

ZUSAMMENFASSUNG

KAREL JANEČEK

Smetanas Quartett „Z mého života“

(*Aus meinem Leben*)

Tektonische Analyse

I. Zur Einführung

1. Eine Analyse kann das Geheimnis der Wirkung eines Kunstwerkes nur teilweise enthüllen. Es ist wichtig, durch die Analyse das Mass der Zufälligkeit und das Mass der Gebundenheit in der Struktur des konkreten Werkes klarzulegen.

2. Jede spezialisierte Analyse (z. B. die harmonische) ist immer nur unvollkommen. Die tektonische Analyse nähert sich am meisten dem synthetischen Blick auf ein konkretes Kunstwerk.

3. Bei der tektonischen Analyse kommt es nicht nur auf die Konstatierung eines bestimmten Phänomens (z. B. der Form) an, sondern man muss nach den Gründen fragen, die den Komponisten zu einer bestimmten Lösung geführt haben.

4. In der tektonischen Analyse beachten wir das Klangmaterial, die zeitliche Organisation, den gedanklichen Gehalt der Komposition, ihre Gliederung, die tektonischen Funktionen der einzelnen Kompositionsteile, die angewandten Kontraste und synthetisierenden Mittel.

II. Form, Aufbau und Inhalt

1. Smetanas Quartett „Z mého života“ ist nicht nur die Konfession seines Lebens, sondern auch **ein künstlerisches Bekenntnis**. Es ist die Applikation der vom Komponisten vertretenen Prinzipien und zeigt die Art und Weise von Smetanas **kompositorischem Denken**.

2. Auf die Frage, warum Smetana im 1. Satz das Hauptthema nicht wiederholte, muß man antworten, daß ihn der musikalische Charakter dieses Themas daran hinderte. Als Thema muß das ganze, 46 Takte einschliessende Musikmassiv betrachtet werden, keinesfalls nur die Bratschenmelodie. Im Thema verfolgt der Zuhörer nicht nur die Linie der Melodie (das untere Notensystem in Beispiel 1), sondern gleichzeitig auch die Linie der akkordischen Anschläge (das obere Notensystem in Beispiel 1). Beide Linien ähneln einander sehr, haben jedoch ganz unterschiedliche Dimensionen.

3. In Beispiel 2 wird der Zusammenhang zwischen der Melodie des Hauptthemas und dem Seitenthema im 1. Satz aufgezeigt. Dieser Zusammenhang ist auch aus dem Zwischenspiel ersichtlich, das nach der Exposition des Hauptthemas erklingt (Beispiel 3); wie das Nebenthema an das Hauptthema anknüpft, zeigen die Beispiele 4 und 5.

4. Smetana baute die Durchführung im 1. Satz als dramatisch umgewandeltes Bild des Komplexes des Hauptthemas auf. Die ganze Durchführung ist eine angemessene Variation des Hauptthemas; sie hält auch den ganzen Umfang des Themas, die 46 Takte, aufrecht. In Beispiel 7 werden die einander entsprechenden Teile der Exposition (im ersten Notensystem), der Durchführung (im zweiten Notensystem) und der zweiten Durchführung (im dritten Notensystem) konfrontiert. Die Steigerung der harmonischen Spannung zeigt Beispiel 8. (Die Zahlen über den Akkorden bezeichnen die Anzahl der Takte.) In die Durchführung fällt der Gipfel des ganzen Satzes. Damit der Gipfel klanglich nicht mehr gesteigert und verlängert werden muß, bediente sich der Komponist innerer Mittel, um ihn zu verstärken, d. h. er wandte erhöhte Polyphonisierung und harmonisch zugespitzte Vorgänge an.

5. Die Beispiele 11 und 12 weisen auf das unterschiedliche Auftreten des Seitenthemas in der Exposition (11) und in der Durchführung hin (12). Man sieht, wie geschickt die Reprise des Seitenthemas maskiert ist.

6. Der ganze klangliche Verlauf des 1. Satzes ist in einen durch den ersten und den letzten Ton begrenzten Rahmen eingesetzt (13). Diese Gesamtlinie wird in dem Satz mehrmals in Einzelheiten gezeigt (Beispiele 14 und 15).

7. Fig. 1. zeigt die Gliederung des 1. Satzes. Es handelt sich hier um drei Gruppen von Blöcken der Musik (I, II, III). Die einzelnen Blöcke (5 größere und 3 episodenhafte) knüpfen unmittelbar aneinander an. Im Gegensatz dazu werden die einzelnen Blöcke aneinander angebaut (Vergl. Fig. 3).

8. Fig. zeigt den Verlauf des 1. Satzes, wie er sich dem Hörer darstellt. Die einzelnen waagrechten Abszissen entsprechen hier den Gruppen der Blöcke I, II und III aus Fig. 1. Die Koten (118, 112, 110, 106, 106) weisen auf die Entfernung zwischen den Stellen hin, die einander entsprechen; es geht hier um das Wiederkehren gleicher oder auffallend ähnlicher Musik. Der Prozess des Wahrnehmens und des Verfolgens der Musik ist jedoch viel zu kompliziert, als daß es möglich wäre, ihn in einer einfachen schematischen Darstellung zu erfassen; die Figur kann nur als anschauliches Darstellungsmittel dienen — etwa so wie die verbale Darlegung. — Ähnlich zeigen Fig. 4, 6 und 8 den Verlauf der weiteren Sätze des Quartetts.

9. Beispiel 16 zeigt den klanglichen Verlauf des einführenden Gedankens (der Vorsatz in der Periode) im 2. Satz. Mit Hinsicht darauf, daß dies das Profil der Musik ist, die noch neunmal wiederkehrt, ist dadurch eigentlich der ganze Satz

gekennzeichnet. Mit einer ähnlichen Welle schließt auch der ganze Satz (Beispiel 17).

10. Spielen wir die Eingangsmelodie des 2. Satzes in einer dem Hauptthema des 1. Satzes angepassten Rhythmisierung, so erkennen wir in ihr eine **intervallmässig gelockerte Inversion** (s. Beispiel 18).

