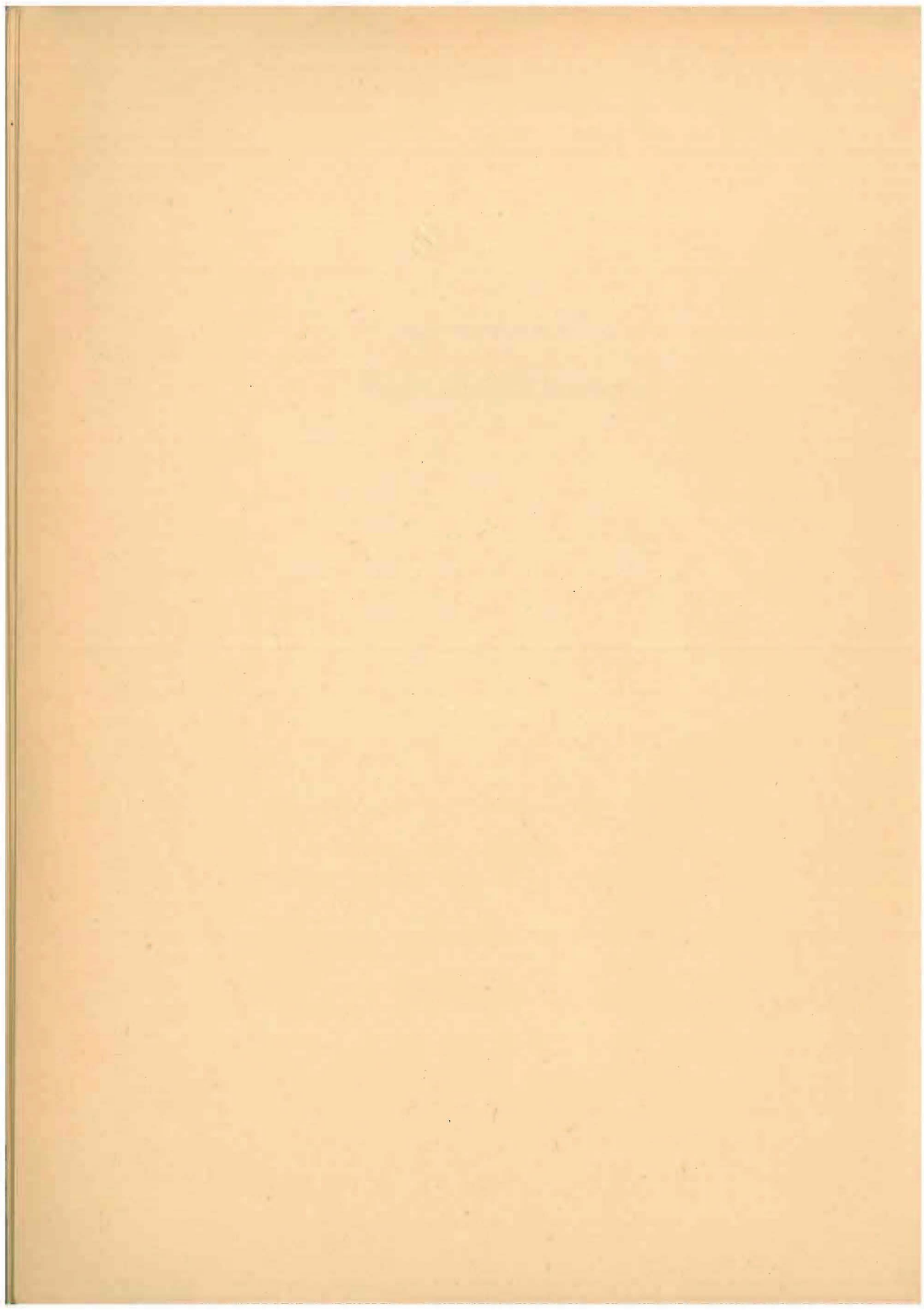


**DEUTSCHE
ZUSAMMENFASSUNG**



RADOMIL HRUŠKA

ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER TSCHECHOSLOWAKISCH-
SOWJETISCHEN KULTURELLEN BEZIEHUNGEN IN DEN JAHREN
1945—1948

Im Zusammenhang mit dem scharfen politischen Kampf um den Übergang der nationalen und demokratischen Revolution in eine sozialistische, entfaltete sich in den Jahren 1945—1948 in der Tschechoslowakei ebenfalls ein Kampf um eine neue Kultur, die inhaltlich der neuen, volksdemokratischen Ordnung entsprechen würde. Dabei handelte es sich einerseits um die Liquidierung der materiellen und geistigen, durch die Okupation in der Kultur angerichteten Schäden und andererseits um eine stets breitere Demokratisierung der Kultur, mit dem Ziel sie in Dienst des Aufbaus der neuen volksdemokratischen Gesellschaft zu stellen.

Dank den grossen Bemühungen der Kommunistischen Partei und der Arbeitenden, waren die Folgen der Okupation schnell beseitigt. Verschiedene Kulturinstitutionen wurden erneuert, die Anzahl neuer Schulen und Studenten erhöhte sich. Ständig wuchs ebenfalls die Anzahl der Besucher verschiedener kultureller Veranstaltungen. Die von der Partei geprägte Losung: „Die Kultur gehört dem Volke“ wurde konsequent verwirklicht. Die Massenorganisationen, vorallem die revolutionäre Gewerkschaftsbewegung, die eine breite kulturelle Tätigkeit in den Betrieben organisierte, und neue Besucher in die Theater und Konzertsäle brachte, spielten eine bedeutsame Rolle in diesen Bestrebungen.

