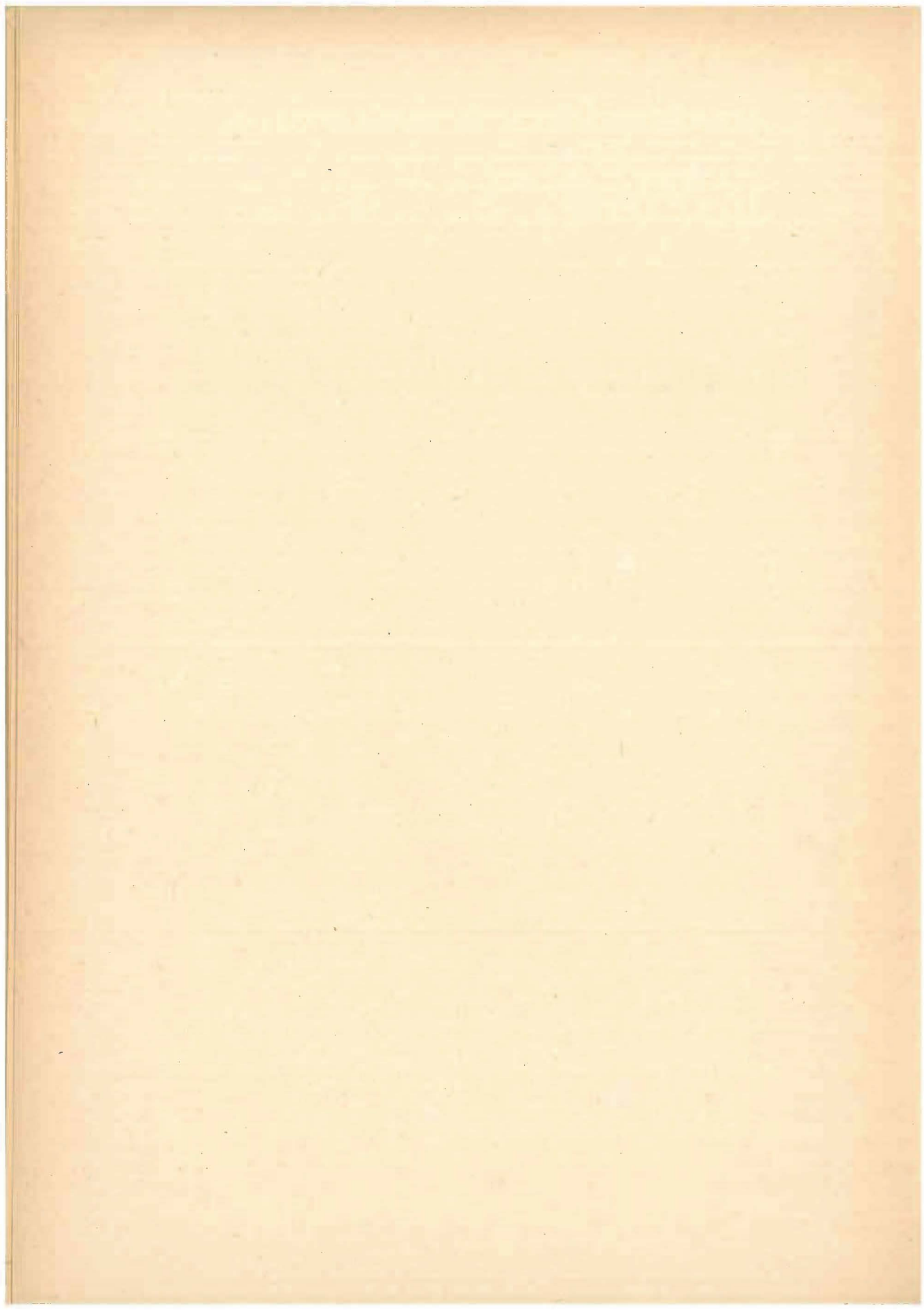


DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG



EINLEITUNG

Schon in den ersten Jahren nach der Befreiung unserer Heimat durch die Rote Armee brachte der mächtige Antritt der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei *revolutionäre Änderungen in unserem Schulwesen und in unserer nationalen Kultur* mit sich. Die bedeutendsten Repräsentanten unserer Partei und der Regierung verdienten sich um die Zurückerstattung des Gebäudes des ehemaligen Parlaments — des sogenannten Rudolfinums und des mit ihm verbundenen Parlamentsklubs — unseren Kulturinstitutionen, der Tschechischen Philharmonie und dem staatlichen Konservatorium. Es war eine glückliche, grosszügige Tat, die diesen bedeutungsvollen Institutionen ein würdiges und anregendes Milieu zur Entfaltung einer tatenfreudigen künstlerischen Tätigkeit gewährleistete.

Noch vor der Verwirklichung der ersten Reform des allgemeinbildenden, erfolgen bedeutende Änderungen im künstlerischen Schulwesen: im Jahre 1946 entstehen neue künstlerische Hochschulen, darunter die *Akademie musischer Künste*, dessen *Musikfakultät* direkt an die reichen Traditionen des Prager Konservatoriums, des ältesten in Mitteleuropa (gegründet i. J. 1811) anknüpft. In diese Musikfakultät, die die pädagogischen Aufgaben der ehemaligen, nach dem Umsturz i. J. 1918 gegründeten Meisterschule des Konservatoriums übernimmt und wesentlich erweitert, werden hervorragende Absolventen des Konservatoriums aufgenommen. Die Professoren der ehemaligen Meisterschule und ausgewählte Professoren des Konservatoriums sind mit der Ausbildung von Schülern dieser Anstalt beauftragt worden. Im Jahre 1950 — nach einem vierjährigen Studium — verliessen die ersten Absolventen die Akademie.

Das Bestreben um eine verantwortungsvolle Fülle von Lehrmaterial an der Akademie musischer Künste, welche die Ziele der Ausbildung und Erziehung an ihren allen drei Fakultäten (Musik-, Theater- und Filmfakultät) festlegen würde, stiess am Anfang auf verschiedene Schwierigkeiten, besonders was die Frage der organisatorischen Verbindung mit anderen Hochschulen anbelangt. Erst das neue Hochschulgengesetz aus dem Jahre 1950 gab auch unseren Fakultäten eine neue *Organisationsordnung*. Die Bildung von Abteilungen (*Kathedern*) — den grundlegenden pädagogischen Einheiten einzelner Fakultäten — führte zu einer bedeutenden Intensivierung der Arbeit auf allen Gebieten. Diese positive Entwicklung war zuerst durch ein bestimmtes Mass fachmännischer Isolierung begleitet, auch wenn es klar war, dass

die Musikfakultät nicht nur eine blosse Abänderung der ehemaligen Meisterschule sein darf, sondern dass sie allen Schülern eine *abgeschlossene fachmännische Bildung* sowie klare *bürgerliche Erziehung* gewährleisten muss. Es erwies sich als notwendig, den Grundsatz einer einheitlichen pädagogischen Front durchzukämpfen, die Zusammenarbeit einzelner Abteilungen zu festigen und Kontakte mit anderen Fakultäten zu knüpfen.

Im ersten Jahrzehnt der Tätigkeit unserer Musikfakultät konnten wir eine Reihe bedeutender Ergebnisse in fachmännischer Spezialisierung, besonders auf dem Gebiet der Bildung von Instrumentalisten erzielen; sollte man alle Erfolge, z. B. auf dem Gebiet internationaler Wettbewerbe aufzählen, würde es bestimmt imponieren. Trotzdem konnte die Verbindung von Theorie und Praxis damals noch nicht eindeutige Werte aufweisen.

