

„Je crois, Je doute fort“: Allzu leicht scheint Brossard dazu zu neigen, den Boden fester Überzeugungen zu verlassen, um mehr gefühlsmäßig orientierten Impressionen nachzugeben. Gewiß liegt diese Art der Behandlung von Zuweisungsfragen, aufs Ganze gesehen, durchaus im Rahmen des Zeitüblichen. Gleichwohl, so meine ich, müßten die angeführten Umstände bei der Beurteilung Brossards als Carissimi-Autorität stärker als bisher mitberücksichtigt werden.

Das Waldhorn in böhmischen Quellen des 18. Jahrhunderts

von Zdeňka Pilková, Prag

Von den zahlreichen Quellen, die über die Geschichte des Waldhorns und des Spiels darauf in den böhmischen Ländern während des 18. Jahrhunderts Auskunft geben, berücksichtigte ich für meinen Beitrag drei Bereiche: die erhaltenen Instrumenteninventare zum Nachweis seines Vorkommens im damaligen Instrumentarium, eine Sammlung von Musikalien des 18. Jahrhunderts zur Bestimmung des Anteils, den das Waldhorn im instrumentalen Satz hatte, und schließlich Bohumír Dlabáčs Lexikon zur ungefähren Bestimmung der Anzahl böhmischer Hornisten und ihrer Tätigkeit.

Das Vorkommen des Waldhorns in den Inventaren beurteilte ich aufgrund eines Komplexes von 82 Musikinstrumenteninventaren aus den Jahren 1682–1796, was annähernd alle Inventare sind, die für diese Epoche publiziert wurden (den Kern bilden 40 von Jindřich Keller veröffentlichte Chorinventare¹); ich benutzte ferner einige bisher nicht publizierte Inventare. Zehn Sammlungen stammen aus Schloßresidenzen, 14 aus Klöstern, 57 sind Kircheninventare, und eine gehörte einem Stadtturmwart. Dieser Quellenkomplex ist natürlich nicht ganz zuverlässig: auf jeden Fall handelt es sich um zufällig erhaltene Instrumentenverzeichnisse, die außerdem meistens kein komplettes Bild über das Instrumentarium der betreffenden Lokalität bieten. Eine Reihe von Musikanten spielte nämlich auf eigenen Instrumenten, die nicht in die Verzeichnisse eingetragen wurden (das betrifft vor allem die Violinen). Und umgekehrt wurden in die Inventare oft auch beschädigte, alte oder nicht mehr benutzte Instrumente eingetragen. Trotzdem sagen die Inventare über den Charakter des Musiklebens und auch über die Unterschiede der einzelnen Zentren viel Interessantes aus.

In diesen Inventaren ist eindeutig die sehr frühe und sehr breite Beliebtheit des Waldhorns belegt. Über sein Vorkommen vor dem Jahr 1700 in böhmischen Ländern wissen wir aus anderen Quellen. In den Inventaren ist es zum erstenmal in dem Ensemble der Instrumente der Kirche in Mladá Boleslav belegt. Das Inventar ist leider nicht datiert; Eva Mikanová, die sich eingehend mit den Quellen von Mladá Boleslav befaßte, legt es in die Zeit um das Jahr 1700². Und gleich in diesem Falle ist die Eintragung einzigartig: das Inventar enthält sechs Waldhörner, was wir dann bis zur Mitte des Jahrhunderts in keinem Verzeichnis mehr finden. Die Zahl der Blechblasinstrumente, deren das Verzeichnis siebzehn (außer Waldhörnern noch acht Trompeten und drei Posaunen) anführt, hat in keinem Inventar bis zur Mitte des Jahrhunderts eine Parallele. So viele Blechblasinstrumente enthält auch das sonst umfangreichste Inventar der Liechtensteiner Residenz in Kremsier aus den Jahren 1691–1700 nicht³. Das Verzeichnis aus Mladá Boleslav ist auch aus einem anderen Grunde wichtig. Das Waldhorn erschien in Böhmen zum erstenmal im Milieu der Schloßkapelle, und dieser sehr frühe Beleg seines Vorkommens im Bereich der Kirchenmusik ist deshalb sehr interessant. Auch wenn im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Waldhorn in den Inventaren der Pfarrkirchen sonst nicht auftaucht (in dieser Zeit erscheint es nur noch im Inventar des Grafen Gellhorn aus Blansko, 1702⁴,