11. Die melodischen Keimelemente des Trios des 2. Satzes (die Takte 85–136) können wir im Nebenthema des 1. Satzes aufdecken; dies zeigt Beispiel 19.

12. Im Beispiel 20 wird das Trio des 2. Satzes in einer Anordnung angeführt, aus der die vom Komponisten gehandhabte Art der Variation hervorgeht; die melodische Phantasie ist hier äußerst streng reguliert.

13. Zwischen der Musik der eigentlichen Polka im 2. Satz (1–84) und der Musik des Trios (85–136) liegt eine solche Kluft des Charakters, daß es nicht möglich war, sie durch ein einfaches **da Capo** zu überbrücken. Smetana vervielfachte hier deshalb die Wiederholungen, wobei er sie jedoch einschneidend kürzte und überarbeitete. Es ist interessant, daß in der Form **A B A' B' A"**, so wie Smetana den Satz gestaltet hatte, und in der Form **A B A** mit kurzer Coda (d. i. in der Taktfolge 1–153, 1–78, 231–250 nach dem Original) dieser Satz gleich lang ist — 250 Takte.

14. Die beträchtliche Anzahl der Koten in Fig. 4 zeigt die gesteigerte reprisenmässige Geschlossenheit des 2. Satzes.

15. Das ganze thematische Material des 3. Satzes hängt mit dem Hauptthema des 1. Satzes zusammen. Das zeigt Beispiel 21. Das obere Notensystem enthält den Anfang des Hauptthemas, das 2. Notensystem die Einleitung, das 3. System einen Ausschnitt aus der zweiten Durchführung aus dem 1. Satz, das letzte System das Seitenthema des 3. Satzes. Das Formschema dieses Satzes ist am Schluß des Abschnittes 15 angeführt.

16. Eine verlässliche Gesamtorientation im 3. Satz bietet die übersichtliche Anordnung der musikalischen Blöcke (s. Fig. 5) und die wirkungsvolle Geltendmachung der Reprisen (s. Fig. 6: „úvod“ = Einleitung, „dohra“ = Coda).

17. Beispiel 22 zeigt die klanglichen und tonalen **Beziehungen** zwischen den Sätzen. Der Komponist ordnete die Anfänge des II. und III. Satzes so im Klangraum an, daß sie jeweils organisch aus dem vorangehenden Schluß hervorgehen. Beim Beginn des IV. Satzes wollte er den Zuhörer überraschen (**As—E**, eine markante Veränderung der Tonhöhe), aber doch den Eindruck einer gewissen Affinität hervorrufen (auf gleiche Weise gebildete Konsonanzen).

18. Auf den ersten Blick hat es den Anschein, daß die Einteilung des 4. Satzes in zwei Teile und die Charakteristik jedes dieser Teile aus dem Programm hervorgehen. Die Rücksicht auf die Ganzheit des Aufbaues führte Smetana jedoch dazu, beide Teile **bedeutungsmässig zu unterscheiden**; er tat es dadurch,

daß er dem ersten in Sonatenform komponierten Teil nur eine umfangreiche Coda und nicht einen gleichwertigen Kompositionsteil anfügte.

19. Das Verhältnis zwischen dem Sonatenteil des 4. Satzes und der umfangreichen Coda ist nach der komplexen Wertung 1 : 0,5, nach der Zeit resultiert das Verhältnis 1 : 0,7, nach der Länge (in der Anzahl der Takte) 1 : 0,3.

20. Die Beispiele 23 und 24 zeigen die Beziehungen zwischen dem thematischen Material des Finalsatzes (im oberen Notensystem) und dem 1. Satz (im unteren Notensystem).

21. Fig. 7 und 8 zeigen die Gesamteinteilung und den Verlauf des Finalsatzes.

22. Smetanas Quartett „Z mého života“ ist ein **innerlich verbundenes ganzes Werke**. Keiner seiner Sätze ist selbständig, jeder hängt mit allen anderen zusammen. Nur auf Grund einer wohlervogenen schöpferischen Überlegung konnte erreicht werden, daß das, was nicht möglich wäre, mit Worten auszudrücken, **durch die Musik und ihre Ordnung ausgesprochen wurde**.

23. Bei der Komposition des Quartetts „Z mého života“ nutzte Smetana seine früheren Erfahrungen gerade für den Aufbau der Kompositionen. Das betrifft vor allem die ersten vier symphonischen Dichtungen des Zyklus „Má vlast“ (*Mein Heimatland*).

24. Zu dem Quartett „Z mého života“ schrieb Smetana dreimal ein **Programm** (in Briefen an verschiedene Adressaten). Diese drei Texte werden hier (in drei Spalten) konfrontiert. **Konkrete Angaben** beziehen sich nur auf drei Stellen der Komposition; diese Stellen bilden ungefähr ein Zehntel des ganzen Stückes (98 Takte von 894). Das Übrige gibt eine bloß **allgemeine Charakteristik**.

Im Ganzen muß gesagt werden, daß das vom Autor angegebene Programm nur einen kleinen Teil des Schleiers lüftet, der den Inhalt des Werkes umgibt. Viel mehr enthüllt das **musikalische Geschehen** selbst (das jedoch gerade **nur in der musikalischen Spezifikation** aufgefaßt werden muß). Jede Konkretisierung wäre Mutwille des Interpreten. Smetana schließt eine seiner Informationen (1878) mit dem Hinweis, daß diese Komposition „fast privat und deshalb absichtlich für 4 Instrumente geschrieben ist, die wie in einem freundschaftlichen, engen Kreis miteinander von dem sprechen sollen, was mich so bedeutungsvoll bewegt. Nichts anderes“.

Die Instrumentation der Bläuserserenade von Antonín Dvořák

Die vorliegende Studie bildet ein Gegenstück zu der in dem Sammelband „Živá hudba“ im J. 1962 veröffentlichten Analyse der Instrumentation der Streicherserenade von Josef Suk. Auch diesmal wird vorausgesetzt, daß der Leser die Partitur von Dvořáks Komposition und ihre Aufnahme bei der Hand hat. (Die tschechische Aufnahme bringt die Komposition auf Supraphon-Schallplatte, interpretiert von der Kammermusik-Vereinigung der Professoren des Prager Konservatoriums.) Die Stellen in der Partitur sind mit der Taktnummer angegeben, wobei die römische Zahl den Satz der Komposition bezeichnet. In dieser Zusammenfassung werden nur die wichtigsten Resultate der Analyse angeführt.

