

1996
broj 2



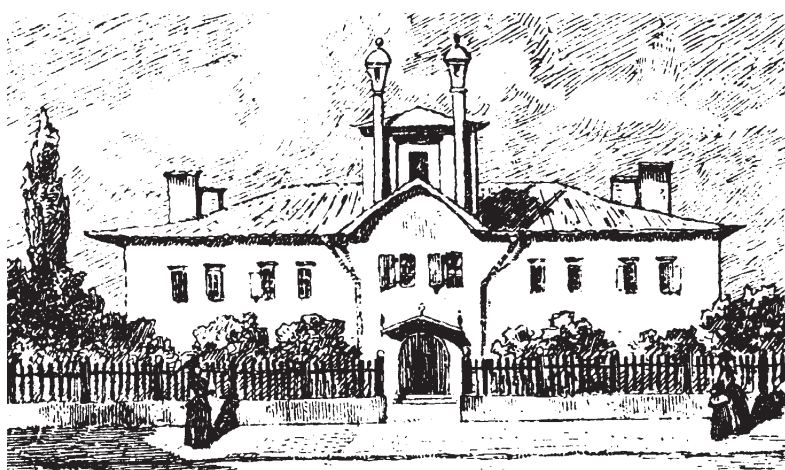
HUMBOLTOV KLUB SRBIJE

GLASNIK

HUMBOLDT-CLUB SERBIENS

MITTEILUNGEN

FELIKSKANIC
O EVROPEIZACIJI SRBIJE



**DAS HORN:
EINE INSTRUMENTEN-, MUSIK-
UND KULTURGESCHICHTLICHE
PLAUDEREI**

ISSN 0354-62-76

UZ NASLOVNU STRANU

Konak knjeginje Ljubice i horna.

Jedna zgrada ...

Prodor novih evropskih ideja u Srbiju u 19. veku, njihovo prihvatanje, ali i odbijanje. Traganje za novim putevima razvoja. Svedočanstva jednog putopisca o Srbiji onoga doba, o njenoj prošlosti, ali još više o sadašnjosti.

I jedan instrumenat ...

Muke sa hornom u orkestrima. Razvitak horne kao instrumenta. Njeno prihvatanje od strane muzičara i publike. Ljubav prema jednom instrumentu i muzici.

SADRŽAJ (INHALT)

Ђорђе S. Kostić
Umesto predgovora
Anstatt eines Vorworts 3

Referati (Referate)

Ђорђе S. Kostić
Feliks Kanic o evropeizaciji Srbije
Felix Kanitz³ über die europäisierung Serbiens 4

Peter Wolf
Das Horn: eine instrumenten-, musik- und kulturgeschichtliche Plauderei
O horni: +askanje o istoriji instrumenta, muzike i kulture 9

GLASNIK. Izdaje Humboltov klub Srbije, Beograd.

MITTEILUNGEN. Herausgegeben vom Humboldt-Club Serbiens, Belgrad

Uredništvo (Redaktion): prof. dr Danilo N. Basta, doc. dr Dušan Glišović, dr Đorđe S. Kostić, prof. dr Ljubomir Maksimović, prof. dr Živko Mikić, prof. dr Slobodan Savić, dr Milorad Simić

Glavni i odgovorni urednik (Chefredakteur und für den Inhalt verantwortlich): dr Đorđe S. Kostić

Adresa redakcije (Anschrift der Redaktion): Humboltov klub Srbije, Filozofski fakultet, Čika Qubina 18-20, 11001 Beograd, tel. 011/63 91 19, fax. 011/ 63 93 56

UMESTO PREDGOVORA

dr Đorđe S. Kostić

Dragi Humboltovci,

Časkanje o istoriji jednog instrumenta, o muzici i kulturi, razmišljanja o jednom nemačkom putopiscu i njegovim stavovima o evropeizaciji Srbije, samo su neke od tema koje će čitalac naći u ovom drugom broju Glasnika.

S obzirom na obime referata ovoga puta su izostale neke teme iz časopisa, kao što su Hronika ili Nove knjige, ali one će ponovo naći svoje mesto u narednom broju, koji redakcija priprema za jesen ove godine.

Molimo stoga, još jednom, sve članove Kluba da nam dostave naslove svojih knjiga koje su objavili u poslednje dve godine.

Urednik *Glasnika*

Liebe Humboldtianer,

Eine Instrumenten-, Musik- und kulturgeschichtliche Plauderei, Überlegungen über einen deutschen Reiseschriftsteller und seine Meinungen im Hinblick auf die Europäisierung Serbiens: das sind nur einige der Themen, die der Leser in dieser zweiten Nummer der *Mitteilungen* finden kann.

In Anbetracht des Umfangs der Referate entfallen diesmal einige der üblichen Themen, wie z. B. *Chronik* oder *Neue Bücher*. Sie finden aber ihren Platz wieder in der nächsten Ausgabe, die die Redaktion für Herbst dieses Jahres vorbereitet.

In diesem Zusammenhang bitten wir noch einmal alle Mitglieder des Clubs, uns eine Titelliste der Bücher zu übermitteln, die sie in den letzten zwei Jahren veröffentlicht haben.

Chefredakteur

ĐORĐE S. KOSTIĆ

FELIKS KANIC
O EVROPEIZACIJI SRBIJE

F. C. Kostić

Tokom više od četiri decenije, od 1859. godine, druge polovine 19 veka dolazio je Feliks Kanic u Srbiju, zadržavajući se nekada i po više meseci u njoj. U toku tih svojih poseta i putovanja imao je uvek priliku da prati promene koje su se događale u samoj Srbiji. Ali, i da ove promene posmatra, što je izuzetno važno, u kontekstu opštih evropskih kretanja, na kulturnom, političkom i ekonomskom planu. On nije čovek koji je celu drugu polovinu 19. veka proživeo u Srbiji, već je imao sreću da je posmatra očima nepristrasnog putnika, bez obzira koliko je i sam bio zaljubljenik ovih nemirnih, ali i lepih krajeva, jugoistočne Evrope.

Stoga su zapažanja i pisane beleške Feliksa Kanica dragocene i interesantne za svakog istraživača, koji bolje želi da se upozna sa prilikama u Srbiji od kraja šeste decenije 19. do prvih godina 20. veka.

Potrebno je, ipak, ovde, na početku rada, pažnju zadržati na pojmu koji je već naznačen u našem naslovu. To je pojam evropeizacije Srbije. U delu *Srbija. Zemlja i stanovništvo od rimskog doba do kraja XIX veka* (Beograd, 1987), podrazumevao je Feliks Kanic pod evropeizacijom prihvatanje novih evropskih strujanja u raznim oblastima, od opštih kulturnih odnosa, preko razvoja industrije pa sve do modernih komunikacija, saobraćajnih veza vodenim i kopnenim putem.

Odlazeći iz Srbije sa jednom njenom opštom slikom, i dragocenim beleškama u svojim sveskama, Feliks Kanic se, posle par godina, ponovo vraćao tražeći u njoj uticaj novih evropskih strujanja i duhovnih težnji. Sa radoznalošću pravog istraživača tragao je za tim novim evropskim tokovima i njihovim uticajima u ovoj sredini. Nekada su njegove opaske bile usputne, ovlaš nagoveštene. U nekim prilikama, opet, dugo se zadržavao na njima. Opisivao ih je i poredio sa onim što je ranije imao prilike da vidi. Jer, ovi prostori nisu za njega deo Evrope van Evrope, bez obzira koliko su nekada neke na izgled obične stvari teško pronalazile svoje mesto u novoj sredini.

Našu pažnju posvetićemo ovde posebno tim nekim novim evropskim strujanjima, koje su prisutne i u pomenutoj knjizi Feliksa Kanica. Biće reči o odnosima u društvu, prevashodno o odnosima među polovima, o urbanizaciji gradova i izgradnji komunikacija.

„Stroga pravila“ ili odnosi u društvu (između muškaraca i žena)

„Bila su nam poznata stroga pravila srpsko-turskog reda, koja su u krajevima gde uticaj Zapada još nije dopro, išla dotle da su ženi zabranjivala da preseče put muškarcu. Koliko su narodi različiti u svojim predrasudama! Ako Nemač koji poštuje ženu sretne mlado žensko čeljade njemu će to biti predzank srećnog dana, dok je na Istoku obrnuto, i to ne samo kad su u pitanju stare žene; u odsustvu galantnosti, u tom pogledu se ne pravi razlika između sedamnaest i sedamdeset godina.“

Ovo interesantno poređenje o odnosima između žene i muškarca na zapadu i u jugoistočnoj Evropi upućuje na zaključak da je Feliks Kanic vrlo dobro poznao svu složenost uzajamnih veza između polova u društvu o kojem je pisao.