Erst in der letzten Zeit kann man in dieser Hinsicht einen fühlbaren Fortschritt feststellen. Ein Beweis dafür ist ein höheres Niveau der schriftlichen Diplomarbeiten einiger Absolventen unserer Schule, das von einer verantwortungsvollen Auffassung der Aufgaben und von der Fähigkeit zeugt, selbstständige ästhetische Schlussfolgerungen zu ziehen. Es ist nicht nur ein Ergebnis der guten Arbeit unserer Abteilung für Theorie, sondern auch der vielseitigen Tätigkeit unserer Pädagogen für praktische Gegenstände.

Die organisatorische Eingliederung der Musikwissenschaft mit ausschliesslich oder überwiegend historischer Zielsetzung in das Universitätsschulwesen, hat bei uns schon eine lange Tradition, deshalb ist sie auch gerechtfertigt. An der Musikhochschule, die die Aufgabe hat *Künstler zu erziehen*, soll die Musikwissenschaft eine andere Richtung haben und andere Ziele verfolgen. Das soll jedoch nicht bedeuten, dass wir mit einem niedrigeren Niveau der Ausbildung in musikwissenschaftlichen und theoretischen Disziplinen zufrieden sein könnten. Deshalb widmen wir diesem Gebiet schon seit der Gründung unserer Hochschule eine ausserordentlich grosse Aufmerksamkeit; davon zeugt übrigens auch die Tatsache, dass auch die heutigen Professoren für Musikwissenschaft an der Karlsuniversität, Dr. Mirko Očadlík und Dr. Antonín Sychra bei uns vorübergehend tätig waren.

Jetzt noch einige Worte über die *publizistische Tätigkeit* der Lehrer der Musikfakultät auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, Pädagogik und Kritik. Zur Zeit seiner Tätigkeit an der Akademie musischer Künste veröffentlichte Professor dr. Antonín Sychra seine „*Parteiliche Musikkritik – Mitschöpferin einer neuen Musik*“ und eine Zusammenfassung von Aufsätzen „*Um die Musik von Morgen*“. Es entstanden Arbeiten, welche eine vorbildliche Verknüpfung der schöpferischen und wissenschaftlichen Tätigkeit dokumentieren. Es sind besonders umfassende Werke des Komponisten und Doktoren der Kunstwissenschaften, Dozenten Karel Janeček, „*Musikalische Formen*“ (1955) und „*Melodik*“ (1956), die vom Staatsverlag für Belletrie, Musik und Kunst herausgegeben worden sind. Der Staatliche Pädagogische Verlag druckt breit angelegte Studienmateriale des Professors Ing. Ferdinand Pujman und zwar seine „*Aufsätze über Regie und Dramaturgie des gesungenen Spiels*“. Ebenfalls Professor Josef Stanislav beendigte seine Studienmateriale über die Laienkunst und der Verlag Orbis veröffentlichte die Arbeit von dr. Jelena Holečková „*Die Musikerziehung in Volkskunstensembles*“. Vom Dozenten dr. Jaroslav Zich ist eine spezielle Studie „*Die Instrumentierung von Smetanas Dalibor*“ (im Staatsverlag für Belletrie, Musik und Kunst, 1957), sowie eine pädagogisch aufgefasste Studie „*Instrumentationsarbeit mit Gruppen*“ (in der Bibliothek der Zeitschrift „*Hudební rozhledy*“, 1957),

erschieden. Ebenfalls viele weitere, methodische und didaktische, teilweise bereits veröffentlichte Studien unserer Pädagogen für Fachgegenstände, die wir hier nicht anführen können, verdienen unsere Aufmerksamkeit. Umfangreich ist ebenfalls die publizistische Tätigkeit unserer Pädagogen auf dem Gebiet der *Musikkritik* (die Professoren K. P. Sádlo, Josef Stanislav, die Assistenten Dr. Miroslav Černý, Josef Ceremuga, Václav Felix u. a.)

Wenn wir heute den ersten Sammelband von Arbeiten der Akademie musischer Künste der Öffentlichkeit vorlegen, sind wir uns dessen bewusst, dass es sich um ein Beispiel nur eines, wenn auch bedeutungsvollen erzieherischen Bestandteils unseres Tätigkeitsbereiches handelt. Der Sammelband, dem wir absichtlich den Titel „*Lebende Musik*“ gaben, enthält Arbeiten unserer Pädagogen und Aspiranten. Von den Pädagogen der *Abteilung für Musiktheorie* haben folgende am Sammelband mitgearbeitet: Dozent für Musiktheorie, Abteilungsleiter Dr. Karel Janeček, Josef Stanislav, Professor für das volkstümliche Kunstschaffen, Dr. Jaroslav Zich, Dozent für Ästhetik und Instrumentierung, Dozent Dr. Bohumír Štědroň, externer Lehrer für Musikgeschichte und Dozent der Brünner Universität. Die Funktion des Redakteurs hat der Sekretär der Abteilung, Dr. Zdeněk Sádecký übernommen. Von den Pädagogen der *Abteilung für Opernregie, Dirigieren und Gesang* haben der Professor für Opernregie, Ing. Ferdinand Pujman und die Fachassistentin für Stimmenbildung und Gesang, Dr. Jelena Holečková mitgearbeitet.

Einen besonderen Raum nehmen Beispiele aus umfassenderen Arbeiten der *Aspiranten* ein. Václav Felix, Absolvent der Kompositionsabteilung, war in den Jahren 1954–1957 Aspirant für Musiktheorie an der Musikfakultät. Sein Lehrer war der Leiter der Abteilung. Im Laufe seiner Aspirantur befasste er sich hauptsächlich mit der harmonischen Denkart Bedřich Smetanas. Die ganze Studie „*Smetanas Harmonie*“ ist eine Dissertationsarbeit zur Erreichung des wissenschaftlichen Ranges Kandidat der Kunstwissenschaften.

Dr. Miroslav Černý war Aspirant an der Musikfakultät in den Jahren 1953–1956. Sein Lehrer war Univ. Prof. Dr. Antonín Sychra. Seine Studie, von der wir einen zusammenhängenden Ausschnitt veröffentlichen, ist eine Dissertationsarbeit zur Erreichung des wissenschaftlichen Ranges eines Kandidaten historischer Wissenschaften.

Ich bin davon überzeugt, dass nur eine gesetzmässige Verknüpfung von Theorie mit der schöpferischen und ausübenden Praxis und ihre gegenseitige Verbindung mit dem öffentlichen Leben, uns zur Erfüllung einer hohen Sendung verhelfen wird: vielseitig gebildete Künstler und bewusste Bürger unserer Gesellschaft zu erziehen.

PROF. FRANTIŠEK DANIEL
Dekan der Musikfakultät

KAREL JANEČEK

ÜBER DIE BEDEUTUNG DER MUSIKTHEORIE FÜR DIE PRAXIS

1. Die Musiktheorie ist eine organische Zusammenfassung von unhistorischen, die Musik anbelangenden Erkenntnissen. Die Musikpraxis umfasst 4 Gebiete: die Komposition, die künstlerische Reproduktion, die Pädagogik und die musikalische Wahrnehmung.

2. Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist so zu erfassen, dass die selbst *von der Praxis abgeleitete Theorie der Praxis behilflich ist*.

3. Um der Praxis wirklich helfen zu können, muss die Theorie zwei Grundforderungen erfüllen: Die Forderung der *Vollständigkeit*, sowie die Forderung der *bewussten Berücksichtigung von Anwendungsmöglichkeiten in einem bestimmten Gebiet der Praxis*.

4. Die Forderung der Vollständigkeit kann nicht durch blosse Anhäufung des Stoffes erreicht werden. Der Stoff ist einerseits durch Überführung einer bestimmten Anzahl von Einzelfällen auf eine wesentlich kleinere Anzahl von Typen zu *reduzieren* und andererseits muss man *den angestrebten Umfang* dem ausgewählten Gebiet der Praxis *anpassen*.

5. Auch die wissenschaftlich aufgefasste Theorie kann sich nicht der Pflicht entziehen, der Praxis behilflich zu sein. Die bewusste Berücksichtigung von praktischen Anwendungsmöglichkeiten der Theorie benötigt ausser dem angepassten Stoffumfang eine *angemessene Applikations- und Illustrationsausstattung*.