Zu gleicher Zeit wurden wichtige revolutionäre Massnahmen getroffen. Bald nach der Befreiung wurde der tschechoslowakische Film verstaatlicht, der tschechoslowakische Rundfunk dem Staat unterordnet, die Theater den Privatunternehmern entnommen. Die kulturelle Tätigkeit wurde im volksdemokratischen Geiste auf völlig neuer Grundlage organisiert und vom Staate geleitet. Ein neues Schulgesetz wurde vorbereitet, das eine revolutionäre Veränderung im tschechoslovakischen Schulwesen bedeuten sollte. Der Sinn dieser Massnahmen war eine Liquidierung der Positionen des Bürgertums auf dem Gebiet der Kultur, welche die Bourgeoisie zugunsten ihrer engen Klasseninteressen missbrauchte.

Eine solche Entwicklung widersprach jedoch den Interessen der Bourgeoisie. Obwohl ihr die Begeisterung, mit der das arbeitende Volk unter der Leitung der Kommunistischen Partei diese Massnahmen verwirklichte, die Hände band, setzte sie sich doch zum Widerstand. Sie versuchte zunächst die Verwirklichung der neuen Massnahmen zu bremsen und stützte sich dabei vorallem auf die wankende Mittelschicht, ihre gedankliche Unklarheit, eine Folge der bürgerlichen Propaganda aus der ersten Republik, ausnützend.

Der Kampf der Partei war jedoch auch auf dem Gebiet der Kultur und Ideologie erfolgreich. Auf ihre Seite stellte sich ebenfalls die Mehrheit der ehrlichen und fortschrittlichen Angehörigen der Intelligenz, mit den Bedeutendsten an der Spitze. Auch jene, die noch nicht überzeugte Sozialisten waren, schalteten sich aktiv in den Aufbau der neuen Republik ein.

In den Jahren 1945—1948 wurde ein scharfer Kampf um ein enges Bündnis mit der UdSSR sowie um eine enge Anlehnung der tschechoslowakischen Kultur an die sowjetische geführt, die als die fortschrittlichste Kultur der Welt ein in der Zu-

kunft zu erreichendes Vorbild darstellte. Sowjetische Erfahrungen wurden zu einem bedeutenden Mithelfer bei der Bildung der neuen tschechoslowakischen Kultur.

Die Bourgeoisie setzte alle Hebel an, um die tschechoslowakische Kultur von der sowjetischen loszulösen, ebenso wie sie bemüht war das Bündnis mit der UdSSR überhaupt zu stören. Sie entfaltete einen Kampf um die sogenannte Kulturorientierung und um die Beschlüsse des ZK der Kommunistischen Partei der UdSSR über die Fragen der Kunst.

Die Kommunistische Partei der Tschechoslowakischen Republik erhüllte dieses Bestreben der Bourgeoisie. Sie zeigte, dass die Frage kein Problem der Richtungen ist, sondern, dass es sich darum handelt, wie fortschrittlich oder reaktionär die betreffenden Kulturen sind. Sie unterstrich die Notwendigkeit einer engen Zusammenarbeit unserer Kultur mit jener, die die fortschrittlichste ist, das heisst, mit der sowjetischen.

Zu gleicher Zeit strebte die Kommunistische Partei eine breite Propagierung der sowjetischen Kultur in der Tschechoslowakischen Republik an. Das tschechoslowakische Volk mit dieser Kultur bekannt zu machen, war eine Voraussetzung für die Liquidierung falscher Vorstellungen, die ein Ergebnis der bürgerlichen Propaganda aus der Zeit der ersten Republik und der Okupation waren, und zugleich eine Voraussetzung für die richtige Ausnützung sowjetischer Erfahrungen bei dem Aufbau einer neuen Kultur der volksdemokratischen Tschechoslowakei.

Breit entwickelte sich die Propagierung der sowjetischen Kunst. Sowjetische Filme wurden zum ständigen Bestandteil des Repertoires tschechoslowakischer Kinos. Eine rege Tätigkeit entwickelte sich ebenfalls auf dem Gebiet der Herausgabe von Werken sowjetischer Schriftsteller und Dichter. Sowjetische Schauspiele erfreuten sich lebhaften Interesses. Zugleich verbreitete sich auch die Propagierung der Erfolge der sowjetischen Wissenschaft. Zwischen tschechoslowakischen und sowjetischen Kulturinstitutionen wurden verschiedenste Kontakte angeknüpft.

Die sowjetische Musik wurde zu dieser Zeit im bedeutenden Masse verbreitet. Vorallem dank dem Rundfunk, verschiedenen Musikensembles, Massenorganisationen, sowie auch den die Tschechoslowakei besuchenden sowjetischen Künstlern. Eine grosse Rolle spielten dabei sowjetische künstlerische Ensembles, die vorallem das Volk mit sowjetischen Liedern bekannt machten. Innig begrüsst das tschechoslowakische Volk die Propagierung der sowjetischen Kultur. Ihre Werke sprachen unser Volk auf eine Weise an, die ihm nahe war, und lösten Probleme, die es in seinem Alltagsleben lösen musste, halfen ihm in seinen Bemühungen um einen raschen Aufbau des Sozialismus.

Zur selben Zeit entwickelt sich auch die Propagierung tschechoslowakischer Kultur in der UdSSR. Es werden dort Werke tschechoslowakischer Schriftsteller herausgegeben, in den Konzertsälen erklingt tschechische und slowakische Musik, in den Kinos werden erste tschechoslowakische Filme gespielt.

Zu dieser Zeit macht sich die Bedeutung der sowjetischen Kultur für die Entwicklung einer neuen tschechoslowakischen Kultur bereits konkret bemerkbar. Im Kampf um die Festigung der tschechoslowakisch sowjetischen kulturellen Beziehungen, bilden sich die Voraussetzungen für ihre mächtige Entfaltung nach dem Februar 1948, der auf dem Gebiet der Kultur und im Kampf um ein enges Bündnis mit der UdSSR und im Zusammenhang damit um eine enge Anschliessung der tschechoslowakischen Kultur an die sowjetische, einen Sieg des arbeitenden Volkes bedeutete.