Iznet stav autor je ponovio na nekoliko mesta u svojoj obimnoj knjizi. „Iako su odnosi među polovima u Beogradu već poodavno prilično neusiljeni“ - piše Feliks Kanic - „ipak položaj srpske žene nije bio isti kao na Zapadu.“ Ovakve i slične detalje ukomponovao je u svoj tekst, praveći usput mnogobrojna poređenja, da bi i najširoj čitalačkoj publici na nemačkom jeziku bolje predstavio odnose u jednom patrijarhalnom društvu, koje je najčešće bilo deo kulturnog nasleđa punog predrasuda.



Patrijarhalno društvo i „stari srpsko-turski red“ bili su glavne i najteže prepreke za uspostavljanje novih odnosa. Zato je oslobađanje „žena od turske izolovanosti i turskih običaja“ teklo sporo i teško.

Ali te nove odnose, koji se na prvom mestu razvijaju zahvaljujući otvaranju Srbije prema evropskim uticajima, ipak je Kanic uspeo da oseti i sam. Oni su se negde naslućivali, a negde su već uzeli maha i bilo ih je teško zaustaviti.

Kada su u Srbiji počele pripreme za izgradnju prve železnice, a u Beograd počeli da pristižu razni činovnici, inženjeri, projektanti i preduzimači, koji su sa sobom nosili i „zapadnu modu, koja je sa svih strana prodirala“, svi oni zajedno „potkopavali su nezadrživo stare navike i običaje, koji su i inače već bili načeti“.

Zapadna moda ili „jevtina pomodna bečka roba gotovo je potpuno potisnula orijentalnu nošnju“. Tih godina još samo „poneka starija hrišćanska žena“ mogla je da se vidi u „prostranim šalvarama zatvorenim do članaka“.

A poslednjih decenija 19. veka ove promene su, prema Kanicu, još brže i evidentnije. Naročito posle 1878. godine, posle sticanja samostalnosti, kada je Srbija i međunarodno priznata: „Orijentalna shvatanja ustupaju mesto zapadnim“, kao da sa ponosom beleži Kanic. Dolaze godine kada i „srpska žena sa svojom služavkom ide na pijacu“, dok su u tursko vreme muškarci nabavljali sve potrebštine za kuhinju. Žene se pojavljuju „u bogatoj i modernoj toaleti na ulici“, one prisustvuju koncertima „vojne kapele, pevačkih društava i horova“, sada se bez njih ne može na „balovima, u kafanama i baštama“. I žene čak neznatnih trgovaca viđaju se „odevene u krzno i svilu, sa biserima i zlatnicima“ ili sa „bečkim šeširima od perja, krznenim kragnama, mindušama u ušima“ dakle, „sasvim zapadnjački“ - kako to konstatuje Feliks Kanic opisujući na jednom mestu društveni život u Nišu.

Ali, taj prodor zapadnog uticaja, koji je tako duboko počeo da se oseća u načinu ponašanja prema drugom polu, i koji je vekovne odnose počeo da menja i da ih prilagođava novom vremenu, nije bio pomodnog karaktera.

Novi odnosi postali su deo društvene stvarnosti Srbije druge polovine 19. veka. Evropeizacija u odnosima dobila je zamah, konstatuje češće Feliks Kanic, koji više nije mogao da se zaustavi.

Ali, autor nije ove odnose dao kao jednu opštu sliku za celu Srbiju. Bilo mu je odlično poznato, a to je tokom godina i sam osetio, kolika je razlika u načinu života i društvenim odnosima u gradovima i na selima. Znao je, koliko su urbane sredine, zahvaljujući sredstvima komunikacija, bile prve na udaru evropeizacije, a koliko su se sela i manja naselja u unutrašnjosti dugo i uspešno opirala stvaranju ovih novih odnosa u društvu.

Promene o kojim je bilo reči pratio je Feliks Kanic nekoliko decenija, što se izvanredno zapaža i u njegovom delu. On je čak pokušao i da ih prostorno i vremenski definiše. Odnosi u društvu između polova do 1878. godine, i posle sticanja nezavisnosti, i odnosi u većim urbanim centrima i na selu i naseljima u unutrašnjosti.

„Regulacija gradova“ ili procvat naselja

Drugi aspekt evropeizacije Srbije obuhvatao je, prema Feliks Kanicu, urbanizaciju, ili „regulaciju grada“, kako je to imao običaj sam da napiše u svojoj knjizi.

Pažljivim čitanjem Kanicove *Srbije* dolazi se do zaključka da su opisi njenih naselja male zasebne strukture knjige, a da se u svakoj od ovih struktura ističe nekoliko celina. Autor je prvo čitao upoznao sa položajem mesta. Sledi, potom, tekst o istoriji grada i njegovoj sudbini kroz vekove (pored istorijskih podataka relevantnih za naselje, Kanic je ovde beležio i usmena predanja, ukoliko je naravno za njih čuo ili saznao iz nekih drugih publikacija). Opis važnijih znamenitosti, naročito onih vezanih za arheološka interesovanja Kanica, predstavlja narednu celinu. I



konačno, sam opis grada, poređenje njegovog izgleda sa izgledom prilikom ranijih poseta, razmatranja o demografskoj strukturi stanovništva i privrednim potencijalima naselja zaokružuju ove celine.

Ove strukture u knjizi su tako dobro ukomponovane, da čine, sa ostalim tekstovima, opisima putovanja i prirode, komunikacijskih sredstava, jednu skladnu celinu. Ali, pored toga ove strukture se mogu čitati kao odeljci same knjige i kao takve predstavljaju samostalne delove rada.

Jedna Kanicova konstatacija, izneta u drugom tomu knjige, najbolje ilustruje autorov stav o naseljima, odnosno, današnjom terminologijom rečeno, gradovima, Srbije. I ne samo Srbije, već cele jugoistočne Evrope: „U poređenju sa Zapadom, osnivanje gradova je na evropskom jugoistoku bilo sasvim neznatno. Za vreme muslimanske vladavine nastalo je samo nekoliko novih gradova, a mnogi koji su za vreme Rimljana, Vizantije, pa i u srpsko-bugarskoj epohi bili čuveni kulturni centri pali su na nivo ubogih sela. Nomadskog elementa azijskog zavičaja nisu se oslobodili ni oni Turci koji su se nastanili u Evropi“.

Može se slobodno reći da je ovaj Kanico stav njegovo polazište u opisima gradova Srbije 19. veka. Stalno je pokušavao da poređenjem starog i novog, između perioda kada su u gradovima živeli mahom Turci, i savremenog perioda, čitaocu oblikuje sliku naselja.

Beograd je, naprimer, vekovima izgledao izdaleka kao „privlačan raskošan cvet“, ali zato „gubio je gotovo svu svoju lepotu čim se, preko poluzatrpelih jaraka sa trošnim drvenim mostićima, kroz jednu od tri zapuštene varoške kapije stupi na tlo Dorćola nastanjenog većinom muslimanima...“. Isti je slučaj i sa Svilajncem. Njega „je putnik koji se ovamo namerio uzalud pogledom tražio na desnoj obali Resave, u šumama koje su ga okruživale“, a u samom naselju postojala je „džombasta, koliko bedna toliko i prljava čaršija sa zagušljivim krčmama“.

Kao kontrast ovim i ovakvim gradovima Kanic je podvukao njihov savremen, moderan izgled. Uticaj evropeizacije na planu urbanizacije gradova sve je promenio. To su sada centri u kojima su stvoreni ili se stavljaju novi društveni odnosi.

„Regulacija grada po austrijskom uzoru“ - pišaće Kanic o Nišu - nametala se kao neminovna nužnost. Namesto uklonjenih džamija, minareta i krivudavih sokaka svuda su nicali impozantni trgovi i prave ulice. Svuda sam viđao kuće evropskog tipa; ali nijednu najamnu kućerinu, nego većinom terakotom ukrašene dopadljive kuće s visokim parterom, s kuhinjom u suterenu i malom baštom za vlasnika i ponegde za još jednu porodicu“.

Obilazeći Svilajnac video je da u njemu „evropski građene kuće, ulepšane figurama od terakote i drugim ukrasima, privlače pogled prolaznika, a dve besprekorno uređene gostionice sa ručanicama, bilijarom, kelnerima itd. uslužno prihvataju putnike“.

U Beogradu, prestonici Srbije i jednom od najvažnijih gradova u jugoistočnoj Evropi „izgrađena je mreža pravih, dobro popločanih ulica s električnim osvetljenjem, lepim i impozantnim državnim zgradama i privatnim kućama“; sve ove radove „pratilo je uređenje drvoreda, skverova, uvođenje tramvaja“. Tako je Beograd, u poslednjoj deceniji 19. veka, „stao rame uz rame sa drugim mladim evropskim metropolima“.