6. Die Umkreise der Praxis sind zugleich *Umkreise des Interesses*. Der grösste, von der Theorie begangene Fehler beruht darin, dass sich ihr Interesse ausschliesslich auf die Kompositionspraxis konzentriert.

7. Ein Fehler der älteren tschechischen theoretischen Lehrbücher war *mangelhaftes Illustrationsmaterial aus lebender Musik*.

8. Neben theoretischen, auf aktive Kompositionspraxis zielenden Arbeiten, muss man auch Bücher für Nichtkomponisten schreiben. Hier ist dann die *analytische* (und nicht kompositorische) *Methode* zu betonen.

9. Der letzte Teil der Studie enthält dann als Beispiel eine Stoffeinteilung für *analytische Einleitung in die Harmonie* (7 Kapitel), auf deren Grund ein bestimmter Umkreis von Erkenntnissen zuerst theoretisch dargelegt und an Hand von Beispielen

bewiesen wird, wonach man ihn durch systematisches Studium ausgewählter Beispiele aus der Musikkultur weiter festigt; in den Beispielen dürfen jedoch theoretisch bisher nicht erläuterte Erscheinungen nicht vorkommen (was die Auswahl von entsprechenden Beispielen selbstverständlich wesentlich erschwert).

JOSEF STANISLAV

ZU DEN ANFÄNGEN DER MUSIKALISCHEN DENKART

Während man in der Musikästhetik heute den Begriff „musikalische Gestalt“ zur Erfassung des Ergebnisses von Vertonung der Wirklichkeit benützt, wendet man in der Musiktheorie den Begriff „musikalischer Gedanke“ an. Falls der Problematik des heutigen musikalischen Schaffens die Überzeugung, dass die Musik spricht, zu Grunde liegt, dass sie eine Äusserung der künstlerischen musikalischen Vorstellungskraft ist, haben wir Interesse zu erfahren, durch welche gedankliche Vorgänge diese Äusserung erzielt wird.

An Hand von Analyse der von K. Plicka in den Jahren 1924 bis 1929 zusammengestellten Diskothek von cca 500 selbst aufgenommenen Liedern aus allen Teilen der Slowakei und an Hand von Belegmaterial des Afrikaforschers A. F. Fojta, sowie von eigenen aus Indonesien und Ägypten stammenden Notierungen des Verfassers, kann man annehmen, dass auf dem Gebiet der Slowakei noch in den zwanziger Jahren die Distanzen-Intonation von Tonreihen mit beweglichen Tönen zwischen einer Stützen-Dominante und Subdominante im einfachen Lied ohne Begleitung zu finden war. Man kann den Distanzen-Tonreihen vollkommen gleichzustellende natürliche Tonreihen in Afrika, Indonesien und in den anderen Teilen der Welt, auffinden. Falls die Meinung überwiegt, dass die Tonreihen und Tonleiter auf eine künstliche Art entstanden sind, beweist das Material, dass sie vollkommen natürlich im Entwicklungsprozess des musikalischen Sinnes, sowie der künstlerischen musikalischen Gestalt entstanden sind.

Insofern die Musik als das Bewusstsein der menschlichen Lebenspraxis zum Ausdruck kam, benützte sie der Mensch als ein Sprachmittel zur Verständigung mit der Übernatürlichen Welt, er konnte sich mittels von Musik auf bestimmte Entfernung verständigen und durch Musik seine Zugehörigkeit zu einem gegebenen Dorf oder Stamm ausdrücken. Für diesen Zweck genügte ihm ein einfaches Spruchwort, eine Psalmodie oder Jodeln, sowie rhythmische Variationen von einigen Tönen. In einfachen Antiphonien finden wir Anfänge einer sich gestaltenden Unterordnung einfacher Urelemente zu einem periodischen musikalischen Satz. Aber erst die professionelle Musik auf der Schwelle der menschlichen Zivilisation, überwindet die engen Grenzen von Kettenwiederholung der Urelemente und kleiner musikalischer Sätze, sie bringt eine zusammenhängende, dem Zusammenhang von Erkenntnissen der durch die Menschen stets im grösserem Umfang angeeigneten Wirklichkeit entsprechende musikalische Sprache zustande. Die musikalische Gestalt entwickelt sich aus der ursprünglichen Bedeutung in einen Ausdruck der musikalischen Denkart, die auf eine Festlegung von Tonreihen und das Entstehen von Harmonik hinausgehen. Für die zu beantwortende Frage ergeben sich folgende Schlussfolgerungen:

1. Auch wenn es heutzutage einleuchtend ist, dass die Musik vor allem eine künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, war es dem Volke schon früher klar, dass der Zauber der Musik ähnlicherweise wie der Zauber von poetischen Gestalten, dessen Übertragung durch die Dichtersprache erfolgt, auf den Menschen nur durch die musikalische Sprache übertragen werden kann. Aus seinem naiv-realistischen Standpunkt erübrigte sich jedoch, dass zwischen der Konversationssprache und der musikalischen Sprache nur zweckmässige Unterschiede bestehen: die Sprache als Verständigungsmittel des Volkes im Arbeitsprozess und nach der Arbeit, Musik als Verständigungsmittel mit der Überirdischen Welt oder zur Überwindung von Entfernungen, oder als Visitkarte der Zusammengehörigkeit mit einem bestimmten Stamm oder Dorf.

2. Die Musik gestaltet sich zuerst durch allmähliche Kettengliederung von statischen musikalischen Gestalten mittels von Urelementen der musikalischen Sätze, Sprechmelodien, rhythmischen Figuren, Jodeln usw. Einzelne Töne und Klänge schlichten und stilisieren sich im Prozess der gegenseitigen Einwirkung. Dadurch entsteht die Grundlage der folgenden Entwicklung der musikalischen Denkart.

3. Dadurch, wie der Mensch den Zusammenhang der ihm umgebenden Sachen mit der künstlerischen, in seinem Bewusstsein sich formierenden Gestalt erkennt, bemüht er sich diesen Zusammenhang in Musik zu verkörpern. Dazu benötigt er eine zusammenhängende und sich entfaltende musikalische Sprache. Die ursprüngliche statische musikalische Gestalt gelangt so in Bewegung, wird zu einem musikalischen Gedanken, welcher weiter entfaltet werden kann und auch die musikalische Gestalt selbst weiter entfalten kann.

4. Die Musik selbst ist jedoch eine *Denkart in musikalischen Gestalten*. Es stösst auf grosse Schwierigkeiten, konkret den *Gegenstand* der musikalischen Gestaltung festzulegen, da man ihn gerade darum, da es sich um Musik handelt, nicht mit Worten ausdrücken kann. Es schien, dass die Gegenständlichkeit der Musik durch den Text unterstützt wird, der sich im Lied mit Musik verbindet. Dieser Text ist jedoch nur die *Oberfläche* der musikalischen Gegenständlichkeit, welche von der Annäherung der musikalischen und der *dichterischen* Gestalt zeugt. Aber auch hinter der dichterischen Diktion verbirgt sich die zweite Wirklichkeit – die Poesie des Lebens. Wie soll man dann also die von der Musik zum Ausdruck gebrachte Wirklichkeit festlegen? Die einzige Antwort ist, dass es selbst die musikalische Gestalt ist, als Widerspiegelung der unaussprechbaren, aber objektiv existierenden Wirklichkeit. Gerade deshalb ist Musik eine *Denkart in Gestalten* und für diesen Zweck wendet sie den sich entfaltenden und aus dem sich stilisierenden musikalischen Material gestaltete musikalische Gedanken an. Wenn der Schaffung von musikalischen Gestalten vertonte Elemente der durch das Bewusstsein widerspiegelten Wirklichkeit zu Grunde liegen, die auch typische Merkmale dieser Wirklichkeit in sich einbezogen haben, wenn also die sogenannte *Intonation* die Grundlage der musikalischen Gestalt bildet, ist der musikalische Gedanke eine sachliche Formierung dieser Intonation im Bereich des musikalischen Ausdrucks. Und »wenn wir in Werten denken«, erfassen wir einen ähnlichen, von Musik angeregten Prozess in unserem Bewusstsein, falls wir sagen: »wir intonieren eine Melodie«. Diese Tatsache ist also besonders gut von P. I. Tschaikowski zum Ausdruck gebracht worden, als er in seinem bekannten Brief an Frau von Meck schrieb: »Der künstlerische Eindruck in der Musik ist zwar durch das Ohr vermittelt, aber zur Geltung gelangt er erst durch den Verstand.«