Beide Streichinstrumente beschränken sich fast durchwegs auf die Baßlinie, die sie größtenteils in der üblichen Oktavenkombination spielen. (Besonders markant tritt sie hervor, wenn Pizzicato verwendet wird.) Dadurch tragen sie zu größerer Deutlichkeit der Bässe bei. Beim Kontrafagot, das ebenfalls die Bässe im I. und IV. Satz unterstützt, steht die Anmerkung „ad libitum“; entfällt dieses Instrument, so ist die Teilnahme der Streichinstrumente umso wünschenswerter, ganz besonders deshalb, weil die drei Waldhörner der Bläsergruppe in der Mittel-lage einen ziemlich kompakten Klang geben, dem in den Bässen ein Gegengewicht geschaffen werden soll. In der oberen Zone ist auch für dieses Gegengewicht gesorgt, da die Gruppe der zwei Oboen und zwei Klarinetten den erforderlichen durchschlagenden Klang hat. Was die Klangfarbe anbelangt, ist die Gruppe genügend homogen, da sich die Waldhörner sehr gut mit den Hobzblasinstrumenten verbinden. (Siehe übrigens die bekannten Serenaden Mozarts.) Die Oboe gelangt an einigen Stellen (I 47–48, I 59–60, II 174) in eine besonders hohe Lage, in der ihr Ton zu dünn, gepresst ist. Wird er jedoch unten durch die Klarinette oktaviert (z. B. I 47–48), so ist diese Tonqualität nicht allzu auffallend. In der tiefen Lage hat dieses Instrument kein Pianissimo; ist es ihm vorgeschrieben (I 75, III 11–15, 24, 35–36, 63 und folgende, IV 83–86, 237 u. f.), so tritt seine rauhe Klangfarbe hervor, was sich insbesondere im Ansatz zeigt. Beachtenswert ist die Anwendung der tiefen Töne des dritten Horns (I 83, II 137 und folgende, III 73–113); dank seiner weichen Klangfarbe paßt es sich leicht den Streichinstrumenten an, so daß es gut mit ihnen verschmilzt. In die tieferen Lagen greift es nicht nur mit langgedehnten Tönen über, sondern auch mit beweglicheren Gestalten; hier wird es allerdings durch das Pizzicato

der Streicher unisoniert, das den tieferen Tönen größere Deutlichkeit und rhythmische Genauigkeit verleiht (III 87—89). Interessant ist, daß in den Taktpaaren I 11—12, 23—24, 64—65 und IV 274—275, die musikalisch gleich sind, die akkordische Ausfüllung in den Hörnern jedesmal anders instrumentiert ist; die klangliche Wirkung ist jedoch praktisch gleich. Demgegenüber haben die Veränderungen in der Rhythmisierung der Hörner, die wir in den einander entsprechenden Taktpaaren I 5—6, 13—14, 25—26 vorfinden, ihre besondere Bedeutung, da sie eine Abwechslung bringen (*variatio delectat*). Das gleiche gilt von der akkordischen Ausfüllung der Mittellage in I 76—79, die in IV 287—290 durch das Abwechseln der Hörner und der Klarinetten bunter gestaltet ist. Bemerkenswert ist ferner, daß in II 20—22 die unteren Achtelnoten der Oboe-Linie von den Vierteln der Klarinette unisoniert und dadurch auch verlängert werden. Das Resultat ist das gleiche, wie wenn ein Pianist die unteren Achtel durch Legatoanschlag hervorheben würde. Ein noch interessanterer — auf dem Klavier allerdings nicht realisierbarer — Effekt entsteht, wenn die Achtel staccato gespielt werden (IV 195—198). In II 45—52 finden wir vierstimmige, von zwei Paaren gleicher Instrumente gespielte Akkorde vor. Dadurch wird leicht klangliche Homogenität des Akkordes erreicht. Das Paarprinzip wird auch bei dreistimmigen Akkorden angewandt (Oboen und Klarinette in III 73 und folgenden, Oboen und Horn in IV 211—214); beachten swert ist, daß die Homogenität auch beim staccato erhalten bleibt (siehe Hörner und Fagott in II 105—112).

Die ganze Komposition zeigt, daß die Invention des Komponisten schon bei ihrem Entstehen von dem Charakter der Instrumente beeinflusst war, deren Eigenschaften Dvořák genau kennengelernt hatte, als er als Bratschist in verschiedenen Prager Orchestern tätig war.

Der Aufbau von Dialog und Monolog in Janáčeks „Její pastorkyňa“ (Jenufa).