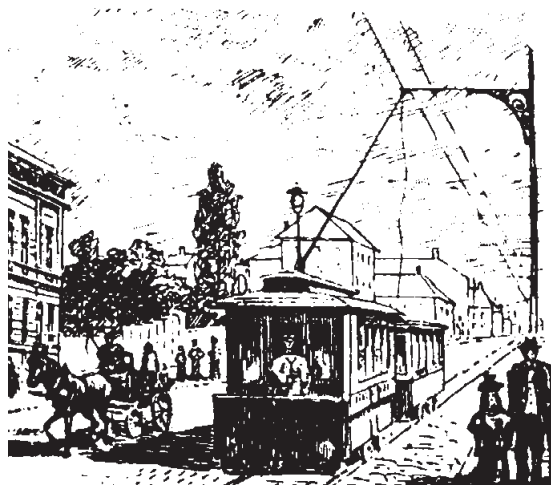
Sa oduševljenjem čoveka koji se divi lepoti i promenama na bolje beleži, prilikom poslednje posete Smederevu, da je „u dobro kladrmisanim ulicama“ video „mnogo novih kuća s lepim fasadama, a impozantne javne zgrade ukrašavale su uređene i lepo održavane trgove“.

Nova strujanja i nove ideje, koje su u skladu sa novim društvenim, kulturnim i političkim odnosima na evropskom kontinentu, postale su faktor od kojih je zavisio i prosperitet Srbije u drugoj polovini 19. veka. A „regulisanje gradova“, o kojima je bilo reči, jedan je od važnih činilaca evropeizacija Srbije.

Novi vodovod, plinske lampe ili električno osvetljenje, regulacija gradskog saobraćaja, tramvaja ili kočija, uređenje rečnih obala, ulica i sokaka, samo su neke odlike tih novih evropskih strujanja koja su zapljusnula i Srbiju.

Ali, i sam autor, Feliks Kanic, bio je svestan da ova evropeizacija, na planu urbanizacije gradova, mnogo brže uzima maha samo u onim sredinama koje su bile važni administrativni i trgovački centri. Unutrašnjost Srbije, pogotovo njena razbacana i komunikacijski slabo povezana sela, još uvek su zadržavala svoj stari izgled. Trebalo je da prođe još dosta vremena, da i u najudaljenije zabit nove ideje budu primljene sa razumevanjem, da bi mogle da se realizuju.

Tek po neko manje naselje, i to na prvom mestu atraktivne turističke sredine, u koje je uloženo znanje i novac počinju da se prilagođavaju novom dobu. Možda je najbolji primer koji potvrđuje ovu konstataciju Sokobanja, mesto koje je doživelo u tih nekoliko decenija 19. veka ogroman prosperitet: „Nedaleko od banjskog restorana uređen je na 400 m² površine lep park s jednim malim ribnjakom. Ulice su dobile nazive, kuće brojeve, glavni izvor nanovo



ozidan i postavljene keramičke kade ...“.

Ovaj „zapadni stil“, kako je imao običaj da ga nazove Kanic, postao je i bio je za njega glavno merilo prosperiteta i urbanizacije grada. Samo uz pomoć njega naselja Srbije mogla su da se otrgnu iz letargije životarenja i da prerastu u nova evropeizirana urbanizovana središta.

„Svet stoji u znaku saobraćaja!“ ili novo doba

Ova rečenica, „Svet stoji u znaku saobraćaja!“, zapisana na početku 18 poglavlja drugog toma knjige najbolje odslikava odnos Feliksa Kanica prema modernim sredstvima komunikacije. Železnica, rečni i drumski saobraćaj spadaju među važnije aspekte evropeizacije Srbije. I ne samo Srbije već i cele jugoistočne Evrope.

Autor žali što je železnički pravac, od Beograda prema Nišu, „za srednju Evropu toliko važna pruga“, tako kasno završena. A, opravdanje za ovo kašnjenje nalazio u tome „da čovek Istoka nije u stanju da proceni vrednost vremena“ pa su mnogi neprijatelji novih saobraćajnih sredstava u železnici videli opasnost „koja ozbiljno ugrožava državno i ekonomsko vegetiranje Turske“.

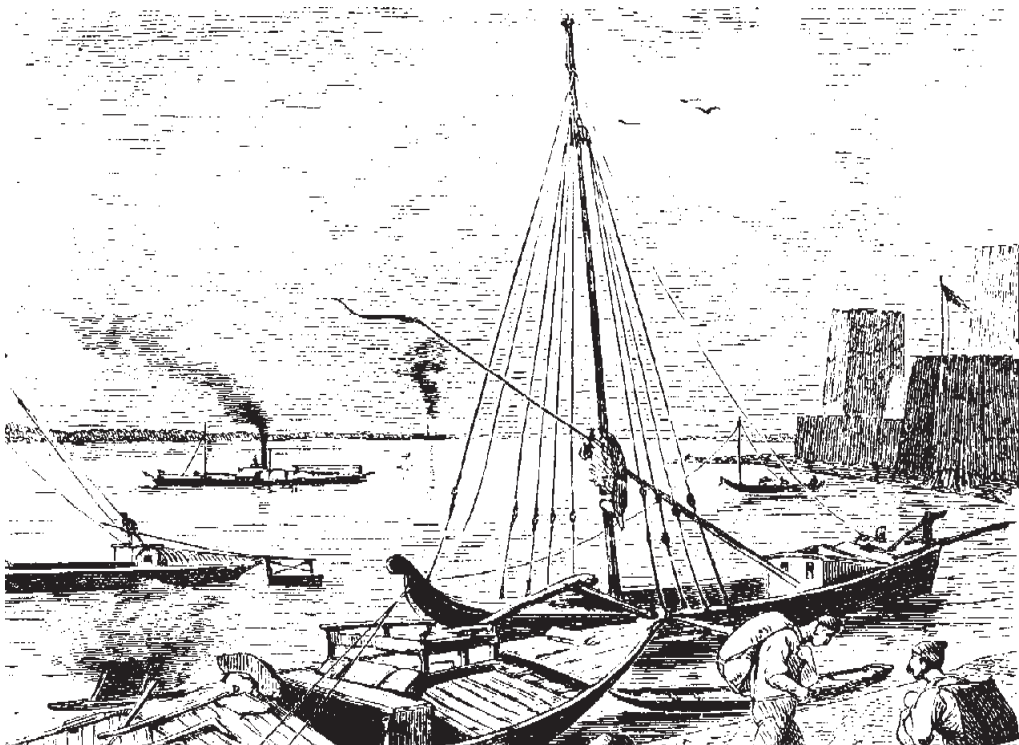
Ali značaj, na prvom mestu železnice, koja je konačno povezala prostore jugoistočne Evrope sa ostalim delovima kontinenta, bila je podsticaj za razvoj gradova, ekonomskih odnosa među pojedinim oblastima. Železnica je direktno uticala na napredak u zanatstvu, industriji, boljim komunikacijama među stanovništvom. Sa njom su, konačno, evropske ideje brže stizale u ove krajeve.

Nije, naravno, železnica jedino sredstvo kojem je Kanic posvetio pažnju. Tu su drumski i vodeni saobraćaj. Opisi putne mreže oko Smedereva, potrebni za „ekonomski razvitak ovog mesta“, ili usputna beleška da je Kraljevo „dobrim putevima i pontonskim mostovima“ povezano sa drugom stranom Morave i ibarskom oblašću, samo su neki primeri kojima je Kanic podkrepjivao svoju ideju da je „svet stoji u znaku saobraćaja“. Saobraćaja koji je potreban Srbiji i njenim susedima.

Samo dobro saobraćajno povezane zemlje i gradovi mogu da se nadaju ekonomskom i duhovnom prosperitetu. Izgradnja „putne mreže“ u pojedinim okruzima Srbije jedan je od najvažnijih zadataka kojima vlast treba da se posveti.

Obilazeći decenijama Srbiju, i ne samo nju, peške, na konju i mazgama, u kočijama i čamcima, Feliks Kanic je konačno dočeka da železnicom proputuje od Beograda prema Nišu, i dalje do Vranja i Dimitrovgrada. Beleške o ovom putovanju, sa opisima „bujnih cvetnih livada“, „stočnih vašara“, „kukuruznih polja“ i „zelenih lugova“ apoteoza za železnici i novim evropskim strujanjima, koje su našle plodno tle i u Srbiji; Apoteoza je to evropeizaciji Srbije.