MIROSLAV ČERNÝ

DIE FRAZÖSISCHE BÜRGERLICHE REVOLUTION IN DER ENTWICKLUNG DER MUSIK

Dieser Aufsatz verfolgt das Ziel das betreffende Material sowie die Problematik zusammenfassen und die Ideenkonzeption zu klären.

Der erste Teil weist auf die unzulängliche Bewertung der eigentlichen revolutionären Periode und ihrer Musik von Seiten des überwiegenden Teils der Musikge-

schichtsschreibung hin, sowie auch auf die Auswirkung des revolutionären Geschehens und der Musik im 19. Jahrhundert, die ein Berlioz, Liszt und Schumann sehr gut fühlten und schätzen wussten. Das Beispiel der fortschrittlichen und marxistisch orientierten Musikwissenschaftler, die ihre Aufmerksamkeit dem behandelten revolutionären Zeitabschnitt widmen, ist ein Aufruf zu einem tieferen Studium und Einschätzung dieser wichtigen Epoche.

An Hand einer Ansammlung von zugänglichen historischen Nachrichten will der Autor überzeugend beweisen, dass die Musik das revolutionäre Geschehen sozusagen Schritt für Schritt begleitete. Er hebt die Massenhaftigkeit der revolutionären Lieder und das sie begleitende Interesse des Volkes und der Regierung hervor. Die revolutionäre gesetzgebende Macht schätzte die Bedeutung der patriotischen und bürgerlichen Lieder, unterstrich ihre erzieherische Bedeutung und Wirkung als Agitationsmittel und bemühte sich sie unter eigene Kontrolle zu stellen. Dies ist keine Folge philosophischer auf Platon und die Aufklärer gestützter Spekulationen, sondern es handelt sich um praktische Erfahrungen mit der Macht und Kraft des revolutionären Massengesangs. Einen Beweis für die erwähnte Behauptung bietet auch die Tatsache, dass ebenfalls die Bourgeoisie aus der Zeit des Thermidor Agitationslieder für eigene Zwecke ausnützte.

Im weiteren Teil befasst sich der Autor mit revolutionären Gesängen und Musik. Er verfolgt — soweit es bei unvollständigem und bei uns schwer zugänglichem Quellenmaterial möglich ist — ihre Entwicklung und charakteristische Merkmale. In Übereinstimmung mit B. V. Asafjew stellt er fest, dass die revolutionären Kompositionen, was die rein formale und strukturelle Seite anbelangt, nicht viel Neues bringen. Das Neue in der Qualität ist jedoch gerade ihre Massenhaftigkeit und schlaghafte Intonation. Diese widerspiegelt sich natürlich auch in der einfachen, scharf rhythmischen, harmonisch unkomplizierten, meistens ein akkordisches Gerüst beinhaltenden Melodik. Die Ausführungen des Verfassers machen uns ferner mit einzelnen Liedern der damaligen Epoche und mit ihren typischen Merkmalen bekannt. Er hebt besonders die Kategorie der Marsch- und Tanzlieder hervor und befasst sich ebenfalls, allgemein charakterisierend und einen kurzen Überblick über das Schaffen gebend — mit den Komponisten jener Epoche: Gossec, Méhul, Cherubini, Dalayrac und weiteren. Zuletzt weist er auch auf die Funktion und Charakter der Orchester jener Zeit hin. Die Militärmusik und die Sendung dieser bei grossen revolutionären Versammlungen unter freiem Himmel spielenden Orchester beeinflusste offenbar das gerade aus der Zeit der Revolution datierende und mit ihr zweifellos im Zusammenhang stehendes Interesse für Blasinstrumente und ihre grössere Ausnützung auch im sinfonischen Orchester.

Der vierte Abschnitt des Aufsatzes befasst sich schliesslich mit dem Musiktheater. Nach einem kurzen Rückblick, der die Infiltration bürgerlicher Elemente in die vorrevolutionäre Oper ins Auge fasst, beachtet er vor allem das allmähliche Eingreifen des revolutionären Geschehens in den Theaterbetrieb. Es werden Zusammenstösse einzelner politischer Fraktionen in den Theatern erwähnt, das Repertoire und sein allmähliches Anpassen den aktuellen Ereignissen verfolgt. Méhuls „Euphrosine“ als erste revolutionäre Oper spricht in der Handlung vorläufig nur in Andeutungen. In Cherubinis „Lodoiska“, in der gesamten Erlösungs-Konzeption dieser Oper und besonders dann in ihren rhetorischen, Tapferkeit und Freundschaft feiernden Chören und Ensembles, erblickt der Verfasser den Widerhall des revolutionären Geschehens. Als Beispiel des Mutes französischer Komponisten und Theaterleute, die sich mit beiden Füßen kühn auf den Boden des Zeitgenössischen zu stellen und mutig ein zeitgenössisches Thema ergreifen wussten, erwähnt der Autor ferner — in Folge der Unzugänglichkeit von Quellen nicht eingehender charakterisierend — eine Reihe von aktuellen revolutionären Opern, allegorischen und Ballettszenen. Diese Kompositionen schöpfen selbstverständlich aus dem revolutionären Gesang, wovon die angeführten Beweise, so z. B. die Marseillaise in Gossecs „L'Offrande à la Liberté“ zeugen. Zum Abschluss befasst sich der Autor mit Cherubinis „Wasserträger“, als einer zweifellosen Beendigung der Entwicklung der revolutionären Oper in Frankreich und erwähnt die Tatsache, dass sich die Entwicklunglinie in Deutschland bis zu Beethovens „Fidelio“ zieht, der einen unstreitbaren Höhepunkt darstellt. Der Verfasser erinnert ebenfalls an die Wertschätzung des „Wasserträgers“ besonders durch Zdeněk Nejedlý, der die Bedeutung dieser Oper auch für die tschechische Musik hervorgehoben hat.