¹ Jindřich Keller, *Pištělníci a trubaři* (Über Erzeugung von Blasinstrumenten in Böhmen vor dem Jahre 1800), in: *Sborník Národního muzea*, Reihe A, 24, Praha 1975, Nr. 4–5, S. 161–244.

² OA (Kreisarchiv) Mladá Boleslav, Fonds Ecclesiastica, sign. 1–20. – Eva Mikanová, *Hudební instituce na Mladoboleslavsku* (Musikinstitutionen im Kreis Mladá Boleslav), in: *Příspěvky k dějinám české hudby III*, Praha 1976, S. 86.

³ Jiří Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51, 1967, S. 98.

⁴ Jiří Sehnal, *Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě* (Neue Beiträge zur Geschichte der Musik in Mähren), in: *Časopis Moravského muzea* 60, Vědy společenské, Brno 1975, S. 169.

und im Inventar des Zisterzienserklosters in Osek, 1706⁵), wird vom zweiten Jahrzehnt an das Waldhorn zum regelmäßigen Bestandteil des Instrumentariums in allen Arten von Musikzentren. In dieser Zeit finden wir es bei den Piaristen in Kosmonosy (1712⁶) und in Slaný (1713⁷), im Schloßverzeichnis aus Manětín (ca. 1720⁸). Besonders wichtig ist seine Erwähnung in den Pfarrkircheninventaren: Turnov (1712⁹), Solnice (1712¹⁰), Kutná Hora (nach 1709¹¹) und Zásmyky (1719¹²). Aufs Ganze gesehen, sind Inventare der Schloßresidenzen und auch die Klosterinventare wesentlich umfangreicher als die Pfarrkircheninventare. Wenn also das Waldhorn im zweiten Jahrzehnt auch in diese Sphäre eindrang, bedeutet das, daß es zu dieser Zeit wirklich schon allgemein beliebt war. Dies beweist auch das erwähnte Inventar aus Zásmyky, das nur wenige Instrumente verzeichnet: vier Violinen, drei Violen, sechs Trompeten und vier Waldhörner. Die Zahl von vier Waldhörnern war damals noch nicht üblich, bis zur Mitte des Jahrhunderts kamen meistens nur zwei vor. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts werden es vier und manchmal auch sechs; dies jedoch zu einer Zeit, in der schon alte, ausgeschiedene Instrumente die Zahl erhöhen können. Dies gilt natürlich nicht für die Zeit, aus der das Inventar von Zásmyky stammt: alle vier darin erwähnten Waldhörner (dieselbe Zahl finden wir auch in den Inventaren von Manětín¹³ und der Kirche aus Jiřetín¹⁴ aus dem Jahre 1724) mußten benutzbare Instrumente sein.

Was die Beziehung des Waldhorns zu den übrigen Holz- und Blechblasinstrumenten in den Inventaren betrifft, geht aus dem Komplex der Inventare klar hervor, daß mit dem Aufkommen der Waldhörner die Posaunen im Instrumentarium schwinden: nach dem Jahre 1730 erscheint die Posaune nunmehr in einem Drittel der Inventare. Die Trompete bleibt Bestandteil des Instrumentariums und ist in den meisten Inventaren neben dem Waldhorn ein häufig vertretenes Instrument. Dieser starke Anteil der Blechblasinstrumente sagt sehr viel über das damalige Klangideal aus, besonders wenn wir die schwache Vertretung der Holzblasinstrumente, vor allem der Flöte und Oboe dazurechnen (das Fagott als ein im Basso continuo benutztes Instrument kommt wesentlich häufiger vor). In der ersten Hälfte des Jahrhunderts erscheint in den Inventaren die Flöte nur ganz selten, und auch in der zweiten Hälfte wird sie nur in einem Sechstel der Inventare angeführt. Noch seltener ist die Oboe vertreten.