Die vorliegende Arbeit über den Aufbau von Dialog und Monolog in Janáčeks „Jenufa“ soll die Aufmerksamkeit auf bisher wenig ausgewertete Wege der analytischen Untersuchung der Gesetzmäßigkeiten der musikdramatischen Sprache in Zusammenhang mit dem strukturalistischen Zutritt zur sprachlichen Äusserung lenken. Die Studie stützt sich auf die unter dem Titel „Kapitoly z české poetiky“ (*Kapitel aus der tschechischen Poetik* — Bd. I. — II., 1. Ausg. 1941, 2. Ausg. 1948) zusammengefaßten älteren Arbeiten des Repräsentanten der tschechischen strukturalistischen Schule, Jan Mukařovský („**Dialog a monolog**“ — *Dialog und Monolog*; „**K jevištnímu dialogu**“ — *Zum Bühnendialog*; „**O jazyce básnickém**“ — *Über die Dichtersprache*; „**Prosa K. Čapka jako lyrická melodie a dialog**“ — *Die Prosa K. Čapeks als lyrische Melodie und Dialog*). Ziel der Studie ist die in Mukařovskýs Ansichten über Dialog und Monolog enthaltenen vielfachen Anregungen auch in der Sphäre der semantischen Analyse des Operngenres, namentlich bei der Analyse von Dialog und Monolog im dramatischen Schaffen Leoš Janáčeks nachzuweisen. Sie wendet sich Janáčeks dramatischer Musik besonders deshalb zu, weil der Komponist in seinen dramatischen Werken den engen Kontakt von Musik und lebendiger Sprache, das maximale Hinstreben der Musik zur Sprache — **zum lebendigen Sprechen** — in den Vordergrund gerückt hat, als aktuelle Applikation der Sprachzeichen, in die sich die gegenständliche Situation des Gesprächs und der individuell psychische und soziale Zustand der sich einander gegenseitig mitteilenden Subjekte projiziert. Die Oper „Jenufa“ wählt der Verfasser schließlich auch deshalb, als Studienmaterial, weil der Komponist gerade in diesem Werk zum erstenmal im ganzen sein eigenes musik-dramatisches Prinzip demonstrierte, das dann zur Entwicklungsbasis seiner ganzen Dramatik wurde. Bei der Applikation von Mukařovskýs Auffassung von Dialog und Monolog auf die Janáček-Problematik geht der Autor in den Spuren derjenigen älteren Arbeiten heimischer Autoren, die im Sinne Mukařovskýs in Janáčeks Vorliebe für den Dialog einen Schlüssel zur Aufdeckung der Spezifität seines musikalischen, sowie der Besonderheit seines schriftstellerischen Stils sehen, einen Weg zur Erkenntnis des individuellen Beitrags des Komponisten zur mehr theatermäßigen, mehr schauspielerischen Gestaltung der neuzeitlichen Oper, ja sogar zur Lösung umfassenderer Entwicklungsprobleme der Struktur der europäischen Musikkunst des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts (Ant. Sychra: „K otázce

funkce současné opery, — *Zur Frage der Funktion der zeitgenössischen Oper*, Brno 1948; Ant. Sychra: „Janáčkův spisovatelský sloh jako klíč k sémantice jeho hudby“ — *Janáčeks schriftstellerischer Stil als Schlüssel zur Semantik seiner Musik* — in: *Estetika*, Jg. I., 1964, H. 1—2; Jan Šmolík: „Sbory Leoše Janáčka na texty Petra Bezruče“ — *Die Chöre Leoš Janáčeks zu Texten von Petr Bezruč* in: L. Janáček, sborník statí a studií, *Knižnice Hudebních rozhledů*, Jg. V., Bd. 5—6, Praha 1959). Außer auf diese Arbeiten, deren Ansichten weiterentwickelt und mit Hilfe einer systematischen Analyse vertieft werden, weist die Studie auch auf Arbeiten von Jaroslav Vogel („Leoš Janáček dramatik“ — *Leoš Janáček als Dramatiker* — Praha 1948; „Leoš Janáček — Život a dílo“ — *Leoš Janáček, Leben und Werk* — Praha 1963), František Pala („Jevištní dílo Leoše Janáčka“ — *Das dramatische Werk Leoš Janáčeks* in: *Musikologie 3., Janáčkův sborník*, Praha—Brno 1955; „Postavy a prostředí v Její Pastorkyni“ — *Personen und Milieu in der Oper „Její Pastorkyňa“*, *Knižnice Hudebních rozhledů*, Jg. V., Bd. 5—6, Praha 1959), Bohumír Štědroň („Janáčková Její Pastorkyňa“ — *Janáčeks „Její Pastorkyňa“*, Praha 1954) u. a. hin. In der Auffassung der Zeichenfunktion des Operngesanges bekennt sich der Autor ausdrücklich zu den ästhetischen Ansichten Otakar Zichs („Estetika dramatického umění“ — *Die Ästhetik der dramatischen Kunst*, Praha 1931).

Im ersten Kapitel (1.—5.) bringt die Studie einen kurzen Überblick über Mukařovskýs linguistische Konzeption des Dialoges und Monologes (einschließlich des Bühnendialoges und -monologes als Träger des Zusammenspiels der Bedeutungen in der **künstlerischen Sphäre**), unter Hervorhebung derjenigen methodologischen Besonderheiten, durch die sich Mukařovskýs Auffassung von der üblichen Verwendung der Termini „Monolog“ und „Dialog“ sowohl in der Theaterpraxis als in der Theatertheorie unterscheidet. Er weist besonders auf die methodologische Aktualität der Auffassung der **dialektischen** Beziehungen zwischen den beiden Phänomenen hin, die sich in der gegenseitigen Durchdringung von Dialog und Monolog spiegeln, und dies in Form der den Dialog betreffenden Monologisierung und umgekehrt in Form der sich in der monologischen Äußerung durchsetzenden dialogischen Tendenz. Das zweite und dritte Kapitel ist schließlich der eingehenden Analyse des **musikalischen Aufbaues** der Dialoge und Monologe der Oper „Pastorkyňa“ gewidmet, einschließlich der Problematik, wie Janáček musikalisch deren gegenseitiges Durchdringen realisiert. Zunächst (im II. Kapitel) orientiert sich die Studie auf die Analyse von Janáčeks Dialog. Auf dem Gebiet der Oper wird er vom Blickpunkt dreier Seiten studiert, welche eine bestimmte Äußerung als dialogisch konstituieren (ihre erste Seite ist durch die Beziehung zwischen den Partnern des Dialogs, d. i. zwischen den dramatischen Personen gegeben — sie tritt also als Polarität zwischen „ich“ — „du“ zutage; die zweite bildet die Beziehung zwischen den Dialogpartnern und der realen gegenständlichen Situation, welche die Personen im Moment des Dialoges umgibt; die dritte Seite der als Dialog