Im Abschluss werden dann die Ergebnisse der Durchforschung der Musik der französischen Revolution in eine Belehrung für die Gegenwart zusammengefasst. Diese Belehrung ergibt sich schon aus der Tatsache, dass die revolutionäre Epoche im Massengesang ähnliche Grundprobleme zu lösen hatte wie wir. Als historisches Gesetzt wurde hier die Tatsache bestätigt, dass sich die revolutionäre Macht die Kunst stets unterordnet, aber dass sich ihre Eingriffe auf diesem Gebiet letzten Endes immer zu Gunsten der Entwicklung auswirken, abgesehen davon, dass die unmittelbar zur Zeit des revolutionären Kampfes entstehenden Werke unreif sind und mit ihrer Zeit auch verschwinden. Die musikalische Praxis der französischen Revolution weist ebenfalls der Verknüpfung der Musik mit gesellschaftlichen Aufgaben und der Vertonung aktueller Thematik, ebenfalls in grossen Formen, einen Weg — es ist der Weg der Verallgemeinerung des revolutionären Gesangs der Massen. Obwohl es auch nicht der einzige Weg ist, ist es doch der Weg, den auch die sowjetische Musik eingeschlagen hat. Die Epoche der französischen bürgerlichen Revolution kann und sollte dann für unsere heutigen Komponisten ein Beispiel des Mutes sein, mit dem sich der Künstler in Dienst seiner Zeit und Gesellschaft stellen und ebenfalls auf der Opernbühne aktuelle Themen anschneiden sollte.

KAREL JANEČEK

KLANGLICHE EIGENSCHAFTEN DES HARMONISCHEN MATERIALS

EIN KAPITEL AUS DEN „GRUNDLAGEN DER TEMPERIERTEN HARMONIE“

§ 1. In der temperierten Chromatik existieren vier *dissonante Elemente*: der Halbton (1), der Ganzton (2), der Tritonus (6) und der vergrösserte Dreiklang (44 oder 0). Konsonante Akkorde enthalten kein dissonantes Element. Dissonante Akkorde enthalten stets ein oder mehrere dissonante Elemente.

§ 2. Durch eine spiegelartige Umkehrung des Dreiklangs entsteht seine *Inversion*. Die Inversion eines Zusammenklangs ist *ebenso konsonant oder enthält ein gleiches Mass des Dissonanten wie der ursprüngliche Zusammenklang*. Es existieren also *Paare* von Zusammenklängen, die das gleiche Mass, den gleichen Charakter des Dissonanten *beinhalten*. Dies gilt jedoch nur von assymmetrischen Zusammenklängen. Symmetrische Zusammenklänge haben keine konsonanten oder gleichmässig dissonante Gegenpole (da sie sich selbst Inversionen darstellen).

Das Inversionsprinzip ist für Gattungen von Zusammenklängen, nicht aber für ihre Bearbeitungen gültig. Durch Inversion einer klanglich wertvollen Bearbeitung kann eine schlecht klingende entstehen und umgekehrt.

Die sich im Werte gleichstehende Gattungen von Zusammenklängen wurden in der Geschichte nicht gleichmässig verwendet.

§ 3. Dissonante Zusammenklänge sind durch beteiligte *dissonante Elemente charakterisiert*. Der Halbton (1) ist eindringlich scharf, er ruft scharfe Spannung hervor. Der Ganzton (2) ist im Grunde genommen matt, nicht eindringlich; im Zusammenklang verursacht er eine gewisse Trübung und ruft nur eine mässige Spannung hervor. Der Tritonus (6) ist angenehm reizend und hat eine verbindende Wirkung. Der vergrösserte Dreiklang (0) ist ohne Schärfe auffallend und ist klanglich irgendwie gekrümmt.

§ 4. Die Beteiligung *konsonanter Komponenten* im dissonanten Zusammenklang *dämpft* die Wirkung dissonanter Elemente. Die dämpfende Wirkung ist bei den Terzen sehr bedeutend und bei der Quint im Gegenteil vollkommen geringfügig.

§ 5. Die *Gattungscharakteristik* ist durch die Anwesenheit des Dur- (+) oder Moll-dreiklangs (−) im dissonanten Zusammenklang gegeben. Es gibt vier Möglichkeiten:

1. Der Zusammenklang kann von unbestimmter Gattung sein (d. h. er enthält weder einen Dur- noch einen Moll-dreiklang). 2. Er kann durch die Anwesenheit eines oder mehrerer Dur-Dreiklänge, 3. durch die Anwesenheit eines Moll-Dreiklangs, oder 4. durch beide Gattungen charakterisiert sein.

§ 6. Eine mehrfache Beteiligung derselben dissonanten Charakteristik im Zusammenklang *erhöht* seine dissonante Spannung nicht wesentlich; der Zusammenklang klingt nur voller.

§ 7. Bei gleichzeitiger Wirkung verschiedenartiger dissonanter Charakteristika spielt der Halbton stets die entscheidende Rolle; im Verhältnis zu ihm tritt die Wirkung des Ganztons in den Hintergrund (siehe Beispiel 8). Das Tritonuselement macht den Klang weicher und angenehmer (siehe Beispiel 9 und 10). Der vergrösserte Dreiklang steigert ein wenig die Spannung (siehe Beispiel 11 und 12).

§ 8. Wenn zwei um einen Halbton von sich entfernte Halbtöne oder zwei ebenfalls um einen Halbton von sich entfernte Tritonus-Elemente (siehe umrahmte Zusammenklänge in den Beispielen 13, 14, 15), zur Geltung gelangen, erfolgt eine Veränderung (eine wesentliche Verschlechterung) der Klangqualität.