DIE GESCHWINDIGKEIT DER HARMONISCHEN BEWEGUNG IM WERKE B. SMETANAS

EIN KAPITEL AUS DER DISSERTATIONSARBEIT „SMETANAS HARMONIE“

Die vorliegende Studie ist ein Bestandteil des III. Abschnitts einer umfassenden Monographie über Smetanas Harmonie, die sich mit harmonisch — tektonischen Erscheinungen befasst. Sie fasst die Ergebnisse eingehender Analysen aller bedeutenderen Werke Smetanas zusammen und konzentriert sich auf die Frage der Bedeutung der Geschwindigkeit der harmonischen Bewegung für den Aufbau und den Ideengehalt des Werkes. Unter dem Begriff harmonischer Bewegung versteht man nicht nur die Anzahl von Akkorden, die im Verlauf der metrischen Einheit abwechselnd zur Geltung gelangen, sondern auch das Mass tonaler Entfernungen einzelner Harmonien.

Bei der Analyse *kleinerer Kompositionen* verfolgt der Verfasser die Verhältnisse zwischen der harmonischen Struktur einzelner Themen und der gesamten tektonischen Einteilung und gelangt zu folgenden Schlussfolgerungen:

1. Die mit keinem kontrastvollen Mittelteil versehene Variationsform, entfaltet sich aus harmonisch mittelmässig bewegten Themen, welche die Aufmerksamkeit des Zuhörers für eine verhältnismässig lange Zeit zu fesseln vermögen.

3. Die drei-fünfteilige ABABA — Form oder ihre Andeutung kommt in den meisten sehr bewegt ist und wo das Thema des Mittelteils durch seine Einfachheit und Ruhe im scharfen Kontrast zu ihm steht. Der Mittelteil ist dann von episodenhaftem Charakter, sodass er nicht zur Reprise gebracht werden muss.

3. Die drei-fünfteilige ABABA — Form oder ihre Andeutung kommt in den meisten Fällen als Folge der Schwächung des Kontrastes beider Themen zu Vorschein, wobei dem Thema des Mittelteils eine relativ grössere Wichtigkeit zukommt, die eine Reprise erfordert.

Smetanas kleinere Kompositionen sind sämtlich harmonisch ausgeglichen. Ihre Zyklen sind nur frei zusammengefügt und ermöglichen selbständige Aufführung einzelner Werke.

In Smetanas *Opern* entspricht das Mass der harmonischen Bewegung dem Mass der dramatischen Spannung oder Gefühlserregung; in ernsten Opern sind die Kontraste schärfer als in den komischen. Smetana erzielt die harmonische Ausgeglichenheit seiner Opern durch meisterhafte Ausnützung von verhältnismässig ruhigen harmonischen Flächen (mehr oder weniger geschlossene Nummern, Arien, Chöre oder Tänze) und bewegten harmonischen Flächen (durchkomponierte dramatische Szenen oder Rezitative). Dabei hat er ein sicheres Gefühl für das maximale Ausmass einer ungefähr gleichmässig bewegten harmonischen Fläche, sodass er die Aufmerksamkeit des Zuhörers stets zu fesseln vermag. Nur in seiner Erstlingsoper „Die Brandenburger in Böhmen“ (Braniboři v Čechách), hat er dieses maximale Ausmass an einigen Stellen überschritten, wodurch es zu einer Störung der tektonischen Kohärenz kam. In allen folgenden Opern ist jedoch das harmonische Gleichgewicht unantastbar.

Die harmonisch-tektonische Vollkommenheit von Smetanas Opern ist nicht das Er-

gebnis einer rationalen Spekulation, sondern eines tiefen Eindringens nicht nur in die Gesetzmässigkeiten des eigentlichen musikalischen Materials, sondern auch in die Psychologie der dramatischen Gestalten und in die Dynamik der sich entfaltenden Handlung. Das Streben nach einem hinreissenden musikalischen Bau und das Bemühen um ein wahrheitsgetreues Lebensbildnis verschmelzt bei Smetana in Eines.

Smetanas Grundsatz der harmonischen Ausgeglichenheit gilt in seinen *grossen instrumentalen Zyklen* nicht dermassen für einzelne Kompositionen, sondern vielmehr für den ganzen Zyklus. Seine Einzelteile, besonders die Randteile, sind oft absichtlich einigermaßen harmonisch erregt, wobei das Übergewicht an harmonischer Bewegung in den ersten Teilen erst in dem letzten Teil durch Übergewicht harmonisch ruhigerer Musik paralysiert wird. In Smetanas Werken knüpft das ideelle Grundproblem des Werkes in der Regel eng an die erwähnte harmonisch-tektonische Spannung. Aus der harmonischen Ausgeglichenheit und tektonischen Geschlossenheit des Zyklus als einer Einheit, folgt dann auch seine tiefgründige idelle Überzeugungskraft.

MIROSLAV ČERNÝ

ANTONÍN DVOŘÁKS STREICHQUARTETT D DUR

BERBEITUNG EINES TEILS DER DISSERTATIONSARBEIT „DVOŘÁKS WEG ZUM REALISMUS“

Es handelt sich um eines von drei Streichquartetten, die uns in teilweise selbst vom Komponisten geschriebenen und im Eigentum des Arztes Dr. Tysovský aus Český Dub befindlichen Einzelstimmen erhalten geblieben sind. Dr. Tysovský erhielt sie vom ehemaligen Professor des Prager Konservatoriums, einem begeisterten Vorkämpfer der Kammermusik, A. Bennewitz. Zwei von den erwähnten Quartetten hat später die ehemalige Verlagsfirma Neubert in Prag erworben. Sie sind bis heute Eigentum deren Inhaber.

Das als „Quartetto II^{hé}“ (Zweites Quartett) bezeichnete Quartett D Dur ist von vier Personen abgeschrieben worden. Jeder Satz verrät die Handzüge eines anderen Kopisten, wobei man die Abschrift des III. Satzes dem Komponisten selbst zuschreiben kann.

Das Quartett ist nicht datiert worden. Die gemeinsamen Schicksale der Quartette, ihre Reihenfolge (das wahrscheinlich im J. 1870 entstandene Quartett e moll als No. III. bezeichnet), sowie die Hast, mit der die Stimmen des Werkes entstanden sind (wovon auch die Tatsache zeugt, dass es der Komponist gleich mehreren Kopisten übergeben hat), beweisen, dass man annehmen muss, dass das Quartett e moll später als das in D Dur entstanden ist. Zu dieser Ansicht gelangte schon O. Šourek, der jedoch nicht versuchte, diese Tatsache genauer festzustellen. Wenn man zu dieser Feststellung nicht durch eine Kritik äusserlicher Umstände, oder durch eine historische Analyse der biographischen Angaben aus den damaligen Lebensjahren des Komponisten gelangen kann, muss man sie durch eine inhaltliche Kritik, durch eine Analyse des Musikinhaltes des Werkes und besonders

durch die Tatsache der Anwendung des patriotischen Liedes „Hej Slované“ im dritten Satz erzielen. Dvořáks Einschaltung in das Musikleben im Theaterorchester, sowie spätere Tatsachen, ermöglichen jedoch eine Reihe von wahrscheinlichen und interessanten Hypothesen: z. B. von der Teilnahme Dvořáks im privaten Kammermusikensemble des Prager Industriellen und begeisterten Musikliebhabers J. Portheim, mit welcher man auch sein Schaffen von Streichquartetten (in der zweiten Hälfte der 60. Jahre), und vielleicht auch das Entstehen des erwähnten Quartetts in Verbindung bringen kann. Ich nehme an, dass man auf Grund dieser Angaben das Quartett nicht nur zeitlich, sondern auch kasual und inhaltlich mit der grossen, fast revolutionären Welle des nationalen Befreiungskampfes des tschechischen Volkes verbinden kann, welche in Massenversammlungen aus den Jahren 1868 und 1869 zum Ausdruck kam. Die Bedeutung dieser Ereignisse ist uns erst von unserer neuen marxistischen Historiographie enthüllt worden, obwohl sie der tschechische Schriftsteller Jakub Arbes schon vor 70 Jahren mit den folgenden Worten charakterisierte: „Damals standen wir schon auf der Schwelle der Revolution.“