bezeichneten sprachlichen Äußerung enthüllt das spezifische Gepräge ihres semantischen Aufbaus — sie tritt als Ausrichtung der Äußerung auf semantische Umwandlungen zutage, die an der Grenze sowie auch innerhalb von Repliken als Folge eines von den Personen getragenen mehrfachen Kontextes entstehen). Die Analyse lenkt dabei anhand einer Reihe von Beispielen die Aufmerksamkeit auf die **musik-dramatische Struktur** von Janáčeks Werk, und dies mit dem Ziel eingehend zu erhellen, welche Komponenten und Seiten der Musik für den Aufbau der Dialogpartien in der Oper entscheidend sind. Es werden also die konkreten semantischen Beziehungen und Koppelungen zwischen dem textlichen sprachlichen Aufbau des Dialoges und dessen typischen Mitteln auf der einen und dem musikalischen Aufbau des Dialoges und dessen Mitteln auf der anderen Seite gesucht. Schließlich tritt die Studie (im III. Kapitel) an die Problematik des Durchdringens von Dialog und Monolog heran, wie sie sich in „Její Pastorkyňa“ zeigt. Auch hier ist der Verfasser bestrebt, an einer Reihe von Beispielen zu zeigen, auf welche Weise die dialektischen Beziehungen zwischen Dialog und Monolog spezifisch in den Komponenten und Seiten der musikalischen Struktur verankert sind. Zur Dokumentierung werden keine Notenbeispiele verwendet, jedoch weist der Autor vielfach auf den Klavierauszug der Oper „Její Pastorkyňa“ (4. Ausg., Praha, Hudební matice Umělecké besedy, 1942, Nr. 89) hin.

Aus meinen Erinnerungen an Otakar Jeremiáš

Der vorliegende Artikel hat Memoirencharakter. Seine Autorin, die Sängerin Frau Professor Marie Jeremiášová-Budíková war von der Mitte der dreissiger Jahre an mit dem Komponisten und Dirigenten, Nationalkünstler Otakar Jeremiáš verheiratet. Sie erzählt, wie sie mit Jeremiáš als junges Mädchen i. J. 1928 bekannt wurde, als die Gesangsvereinigung der Prager Lehrer, in der ihr Vater sang, Jeremiášs Männerchor-Zyklus „Zborov“ einstudierte. Näher traten sie einander dann im J. 1934, als er sie als Interpretin einer Rolle der von seinem verstorbenen Bruder Jaroslav komponierten Oper „Starý král“ (*Der alte König*) kennenlernte. Jeremiáš war gesellig, er liebte es, wenn seine Gattin an seiner kompositorischen Arbeit lebhaften Anteil nahm. Große Arbeit, aber auch ein schöpferisches Abenteuer war für Jeremiáš das Komponieren der Begleitmusik zu Filmen. Besondere Aufmerksamkeit widmet die Autorin vor allem dem Entstehen und der Konzeption von Jeremiášs Chorzyklus „Před novým dnem“ (*Vor dem neuen Tag*) aus dem J. 1936, in dem die revolutionäre Gesinnung des Komponisten und seine Weltanschauung, zu der er sich nicht leicht durchgerungen hatte, zum Ausdruck kommen. Von wesentlicher Bedeutung ist auch die Schilderung seiner Schaffensmethode und gerade des Kompositionsverfahrens. Zuerst formte er den Gedanken, indem er im Zimmer auf und ab ging. Erst dann setzte er sich an seinen Tisch und schrieb ohne Unterbrechung einen größeren Abschnitt der Komposition nieder. Das Klavier benützte er selten, gewöhnlich nur um eine Vorstellung durch ein paar flüchtige Akkorde zu überprüfen. Er komponierte prinzipiell nicht am Klavier und benützte nie einen Radiergummi. Auch eine fertige Komposition änderte er niemals. Er instrumentierte gerne in Gesellschaft, sogar wenn Freunde bei ihm zu Besuch waren, und es störte ihn nicht einmal, wenn er sich während der Arbeit unterhielt. Meist komponierte er spät abends und in der Nacht. So entstand auch die großartige Partitur der gegen die Okkupanten gerichteten Kantate „Píseň o rodné zemi“ (*Das Lied von der Heimat*), in welcher der Komponist seinen ganzen Zukunftsglauben ausdrückte. Die Zueignung, die Jeremiáš seiner Frau in den Klavierauszug dieses Werkes schrieb, bleibt für immer ein Zeugnis für den Weg zweier Menschen, deren Schicksale vom ersten bis zum letzten gemeinsamen Lebenstage von Musik durchdrungen waren.

Das Chorschaffen Karel Janečeks

1. Nächste schöpferische Umgebung

Der tschechische Komponist Karel Janeček (geb. am 20. Feber 1903 in Czenstochowa) trat in der zwischen zwei Kriegen liegenden Zeit in das öffentliche Musikgeschehen ein. Er gehörte zu den avantgardistischen Repräsentanten seiner Generation. Zu seinen Gefährten zählten neben dem älteren, meist im Ausland wirkenden Bohuslav Martinů vor allem Pavel Bořkovec, Alois Hába, Emil Hlobil, Iša Krejčí und E. F. Burian. Ihre Entwicklung in den zwanziger und dreißiger Jahren wird dadurch charakterisiert, daß sie sich vom Einfluß ihrer Lehrer freimachen und sich stürmischen modernistischen Bestrebungen um neue Stilperspektiven zuwenden. Der Kontakt mit den dramatischen Geschehnissen des Endes der dreißiger Jahre und des Kriegsbeginns beschleunigt das Reifen ihrer Persönlichkeiten und trägt zur Bildung einer Synthese der vorangehenden Vorstöße mit verschiedenen Charakterzügen der Tradition in aktuell engagierten Werken bei.

2. Die Entwicklung der Persönlichkeit

Karel Janeček wurde als Sohn des tschechischen Beamten Karel Josef Janeček und der Lettin Elisabeth Leontine Bakkis im damaligen Rußland geboren. Dort lebte er auch bis 1914. In Böhmen war er bloß zu Besuch; der Ausbruch des Weltkrieges machte jedoch die Rückkehr nach Rußland unmöglich und änderte so seine Lebensschicksale. Der künftige Komponist absolvierte in Prag zunächst die Gewerbeschule, bevor er Hörer des Konservatoriums wurde. Sein Kompositionslehrer war hier Jaroslav Kříčka (1921—24), an der Meisterschule dann Vítězslav Novák (1924—27). In dieser Zeit begann er sich neben der Komposition auch mit Musiktheorie zu befassen, in der er zu einem der hervorragendsten tschechischen Autoren aller Zeiten wurde. Nach Abschluß seines Studiums wurde er Professor an der Städtischen Musikschule in Pilsen (1929 bis 1941), i. J. 1941 Professor für Komposition am Prager Konservatorium, und nach der Gründung der Kunsthochschule, der Akademie der musischen Künste in Prag (1946) dann Lektor, Dozent und Professor für Musiktheorie an ihrer Musikfakultät.