Sva ova tri aspekta evropeizacije Srbije, i ne samo oni, ima ih naravno više, u delu Feliksa Kanica uzajamno se prepliću i jedan drugog uslovljavaju. Jednog nema bez ona dva preostala. Samo zajedno čine jednu neraskidivu

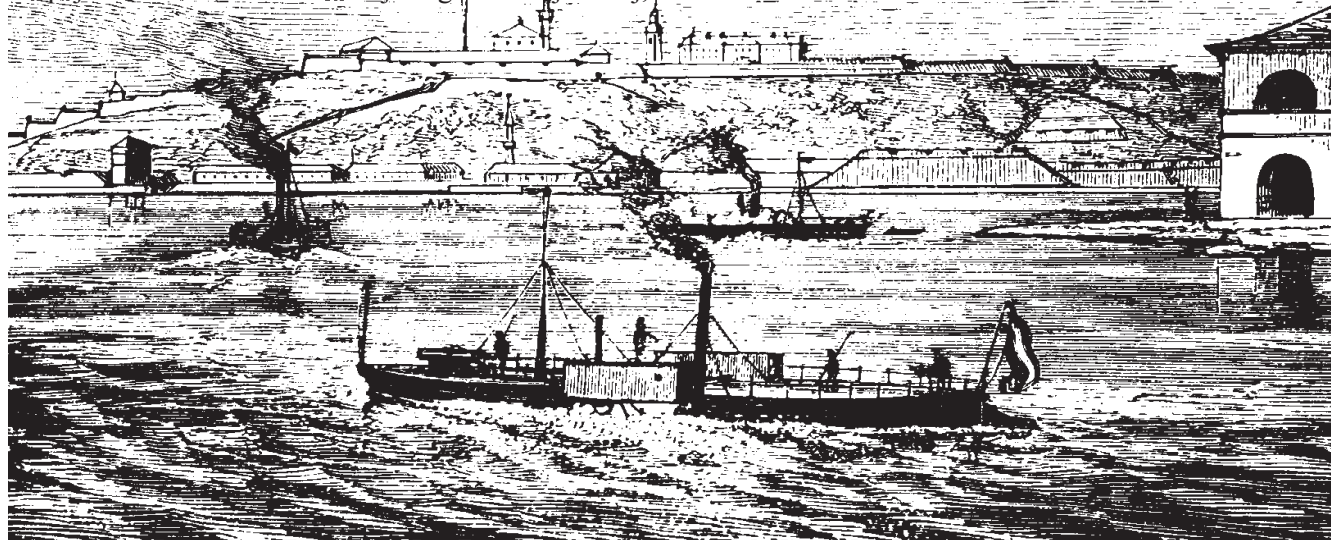


celinu. Saobraćajne veze omogućavaju lakše komunikacije među ljudima, razmenu ideja i ekonomskih dobara. Poljoprivredni i industrijski proizvodi brže se prenose preko jugoistočne Evrope ka ostalim delovima kontinenta. Ali, da bi ova saobraćajna sredstva bolje funkcionisala potrebno je da se gradovi pripreme za njih. A onoga trenutka kada se grad nađe na nekoj od važnijih saobraćajnih pravaca u njega počinje da se sliva kapital, da dolaze novi ljudi sa novim idejama. Gradovi doživljavaju prosperitet, urbanizuju se, a ti isti novi ljudi sa novim idejama nastoje da izmene stare odnose u društvu, da polako menjaju ustaljene navike.

Ova Kanicova razmišljanja o evropeizaciji Srbije nagovestila su novo doba. Zemlja je pokušavala da uhvati korak sa novim evropskim tokovima i idejama. Uz mnogo muke, sa laganim prelaskom iz jednih društvenih odnosa u druge Srbija se, prema Kanicu, krajem 19. veka sve više okretala velikim zapadnim uzorima. Pokušavala je da uhvati korak sa novim strujanjima i idejama, da ih prenese ili prilagodi svojoj sredini.

A svoj odnos prema južnoevropskom načinu života i odnosa u njemu Feliks Kanic je ipak najbolje istakao u nekoliko rečenica druge knjige kada je posle „romantične vožnje kroz katarakte Dunava“ ugledao zastavu austrijskog parobroda. Ponovo je kod njega došla do izražaja želja za poređenjem, tako česta na stranicama knjige. On nikoga ne krivi za drugačije navike i način života, ali ipak se najbolje oseća u životnom stilu svoga zavičaja, koji je polako i naporno krčio put i kroz Srbiju:

„Kada putnik nekoliko nedelja ili čak meseci provede na evropskom Istoku, što ujedno znači da se morao odreći navika i životnog stila svog zavičaja, probudi se u njemu ponekad, naročito kad mu se učini da je uspešno izdržao neku tešku probu, čežnja da se ponovo nađe na tlu Zapada. Tada broji dane i časove koji ga još odvajaju od najbliže parobrodne stanice i sa neizrecivom radošću pozdravlja viorenje zastave poznatih boja na nekoj visokoj katarci. Stupajući na brod, čini mu se da je stigao na željeni cilj, oseća da se vratio u civilizovani svet“.



FELIX KANITZ
ÜBER DIE EUROPÄISIERUNG SERBIENS
(Zusammenfassung)

Das Referat erörtert den Begriff der Europäisierung Serbiens, über den Felix Kanitz in seinem Werk *Serbien - Land und Leute von der römischen Zeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts* (erste Originalausgabe 1904, serbische Ausgabe 1987) geschrieben hat.

Unter dem Begriff der Europäisierung Serbiens verstand Felix Kanitz die Aufnahme neuer europäischer Strömungen in allen Bereichen: von allgemeinen Kulturbeziehungen über Industrieentwicklung bis zu modernen Kommunikationsstrukturen, Verkehrsverbindungen auf dem Land und auf dem Wasser.

Felix Kanitz erwarb ein Universalbild von Serbien, dazu nahm er seine wertvollen Notizen mit. Er kam aber nach einigen Jahren zurück, um mit der Neugierde eines wahren Forschers nach neuen Einflüssen der europäischen Strömungen und geistigen Tendenzen zu suchen. Seine Anmerkungen waren manchmal beiläufig, lässig angedeutet. Gelegentlich hat er sie aber später vertieft und erweitert. Er hat seine Beobachtungen geschildert und sie mit dem, was er früher gesehen hatte, verglichen. Dieses Land war für ihn kein Teil Europas außerhalb Europas, obwohl manchmal einige auf den ersten Blick einfache europäische Neuerungen hier nur schwer akzeptiert wurden.

Besondere Aufmerksamkeit widmet das Referat einigen neuen europäischen Strömungen, die in dem o. g. Buch von Felix Kanitz beschrieben worden sind. Es handelt sich dabei vor allem um gesellschaftliche Strukturen, besonders um die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, um Urbanisierung und um Kommunikationsausbau.

PETER WOLF

**DAS HORN:
EINE INSTRUMENTEN-, MUSIK- UND KULTURGESCHICHTLICHE PLAUDEREI**

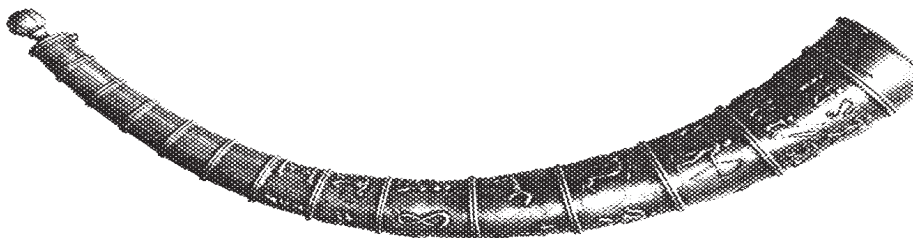
Johann Mattheson schreibt in seinem „Neu-Eröffneten Orchestre“, Hamburg 1713:
Die lieblich-pompeusen Wald-Hörner... sind bey jetziger Zeit sehr en vogue kommen, so wohl was Kirchen- als Theatral- und Cammer=Music anlanget, weil sie theils nicht so rude von Natur sind als die Trompeten, theils auch, weil sie mit mehr Facilité können tractirt werden...

Der Konzertbesucher von heute erlebt das Horn in der Regel vierfach im Orchester; hin und wieder bekommt er einen Schreck, wenn hörbar eine Katastrophe passiert - und ganz sicher werden am nächsten Tag die Kritiker vieles zu beklagen haben: Unsauberkeiten bei den Streichern, Intonationsprobleme bei den Holzbläsern und Mangelhaftes bei den Hornisten. Das war es dann.

Aber warum passiert es immer wieder, daß es zu diesen unangenehmen und manchmal auch hämischen Kommentaren kommt? Was macht das Instrument so schwierig und/oder den Bläser so unsicher? Und warum wird dann doch das Wort Robert Schumanns überliefert: „Das Horn ist die Seele des Orchesters“?

Vielleicht zunächst ein paar Worte zur **PHYSIK** des Horns. Sie wissen: jeder Ton ist eine Schwingung, und Schwingungen werden als Frequenzen gemessen. Bei den Streichinstrumenten, bei der Gitarre, beim Klavier schwingen die Saiten: was erzeugt den Ton bei Horn? Es sind die Lippen des Bläasers, die von einem Mundstück gestützt, vibrieren. Diese Vibrationen werden nun auf eine Luftsäule übertragen, und die fängt an zu schwingen und zu klingen. Was dabei möglich ist, hängt vor allem von der Länge und von der Form der Luftsäule ab.