Die vier Sätze des Quartetts entsprechen ihrem Charakter nach grundsätzlich der traditionellen Quartett-Gliederung, aber durch ihr Ausmass von 713, 385, 461 und 638 Takten, sowie durch weitere Merkmale, die die Monumentalität der schöpferischen Absicht zum Ausdruck bringen, zeugen sie vielmehr von einer sinfonischen Inhaltskonzeption. Für die Wahl der Gattung waren, meiner Ansicht nach, einfachere Aufführungsmöglichkeiten ausschlaggebend.

Dvořáks Kompositionsmethode ist am bedeutendsten — wie ich an Hand konkreter Analyse beweise — durch eine starke Anwendung des Prinzips der thematischen Variationsentwicklung charakterisiert. Dies erkennt man schon am ersten Thema des ersten Satzes, welches durch eine Kettengliederung — und gewissermassen durch die Subordinierung dem Gesetz der Periodizität — von vier Varianten des grundlegenden, intonationsmässig abgeänderten und was die innere Spannung anbelangt gesteigerten zweifaktigen Motives gestaltet worden ist. In der Rhythmisierung des Kopfmotives und bei dessen Nivelisierung in eine Begleitungsfigur, kommt es im Verlauf der Komposition klar zum Ausdruck, dass das erwähnte zweifaktige Motiv inhaltlich Polka-Elemente mit Pathos und energischem Aufschwung verknüpft, der sich den heroischen Intonationen Wagners nähert. Dabei kann man auch die melodische Ähnlichkeit mit dem zweiten Glied des im dritten Satz zitierten patriotischen Liedes kaum übersehen. Es ist von Bedeutung, dass dieser Teil des Liedes inhaltlich die Zuversicht zu der Lebensfähigkeit des Volkes zum Ausdruck bringt. Wenn man auch die Symbolik einer rein rationalistischen Konzeption nicht voraussetzen kann, kann man trotzdem den Inhalt des Themas und des Satzes mittels dieser Charakteristik festlegen und zwar besonders deshalb, da dieses Thema im Satze klar dominiert. Das zweite, ebenfalls in Variationsform aufgebaute Thema von liedhaftem Charakter, erklingt erst viel später und hat auch weiterhin einen episodenhaften Charakter. Die variierte thematische Entwicklung trägt den Satz auf einer Art von Wellen, welche mit Reminiscenzen auf der Anfang begrenzt sind. Dies geschieht gleich nach der Exposition, welche schon alle wesentlichsten Möglichkeiten und Entwicklungsrichtungen erschöpft. Es ist auch charakteristisch, dass jede Welle scheinbar eine neue Richtung sucht. Unter den Variationsmitteln, die alle klassischen Arten der Ausdehnung und Bereicherung der Melodie, sowie die Intonationsvariation und die inneren Wandlungen der melodischen Spannung erschöpft (wie es aus den angeführten Notenbeispielen zu entnehmen ist), sind besonders die

harmonisch – funktionellen Verwandlungen des Sinnes der Melodie und auch die Verschmelzung von Elementen beider Themen im Gipfelpunkt der Durchführung, von grosser Bedeutung. (Zur inhaltlichen und gattungsmässig konkretisierten Variation gelangt der Komponist jedoch nur in Ausnahmefällen.)

Der zweite, was das Zeitmass anbelangt nicht typische langsame Satz, in welchem tanzhafte Andeutungen einerseits und mit dem Baumaterial des ersten Satzes verwandte Elemente andererseits unsere Aufmerksamkeit fesseln, unterordnet die Variationsentfaltung nur sehr approximativ dem dreiteiligen Schema, sodass er die zentrifugalen Kräfte noch mehr auslöst. Hauptsächlich der III. Satz trägt alle Merkmale eines konzentrierten Aufbaus. Er schöpft fast ausschliesslich aus dem Material des Liedes „Hej, Slované“, welches er vielfältig melodisch und variationsmässig entwickelt. Durch Analyse der Harmonie beweise ich, dass Dvořák in diesem Fall nicht zufällig zitierte, sondern dass er auch musikalisch in der mit polnischen kämpferischen Mazurs identischen Intonation (in welcher diese Melodie auch wurzelt), den revolutionären Inhalt dieses Liedes fühlte und ihn durch seine Mittel betonte. Die scheinbar schwerfällige Harmonisierung des Anfangs, welche zusammen mit den Artikulationsvorschriften die Akkzentuierung jedes Zeitmasses betont, sowie die Unterstützung der Textpunkte des Liedes mit einer subdominanten Harmonie und einem ausserordentlich ausgedehnten und satten Ton der Besetzung, spielt auch in anderen Werken Dvořáks die Rolle einer Monumentalisierung.

Da auch der Schlusssatz, welcher uns durch seine (für die Epoche der Neoromantik) verhältnismässig kühne Harmonisierung und durch ein chromatisches, Polkaartiges Thema fesselt, inhaltlich nicht von dem durch vorangehende Sätze festgelegten Weg abweicht (mit denen ihn auch ein gemeinsames tektonisches Variationsprinzip verbindet), kann man auch dieses Quartett als ein inhaltlich und stilistisch homogenes Ganzes betrachten, welches das Interesse des Komponisten um das gesellschaftliche Geschehen klar zum Ausdruck bringt. Darin besteht auch die Bedeutung dieses Werkes: es ist auf diese Art die erste Äusserung in Dvořáks Schaffen überhaupt und durch die Realisierungsart in gewissem Sinne vielleicht ein Einzelfall. In dem Prinzip der thematischen Variationsentwicklung, welches hier auch bedeutendmassen als Kontrast des dramatischen Sonatenprinzips angewandt ist und welches es in einigen, durch die Entstehungszeit naheliegenden Werken sogar ersetzt (das Quartett B Dur), kann man gewissermassen ein Korrelat der Wagnerschen unendlichen Melodie erblicken und vielleicht auch eine gewisse Symbolik suchen. Deshalb bin ich der Ansicht, dass man in diesem Quartett auch Dvořáks persönliche Reaktion auf Anregungen der neoromantischen, besonders Wagnerschen Musik suchen kann, mit der er sicher schon früher in Berührung kam und die auch bei uns als eine ausgesprochen fortschrittliche Musik galt. Ausserdem kann man noch die Tatsache erwähnen, dass auch die tschechischen Propagatoren und Vertreter dieser Richtungen, mit B. Smetana an der Spitze, auch politisch fortschrittliche Menschen waren. Man kann deshalb annehmen, dass Dvořák hier seine Stellungnahme manifestierte, dass er zum Ausdruck bringen wollte und auch zum Ausdruck brachte, wie er, wie übrigens viele andere Künstler, von der mächtigen Welle des volksstümlichen Widerstandes gegen die nationale Bedrückung und gegen das gesamte System der Habsburger Monarchie mitgerissen worden ist. Auch seine weiteren Werke aus dieser Zeit (an erster Stelle sei Dvořáks Wagnerscher Opernerstling „Alfred“ mit seiner Befreiungsthematik genannt), bestätigen übrigens diese Schlussfolgerung. Dagegen ist Dvořáks Begeisterung für die Neoromantik nicht nur aus der Harmonik und motivischen Reminiszenzen deutlich (von denen auch O. Šourek in seiner Biographie oft