§ 9. Alle Zusammenklänge der temperierten Chromatik sind einerseits *gattungsmässig* und andererseits *dissonanzmässig* charakterisiert. Über die Gattungscharakteristik entscheidet die Beteiligung (ebenfalls eine negative) von *Dur-* und *Moll-* Teil-dreiklängen. Über die Dissonanzcharakteristik entscheidet die Beteiligung, sowie verschiedenartiges Zusammenspiel von vier dissonanten Elementen (1, 2, 6, 0) und ausserdem ebenfalls eine eventuelle Beteiligung einer Halbtonanhäufung in Halbtonintervallen (11, z. B. *c cis d*) und einer Tritonusanhäufung in Halbtonintervallen (66, z. B. *h f c fis*). Die Beteiligung dissonanter Merkmale in den Zusammenklängen ist in der ersten Tabelle im § 9 angeführt und mögliche Kombinationen dissonanter Charakteristika, sowie die Art auf die sie in Zusammenklängen zur Geltung gelangen, finden wir in der zweiten Tabelle ebenda.

Die vorliegende Arbeit ist die Endfassung des zweiten Kapitels der „Grundlagen der temperierten Harmonie“.

ZDENĚK SÁDECKÝ

DER GANZTONCHARAKTER DER MUSIKALISCHEN SPRACHE IN JANÁČEKS „DAS SCHLAUE FÜCHSLEIN“

Die Studie über den Ganztonausdruck in Janáčeks Oper „Die Erlebnisse des schlauen Füchslins“ ist eine ästhetische Teilforschung, die sich mit einem der typischen Mittel von Janáčeks realistischer musikalischer Sprache befasst. Die Studie beleuchtet Janáčeks Ganztonausdruck als ein Mittel seiner realistischen Lebensschilderung und hebt in diesem Zusammenhang seine einzigartigen Stileigenschaften hervor.

Im zweiten Kapitel fasst die Studie zunächst alle Ganztonstellen der Oper vom Gesichtspunkt verschiedenartiger Momente aus der Opernhandlung zusammen und zeigt, in welchem Sinne der Ganztonausdruck bei Janáček zu einem dramatisch charakterisierenden Mittel wird. Sie dokumentiert, dass Janáček jenen Ausdruck nicht nur in tragischen Situationen anwendet, sondern auch in solchen, die das Komische, munteren Humor, oder wiederum Ironie, Travestie und Sarkasmus mit sich bringen. In der Oper, einer typischen tschechischen, nach dem Vorbild volkstümlicher Tiertypen entworfenen Reinekiade, tritt der Ganztonausdruck als ein bedeutendes Charakterisierungsmittel menschlicher und tierischer Gestalten hervor und wird zum Mittel einer durchdringenden Analyse einzelner dramatischer Charaktere. Auf dieser Grundlage widerspiegeln sich im Reiche der Tiere, die sich gegenseitig berührende und in sich eindringende Eigenschaften der Tiere und Menschen. Das auf feine Nuancen und Einzelheiten der humor- sowie sorgenvollen Lebensstimmungen zielende, wahrhaft realistisch und psychologisch Analytische, das die Naturen einzelner Gestalten zugleich wahrhaft typisiert – dies ist die eigentliche Quelle der grossen Vorliebe Janáčeks für diese Ausdrucksart.

Wenn Janáček den Ganztonausdruck auf realistischer Linie durchdachte und sich auch hier, wie überall, durch das nie versagende persönliche Gefühl für eine wahrheitsgetreue psychologische Lage der Lebenseindrücke und -Stimmungen führen liess, so verwandelte sich der Ganztonausdruck unter seinen Händen und wurde zu einem wahrhaft reichen und mannigfaltigen Ausdrucksmittel. Zugleich kam hier sein Gefühlsreichtum, sein vollblütiges Musikantentum zum Ausdruck.

An Hand einer motivischen und harmonischen Analyse dokumentiert die Studie im Kapitel 3 und 4 die persönlichen Eigenschaften von Janáčeks Ganztonausdruck

und gelangt zur Schlussfolgerung, dass sich Janáčeks Ganztonausdruck von allen anderen dieser Art, die die westeuropäische Musik um die Jahrhundertwende charakterisierten (Impressionismus) unterscheidet, und dass er aus dem eigenen musikalischen Denken und Fühlen des Komponisten hervorsticht.

Was das Harmonische anbelangt, ist der durch den Ganztoncharakter erzielte Ausdruck des Komponisten keine atonale Musik und sie wirkt ebenfalls nicht als eine absichtliche modernistische Destruktion der Musik. Durch diesen Ausdruck wird jedoch eine Janáčeksche eigenartige neuzeitige Tonalität ins Leben gerufen, die an harmonischen Kontrasten reicher als die Tonalität der Musik des 19. Jahrhunderts ist.

Die Studie erschliesst zugleich die Möglichkeit, Janáčeks Ganztonausdruck in engem Zusammenhang mit seiner eingeborenen Neigung für das Lydische der Volksmusik, der nationalen Musik, zu beleuchten.

Es ist für Janáček charakteristisch, dass er, was seine eigene ausdrucks-mässig gefühlte motivische Arbeit anbelangt, den Ganztonausdruck auf eine besondere Weise konkretisiert. In das Ganztonige projiziert er seine Motive, Motivchen, charakteristische Figuren, Ostinatos, seine Rhythmik, Metrik und Instrumentation. In der Ganztonbelichtung widerspiegeln sich betont psychologisch namentlich seine aus dem Leben abgelassene Sprachmelodien. Janáčeks Ganzton unterscheidet sich vom impressionistischen durch die reiche, melodische, typisch Janáčeksche Denkart, durch seine gedankliche Konkretheit und zugleich persönliche Einzigartigkeit der motivischen Arbeit (Kap. 3).

Janáčeks Ganzton zielt nicht zur impressionistischen Stimmungsfülle, vermittelt dem Zuhörer nicht nur die Impression der sich ständig wechselnden, farbigen Oberfläche der Wirklichkeit. Was das Harmonische und Melodische anbelangt, wird er zum Mittel einer tiefen psychologischen Analyse der inneren Seiten des Lebens, ein Mittel der Analyse, die ein Künstler-Realist verwirklicht. Durch den inhaltlich konkretisierten Ganztonausdruck erreicht der Komponist einen einzigartigen, direkt psychologischen Einblick in das Innere seiner Gestalten, enthüllt dadurch die realen Einzelheiten des Lebens, die feinsten Vibrationen des Denkens und Fühlens der dramatischen Charaktere.