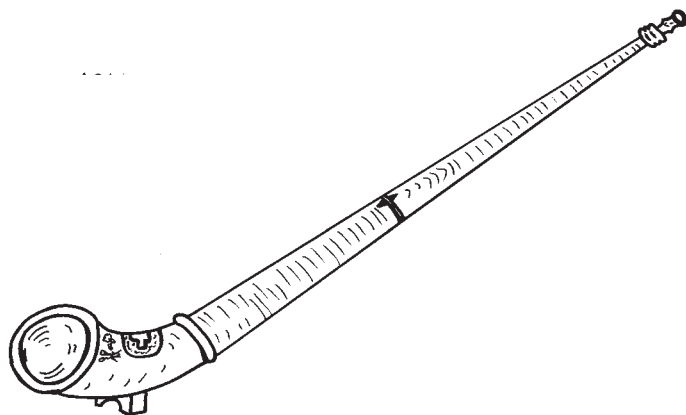
Schon in grauer Vorzeit ist man darauf gekommen, auf recht einfache Weise Signalinstrumente zu bauen, mit denen man sich über größere Entfernungen hinweg verständigen konnte. Als Material dienten Tierhörner, Bambusrohr, große Muscheln, auch kostbares Elfenbein (das berühmte Horn Rolands) und später natürlich Metall, sogar Silber und Gold. Ein solch primitives Horn habe ich hier, ein Stierhorn, oben angebohrt, sonst nichts. Zwei Töne sind spielbar, aber das hat auch gereicht, denn die alten Signale waren eine Art Morsesprache: kurz - lang - usw.



Das gleiche Prinzip, nur weiter entwickelt, verkörpert das Alphorn: auch ein Signalinstrument, darüber hinaus aber auch fähig, Rufe, Melodien, kurz Musik hervorzubringen.

Woher kommen nun die verschiedenen Töne auf diesem Instrument?

Erinnern Sie sich an Ihren Physikunterricht in der Schule, als Sie lernten, daß jeweils die Halbierung der Länge einer schwingenden Saite, und weiter die Viertelung und Achtelung usw., bezogen auf den gegebenen Grundton, der entsteht, wenn die Saite in ihrer Gesamtlänge schwingt, eine merkwürdige stets festgelegte Reihe von weiteren Tönen hervorbringt, die man Obertöne, Partialtöne oder Aliquotöne nennt? Bei der Geige erreicht man diesen Effekt durch das Flageolett, beim Horn durch die Veränderung der



Handwritten signature: Peter Wolf

Lippenfrequenz. Dieses Alphon hier hat als Grundton den Ton F, , der erste erklingende Ton liegt eine Oktave höher (also F), dann folgen Quinte, Quarte, große Terz, kleine Terz usw., insgesamt 16 Töne bis hin zum f^c. Zählen Sie bitte mit! Der erste Ton, den ich blase, ist die Oktave über dem Grundton, also der zweite Naturton:

Diese 15 oder 16 Töne bekomme ich aus einem Horn dieser Länge, und sonst nichts! D.h. dieses Horn eignet sich für Musik in F-dur oder in c-moll. Schreibt der Komponist in einer anderen Tonart, dann muß ich ein anderes Horn nehmen. Und so hat es auch angefangen: man hatte Hörner verschiedener Länge: in D, in F, in Es, in C, oder kürzere in G oder A oder hoch B. Aber das war natürlich sehr unpraktisch, es reichte ja, wenn man die Gesamtlänge veränderte, das Korpus und das Schallstück konnten dann gleich bleiben. Die Lösung des Problems waren Hörner mit verschiedenen Bögen, die man vorn aufsteckte, oder Zwischenzügen, die man in der Mitte des Instrumentes einfügen konnte. Das war dann zwar immer noch ein Haufen Blech, aber es bedeutete doch eine große Erleichterung gegenüber dem alleinigen Gebrauch kompletter Instrumente.

Dennoch: das Problem der beschränkten Zahl von spielbaren Tönen blieb. Aber irgendwie kamen die Bläser in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts darauf, daß sie, wenn sie die schwingende Luftsäule im Schallbecher mit der Hand manipulieren, einen erstaunlichen Effekt erzielen: sie bekommen mehr Töne, als eigentlich vorhanden sein sollten. Die Spielposition hatte sich verändert, man hielt nicht mehr die Stürze frei, sondern hatte sie in Richtung des rechten Knies, der rechten Hüfte gesenkt, und das machte diese Manipulationen möglich. Josef Hampl aus Dresden hat diese neue Technik erstmals in einem Lehrbuch „*Lectio pro cornui*“ systematisch niedergelegt. Andere Autoren (Punto, Duvernoy, Domnich, Gallay) folgten. Die alten Hornschulen legen Wert darauf, daß die offenen und die gestopften Töne möglichst ähnlich klingen sollten, und das ging natürlich nur bei sehr zurückhaltend leisem Spiel. Dann aber bekam das Oszillieren der verschiedenen Tonfarben einen ganz besonderen Reiz. Als Beispiel diene hier der Beginn des Trios des Menuetts aus Beethovens 8. Sinfonie.



Symphonie Nr. 8 (F-Dur)

(Komponiert im Jahre 1812)

3. Satz

Tempo di Minuetto ♩ = 126

L. v. Beethoven, op. 93 (1770 - 1827)

Dennoch konnte auch diese Stopftechnik ein großes Problem nicht lösen: in den beiden unteren Oktaven des Horns gibt es nun einmal nur ganze 4 Töne, und die Stopftöne klingen in diesem Bereich eher farblos, dumpf, schlecht.

Nach vielen Experimenten wurden um 1810 die Ventile erfunden, die wir, technisch natürlich um vieles verbessert, noch heute an unseren Instrumenten haben. Es handelt sich dabei nur um den Trick, die Umstimmung des Horns, früher durch Bögen und Züge bewirkt, einfach durch die Betätigung eines Fingerhebels zu bewirken: ich drücke das Ventil und verlängere damit die schwingende Säule. Dadurch erhalte ich neue Naturtonreihen. Diese Naturtonreihen ergeben kombiniert eine volle chromatische Tonleiter über 4½ Oktaven:

The image shows a musical score for F-Horn and B-Horn. The F-Horn part is in treble clef and the B-Horn part is in bass clef. Both parts show a chromatic scale with fingerings and dynamic markings. The F-Horn part has a 'Töne fehlen' section at the beginning and a 'selten verwendete Töne' section at the end. The B-Horn part also has a 'Töne fehlen' section and a 'selten gebrauchte Töne' section at the end.

Nach wie vor, und das macht das Instrument so schwierig, hat sich aber nichts daran geändert, daß der Hornist immer den richtigen Naturton, gleich mit welcher Ventilkombination, treffen muß. Pro Griff gibt es dabei im Schnitt 10 Fehlermöglichkeiten: das ist das Risiko. Daher ist auch der Erfolgskoeffizient beim Horn so ungünstig. Die Posaune ist zwar gleich lang, aber ihr Mundstück ist um vieles größer, und der Trompeter hat zwar ein ähnlich kleines Mundstück, doch ein sehr kurzes Instrument, bei dem die Naturtöne viel weiter auseinander liegen und daher besser zu treffen sind. Bereits winzige Irritationen der Lippen, mechanisches Wackeln mit dem Instrument und natürlich psychische Verkrampfungen, Lampenfieber, können beim Horn zu wirklich haarsträubenden Explosionen führen. J. Alberti schreibt dazu anno 1806 in seinem „Neuen Musikalischen Complimentierbuch“

Der gebildete Kavalier mag das Waldhorn auf grüner Flur zur Jagd und Pürsch wohl brauchen, enthält sich aber im Allgemeinen seiner Übung zu musikalischem Zwecke, sintemalen die Diffizilität jenes Instruments seinen Gebrauch in der Kammer fast zur Gänze aussetzt. Um auf dem Waldhorn eine den Ohren wohlgefällige und einschmeichelnde Musik produzieren zu können, bedarf es mühereichen Fleißes. Gar leichtlich mag es doch geschehen, daß der Odem des beflissenen Bläusers sich in der ausnehmenden Länge des Tonrohres verirret oder die Gespanntheit seiner aufs künstlichste gestrafften Embouchure einem Einfall momentaner Lippenlähmung unterworfen wird. Dieß all, ja die nicht aufs genauest getroffenen Ballung der Faust im Becher, bewirkt, daß dem Instrument inmitten einer süßen Cantilena so unerwünscht grausame Mißgebilde von Tönen entspringen, daß vor allem, wenn sich Suiten solcher musikalischer Unfälle ereignen und den malheureusen Bläser konfusionieren, es auch den artigst lauschenden Angehörigen der gebildeten Stände größte Mühaufwendung erforderlichlicht, die sich zwangsmaassen herbeidrängende Lächerlichkeit zu bannen, sich verbildnen wollende Gesichtszüge in strenger Zucht zu halten, und dem Antlitz ein Aussehen zu verleihen, als ob sich die Seele an himmlischsten Tönen ergötze. Sollten jedoch zwey, drey oder vier in den musikalischen Vortragskünsten erfahrene Herren die Forsche (= den Mut) haben, sich im Cabinette mit einem Stück auf Waldhörnern hören zu lassen, so ist das wohlgeeignet, eine Versammlung musikliebender Herzen in die angenehmste Stimmung zu versetzen.