spricht), sondern auch aus der Lisztisch einsätzigen Lösung des Quartetts *e moll.* Der hier von Dvořák eingeschlagene Weg war innerlich jedoch nicht genügend fest und reif. In Werken aus dieser Etappe kann man nicht nur in Einzelfällen ein Antagonismus von Bemühung und Ergebnis konstatieren — im Quartett *D Dur* zwar verhältnismässig am wenigsten — auch wenn eine lebendige Aufführung dieser Werke, meiner Meinung nach, die erwähnten Antagonismen enthüllen würde. Letzten Endes muss man die Tatsache der Zitterung gewissermassen auch als eine solche Schwäche ansehen, auch wenn sie andererseits am überzeugendsten den inhaltlichen Sinn enthüllt und am prägnantesten seine musikalische Sprache konkretisiert. Bei der Charakterisierung seiner Neigung zur Neoromantik muss man schliesslich O. Hostinský und seinen Schülern Recht geben, dass Dvořák Wagners Prinzipie nicht völlig begriffen hat, dass er nur bei ihren musikalischen Formen verblieb. Auch hier kann ich zwar einen gewissen Grad von Abstraktion konstatieren, welcher sich bei der Substitution der unendlichen Melodie durch Variationsentfaltung äussert, aber schon die blosser Übertragung der stilistischen Prinzipie des Aufbaus des Musikdramas auf das Gebiet der absoluten Musik (in Anbetracht der gesamten Undramazität von Dvořáks Lebensanschauung, welche sich schon in der antidramatischen Applikation dieses Prinzipes äussert) verdrängt das dramatische Sonatenkonflikt. Deshalb geschah es fast zwangsläufig, dass sich die gedankliche und künstlerische Orientierung des jungen Dvořák um das Jahr 1871 (in dem sich die politischen Verhältnisse ändern und der staatsrechtliche Ausgleich mit Misserfolg endet) allmählich ändert. Zu dieser Zeit kommt es zu einer Umschichtung des gesamten, nicht nur politischen Lebens, zur Orientierung auf das praktische Alltagsleben und man kann Dvořáks neue Einstellung zu der Umwelt umso besser verstehen, da er durch dauerhafte Misserfolge der früheren Zeit, sowie durch Missverständnis für seine neoromantischen Bestrebungen, sogar von Seiten der Vorkämpfer dieser Richtung, zu leiden hatte. Dvořáks neue Orientierung ändert sich nicht nur in dem Sinne, dass sie sich von den hohen Idealen zu den Bedürfnissen des Alltags wendet (er befasst sich jetzt mit kleineren Genres) sondern sie bringt auch schwerwiegende Konsequenzen mit sich: z. B. die Tatsache, dass er den ästhetischen Ansichten Hanslicks unterliegt (obwohl nicht auf lange Dauer und auch nicht konsequent) und dass er sich von den hohen Idealen des Lagers Smetanas entfernt. Das Quartett *D Dur* verknüpft jedoch zwei Tendenzen: die Begeisterung für die hohen Ideale ebenso wie die unmittelbare Reaktion auf die Bedürfnisse des Alltagslebens. Deshalb ist dieses Quartett, meiner Ansicht nach, als ein Gipfelpunkt der ersten Etappe von Dvořáks Schaffen zu betrachten. Diese Meinung wird noch dadurch gestärkt, dass Dvořák die erwähnte Verknüpfung zum ersten Male so markant zum Ausdruck brachte.

BOHUMÍR ŠTĚDRŮŇ:

ÜBER JANÁČEKS OPER „DAS SCHICKSAL“

Als Beitrag zu der umfangreichen Literatur über Janáček's vierte, in den Jahren 1903–1905 (nach der „Jenufa“) komponierte Oper „Das Schicksal“ (Osud), veröffentlicht Bohumír Štědroň eine Auswahl aus der Korrespondenz zwischen Leoš Janáček und Kamilla Urválková (1875–1956). Leoš Janáček lernte sie im August

1903, also ein halbes Jahr nach dem Tode seiner Tochter Olga, in Luhačovice, kennen. K. Urválková inspirierte Janáček zu der Komposition des „Schicksals“ nicht nur durch ihre Erscheinung, sondern auch durch Erzählung ihres eigenen Liebesromans. Sein Verhältnis zu ihr, die er auch den „Stern von Luhačovice“ oder die „Fürstin von Luhačovice“ nannte, kommt in den folgenden Worten des Komponisten zum Ausdruck:

„Ihre engelähnliche Erscheinung wird jedem Verzweifelten neues Leben einhauchen – Ihre Schönheit und Pracht, sowie Zärtlichkeit kann eine jubelnde Sinfonie gebären, die Sie besingen würde...“

Kein Wunder, dass die später als „Schicksal“ betitelte neue Oper von Kamilla Urválková handeln sollte. Die gemeinsame Korrespondenz, von der bisher 20 Postkarten und 7 Briefe Janáčeks und 3 Briefe von K. Urválková bekannt sind, beginnt um den 6. September 1903 und endet am 20. April 1904. Aus dieser Korrespondenz geht hervor, dass Janáček nach seiner „Jenufa“ intensiv ein neues Libretto suchte, dass er das Sujet und das Libretto seiner späteren Oper „Schicksal“, auf Grund der Erzählung von Urválkovás Liebesroman gestaltete.

Lange überlegte er sich auch die neuen, in Erwägung kommenden Operntitel, von denen folgende in seinen Gedanken auftauchten: „Der Stern von Luhačovice“ (Hvězda luhačovská), „Drei Rosen“ (Tři růže), „Das Engellied“ (Andělská píseň), „Feuerrosen“ (Plamenné růže). Alle diese Titel hat er jedoch wieder abgelehnt. Das Libretto bearbeitete er mit der jungen Dichterin Fedora Bartošová-Tálská, welche das Sujet nach der von Puškin im Libretto zum „Onegin“ angewandten Form verdichten sollte.

Den ersten Akt stellte er sich vollkommen realistisch, als eine Handlung im regen Kurortleben vor. Der zweite Akt sollte dann eine Vision und keine Wirklichkeit darstellen. In diesem Akt sollte der vollkommen geistlich verstörte Komponist seine Oper beenden. Im dritten Akt diskutieren dann die Konservatoriumsstudenten von einer Oper, deren Komponist von ihrem Professor als durchschnittlich bezeichnet worden ist, da man seinen Lebenslauf nicht einmal gut kannte.

In seiner Oper wollte der Komponist höchstwahrscheinlich einige Begebenheiten, welche sich auf die Erzählung von K. Urválková stützten, verknüpfen und in die Handlung auch einige Erlebnisse aus dem farbigen Kurortleben aus Luhačovice, welches er so lieb hatte und in seinem begeisterten Feuilleton „Meine Luhačovice“ begrüßte, einbeziehen. Darüber hinaus schöpfte er auch aus seinem eigenen Künstlerleben.

Es war ein tragischer Zufall, dass Janáček nicht mehr Zeuge der Uraufführung seiner Oper werden konnte, obwohl man ihm mehrmals nicht nur in Brunn, sondern auch in Prag (im Theater „Vinohradské divadlo“) eine szenische Aufführung versprochen hatte.

Štědroňs Studie befasst sich neben der Grundkonzeption der erwähnten Oper auch mit den Vorbereitungen und der Uraufführung von Janáčeks bereits klassisch gewordenen Oper „Jenufa“ in Brunn am 21. Januar 1904. Im Unterschied zum „Schicksal“ malte hier der Komponist mit Schwarz auf Schwarz und hat eine düstere Musik geschaffen, wie es seinem damaligen, durch den Verlust seines zweiten Kindes, der geliebten Olga, getrübbten geistigen Zustand entsprach.