3. Der Charakter von Janečeks Chorschaffen

Die Vokalkompositionen bilden einen kleineren Teil von Janečeks Werk, repräsentieren aber jede seiner drei Entwicklungsperioden. Im Brennpunkt seines Interesses standen immer Texte zeitgenössischer Dichter. Seine ideelle Entwicklung stimmt auffallend mit der des Schaffens des Dichters František Halas überein, zu dessen Texten er oftmals komponierte. Jedes Gedicht muß Janeček allseitig entsprechen, er macht dann auch niemals Eingriffe in den Text und respektiert prinzipiell die tschechische Deklamation der Worte. Er gibt sich nicht mit einem Untermalen, Kolorieren des Textes zufrieden, sondern hebt ihn durch die Vertonung immer auf ein neues Bedeutungsniveau, wobei er oft aus der Instrumentalmusik übernommene, innerlich differenzierte Formen anwendet. Er charakterisiert auch Einzelheiten des Textes, faßt ihn aber prinzipiell als Ganzes auf.

4. Zwischen zwei Kriegen

Die vorbereitende Studienstaple repräsentiert der Männerchor „Sloky“ (*Strophen*) zu einem Gedicht von Antonín Sova (1923). Reife Werke der Epoche zwischen den zwei Kriegen sind die dreiteilige Gruppe von Chorzyklen „1930“ aus dem gleichen Jahr, enthaltend die Zyklen „Noc a smrt“ (*Nacht und Tod*), op. 7a für Männerchor, „Z blízka i z dáli“ (*Von nah und fern*), op. 7b für Frauenchor und „Podzim 1930“ (*Herbst 1930*) für Männerchor, und der Zyklus von vier gemischten Chören „Světla a stíny“ (*Lichter und Schatten*), op. 16 (1933–34). Dichtungen von symbolistischem und poetischem Charakter vertonte der Komponist hier in freier Arbeit mit Hilfe der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, die nur stellenweise — besonders im Zyklus „Světla a stíny“ — zu ausdrucksvolleren tonalen Beziehungen zusammengeführt werden.

5. Mit gewappnetem Schritt

Das Entstehen von Janečeks hervorragendstem Chorwerk wurde von der bewegten Atmosphäre der Tage des Münchner Verrats im Herbst 1938 inspiriert. Der Komponist vertonte hier für Männerchor als sein op. 20 das Gedicht von František Halas „Zpěv úzkosti“ (*Gesang des Bangens*). Er entfaltete es in einer breiten Fläche und brachte unter Verwendung einer erweiterten Tonalität die Bitterkeit des Verrats und den heroischen Entschluß zu kämpfen zum Ausdruck. Die schmerzvollen Empfindungen über den Verlust der Selbständigkeit liessen auch den Männerchor-Zyklus „České žalmy“ (*Tschechische Psalmen*), op. 20b (1939) entstehen.

6. Das Schaffen der Nachkriegsjahre

Die hervorragendsten Werke dieser Epoche sind zwei zu der Gruppe „V řadě“ (*In der Reihe*) zusammengefasste Zyklen zu Gedichten von František Halas. Der Männerchor-Zyklus „Padlým“ (*Den Gefallenen*), op. 26a wendet sich noch der Kriegsvergangenheit zu, der Zyklus für gemischten Chor „Živým“ (*Den Lebenden*), op. 26b, vertont Gedichte über Lenin und die Große Oktoberrevolution. Der Komponist gelangte hier zu einem schlichteren, lapidaren musikalischen Ausdruck. Kleinere, humorvolle Werkchen sind die Chöre aus op. 27. Der Komponist reihte hierher eine Sammlung von Volksliedbearbeitungen „Z lidu“ (*Aus dem Volke*) ein, die er schon im J. 1940 beendet hatte, ferner fünf Kinderchöre a capella zu Halaš' Kinderversen, „Stříbrný les“ (*Der silberne Wald*), op. 27b und drei Lieder für Sopran und Alt begleitet von Flöte, Klarinette und Fagott „Radost z práce“ (*Freude an der Arbeit*), op. 27c, zu Gedichten von František Ladislav Čelakovský aus dessen Sammlung „Ohlas písní českých“. Die bisher letzten zwei Chorzyklen komponierte Karel Janeček i. J. 1959. Es sind „Kosmické písně“ (*Kosmische Lieder*), op. 35, zu Gedichten von František Hrubín und der Zyklus „Epitafy“ (*Epitaphe*), op. 35, zu Worten altägyptischer, griechischer, römischer und tschechischer Grabinschriften, gewidmet dem Andenken des Dichters Karel Hynek Mácha.

Die harmonischen Mittel Vít Nejedlý

(Ein Beitrag zur Methodik der quantitativen harmonischen Analyse)

Gegenstand der Analyse sind zwei Orchesterkompositionen von Vít Nejedlý (1912–1945): „Dramatická ouvertura“ (*Dramatische Ouvertüre* – im folgenden DO) und der symphonische Marsch „Vítězství bude naše“ (*Unser wird der Sieg sein* – im folgenden VBN). Beide Kompositionen entstanden im Krieg, kurz nacheinander, und sind Gipfelwerke des Komponisten, der in DO den Schmerz seiner besetzten Heimat, in VBN einen Aufruf zum Kampf und den Glauben an den Sieg zum Ausdruck brachte. Ziel der Studie ist, qualitativ und quantitativ die Unterschiedlichkeit sowie die Aehnlichkeit der harmonischen Sprache beider Werke zu verfolgen. Außerdem werden einerseits die Seitenteile des langsamen Tempos (Abkürzung DOK) und der schnelle Mittelteil (Abkürzung DOS) der „Dramatischen Ouvertüre“ miteinander verglichen.