Unsere Hörner sind seit der Erfindung der Ventile im Prinzip die gleichen geblieben, die Weiterentwicklungen betrafen vor allem die Ventilmekhanik und die Kombination der Verlängerungen. Seit ca. hundert Jahren benützen wir im Orchester eine Kombination zweier Grundstimmungen (F und B), das sog. Doppelhorn, und in den letzten Jahrzehnten sind neue Typen von Kombinationen dazu gekommen - aber mit diesen technischen Details wollen wir uns heute nicht weiter aufhalten.

Wir wenden uns lieber der **MUSIKGESCHICHTLICHEN** Frage zu: wie und wann ist unser Instrument überhaupt in unser Orchester hineingekommen, und wie hat es den musikalischen Geschmack (und damit die Komponisten) beeinflusst?

Das alte Stierhorn hatte im Laufe der Jahrhunderte eine bemerkenswerte Verfeinerung erfahren. Das Rohr war genau konisch ausgearbeitet worden, und Grifflöcher ermöglichten einen Tonumfang von mehr als zwei Oktaven. Bis hin in das Werk Johann Sebastian Bachs finden wir diese Instrumente, italienisch *cornetto*, deutsch *Zink*

geheißen. Dem Musikliebhaber sind diese Zinken vor allem aus der „Marienversper“ und dem „Orfeo“ von Claudio Monteverdi bekannt. Ich habe hier drei Instrumente dieser Gattung, einen hohen Zinken in f', einen Sopranzinken in c' und einen „krummen Zinken“ in a, genannt *cornetto curvo*. Dieses Instrument hat überzeugend die alte Tierhornform bewahrt.

Ich möchte Ihnen demonstrieren, wie das geklungen hat. Wir haben eine alte dreistimmige Liedbearbeitung aus dem 15. Jahrhundert ausgewählt, und wir spielen diesen kleinen Satz in der alten Besetzung mit Zink, Violoncello und Renaissanceposaune.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber setzte in unserem Kulturkreis ein beachtliches Instrumentensterben ein. Von der Fülle der mittelalterlichen, in der Renaissance zu hoher Blüte gelangten Instrumente verschwanden viele für immer aus den Partituren:

- Bei den Streichern gab es weiterhin nur noch die Violinenfamilie (mit dem Kontrabaß, einem Mischling aus Baßgeige und Baßviola); die Violenfamilie und die Fideln starben aus, dazu Streichsalter und Trummscheit.

- Aus der vielfarbigen Palette der Holzbläser, der zahlreichen Blockflöten und Traversflöten, der ganzen Familien (Diskant bis Großbaß) der Pommer, Krummhörner, Dulciane, Schalmeien, Gemshörner, Bordune, Kortholte, Cornamusen, Rankette usw. blieben allein die spätere Querflöte, die Oboe mit dem Englischhorn und das Fagott mit seinem tieferen Bruder, dem Kontrafagott übrig.

- Cembalo, Spinett und Clavichord verschwanden wie Lauten, Hackbrett und Drehleiern, ausschließlich weiter entwickelt wurde das Hammerklavier, am Ende haben wir unseren heutigen Flügel.

- Allein die alten Blechbläser haben sich - wie die Orgel und die Harfe - erhalten: Posaune und Trompete. Hinzu trat seit dem Ende des 17. Jahrhunderts unser Horn.

Hornartige römische Militärintstrumente hatten in Frankreich im langen Laufe der Zeit ihre Form geändert. Aus dem *lituus* war ein kreisrundes Instrument mit einem ziemlich großen Röhrendurchmesser und einem relativ kleinen Schallbecher geworden, das in Frankreich unter dem Namen *trompe de chasse* bekannt und in höfischem zeremoniellem und jagdlichem Gebrauch war. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde dieses Instrument in Böhmen bekannt, wahrscheinlich durch das Engagement des jungen Grafen von Sporck, der auf seiner Bildungsreise nach Frankreich diese Instrumente kennenlernte und zwei seiner Diener zu *trompetisten* ausbilden ließ. Die recht rauh klingenden *trompes* kamen nach Böhmen, und von dort in die Hände von Wiener Instrumentenbauern, unter denen sich vor allem die Brüder Leichnamschneider um die Weiterentwicklung dieses Instruments verdient gemacht haben: der Becher wurde weiter, das Mundstück trichterförmig tief.

Jagdscenen in Opern waren es wohl zuerst, bei denen man kostümierte Bläser das realistische musikalische Kolorit durch Hornmusik darstellen ließ. Schon bald jedoch finden wir das Horn auch in der konzertanten Musik, so z.B. in einer recht virtuosen anonymen Komposition von 1680, einer Sonate für ein kleines Horn in c und ein fünfstimmiges Streichorchster, natürlich, wie seinerzeit üblich, mit Generalbaß, d.h. einem die Akkorde ausformulierenden Cembalo.

Aber selbst in der konzertanten Musik erklangen immer wieder Zitate aus der Jagdmusik. Ein Beispiel aus der Musik Joh. Seb. Bachs mag hier stellvertretend für viele andere stehen:

In seiner Bauernkantate BWV 212 tritt bei der Arie des jungen Bauern zu den Streichern ein Horn in G, und es erklingt eine sehr alte Jagdmelodie, jetzt aber zu dem Glückwunschttext:

*Es nehme viel Tausend Dukaten
der Kammerherr alle Tag ein!*

Im übrigen tritt das Horn konzertant gleichberechtigt mit anderen Instrumenten auf, seine Intimität erlaubt sogar die solistische Kombination mit der Blockflöte, wie z.B. in Georg Philipp Telemanns *Concerto à tre*, wo im dritten Satz plötzlich nur Horn und Blockflöte miteinander musizieren.

Das Horn, im Deutschen *Waldhorn* genannt, entwickelte sich, ähnlich wie die ebenfalls erst um 1680 von dem Nürnberger Instrumentenbauer Jacob Denner erfundenen Klarinette, zum Modeinstrument des 18. Jahrhunderts.

An dieser Stelle sei mir eine kleine sozialhistorische Anmerkung gestattet:

Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß sich noch heute in unserem Orchester in den Instrumentengruppen Trompeten, Hörner und Posaunen drei früher streng getrennte Stände präsentieren. Die Trompeter, ehemals zunftmäßig organisiert, standen in feudalen Zeiten ausschließlich im Dienste des Adels und der reichsfreien Städte. Nur dieser Oberschicht war es gestattet, die Trompeten (und ihre Baßinstrumente, die Heerpauken) in Friedens- und vor allem in Kriegszeiten einzusetzen. Die Posaunen gehörten zu den sog. „Stadtpfeifern“, den städtischen Musikensembles, in denen auch noch die vielen o.g. Renaissanceinstrumente, vor allem aber die Zinken, benutzt wurden. Waren somit die Posaunen bürgerlicher Herkunft, so gehörten die Trompeten in die höfische Welt des Adels. Aus dem Wald aber sozusagen kamen dann die Hornisten, von den Zunftgenossen der Trompeter scheid angesehen. Friedrich Altenburg schreibt in seiner Trompetenschule aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts sinngemäß: wenn ein Trompetenlehrling sich mit *Waldhornisten und anderem hergelaufenen Gesindel* einläßt und diesem sogar die Feldzeichen (d.h. die militärischen Signale) verrät, so wird er unter Verlust der Lehrgelds aus der Lehre geworfen.

Ich sagte vorhin, daß Waldhorn sei, zusammen mit der Klarinette, ein Modeinstrument des 18. Jahrhunderts geworden. An dieser Stelle muß ich unseren musikgeschichtlichen Diskurs auf das größere Feld der **SOZIAL- und KULTURGESCHICHTE** ausdehnen: alles ist hier mit allem verflochten. Die ersten Hornisten standen natürlich im Dienst der Fürsten. Hervorzuheben sind hier die Gebrüder Thürschmidt, Johannes Palsa und Thaddäus Steinmüller, für die Josef Haydn in Esterhazy und Öttingen-Wallerstein brilliant-virtuose Partien schrieb. Wenn Sie sich Haydns Sinfonie Nr. 31 anhören, oder seine Sinfonie Nr. 48 („Maria Theresia“, übrigens wahrscheinlich nicht die Kaiserin, sondern die Gräfin von Öttingen!), ganz zu schweigen von der mit der Nr. 51, dann können Sie das hohe Virtuositum dieser Bläser der ersten Generation ermessen.

Bereits mit dem Musikerkreis um Wolfgang Amadeus Mozart aber ändert sich das Ambiente. In dieser vorrevolutionären Zeit drängen immer mehr Musiker aus den engen Beschränkungen heraus, die ihnen der Dienst an einem Hofe auferlegte. Mozart verließ den Fürsterzbischof von Salzburg, und ähnlich wie er tat es auch Ignaz Leutgeb, für den Mozart fast sein ganzes umfangreiches Oeuvre für unser Instrument schrieb, immerhin sieben Konzerte, vier davon leider fragmentarisch, ein Konzertrondo und ein bezauberndes Quintett für Horn, Violine, 2 Violoncello.