Im „Schicksal“ strebte er ein frisches, modernes, mit Leben und Eleganz sprühendes Libretto, einen Roman „eines Kindes unserer Zeit“ an. Kamilla Urválková, welche Janáček zur Vertonung des „Schicksals“ inspirierte, sollte unzweifelbar im Mittelpunkt dieses Romans eines Stadtkindes stehen.

AUS DEM LIEDERSCHAFFEN VÍTĚZSLAV NOVÁKS

DREI GROSSE ZYKLEN AUS DEN JAHREN 1901–1906

Die Studie „Aus dem Liederschaffen Vítězslav Nováks“ ist eigentlich der zweite Teil einer umfassenderen Arbeit über V. Nováks Liederschaffen. Sie befasst sich mit den Interpretationsproblemen der folgenden Zyklen aus den Jahren 1901–1906: „*Melancholie*“, „*Das Tal des neuen Königreichs*“ (Údolí nového království) und „*Melancholische Liebeslieder*“ (Melancholioké písně o lásce). Der erste, als 14. Band der Edition „Hlasy“ (Stimmen) im Jahre 1949 veröffentlichte Teil der erwähnten grösseren Arbeit, enthielt die Analyse von Nováks Liedern aus seiner Jugendzeit. Noch erwartet uns die Aufgabe die späteren grossen Zyklen, die „*Notturna*“ aus d. J. 1906–1908, „*Erotikon*“ aus d. J. 1912, „*In memoriam*“ (1938), die „*Südböhmischen Motive*“ (Jihočeské motivy) (1947), Nováks Balladen und Romanzen (1902, 1934), seine Kinderlieder „*Frühling*“ (Jaro) (1918) und die Sammlungen von Slowakischen Volksliedern mit Klavierbegleitung, sowie die „*Liedchen*“ (Písničky) auf Texte Mähri-scher Poesie (1897, 1944) zu erläutern.

Die Studie strebt vor allem pädagogische Ziele an: sie verfolgt das Gesangstudium des Solisten, die Arbeit bei der Konzertinterpretation von Liedern. Die Deutung erfolgt auf Grund des Textes, wo sie ihren Ausgangspunkt hat, und in der Vertonung forscht sie nach charakteristischen Methoden der Ausdrucksweise des Komponisten. Mit den Sängern analysiert sie die musikalische Struktur einzelner Kompositionen und erhebt bestimmte, den Vortrag und Ausdruck anbelangende Forderungen. Sie will zu einer Wertschätzung der Komposition, mittels gründlicher Analyse ihres Verlaufs bei lebendiger Interpretation vor dem Zuhörer gelangen. Notenbeispiele sind in der Studie nicht enthalten: man stützt sich auf die Voraussetzung, dass der Leser ein gedrucktes Exemplar des ganzen Werkes vor seinen Augen hat.

Die drei erwähnten grossen Zyklen sind in einer Zeit komponiert worden, in der Novák als Mensch und auch als Künstler mannbares Alter erreichte. In den Jahren 1901–1906 komponierte er eine Reihe von bedeutsamen sinfonischen und Kammermusikwerken, sowie viele Klavierwerke und Chöre. Es ist ein Zeitabschnitt des meditativen Subjektivismus in Nováks Schaffen, in dem die Persönlichkeit des Komponisten aus einer tiefen Krise des eigenen Lebensschicksals sowie aus einer grosszügigen Erkenntnis und Gestaltung des künstlerischen Bewusstseins hervorst wächst.

Der Zyklus von acht Liedern für Mittelstimme und Klavier „*Melancholie*“, Op. 25, ist ein lyrisches Bekenntnis des Komponisten, in dem er sich mit seiner Enttäuschung, mit seiner pessimistischen Lebensstimmung auseinandersetzt und im Schaffen Erlösung von seinem tiefen Trauer sucht. Das Profil des Komponisten ist vom mannhaften Stolz charakterisiert. Seine Persönlichkeit äussert sich in einer lebensbejahenden, menschlich innigen Musik, in einer reichen, objektiven Vorstellungskraft, welche auf Grund von persönlich stark durchlebten poetischen Sujets (Sova, Kvapil, Machar) prachtvolle Bildnisse einer symbolischen, von impressionistischen Naturerlebnissen durchsättigten Landschaft gestaltet. Die klanglichen Eindrücke verschmelzen mit einer visuellen Suggestion, die hohe Spannungskraft des

Ausdrucks wendet eigenartige, für den reifen Styl Nováks kennzeichnende Deklamationsmittel an. (Das Gegengewicht von melodischen und Rezitationsmitteln, Rezitative im Mittelteil des Liedes, Gradationen, Espressivo, Änderungen des Zeitmasses.) Der persönliche Stil von Nováks Liederkompositionen hat in der „Melancholie“ bereits seine Höhe erreicht. Der Klavierpart spielt in der Gesamtkonzeption bereits eine vollwertige Rolle.

Der Zyklus „*Das Tal des neuen Königreichs*“ (Údolí nového království) aus dem Jahre 1903, ist eine Fortsetzung der Linie der „Melancholie“ und erreicht die höchsten Gefilde von Nováks schöpferischer Aktivität. Dieser Zyklus bedeutet den Anfang einer höchst erfolgreichen schöpferischen Epoche, in der die sinfonischen Dichtungen „V Tatrách“ (In den Tatra), „O věčné touze“ (Von der ewigen Sehnsucht), „Slovácká Suita“ (Die Slowakische Suite), der Klavierzyklus „Písň zimní noci“ (Lieder der Winternächte) entstanden sind. Im „Tal“ sind die Dichtung, sowie der musikalische Ausdruck in einem vollkommenen Gleichgewicht und in einer hohen Ausdrucksintensität verbunden. Der Charakter von Antonín Sovas Poesie entspricht vollkommen den Eigenschaften von Nováks Musik. Dieser vierteilige Zyklus ist innerlich einheitlich und seine Einheitlichkeit ist durch die klassische musikalische tektonische Gesetzmässigkeit, sowie durch die Verse und den Geist der Dichtung gegeben. Die Komposition stützt sich auf die folgende Handlung: sie singt vom Wandern eines vereinsamten Menschen durch überirdische Höhen, eines Menschen, der Liebe sucht. Liebe bedeutet hier Kampf um die höchste Schönheit und überpersönliche moralische Erkenntnis, um die Vereinigung aller Menschen, Männer und Frauen zum Schaffen des eigentlichen Lebens, um die moralische Verklärung und Erlösung von Schmerzen und Trauer. Die neue, ergreifende Kraft des Gesangs „Das Tal“ wächst aus der Überlegenheit des auch im Melodischen und Rezitativen, sowie in der Klaviereinlage der Komposition und in den Einzelstimmen zum Ausdruck kommenden melodischen Elements. Das Zauberhafte der Verknüpfung von Wort und Satz in musikalische Einheiten, entspricht am besten dem psychologischen Sinn der Vertonung. Der Gesang ist mit dem harmonischen Aufbau des musikalischen Stromes auf Grund eines von voraus bestimmten Planes organisch konzipiert worden. Das gesamte Werk ist von Klarheit, Logik, Gesetzmässigkeit beherrscht. Der Klavierpart verhilft zur Gestaltung einer sinfonischen Vorstellung mit vielen farbigen Nuancen. Er ist auch später (1931), ebenso wie der Klavierpart der „Melancholischen Liebeslieder“ instrumentiert worden.