Von den Inventaren, die durch einen markanten Anteil an Waldhörnern gekennzeichnet sind, sei außer dem schon erwähnten Inventar aus Mladá Boleslav das Inventar des Grafen Gellhorn von Blansko aus dem Jahre 1702 angeführt¹⁵. Hier erscheinen drei Waldhörner („französische Waldhörner“) als Bestandteil einer breiteren Gruppe von Horninstrumenten. Das Inventar erwähnt außerdem „2 Posthörner, 1 Jägerhorn und ein Waldthorndl“ und bietet so einen interessanten Einblick in den Lebensstil dieser Residenz. Eine außerordentliche Anzahl von Waldhörnern erwähnt auch das Inventar des Olmützer Turmwarts Bernard Němec aus dem Jahre 1751, das einzige Zeugnis aus dem Bereich der städtischen Musik¹⁶. Dieses Inventar ist wegen der Zahl der darin verzeichneten Instrumente ganz einzigartig; es überragt die Instrumentarien der größten Residenzkapellen, die Liechtensteiner Kapelle in Kremsier nicht ausgenommen. Acht Waldhörner entsprechen bei Němec der hohen Anzahl der übrigen Blasinstrumente (zehn Flöten, 13 Oboen, vier Klarinetten, 13

⁵ Musikabteilung des National-Museums Prag. – Paul Nettel, *Weltliche Musik des Stiftes Ossegg*, in: *ZfMw* 4, 1922, S. 357.

⁶ SÚA (Staatliches Zentralarchiv) Praha, ŘA der Piaristen, Buch 398, fo 3a, Buch 399, fo 2. – Zdeněk Culka, *Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích* (Die Instrumenten- und Musikalieninventare des Piaristen-Collegiums in Kosmonosy), in: *Příspěvky k dějinám české hudby II*, Praha 1972, S. 5–43.

⁷ OA (Kreisarchiv) Kladno. – Keller, a. a. O., S. 188.

⁸ MA (Stadtarchiv) Manětín. – Jiří Sehnal, *Hudební život v Manětíně v druhé polovině 18. století* (Das Musikleben in Manětín in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), in: *Opus musicum* 1, Brno 1969, S. 147.

⁹ OA (Kreisarchiv) Semily, pobočka (Zweigstelle) Turnov, Regista literátského kůru v Turnově 1675–1717.

¹⁰ OA (Kreisarchiv) Rychnov nad Kněžnou, AF Solnice. – Rudolf Zdrůbek, *Hudební nástroj doklad hudebnosti místa a doby* (Das Musikinstrument, ein Beleg der Musikalität der Zeit und des Ortes), in: *Hudební nástroje 1978*, 2, S. 57.

¹¹ Helena Oplatková, *Musica kumohorských archivů* (Musica der Archive in Kuttenberg), Diplomarbeit, mschr., Praha 1960, S. 30.

¹² OA (Kreisarchiv) Kolín, Fonds FÚ (Pfarramt) Zásmyky. – Keller, a. a. O., S. 187.

¹³ Siehe Anmerkung 8.

¹⁴ OA (Kreisarchiv) Děčín, Fonds FÚ (Pfarramt) Jiřetín pod Jedlovou. – Keller, a. a. O., S. 188.

¹⁵ Siehe Anmerkung 4.

¹⁶ Jiří Sehnal, *Nové příspěvky*, a. a. O., S. 171f.

Trompeten, sechs Posaunen). Die absolut höchste Zahl der Waldhörner, zehn Instrumente, kommt im Questenbergschen Inventar aus Jaroměřice aus dem Jahre 1732 vor.