Trotz allen historisch beweisbaren Kontakten Janáčeks mit dem Impressionismus, qualifiziert die Studie sein Werk als einen selbstständigen, vom impressionistischen Stil sich unterscheidenden Beitrag für die Musik des 20. Jahrhunderts.

JAROSLAV ZICH

DIE INSTRUMENTATION DER SERENADE FÜR STREICHORCHESTER

VON JOSEF SUK

Die Einstellung zum Instrumentationsunterricht, beziehungsweise zu theoretischen Instrumentationsabhandlungen, ist oft skeptisch. Manche Komponisten bestreiten sogar grundsätzlich jede Möglichkeit eines solchen Unterrichts. Wenn diese theoretischen Darlegungen jedoch mit Analyse einer konkreten Komposition ergänzt und besonders durch ihr Anhören beglaubigt werden, hat diese Skepsis keine Rechtfertigung. Der Verfasser stellt sich die Aufgabe einige Eigenschaften des Streichorchesters an Hand einer Analyse der Serenade Es-Dur Op. 6 von Josef Suk zu dokumentieren. Das behandelte Werk wurde von der Tschechischen Philharmonie unter Leitung des Nationalkünstlers Václav Talich gespielt und auf einer Supraphon-Schallplatte aufgenommen. Einzelne Instrumente werden hier mit den bekannten Kürzungen Vn I, Vn II, V, Vlc, Cb bezeichnet und die betreffenden Stellen in der Partitur sind nach den Nummern einzelner Takte angegeben, wobei die beigefügte römische Nummer den gegebenen Satz bedeutet. In der Zusammenfassung werden nur die Hauptergebnisse der Analyse erwähnt.

Die Deutlichkeit einzelner Bestandteile der Musik wird durch differenzierte Instrumentation erhöht. Siehe IV 66 u. f.: oben wird die Kantilene (VnI) *l e g a t o* gespielt, in der Mitte finden wir dann einerseits die *s p i c c a t o* gespielte Figuration (V) und andererseits akkordische, *p i z z i c a t o*, also durch Zupfinstrumente gespielte Stösse

(Vlc I und Vn II). Die Basstimme ist im legato (Cb) und pizzicato (Vlc II) kombiniert. Die besonders kantable Mittelstimme war am günstigsten dem Vlc anzuvertrauen, da dieses Instrument dabei den klaren Ton seiner A — Saite geltend machen konnte. (I 5 und ff., I 115 und ff., III 13 — 15). Oft ändert sich dabei die übliche Höhenreihenfolge einzelner Instrumente. (Siehe z. B. II 126—130, wo die Vlc sogar über den Vn I spielen.) Die in breiter Lage angeführten forte-Akkorde, die vom Klavier abgesehen, auf Holzinstrumenten gespielt leer klingen würden, rufen in den Streichern einen mächtigen klanglichen Zufluss hervor (V, Vn II, Vn I im III Satz 17 — 19, siehe ebenfalls die ausgiebig klingenden Oktav-Rückungen im IV 34 — 36). Wenn sich die V, Vn II und Vn I in enger Lage gegenseitig annähern, steigert sich die klangliche Sättigung des oberen Gebietes (siehe cresc im I 18 — 22) bis zum Maximum (IV 274 u. ff.). Die obere Saite jedes Instrumentes hat eine grosse Durchschlagskraft. Ist also im Plenum des Streichorchesters die höchste Kraft zu erreichen, genügt es dann einzelne Instrumente (oder wenigstens ihre Mehrzahl) auf die höchste Saite zu treiben (IV 274 u. ff.). Dies ist besonders für die den Oktaven der Vlc und Cb (II 146 und ff.) anvertraute Basslinie wichtig. Sie behält ihre Durchschlagskraft nicht nur bei dem Spielen auf der höchsten, sondern auch auf der nächst folgenden niederen Saite (d. h. bei beiden Instrumenten auf der D — Saite, IV 34 u. ff.). Falls beide Instrumente unter diese Saite sinken, beeinträchtigt dies auffallend die Durchschlagskraft der Basstimme. Im Falle des Klaviers ist es, wie bekannt, gerade umgekehrt, da die niedrigeren Oktaven hier durchschlagskräftiger klingen. — Die Oktavenkombination, wo das Cb die unteren Töne pizz spielt (II 1 u. ff.) ist von anderer Art. Die tenuto oder sogar legato gebundenen Töne der Vlc verleihen der Basstimme einen gedähnten Klang, wobei die pizz gespielten Cb jedem Ton einen vollkommen genauen, präzisen Ansatz einprägen. Eine ähnliche Wirkung wird ebenfalls durch die Kombination erzielt, in der die pizz der Cb im unisono an die Vlc anknüpfen. — Das unisono der V und Vlc bewährt sich hervorragend in den Mittelstimmen. Es hat einen satten, festen Klang und eine schöne, sich ungefähr zwischen dem hellen Cello und der dunklen Bratsche bewegende Farbe. Sie ist nicht nur für die Kantilene (III 54), sondern auch für die bewegbare Melodie (II 49 u. ff.) geeignet. — Die Akkzente der Streicher können mit Hilfe von akkordischen Griffen (Vlc, V und Vn II in II 33 und 34) gesteigert werden. — Technisch schwierige Passagen werden durch die Aufteilung in zwei Orchesterstimmen erleichtert (Vn I und Vn II im IV 74 u. ff., ebenfalls Vn I divisi im IV 196 u. ff.). — Die dynamischen Nuancen des Streichorchesters sind besonders bemerkenswert. Hierher gehören die vitalen crescendi (III 19, ebenfalls im spiccato, siehe Vn I und Vn II im IV 141 u. ff.), die dynamischen Wellen (I 109 — 110, IV. 254 — 256) und ebenfalls das für eine Gruppe von Blasinstrumenten nicht erreichbare äusserste pianissimo (III 20 und ff.).