„*Die melancholischen Liebeslieder*“ (Melancholické písně o lásce) sind ebenfalls ein vierteiliger Zyklus, eine gedanklich geschlossene Einheit. Die von drei Dichtern (Jaroslav Vrchlický, Jan Neruda, Jaromír Borecký) geschriebenen Texte sind durch ein Hauptmotiv verbunden: das Hauptmotiv ist hier *Liebe*, eine überirdische Erscheinung, Begleiterin der menschlichen Schicksale und Spenderin der höchsten Wonne, welche in der Welt des Menschen nur auf wankelmütiges Wohlwollen, Missverständnis und Undankbarkeit stösst. Der melancholische Beiklang ist nicht tragisch; es handelt sich hier vielmehr um ewiges Unzufriedensein einer erhabenen Leidenschaft, um ewiges Sehnen nach Schönheit und überirdischer Seligkeit. Die vierteilige Konzeption ist vom Komponisten selbst als „charakteristische Variationen auf ein gegebenes Thema“ bezeichnet worden. Die Variationen sind ausgesprochen sinfonisch angelegt, die Uraufführung im Jahre 1907 war orchestral. Das melodische Hauptthema des ersten Satzes, das klar tonale D Dur des sechstaktigen Vorspiels und seiner Reprise im Zwischenspiel, bildet die Grundlage der gesamten Komposition und entfaltet sich selbstständig. Das Thema wird mittels von Werten des Gesangs aus-

gedeutet. Es hat einen vorwiegend rezitativen Charakter und ergibt sich aus der meisterhaften Verbindung von wandelnden Harmonien. Dem Thema ist jedoch eine reiche melodische Fülle und ein unmittelbarer musikalischer Ausdruck eigen. In den „Melancholischen Liebesliedern“ überwächst der musikalische Ausdruck und die Bedeutung der Komposition, die dichterische Unterlage: besonders das letzte Lied singt machtvoll von der unendlichen Schaffenskraft und von der lebensspendenden Kraft der Liebe, es überwältigt die melancholische Einstellung und mündet in ein inniges Bekenntnis und positive Annahme aller Lebensbedingungen. Die Kantilene bäumt sich zu festlichen Höhen. Die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks dieser Lieder erfordert eine hohe Meisterschaft der Reproduktion, Vorstellungskraft, Lebhaftigkeit des Wortes, Durchdringen zum eigentlichen Gedanken des Werkes, welcher in Poesie und Musik vereinigt ist. Nováks Zyklen für Sologesang gehören zu jenen Werken, die im Bereich des Weltliederschaffens eine der höchsten Stellen erreicht haben.

J A R O S L A V Z I C H

OTAKAR ZICH'S WELT DER MUSIK

Otakar Zich (1879—1934) stammte aus einer alten Kantorenfamilie. Sein Vater und besonders sein Grossvater waren hervorragende Dorfmusikanten. Da sie jedoch frühzeitig verstorben sind, übten sie auf O. Zich keinen erzieherischen Einfluss aus. Die Kompositionstheorie erlernte Zich nicht am Konservatorium oder bei einem Privatlehrer, sondern in einem an der philosophischen Fakultät der Prager Karlsuniversität gegründeten und von K. Stecker geführten Lektorenkurs. Als Mitglied (Cellist) eines Amateurquartetts, lernte er bereits in seiner Jugend Smetanas II. Streichquartett kennen. Er gab auch die Anregung zur Verlängerung des proportionsmässig einigermassen kürzeren Finale des erwähnten Quartetts durch Wiederholung der Takte 10—72. Aus der Kompositionstechnik schätzte er am meisten die Polyphonie und zwar nicht nur die strenge, sondern vor allem die freie. Den Besonderheiten im vertikalen Akkord-Aufbau hat er eine geringere Bedeutung beigemessen. Den Aufbau des Werkes studierte er folgendermassen: am Ganzen des Werkes kann man die thematische Form (d. h. die Gliederung der musikalischen Gedanken) einerseits und die dynamische Form anderseits verfolgen. Die dynamische Gesamtwirkung der Musik ist einerseits durch ihre Intensität (Intensitätsform) und anderseits durch ihre Beweglichkeit (kinetische Form) gegeben. Die kinetische Gesamtwirkung der Musik ist durch die Tempi und durch die Beweglichkeit von Tönen (z. B. in einer Figuration), gegeben. Diese zwei Faktoren sind gut zu unterscheiden, da man durch ihre Kombinierung verschiedenartige ästhetische Wirkungen erreichen kann. Die Schlusswirkung des Aufbaus des Werkes ist jedoch erst durch die Zusammenwirkung des Kraft- und des kinetischen Faktors gegeben. Aus thematischen Formen hat Zich besonders die sogenannte freie Form geschätzt. Im Grunde genommen unterliegt sie jedoch denselben Gesetzmässigkeiten wie die strenge Form. Die Instrumentierung hielt er vielmehr für eine „Schreibleistung“. Seiner Ansicht nach muss nämlich der Einfall des Komponisten bereits im Augenblick seiner Entstehung für ein bestimmtes

Instrument (resp. für eine Gruppe von Instrumenten) gedacht sein. Die Oper hielt er für eine andere Art von Kunst als die Konzertmusik, wie davon folgende Worte Zichs zeugen: „Als Opernkomponist fühlte ich stets lebhaft und überzeugend, dass der Dramatiker ein anderer Künstler ist, als ein Dichter oder Komponist, obwohl er mit ihnen in eine gewisse Art von Personalunion eingegangen ist.“ Als Ästhetiker befasste er sich u. a. konsequent mit der Darstellungskraft der Musik („Die Ästhetik der dramatischen Kunst“, Praha 1931 — „Estetika dramatického umění“). Durch die Lösung dieser Grundfrage hat er auch zur Entwicklung der tschechischen realistischen Ästhetik beigetragen. Er arbeitete auch auf dem Gebiet der Folklore und betonte, dass die künstlerische Reproduktion von Volksliedern, falls sie originaltreu sein soll, nicht nur vom Text, sondern vom ganzen Milieu ausgehen muss, in dem das Volk seine Lieder singt. Bei der Interpretation des künstlichen Musikschaffens betonte er besonders die richtige Wahl der Tempi und die angemessene Anzahl und Grösse agogischer Nuancen. Fast alle Violinsonaten Mozarts hat er mit metronomischen Angaben versehen (siehe den Artikel). Bei umfassenderen Kompositionen hielt er folgendes für besonders wichtig: der Interpret muss ihren Aufbau übersichtlich wiedergeben um die Einheitlichkeit von grösseren Abschnitten nicht den verschiedenartigen und weniger bedeutungsvollen Details zu opfern. Im Ganzen hat er der Reproduktion eine grosse Bedeutung beigemessen und betonte, dass eine grosse künstlerische Leistung sogar eine Entdeckungsbedeutung haben kann (Beispiel: P. Casals's Wiedergabe von J. S. Bachs Suite C Dur). Seine starke Neigung zur Volkskunst hatte unzweifelbar zu Folge, dass Zich in seiner künstlerischen Einstellung sowie in seinem Leben von der damaligen dekadenten Romantik überhaupt nicht berührt worden ist.

FERDINAND PUJMAN

BEMERKUNGEN ZU DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN

Richard Wagner's Vorstellungen und seine eigenen Vorschriften für die szenische Ausstattung seiner gesungenen Spiele waren zu materiell. Seine ersten Bühnenbilder haben die betreffenden Szenen mit Details überfüllt und waren einer originellen, geschmackvollen Darstellung nicht fähig; sie unterlagen den barocken Einflüssen der Vergangenheit und des zeitgemässen Naturalismus. Die „Bemerkungen“ wollen die durch übertriebenes Haften an den Vorschriften des Komponisten sowie durch Mangel an starken Persönlichkeiten aus dem Umkreis von Theaterleuten verursachte Verspätung der Vereinfachung Wagnerscher Bühnenbilder darlegen: wie Wagners Enkel fast in das andere Extrem verfallen: aus übermässig vereinfachten Bühnenbildern verschwindet fast die gesamte Eigenart des Handlungsraumes.

*Übersetzt von Jan Matějček
Přeložil Jan Matějček*