Leutgeb muß ein begnadeter Hornist gewesen sein. Noch mit der Kapelle des Salzburger Erzbischofs gastierte er 1770 in Paris und trat bei zwei *concerts spirituelles* auf. Die Kritiker, im übrigen von gewohnt zupackender Schärfe und Strenge, lobten sein Spiel (und seine eigenen Kompositionen) in den höchsten Tönen:

Wir lesen im Mercure de Paris: „... Er (scil. Leutgeb) spielte mit höchster künstlerischer Meisterschaft... Er zauberte aus seinem Instrument Töne hervor, die selbst Kenner nur in Erstaunen versetzen können. Sein Verdienst ist vor allem ein gewissermaßen gesungenes Adagio, vollkommen wie eine [menschliche] Stimme, unendlich weich, unglaublich interessant, makellos rein...“ Und anläßlich eines anderen Konzerts: „... Er erhielt großen Beifall für sein überragendes Talent und ein Concerto de chasse eigener Komposition.“

Im Wienerischen Musenalmanach auf das Jahr 1780 findet sich ein Gedicht auf diesen Virtuosen:

*Auf Herrn Leutgeb
Heut' hatte mich um Mitternacht
Dein Waldhorn außer Schlaf gebracht.
Ich hörte staunend zu und dacht',
Ich wär' im Himmel aufgewacht -
Vergaß auf Finsterniß und Nacht
Und hatte nicht daran gedacht,
Daß dort die Sonn' in ew'ger Pracht
Den Seligen ins Auge lacht.*

Und nun muß ich Ihnen etwas sehr sonderbares berichten. Traditionell werden Leutgeb und Mozarts Hornkompositionen in der musikgeschichtlichen Darstellung recht abschätzig beurteilt. So schreibt der Herausgeber des o.g. Quintetts, Prof. Gerber, 1936 in seinem Vorwort:

Die solistische Literatur für Horn ist kärglich bemessen. Mozarts hierher gehörige Werke sind daher um so willkommener, zumal es sich dabei um launige Zeugnisse einer unterhaltenden und unterhaltsamen Konversationsmusik handelt, die allerdings auf der anderen Seite keinen sonderlichen Tiefgang besitzt, keine seelischen Probleme aufwirft, oder sonst in einer Hinsicht bedeutend wäre.

Wie das? - fragt man sich, und erhält sofort die Antwort:

Mozart hat diese immerhin stattliche Reihe von Hornmusiken offenbar dem geistigen Horizont des Wiener Hornisten und Käsehändlers Ignaz Leutgeb angepaßt, für den er sie komponierte.

Das also war der springende Punkt: für einen Käsehändler geschrieben, konnte die Musik nicht viel taugen! Es ist dies, meine Damen und Herren, die Ignoranz und die Arroganz einer durch das 19. Jahrhundert geprägten musikgeschichtlichen Betrachtung. Alfred Einstein, der große Mozartforscher, begeht sogar die Torheit, Mozarts 2. Hornkonzert fälschlich in die späten 80er Jahre zu datieren, auf eine Zeit, in der Mozart bereits für Punto und andere Hornisten komponierte, mit der Begründung: Das Werk sei eben doch nicht so oberflächlich und trivial, also für Leutgeb zu gut. Dabei hat Mozart mit eigener Hand im Autograph mehrfach Leutgeb's Namen beim Einsatz des Soloinstrumentes vermerkt!

In Wahrheit haben viele Musiker, auch Hornisten, neben ihrem Instrument einen zweiten Beruf ausüben müssen, so z.B. Karl Simrock aus Bonn, der Beethoven in die technischen Möglichkeiten des Horns eingeführt hat, oder Sieber in Paris. Diese beiden gründeten angesehene Verlagshäuser, und niemand hat die Nase gerümpft.

Leutgeb, von Salzburg her eng mit Mozarts Familie verbunden, begann sein Geschäft mit einem Darlehen von Mozarts Vater, er wurde in späteren Jahren zu einem angesehenen Kaufmann und starb im Wohlstand im Jahre 1811.

Aber den Gegenstand seines Geschäfts hat ihm die bürgerliche Musikgeschichtsschreibung nie verziehen. Denn: waren im 18. Jahrhundert die Adligen und die Kirche im wesentlichen die Mäzene der Kunst, so übernahm im 19.

Jahrhundert das Bürgertum diese Rolle. Die Feudalherren hielten sich größere oder kleinere Orchester, zumindest eine „Harmoniemusik“, d.h. Klarinetten, Oboisten, Hornisten, Fagottisten, Trompeter und Pauker. Das Bürgertum des 19. Jahrhunderts hatte seinen Salon als Ort der Gesellschaft, und der Flügel hatte die Freiluftmusik verdrängt. Einsam wütete das Genie am Instrument, und mühselig übte die Tochter des Hauses Czerny. Zwischen dem begnadeten Künstler und dem Publikum tat sich eine große Kluft auf - das Genie stand auf dem Altar und wurde angebetet. Alles Nicht-Genialische war entwertet - wie konnte da die Erinnerung bleiben an einen großen Virtuosen, der doch mit Käse handelte?! Folgerichtig wurde das Bild, das sich die Musikgeschichtsschreibung, und d.h. die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts von den Großen des 18. Jahrhunderts entwarf, dem eigenen Wertesystem angepaßt - und das bedeutet natürlich: historisch verfälscht. Aus Haydn wurde „Papa Haydn“, der Gütige, aus Mozart das Wunderkind, der liebeliche Genius, aus Beethoven der olympische Gigant. Erst in unserer Zeit leistet man die Arbeit, durch diese bürgerlichen Weihrauchwolken hindurch wieder vorzudringen zu den Komponisten **in ihrer Zeit**, zu ihren Schicksalen, ihrer Kunst, zur eigentlichen Schönheit und Größe ihrer Werke, aber auch zu den vielfältigen Spannungen und Dunkelheiten ihrer Existenz, die ihr Werk nicht herabsetzen, sondern umso heller erstrahlen lassen.

Es ist hier nicht Raum noch Zeit, die Namen der Virtuosen des ausgehenden 18. Jahrhunderts aufzuzählen, die dem Horn einen festen Platz in unserer Musikkultur auch für die kommenden Zeiten sicherten. Gewiß aber muß der Hornist Vaclav Stich, aus dem deutschsprachigen Böhmen, erwähnt werden. Auch er verließ seinen geistlichen Souverän in Prag, der ihm zwei Schläger nachschickte mit dem Auftrag, ihm die Schneidezähne herauszuschlagen. Stich italianisierte seinen Namen in Giovanni Punto und wurde zu einem großen europäischen Star. Mozart schrieb für ihn seine *Sinfonia concertante* K.V. 297, Beethoven seine Sonate op. 17, der Komponist spielte bei der Uraufführung in Wien 1800 selbst den Klavierpart.

Das 19. Jahrhundert verbannte das Horn aus der intimen Sphäre der Kammermusik. Den Grund erwähnte ich bereits: das Genie gab den Ton an, der Flügel, die Violine waren seine Instrumente. Und das - im Vergleich zum 18. Jahrhundert - bescheidenere Oeuvre an Hornkompositionen verschwand dann auch noch in den Bibliotheken, wenig fand ins Repertoire. Johannes Brahms' großartiges *Trio* op. 40 für Violine, Horn und Klavier und Schumanns *Adagio & Allegro* für Horn und Klavier stehen ziemlich einsam da.

Wo waren die Hornisten? - Im Orchester! Dort galten sie, im Quartett, als der Inbegriff romantischer Musik. Sie alle denken an Webers Oper „Der Freischütz“, an Robert Schumanns Sinfonien, an Anton Bruckner und Richard Wagner.

Lange Zeit, eigentlich durch das ganze 19. Jahrhundert aber gab es einen Streit um die „Poesie des Horntons“. Wie das? Es ist klar, daß die Mechanik der Ventile zunächst recht primitiv war, sie klapperten und waren nicht luftdicht. Außerdem war es nun nicht mehr wie früher absolut notwendig, sich um eine richtige Position der rechten Hand zu bemühen: zur Bildung der verschiedenen Töne dienten jetzt die Ventile. Daher ging viel von dem weichen dunklen Hornton verloren, den das Publikum so sehr schätzte. Weber lehnte die neuen Ventilhörner ab, Brahms beschimpfte sie als Blechbratschen, und in Frankreich gab es (mit einer Ausnahme um 1850) nur Naturhorn- und keine Ventilhornklassen am Conservatoire de Paris. Vielleicht gelingt es mir, Ihnen deutlich zu machen, worum es diesen Komponisten ging, indem ich den Beginn der Oberon-Ouvertüre von Weber einmal auf dem modernen Ventilhorn, und dann auf dem Naturhorn in D spiele:

Oberon

Romantische Oper in drei Akten

(Komponiert 1825-1826)

C. M. v. Weber
(1786-1826)

Duvertüre
Adagio



Andere Komponisten, Schumann vor allem, schätzten das Ventilhorn deshalb, weil nunmehr in der Tiefe und in der Mittellage Töne zu erzeugen waren, die man vorher nie so hören konnte. Als Beispiel mögen zwei Zitate aus seinem *Adagio & Allegro* op. 70 für Horn und Klavier dienen. Und Wagner entschloß sich in seinen frühen Opern zu einem Kompromiß: er kombinierte 2 Waldhörner (= Naturhörner) mit 2 Ventilhörnern, d.h. er verband die Klangschönheit der Naturhörner mit der größeren Sicherheit der Ansprache der modernen Instrumente.