Große Aufmerksamkeit widmet der Autor der methodologischen Problematik der quantitativen harmonischen Analyse. Er stützt sich dabei auf das in dessen Werk „Základy moderní harmonie“ (Grundlagen der modernen Harmonie) dargelegte harmonische System Karel Janeček. In der qualitativen Analyse knüpft er an die Arbeiten von Jarmil Burghauser an, bei der formalen, melodischen und Intonationsanalyse geht er von der Monographie über Vít Nejedlý aus der Feder Jaroslav Jiráněks aus, aus der er auch die historischen Daten schöpft (s. das Schrifttum).

Die Methode wird anhand dreier Notenbeispiele mit anschließender Analyse demonstriert. Erläuterung der in den Beispielen der Analyse verwendeten Symbole:

1. Kolonne – laufende Nummer des Taktes
2. Kolonne – Orientierungsschema des Akkordes (jede Zahl gibt die Entfernung der benachbarten Töne in der Anzahl der Halbtöne an, wobei der Akkord auf den kleinstmöglichen Umfang zusammengezogen wird)
3. Kolonne – Typ des Akkordes
 - A – einzelner Ton und konsonante Zweiklänge
 - B – konsonante Dreiklänge
 - C – diatonische Dissonanzen mit Terzstruktur
 - D – nichtdiatonische Dissonanzen mit Terzstruktur
 - E – Akkorde von nicht-Terzstruktur

4. Kolonne — Dissonanzcharakteristik

K — Konsonanz

1 — Halbton, 2 — ganzer Ton, 6 — Tritonus (Dreiton)

0 — übermäßiger Dreiklang

11,66 — Halbtonzusammenprallen der Halbton- und Tritonus-Elemente

5. Kolonne — ebenfalls durch dissonante Charakteristik ausgedrückte nichtakkordische Töne

6. Kolonne — harmonische Funktion, resp. harmonisches Funktionsgemisch

T — Tonika, D — Dominante, S — Subdominante

F — phrygischer Dreiklang (um einen halben Ton höher als T)

L — lydischer Dreiklang (um einen halben Ton tiefer als T)

7. Kolonne — Tonalität

Jede Zeile der Analyse bedeutet eine Taktierzeit.

Die Hauptresultate der Analyse sind graphisch in 16 Tabellen veranschaulicht:

Tab. 1. — Verwendete Akkorde im Verhältnis zur Gesamtzahl der möglichen Akkordarten.

Tab. 2. — Einteilung der Akkorde nach der Anzahl der sie bildenden Töne.

Tab. 3. — Prozentuelle Vertretung der Akkordklassen in den verwendeten Akkorden.

Tab. 4. — Maß der Anwendung der Akkordklassen in den verwendeten Akkorden.

Tab. 5. — Einteilung der Akkorde nach der dissonanten Charakteristik

a) im Rahmen der verwendeten Akkorde, b) im Rahmen der Frequenz der Akkorde, c) im Rahmen der Dauer der Akkorde.

Tab. 6. — Andauern der Akkorde (d. h. durchschnittliche Dauer des Akkordes) nach der dissonanten Charakteristik

Tab. 7. — Akkordtypen.

Tab. 8. — Andauern der Akkorde nach Akkordtypen.

Tab. 9. — Anzahl der betonten und unbetonten nichtakkordischen Töne im Vergleich zur Anzahl der Taktierzeiten ohne akkordische Töne (weiße Flächen).

Tab. 10. — Nichtakkordische Töne a) alle, b) betonte und Baßtöne — Einteilung nach der dissonanten Charakteristik.

Tab. 11. — Harmonische Funktionen — Maß ihrer Kompliziertheit.

T — Tonika

1 — einfache Nicht-Tonikafunktion

2 — Gemisch zweier Funktionen

3—5 — Gemisch von 3—5 Funktionen

Tab. 12. — Funktionsmässiges Andauern

Tab. 13. — Tonale Bestimmtheit:

weiße Flächen — tonal bestimmte Musik

dunklere Flächen — tonal mehrdeutige Musik

dunkelste Flächen — tonal unbestimmte Musik.

Tab. 14. — Tonale Vielfältigkeit.

Tab. 15. — Tonale Beziehungen (der Abstand der Tonleitern wird auf der waagrechten Achse durch die Differenz der Anzahl der Versetzungszeichen der Vorzeichen ausgedrückt).

Tab. 16. — Tonales Andauern a) im Rahmen der ganzen Kompositionen, b) im Rahmen der tonal bestimmten Flächen.

Bei der Darlegung der Resultate der Analyse beachtet der Autor sowohl die auffallenden Unterschiedlichkeiten als auch die weniger auffallend übereinstimmenden Züge, wie sie beispielsweise in den Kennwerten des harmonischen Andauerns zutage treten. Das Wesen der übereinstimmenden Züge sieht er in den ausgeprägten ästhetischen Ansichten, im gesellschaftlichen Bewußtsein und der künstlerischen Reife des Komponisten. Die Unterschiedlichkeiten folgern aus der durch den Eintritt der UdSSR in den Krieg hervorgerufenen gewaltigen politischen Umwälzung, welche die Wahl eines anderen Sujets und einer anderen Konzeption seiner musikalischen Gestaltung zur Folge hatte. Außerdem führten auch die inneren musikalischen Entwicklungstendenzen zu einer gewissen Stilwandlung.

Der Vergleich der Kennwerte der einzelnen Bauteile (DOK und DOS) zeigte sich bei der Untersuchung der harmonisch-baulichen sowie der musikalisch-ausdruckmäßigen Besonderheiten fruchtbar.

Die Studie möchte eine Anregung zur Ausarbeitung einer einheitlichen Methodik der quantitativen harmonischen Analyse geben, bei der die moderne Rechentechnik ausgenutzt werden könnte.