Es ist interessant, die Erkenntnisse, die man aus den Instrumenteninventaren schöpfen kann, zu dem zweiten Bereich der Quellen, zu erhaltenen Musikalien in Beziehung zu setzen. Jede dafür getroffene Auswahl von Kompositionen ist mehr oder weniger zufällig. Für diesen Beitrag benutzte ich Emilian Trolldas Kirchenkompositionensammlung, die 519 Titel enthält, von denen mehr als drei Viertel ins 18. Jahrhundert fallen¹⁷. Ich wählte sie deshalb, weil darin Werke aus den verschiedenen Lokalitäten zusammengefaßt werden, das Ganze also nicht durch die Gewohnheiten eines Ortes oder einer Region geprägt ist. Einen ähnlichen Komplex von weltlichen Instrumentalwerken gibt es nicht, und es war nicht möglich, einen solchen für diesen Beitrag zusammenzustellen. Ich beschränke mich also auf Kirchenkompositionen.

Hier stellt sich die allgemeine Frage nach dem Wandel des Klangideals, der sich zusammen mit dem Wandel der gesamten Musikstruktur im 18. Jahrhundert vollzog. In diesem Prozeß spielten die Waldhörner eine bedeutungsvolle Rolle. Sie erscheinen in den Instrumentenensembles in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, also noch in einer Zeit, in der der ältere, in der Blechblasinstrumentengruppe vor allem durch den Klang der Trompeten und Posaunen charakterisierte Barocktyp überwog. Sie setzten sich neben ihnen durch, und ihre Rolle im Satz wuchs nach der Mitte des Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Rückzug des Basso continuo. Die klangliche Verbindung, die der Basso continuo den Kompositionen gab, mußte durch irgendetwas ersetzt werden: das ideale Instrument waren dafür die Waldhörner. Das Horn ist fähig, die feinsten Pianissimi und durchdringendsten Fortissimi hervorzubringen, und sie sind in jeder Instrumentenkombination erkennbar. So wurden die Hörner nach der Mitte des Jahrhunderts zum unverzichtbaren Bestandteil, zum klanglichen Bindeglied der musikalischen Struktur.

Die untersuchte Auswahl von Kompositionen dokumentiert das häufige Vorkommen von Waldhörnern in Werken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie erscheinen sehr häufig auch in kleineren Instrumentenensembles, besonders in der beliebten Besetzung: Streicher, zwei Oboen, zwei Hörner, Orgel oder Continuo. In manchen Kompositionen sind sie sogar das einzige Blasinstrument neben Streichern und Orgel (z. B. in manchen Motetten von František Xaver Bixi, 1732–1771, im Requiem von Benedikt Klíma, um 1750, in den Hymnen von Jan Antonín Koželuh, 1738–1814¹⁸). In größeren Besetzungen kommen noch Flöten dazu, manchmal auch Klarinetten, Fagotte und Trompeten. Unentbehrlich waren die Waldhörner in pastoralen Kompositionen, und ausnahmsweise finden wir sie auch als konzertante Instrumente (Jakub Jan Ryba, 1765–1815: Arie in *Es-dur* für Baßstimme, die neben Streichern und Orgel die Soloklarinette und das Solowaldhorn bringt¹⁹). Gegen Ende des Jahrhunderts nimmt die Zahl der Werke mit Waldhornparten zu. Meist werden zwei Waldhörner verwendet, ausnahmsweise (in der Kantate von Viktorin Ignaz Bixi, 1716–1803²⁰) werden vier eingesetzt. (Diese Komposition von Bixi hatte offensichtlich einen besonders festlichen Charakter, wofür auch die – ebenfalls unüblichen – vier Trompeten sprechen.) In einigen Fällen werden Waldhörner „ad libitum“ angeführt, in einer Komposition von Česlav Vaňura (ca. 1689–1736) werden sie dagegen ausdrücklich verlangt: „duobus Cornuis necessariis“²¹.