Das Quartett erweiterte sich zum Hornchor, gelegentlich 12 Hörner, und neue Klänge wurden gesucht. Richard Wagner entwickelte mit der Mainzer Instrumentenfabrik ALEXANDER die Wagner- oder Horntuba, die ich Ihnen hier mitgebracht habe: ein Instrument im Klang zwischen Posaune und Horn. Wir demonstrieren Ihnen die drei Klangfarben mit einem alten Lied über die Vergänglichkeit des Lebens. Achten Sie auf den großen Unterschied

zwischen Posaune und Horn, und vergleichen Sie damit den Ton der Tube!



Unser 20. Jahrhundert hat uns die Rückbesinnung auf die alte Kunst, die Virtuosität und den Zauber des Horns als Soloinstrument gebracht. Jeder Musikliebhaber kennt heute die großen Solisten Barry Tuckwell, Hermann Baumann, Lucien Thévet, Vitali Bujanowski, Philip Farkas, Dale Clevenger und viele viele andere. Auch bei dieser Erneuerung stand wieder ein Frühvollendeter am Anfang, der unvergessene Brite Dennis Brain, Sohn und Enkel von Hornisten, der in den 40er und 50er Jahren das Horn als Soloinstrument auf das Podium zurückbrachte. Ein Autounfall setzte seinem Leben, 36jährig, 1957 ein viel zu frühes Ende. Benjamin Britten, Paul Hindemith und viele andere haben für ihn geschrieben, wie ehemals Haydn für Thürschmidt und Steinmüller, Mozart für Leutgeb, Beethoven für Punto und Richard Strauß für den Wiener Hornisten Gottfried von Freiberg.

Der Werkskatalog für Horn umfaßt inzwischen weit über 13.000 Titel - von „kärglich“ kann da keine Rede mehr sein. Die Herausforderungen an die Bläser sind enorm, aber vor allem die junge Bläsergeneration leistet auf dem internationalen Konzertpodium Erstaunliches.

Aber auch sonst hat sich unsere gesamtgesellschaftliche Einstellung zum Musizieren geändert. Im 18. Jahrhundert (und davor!) gehörte es zur guten Erziehung der „gebildeten Stände“, ein Instrument zu erlernen, um in der Gesellschaft bestehen zu können: die Musik war ein geselliges Ereignis. Das bürgerliche 19. Jahrhundert vollzog eine Trennung zwischen dem Musiker und dem gemeinen Volk. Der Musiker war begnadet, er lebte in einer anderen Sphäre, für ihn galten andere Gesetze. Der normale Bürger sah zu, daß seine Kinder, besonders die Töchter, das Klavierspiel erlernten - aber bitte nur bis zu einer gewissen Grenze: wurde die überschritten, so drohte der Elavin entrückender Ruhm oder gesellschaftliche Ächtung, in jedem Fall aber bürgerliche Gefährdung. Wir haben heute - trotz der medialen Dauerpräsenz von Musik - doch wieder das Musizieren als ein kreatives Tun für jedermann entdeckt. In Deutschland ist das, wie in anderen westeuropäischen Ländern, fest etabliert. Von der musikalischen Früherziehung über den Wettbewerb *Jugend musiziert* (für alle Orchesterinstrumente und Kammermusikgruppen, in jährlichem Wechsel ausgeschrieben) bis hin zu dem großen Wettbewerben der Rundfunkanstalten hat der junge Instrumentalist und Sänger eine ganze Straße von Herausforderungen und Förderungen vor sich. Dies ist natürlich auch an unserem Instrument nicht spurlos vorbeigegangen.

Wieder, wie in längst vergangenen Zeiten sammeln sich Freunde dieses Instruments zu Vereinigungen, die seine Literatur erarbeiten und die alten Traditionen weiterreichen möchten. Und eben dies ist jetzt auch hier in Belgrad geschehen. Ein Hornquartett hat sich gebildet, das ein *nucleus* sein möchte für ein größeres Hornensemble *Cornucopia*, das die Bürger dieser Stadt und dieses Landes mit der Fülle seiner Klänge erfreuen möchte.

Aber nicht nur in der Wiederentdeckung des geselligen Musizierens, der Musik als gemeinschaftlichem Tun sind wir heute dem 18. Jahrhundert näher gekommen - freilich mit dem gravierenden Unterschied, daß es damals der

Adel und der Klerus waren, die dieses Privileg hatten, heute aber jedermann Zugang zu dieser Kunst haben sollte - auch der Reiz und der Charme der alten Instrumente wurde wiederentdeckt. Man begann damit in den 50er Jahren, weil man die alte Musik möglichst authentisch darstellen wollte, also auf Originalinstrumenten oder auf genauen Kopien von Museumsstücken. Bedeutende international renommierte Ensembles haben sich dieser Aufgabe verschrieben die *Boston Baroque Players* ebenso wie das *Collegium Aureum* in Deutschland, und zuletzt James Elliott Gardeners *Orchestre romantique et révolutionnaire*.

Und auch folgendes ist geschehen: moderne Komponisten schreiben für die alte Technik, mit all' ihrer Unvollkommenheit und physikalisch bedingten Ungenauigkeit.

Mit einem besonders prägnanten Beispiel hierzu möchte ich schließen. Benjamin Britten hat in seiner Serenade op. 31 für Tenor, Horn und Streichorchester dem unbegleiteten Solohorn den Prolog und den - gleichlautenden - Epilog überlassen, und er verlangt ausdrücklich, daß sich der Hornist nicht der Ventile bedient. Die ungenauen Naturtöne **f** und **a** sind erwünscht:

Prolog & EPILOGUE
[off stage]

*The Epilogue to be played on natural harmonics.
Serenade

H. 15595^a

REZIME

U prvom delu opisane su fizikalne osobine horne: oscilirajući vazdušni stub određuje svojom dužinom osnovnu intonaciju instrumenta (što je veća dužina vazdušnog stuba, intonacija je dublja), a frekvencija koja nastaje zahvaljujući vibraciji usana (potpomognuta usnikom) određuje specifičnu visinu tona. Na standardnom instrumentu u F (dužine ca. 390 cm) obično se može proizvesti 16 alikvotnih tonova, s tim da se osnovni ton teško može dobiti.

Razvoj instrumenta, koji je u svom današnjem obliku počeo da se upotrebljava u zapadnoevropskim orkestrima krajem 17. veka, odnosi se najpre na mogućnost štimovanja u raznim tonalitetima. S obzirom na to da su u početku postojali različiti instrumenti nastale su bogne ili cevi (cugovi) koji su se dodavali na instrument, i na kraju i danas uobičajeni ventili.

Sve do tridesetih godina 19. veka, a u Francuskoj dobrih 60 godina duže, stare horne nisu imale samo navedene mane i slabosti; muzičari i kompozitori stvarali su kompozicije zahvaljujući kojima je horna ušla u modu. Ovo se prvenstveno odnosi na *Haydn*-a i *Mozart*-a. Otkrićem ventila (1812-1820) javljaju se novi problemi: mnogi kompozitori (među njima i *Weber*, *Brahms*, francuski stvaraoči) odbijaju nove horne smatrajući da su izgubile svoj poetski ton. Drugi, među njima i *Schumann*, oduševljeno su koristili nove mogućnosti, pre svega hromatiku u dubokom registru. *Wagner* je u svojim ranim operama kombinovao stare i nove instrumente, a kasnije je razvio *Wagner*-tubu, instrument između trombona i horne.

U 18. veku stvoreno je izobilje solističkih dela za hornu, u 19. veku, nasuprot tome, horna je proterana u orkestar. Koncertni klavir i violina vladali su u građanskom salonu, kulturnom centru društvenih zbivanja.

Naše stoleće vraća hornu na njeno staro mesto - ona ponovo postaje solo instrument. Muzičari kao što su *Dennis Brain*, *Hermann Baumann*, *Peter Damm*, *Barry Tuckwell* i mnogi drugi, poznati su širom sveta. Savremeni kompozitori napisali su predivnu muziku za hornu; između ostalih, na primer, *Richard Strauss*, *Benjamin Britten*, *Paul Hindemith*.

U Beogradu su se horni i njenoj muzici posvetili članovi novoosnovanog ansambla horni *Cornucopia*.