Es ist ein allgemeines Prinzip, dass die Invention des Komponisten bereits im Entstehungsprozess aus der Natur des Instrumentenmaterials ausgehen soll. Eine Invention dieser Art finden wir gerade in der Serenade für Streichorchester von Josef Suk. Einen wesentlichen Anteil hatte daran die Tatsache, dass der Komponist selbst ein Streichinstrument spielte.

FERDINAND PUJMAN

ZWEI GESTALTEN DES PRAGER NATIONALTHEATERS

I. DAS BÜHNENWERK FRANTIŠEK KYSELAS

František Kysela (1881 — 1939), Professor an der Kunstgewerbeschule in Prag, war ein Meister der Ausstattungen tschechischer gesungener Spiele. Die Einteilung, Entwurf, Dimmensionsbeziehungen, Farben, Schein- und Farblichter, erlaubten ihm das Theaterbild in eine ebenbürtige, sorgfältige und vollkommene Komposition zu vereinigen, die frei von Zufälligkeiten und teilbrüchigen Versuchen war. Durch seine gewissenhafte Arbeit entdeckte er die Eigenart der Musik; an sie klammerten sich seine Ausstattungen, jene kostbare bildende Äusserungen, in denen er seine künstlerische Originalität und innige Beziehungen zu den grossen, namhaften sowie volk-

stümlichen Vorgängern zum Ausdruck brachte. Er erneuerte die Bücher- sowie Plakatenkunst, das Malen von Zimmer-Interieuren, die Glasmalerei (z. B. Fenster im St. Veits Dom zu Prag), die Mosaik, die Gobelinweberei und er verdiente sich ebenfalls um die glänzende Ausstattung ganzstaatlicher Ausstellungen (Smetana 1924).

Das Bühnenwerk František Kyselás:

Škroup: Dráteník (Der Drahtbinder).

Smetana: Braniboři v Čechách (Die Brandenburger in Böhmen), Prodaná nevěsta (Die Verkaufte Braut) — drei Ausstattungen, Dalibor, Libuše (zwei Ausstattungen), Dvě vdovy (Zwei Wittwen), Hubička (Der Kuss) — drei Ausstattungen, Tajemství (Das Geheimnis), Čertova stěna (Die Teufelswand), Viola. — Ausstattung von „lebendigen Bühnenbildern“: Rybář (Der Fischer), Libušin soud (Libuša's Gericht).

Dvořák: Král a uhlíř (Der König und der Köhler) — in Urfassung. Šelma sedlák (Der Bauer ein Schelm), Tvrdé palice (Die Dickschädel), Jakobín (Der Jakobiner).

Fibich: Blaník.

Foerster: Nepřemožení (Die Unbezwingenen), Srdce (Das Herz), Bloud (Der Thor).

Suk: Pod jabloní (Unter dem Apfelbaum).

Novák: Karlštejn.

Kovařovic: Na starém bělidle (An der alten Bleichstätte).

Ostrčil: Vlasty skon (Vlasta's Tod), Honzovo království (Hansens Königreich).

Zelinka: Devátá louka (Die neunte Wiese).

Gluck: Orfeus.

Mozart: Figaros Hochzeit, Die Zauberflöte.

II. EINE HERVORRAGENDE ERSCHEINUNG DER BÜHNENKUNST:

MARTA KRÁSOVÁ

Die Nationalkünstlerin Marta Krásová (seit 1928 Mitglied des Prager Nationaltheaters) ist durch hervorragende Bühnen - sowie Konzerteleistungen bekannt. Als Beweis können ebenfalls Schallplattenaufnahmen dienen. Ein willkommener Gast des Rundfunks und Fernsehens. Gastiert oft im Ausland.

Marta Krásová verdiente sich um das tschechoslowakische Schaffen. Die von ihr geschaffenen Bühnengestalten erscheinen in neuer Auffassung, mit vorher nicht bekannten Eigenschaften und Zügen. In ihren Mitbürgerinnen enthüllt die Künstlerin eine geistige Gabe als Charaktergrundlage, auf der sie die eigentliche Theaterleistung im Einglang mit dem Puls der Musik aufbaut.

Sie schafft nicht nur aus musikalischer, sondern ebenfalls aus bildender Eingebung und Vorahnung. Die Gestalten, in die sich diese Visionen einverleiben, hängen ausserordentlich eng (schwer könnten wir einen analogischen Fall erwähnen) mit unserer darstellenden Kunst zusammen. Darin besteht ein weiterer Beitrag dieser grossen Künstlerin: sie lernte aus dem Werke des Meisters von Třeboň, sowie des Meisters aus Vyšší Brod, sie lernte aus Aleš, Mánes und Myslбек, aus Leonardo, Michelangelo sowie aus altgriechischen Skulpturen welche Haltung anzunehmen, welches Kleid der betreffenden Situation anzupassen, wie das Gesicht spielen zu lassen. Ihre Leistungen gipfeln mit Anagnorisien, Peripetien.

Sie beherrscht unendlich viele Schauspielgattungen, aus denen sie eine übersichtbare, vollkommene Komposition schafft. Besonders berühmt wurde sie durch die klangvolle Stimme, sowie durch die Gesangsvollkommenheit. Sie hat ausserordentliche musikalische Fähigkeiten: die nur angedeutete Absicht des Dichters und Komponisten erkennt sie augenblicklich. Ebenfalls ist ihr die nicht zu erlernende Eigenschaft eigen, ins Leben, in die zu gestaltende Welt einzudringen.