Wenig Bestimmtes läßt sich dem für die erste Hälfte des Jahrhunderts untersuchten Material entnehmen. In den Kompositionen vor der Mitte des Jahrhunderts erscheinen Parte für Waldhörner nur ganz selten. Wir finden sie nicht in den Kompositionen der in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wirkenden Generation (z. B. bei Josef Leopold Dukát, 1684–1717, Balthasar Willicus, ?–ca. 1731), bei den Autoren des zweiten Viertels nur selten. So erscheinen sie vereinzelt bei Václav Pražák (1703–1755), Jan Zach (1699–1773), aber auch – wie schon angeführt wurde – bei Česlav Vaňura und Antonín Reichenauer (1694?–1730), die beide schon im Laufe der dreißiger Jahre starben. Häufiger finden wir sie bei den Autoren, deren Schaffenszeit knapp hinter der Jahrhundert-

¹⁷ Alexander Buchner, *Hudební sbírka Emiliána Trolldy* (Die Musikaliensammlung von Emilian Trolld), Praha 1954.

¹⁸ Buchner, a. a. O., Nr. 82, 87, 236, 244.

¹⁹ Buchner, a. a. O., Nr. 398.

²⁰ Buchner, a. a. O., Nr. 144.

²¹ Buchner, a. a. O., Nr. 469.

mitte (wie bei František Xaver Brixi) liegt. Aber auch bei ihnen erscheinen die Waldhörner nur in einem kleinen Teil der Kompositionen, in denen Blechblasinstrumente vorkommen.

Wie sollen wir uns die auffallende Disproportion zwischen den Tatsachen erklären, daß in den Inventaren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr oft Waldhörner erscheinen und in den Kompositionen aus derselben Zeit aber Waldhörner fehlen. (Was die Flöte betrifft, liegt das Problem anders: sie ist in den Inventaren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts dürtig vertreten, aber man findet ihre Stimmen in einer Reihe von Kompositionen aus dieser Zeit.) Die Erklärung müssen wir teilweise in der damaligen Praxis suchen, die die Komposition nicht in unserem Sinn als feststehendes Ganzes auffaßte, sondern sie häufig den örtlichen Bedingungen anpaßte. Wo man Waldhörner hatte, schrieb der Regens chori Stimmen für sie, oder er schrieb Stimmen anderer Instrumente, am häufigsten wahrscheinlich die der Trompeten für sie um. Daß die Trompeten (Clarinen) häufig in den Kompositionen eine ähnliche Funktion wie die Waldhörner hatten, dies beweist die Tatsache, daß in den Werken des Stilbruchs, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, dort meistens keine Waldhörner zu finden sind, wo Trompeten benützt werden und umgekehrt. Erst seit den siebziger Jahren erscheinen in den Kompositionen Teile beider Blechblasinstrumente. Auf die gegenseitige Austauschbarkeit der Trompete und des Waldhorns weist auch die Bemerkung, die sich in einigen Kompositionen findet: „Clarini seu Corni“ (z. B. F. X. Brixi: Motetto in D, Jan Weiss: *Regina coeli*²²). Nichtsdestoweniger bleibt auch so die Diskrepanz zwischen der Zahl der Waldhörner in den Inventaren und der Zahl der Teile für diese Instrumente in den Kompositionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein offenes Problem.

Schließlich noch zum dritten Bereich der Quellen, die nicht die Instrumente selbst, sondern das Spiel auf ihnen betreffen. Ich benutzte die Angaben des Lexikons von Bohumír Dlabáč, das – wenn es auch nicht in Einzelheiten zuverlässig ist – trotzdem eine Gesamtinformation bietet²³. Ich sammelte die Angaben über alle Waldhornspieler, bei denen man voraussetzen kann, daß sie in den Jahren 1740–1800 wirkten und die aus den böhmischen Ländern stammen. Dlabáč führt insgesamt 81 Hornisten an. (Zum Vergleich kann man erwähnen, daß Dlabáč für diese Periode 1127 Musikanten anführt, von denen 775 die Musik als Hauptberuf ausübten. Von diesen ernährten sich 515 überwiegend durch das Spiel auf Instrumenten.) Die angeführte Zahl der Hornisten ist sehr hoch, wenn wir erwägen, daß Dlabáč für dieselbe Zeitspanne nur 78 Organisten anführt.

