kontextabhängig individuell zu treffende Entscheidungen vor.

In der kompetenten Zusammenschau unterschiedlicher Perspektiven erschließt Jeffrey Snedekers Buch ein wichtiges, für Musikgeschichte und Musikausbildung gleichermaßen relevantes Kapitel der Entwicklung instrumentaler Praxis und Pädagogik im 19. Jahrhundert. Raum für weitere Forschung und Diskussion besteht nach wie vor; das Buch sollte dazu ermuntern, den Beziehungen zwischen einzelnen Gattungen wie Kompositionen und den instrumentalen Ausführungsmöglichkeiten der Zeit vertieft nachzuspüren.

(Februar 2023)

Klaus Aringer

*FELIX WÖRNER: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Basel: Schwabe Verlag 2022. 431 S., Abb. (Resonanzen. Band 5.)*

Felix Wörners Versuch, die Formtheorien der tonalen Musik in ihrer historischen Aufeinanderfolge zu untersuchen und die dahinterstehenden philosophischen Grundlagen zu belegen, ist in einer Zeit besonders willkommen, in der zwar die Formfrage zu einem der Schwerpunkte des musikwissenschaftlichen Diskurses wieder aufgerückt ist, andererseits aber die Geschichte und die Implikationen der verwendeten Begriffe meistens im Schatten bleiben. Bei vieler musiktheoretischer Literatur aus dem angelsächsischen Sprachraum, die die Bedeutung der musikalischen Form nach Jahrzehnten der Vergessenheit jetzt hervorhebt, erscheint etwa die Zeit zwischen Adolf Bernhard Marx und Arnold Schönberg als ein Vakuum, dessen Ursachen ungeklärt bleiben. Zu den Vorteilen von Wörners Rekonstruktion gehört nun eben, die Geschichte der Formenlehre als einen kontinuierlichen, obgleich sich immer wieder verzweigenden Prozess dargestellt zu haben. Ausgehend von Koch und Marx findet die Darstellung wichtige