Marta Krásová ist eine eigenartige Persönlichkeit. Sie meisterte allseitig viele tschechoslowakische, sowie ausländische (besonders slawische) Bühnenstile. Es ist ihr gelungen ein Beispiel, ein gültiges Kettenglied besonders der tschechischen Reproduktionskunst zu schaffen. Ihre gesamte Tätigkeit ist durch sorgfältige Wahl, Geschmack sowie Opfersbereitschaft gekennzeichnet. Durch ebenso hervorragende und zahlreiche Aufführungen verdiente sie sich um das Lieder, Kantaten- und Oratorien-schaffen.

Das Bühnenwerk Marta Krásová's:

- Skroup:** Isabella (Kolumbus).
Blodek: Veruna — V studni (Im Brunnen).
Smetana: Ludmila, Háta (Prodaná nevěsta: Die verkaufte Braut), Radmila (Libuše), Martinka (Hubička: Der Kuss), Roza (Tajemství: Das Geheimnis), Závěš (Čertova stěna: Die Teufelswand), Sebastian (Viola).
Dvořák: Božena (Vanda), Marfa (Dimitrij), Ježibaba (Rusalka), Svatava (Sv. Ludmila).
Fibich: Bílá paní (Die weisse Frau) in Blaník, Isabella (Nevěsta messinská: Die Braut von Messina), Vlasta (Šárka), Der Fischer (Hedy).
Foerster: Die alte Jüdin (Debora), Nešjanovka (Eva), Porcie (Jessika), Die Grossmutter (Bloud: Der Thor).
Janáček: Die Küsterin (Jenufa), Kabanicha (Káťa Kabanová).
Novák: Elisabeth (Karlštejn), die Grossmutter (Lucerna: Die Laterne).
Suk: Reguil (Pod jabloní: Unter dem Apfelbaum).
Ostrčil: Ryšja-Rakšita (Kunálový oči: Kunálas Augen).
Zich: Mína (Vina: Die Schuld).
Zamrzla: Maria (Judas von Iskariot).
Kovařovic: Frau Kozina (Psohlavci: Die Hundköpfe), Die Grossmutter, die Fürstin (Na starém bédidle: An der alten Bleichstätte).
Karel: Die Patin Toč (Smrt kmotřička: gleichnamige Oper), Die Mutter dess allwissenden Greises (Tři zlaté vlasy Děda-Vševěda: Die drei Haare des allwissenden Greises).
Jeremiáš O.: Die Königin (Eulenspiegel).
Martinů: Die Schwester Paskaline (Hry o Marii: Marienspiele).
Vomáčka: Drahomíra (Boleslav).
Pauer: Katherine (Zuzana Vojířová).
Suchoň: Blagota (Svätopluk): Die Alte (Krútnava).
Cikker: Die Mutter (Bajazid).
Borodin: Die Kontschakowna (Fürst Igor).
Mussorgski: Marfa (Chovanschtina).
Rimski-Korsakoff: Der Lenz (Schneewittchen).
Tschaikowski: Die Amme, Olga, Larina (Oniegin), Die Dame-Pique in der gleichnamigen Oper.
Prokofiew: Die Achrosimowa (Krieg und Frieden).
Verdi: Azucena (Troubadour), Ulrica (Der Maskenball), Frau Ebolio (Don Carlos).
Puccini: Suzuki (Butterfly).
Gluck: Orfeus.
Mozart: Idamante (Idomeneus), Die dritte Gefährtin der Königin der Nacht (Zauberflöte).
Wagner: Mary (Der fliegende Holländer); Ortrude (Lohengrin).
Strauss: Klytämnestra (Elektra), Der Rosenkavalier (Titelrolle), Ariadne (Titelrolle).
d'Albert: Martha (Das Tiefenland).
Humperdinck: Die Hexe (Hänsel und Gretel).
Orff: Peters Mutter (Peer Gynt).
Gounod: Siebel (Faust).
Bizet: Carmen.
Saint Saens: Dalilla (Samson und Dalilla), Amaya (Titelrolle).
Charpentier: Die Mutter (Louise).

I. Tournéen mit dem Nationaltheater:

Moskau (Verkaufte Braut, Die Braut von Messina, Jenufa, Rusalka),
Berlin (Die verkaufte Braut, Rusalka),
Brüssel (Die verkaufte Braut, Jenufa),
Venedig (Rusalka),
Amsterdam (Die verkaufte Braut).

II. Tournéen mit dem slowakischen Nationaltheater:

Barcelona, Madrid (Die verkaufte Braut, Rusalka).

III. Posen: (Aida, Carmen), Cluj, Bukarest, Dresden, Berlin, Hamburg, Wien.

IV. Konzerte im Ausland:

Warschau, Krakau, Wien, Dresden, Paris, Ostende, Kopenhagen, Haag.
Vereinigte Staaten, Italien (Konzert-Tournéen).

V. Schallplatten:

A. Opern: das ganze Werk — Jenufa, Rusalka, Hubička (Der Kuss), Šárka.
Einen Teil des Werkes sang sie in: Nevěsta Messinská (Die Braut von Messina),
Smrt kmotřička (Die Patin Tod), Tři zlaté vlasy (Drei goldene Haare).

B. Lieder:

Smetana B.: Smutek opuštěné (Der Trauer der Verlassenen).

Dvořák A.: Biblische Gesänge, 2× mit Orchester, mit Orgel.

Kéž duch můj sám (Meine Seele allein),

Stará matka (Die alte Mutter).

Novák V.: Balada horská (Eine Bergballade),

Balada dětská (Eine Kinderballade),

3 Nocturna.

Křička J.: Albatros.

Jeremiáš J.: Matčino srdce (Mutters Herz) — Jeremiáš-Křička.

Mahler G.: Lieder eines fahrenden Gesellen.

C. Arien:

Rosa, Orfeus, Dalilia, Habanera (Carmen), die Kartenarie (Carmen).

Übersetzt von Jan Matějček