Bei Dlabáč können wir über die Hornisten auch viel anderes nachlesen. Interessant ist die Art ihres Wirkens. Obwohl es sich um eine Epoche handelt, in der die Funktion der Adelskapellen und der Residenzmusik zurücktrat, standen von jenen 81 nicht weniger als 55 eine kürzere oder längere Zeit in adeligen Diensten. Die übrigen Zahlen sind gering: in Theaterorchestern wirkten drei, als Militärmusikanten zwei, auf dem Chor zwei; drei Hornisten spielten gleichzeitig beim Adel und auf dem Chor, beziehungsweise auf dem Chor und im Theater. Diese damalige Praxis bezieht sich offensichtlich auf mehr Musikanten, als Dlabáč anführt (bei 15 Spielern wird die Institution, in der sie wirkten, nicht angeführt).

Ebenfalls sind die geographischen Angaben interessant. Nur bei 17 Hornisten von 81 wird kein Aufenthalt im Ausland angeführt, alle übrigen wirkten eine kürzere oder längere Zeit außerhalb der böhmischen Länder. Die Zahlen der in den Auslandszentren wirkenden Hornisten entsprechen den Gesamtzahlen über die auswärtige Tätigkeit der Musiker aus böhmischen Ländern. Die größte Anzahl wirkte in Petersburg (13) und in deutschen Ländern (12). An dritter Stelle steht Österreich (zehn, davon in Wien selbst acht), dann folgt Dresden (fünf), die königliche preußische Kapelle in Berlin (vier), Frankreich (vier), Ungarn (einschließlich Bratislava drei), Belgien (zwei), Italien und Polen (je einer). Daß Dlabáčs Zahlen ziemlich unvollständig sind, das bezeugt beispielsweise die Studie von Sterling Murray; sie befaßt sich mit den Musikern böhmischer Herkunft, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den süddeutschen Kapellen wirkten; unter 55 Instrumentalisten aus böhmischen Ländern zählt er 21 Hornisten²⁴.

²² Buchner, a. a. O., Nr. 88, 493.

²³ Gottfried J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*, Band I–III, Prag 1815–1818.

²⁴ Sterling E. Murray, *Bohemian Musicians in South German „Hofkapellen“, during the late 18th century*, in: *Hudební věda* 31, 1978, S. 153–173.

Die damaligen Musiker spielten oft mehrere Instrumente. Nach Dlabáč waren auch unter den Hornisten Spieler, die zwei Instrumente gleich gut beherrschten. Am häufigsten war die Kombination Waldhorn und Trompete (fünf), überraschenderweise erscheint auch die Verbindung von Horn und Violine (zwei); weiter wurde das Horn mit Oboe, Klarinette und Baryton (je einmal) kombiniert.

Aus Dlabáč kann man auch Angaben über die Art der Schulung der Hornisten herauslesen. Meistens lernten sie bei einem berühmten Spieler und Pädagogen. Von den inländischen wird am häufigsten Josef Matějka angeführt. Es war jedoch üblich, junge Spieler zu Hornisten aus böhmischen Ländern zu schicken, die im Ausland wirkten, besonders zu Karel Houdek und zu den Brüdern Čermák nach Dresden und zu Jan Václav Stich-Punto. Außerdem gab es in manchen Stiften fähige Pädagogen (namentlich werden die Jesuiten bei St. Wenzel in Prag und die Augustiner in Česká Lípa genannt). Daß es möglich war, sich in einer verhältnismäßig kleinen Lokalität zu einem hervorragenden Hornisten bei einem heimischen Spieler ausbilden zu lassen, dies beweist das Leben des Prokop Maschmehrer, der in Brandýs nad Labem das Blasen lernte und dann in Frankreich sehr erfolgreich wirkte. Manche Hornisten kamen zu diesem Fach von einer anderen, nicht musikalischen Profession, was auf die gesellschaftliche und ökonomische Vorliebe dieses Berufs deutet. Zum Beispiel war der Hornist Němeček ursprünglich gelernter Schneider; Zollmann lernte als Webergeselle an Sonn- und Feiertagen in Prag bei Václav Zalužan das Hornspielen und machte dann eine große Karriere in Wien und in der zaristischen Kapelle in Petersburg. Unter den Hornisten finden wir sogar einen ehemaligen Gastwirt, der gegen Ende seines Lebens jedoch zu seinem ursprünglichen Gewerbe zurückkehrte. Existenzfragen, die in manchen Fällen durch Gesundheitsgründe verursacht wurden, lösten die Spieler am häufigsten durch den Übergang in eine pädagogische Tätigkeit.

Die Angaben, die uns selbstverständlich am meisten interessieren würden, Informationen über die eigentliche Art des Spiels auf dem Waldhorn, finden wir bei Dlabáč nicht. Nur in zwei Fällen wird beiläufig eine Angabe darüber gemacht: bei Karl Franz erwähnt Dlabáč dessen außerordentliche technische Fähigkeit: die Kunst, Halbtöne rein zu spielen, die Schnelligkeit seiner Passagen und den bis zum c^5 reichenden Tonumfang, bei Franz Weisbach erwähnt er die Leichtigkeit der Höhen und die Reinheit der Intonation.

(Deutsch von Rudolf Toman)

Sozialgeschichte der Musik ohne System, Politik und Ästhetik? Zum Sammelband „Musik und Industrie“

von Hanns-Werner Heister, Berlin

Werksmusik als ein wichtiger historischer Bestandteil der Kultur für die Arbeiter ist (wie die Musikkultur der Arbeiter) ein Gegenstand, von dem man nicht behaupten kann, er wäre bislang hierzulande in unserem Fach schon sehr intensiv erforscht. Um so verdienstvoller die Pionierarbeit des vorliegenden Sammelbandes*, eines der letzten und im übrigen auch besten der Thyssen-Reihe. Gewicht des Gegenstands und impliziter Anspruch des Bandes machen einige grundsätzlichere Überlegungen zu Forschungs- und Darstellungsmethode einer ‚Sozialgeschichte der Musik‘ möglich und nötig.

Räumlich-geographisch konzentrieren sich die Untersuchungen auf zwei Regionen, auf das Saarland (Christoph-Hellmut Mahling, Wolfgang Korb) und auf das Ruhrgebiet: Dortmund (Rudolf Schroeder), Essen und Mülheim a. d. Ruhr (Ute Jung), Gutehoffnungshütte Sterkrade (Jochem Wolff), Gelsenkirchen (Klaus Wolfgang Niemöller), Duisburg (Friedrich-Wilhelm Donat) und Bayer-Leverkusen (Dieter Gutknecht). Sie werden ergänzt durch einen Beitrag über die *Bergkapelle der Schwäbischen Hüttenwerke Wasseralfingen* (Ludwig Blank) (die einzige außerhalb des Saargebiets im

* *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester*. Unter Mitarbeit von L. Blank, G. Bungert, F. W. Donat, J. Eckhardt, D. Gutknecht, U. Jung, W. Konold, W. Korb, Chr.-H. Mahling, K. W. Niemöller, H. W. Schwab, R. Schroeder, J. Wolff hrsg. von Monica Steegmann. Regensburg: G. Bosse Verlag 1978. 428 S., mit 18 Abb., Tabelle, Landkarte (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 54).