Die Wiegenlieder der Negerstämme in Kongo

Auf Grund des reichen auf Tonbändern aufgezeichneten Materials aus den Beständen des Náprstek-Museums in Prag — aufgenommen von dem tschechischen Forschungsreisenden und akademischen Bildhauer F. V. Fojt auf seiner Reise durch das ehemalige belgische Kongo — konnten wir zwölf Wiegenlieder der Stämme (Kakwa, Kusu, Ngwana, Ngva II, Bira, Logo, Luba, Kuba, Budu, Kete und Pende) auswählen, notieren und musiktheoretisch sowie ästhetisch analysieren. Diese Wiegenlieder singen die Mütter ihren Kindern entweder selbst, wobei sie diese bei ihrer Arbeit auf dem Rücken tragen, oder nach verrichteter Arbeit, wobei ihnen andere anwesende Frauen oft helfen, die Kinder zu beruhigen und zu beschäftigen. So tritt der Gesang in Responsoriumform auf (Kakwa, Kusu, Nr. 1 und 2). Singt die Mutter allein, so erweitert sich die Form des Wiegenliedes zu einer einfachen, zweiteiligen, ja sogar dreiteiligen Liedform von sehr vielfältiger periodischer Struktur (Bangwa I, II, Bira, Logo, Mina). Die älteren und alten Frauen erzählen verschiedene Begebenheiten und auch Märchen. Der Gesang ist in diesem Falle schon eher eine Art Sprachmelodie-Rezitation, in der sich die einzelnen Phasen in einer Kette zu einem Strom zusammenschliessen (Luba, Kuba, Budu). Das Wiegenlied des Stammes Budu wechselt zwei solche Ketten ab, von denen sich die zweite zweimal mit der entsprechenden Variationsveränderung wiederholt. Sie unterscheidet sich jedoch intonationsmässig von dem Gesang (sie zeigt auch Züge des Jodelns) u. zw. hauptsächlich durch die Intonation der dominant septakkordischen Pentatonik, die besonders deutlich im Gesang der Urwald-Negriten ertönt, vermutlich durch Aneignung von auf dem Musikbogen hervorgerufenen Tönen, durch Klopfen auf die Bogensehne und durch Resonanzverstärkung durch den Mund oder mit Hilfe eines Kürbisses. Beim Erklängen des Grundtones werden so die Töne der III. und IV. Oktave (c—e—g—b—c—d—e) hervorgerufen, die durch eine kleinfingerlange Verkürzung mit der linken Hand auf dem unteren Teil der Sehne um einen Ton erhöht werden können, so daß zwischen c—e noch der Ton d eingeschoben wird. So entsteht die Pentatonik c—d—e—g—b—c—d—e, die am Anfang und am Ende Spiefelintervalle hat. Sie klingt im Ganzen oder in Ausschnitten in ganz Mittel- und Südafrika. Außer in dem angeführten Wiegenlied des Stammes Budu finden wir sie auch in einem Wiegenlied des Stammes Kuba (Nr. 12). Hier erzählt eine alte Frau einem Kind in musikrezipierenden Phrasen jener pentatonischen Reihe. Dieser Gesang ist auch durch die

vierzählige rhythmische Pulsierung interessant. Jede Taktphrase beschleunigt sich am Ende in der Pulsierung, die folgende Phrase beginnt jedoch immer in der ursprünglichen ruhigen Lage.

Das Material stellt für uns auch die Belehrung vor, dass der Volkskomponist in Afrika einen unmittelbaren Sinn für das Zusammenspiel von doppelten tektonischen Tendenzen hat: Einerseits einer fest fixierten sozusagen ostinaten Folge musikalisch bedeutsamer melodischer Modelle, und andererseits wieder eine auffallend konsequente Unwiederholungsfähigkeit von Variationsveränderungen der Melodien, die, indem sie der deklamatorischen Natur des Textes entgegenkommen, schon in sich selbst die Monotonie der ostinaten Weise melodischer Gestaltung überwinden.

In dem Wiegenlied des Stammes Luba (Nr. 11) treffen wir auf eine reiche Rhythmik des gesungenen Wortes. Durch das Sinken der sekund-bitonalen Melodik um einen halben Ton ändert sich im zweiten Teil des Liedes die Stimm- lage und dadurch auch die Stimmung: das Kind ist schon an der Schwelle des Schlafes. Bei dem Wiegenlied Budu ist in dieser Hinsicht noch die hemiolische Rhythmik des gesungenen Wortes sehr interessant, deren linguistische Abhängigkeit, obzwar sie offensichtlich ist, wir nicht analysieren konnten.

In den auf der Verwendung der Liedform aufgebauten Wiegenliedern finden wir eine Periodizität sowie auch Intervalle, in denen sicher auch schon Einflüsse der „Musikerziehung der Missionäre mitwirkten. Es sind Einflüsse, welche in manchen Fällen den ästhetischen Wert der Melodie zerstören, aber diese manchmal auch zu einer monodisch reichen und breiten melodischen Linie entwickeln. Überraschend wirkt die tetrachordale Transgeneration, wie beispielsweise in dem Lied des Stammes Logo (Nr. 7), die von einer autochtonen starken Schaffenskraft getragen werden, ähnlich wie das Wiegenlied des Stammes Mina (Nr. 8), das sich frei in drei Sätzen entwickelt. Offenbar reicht hier das Lied nicht mit dem eigenen Aufbau aus, und periodisiert deshalb ganz auf europäische Art, — auch wenn uns das in dieser Hinsicht keine Freude macht. Doch verleugnet es nicht seine heimische Originalität. In anderen Äußerungen ist diese Originalität noch stärker gestört, z. B. in den religiösen Liedern des Stammes Mina (Nr. 9 und 15). Am überraschendsten wirkt demgegenüber das Wiegenlied des Stammes Kete. Es ist ein dreistimmiger Chorkanon mit etwas verbreiteter anhemitonischer Pentatonik. Das Kind brummt in einem ganz regelmässigen bitonalen Sechzehnteltriller zufrieden vor sich hin.

Die angeführten Melodien bieten auch einen interessanten Blick auf die Variationstechnik der afrikanischen Volksgesänge. Eine einfache Kadenz-Viertelton-Fundamentbasis, immer mit einem fünften Anlauftakt, wird hier in sechs melodisch von einander verschiedenen Varianten unter Ausschöpfung fast aller möglichen Permutationen der Grundlinien der Form der melodischen Linie variiert. Ausserdem wandelt sich die Intonation von der diatonischen bis zur stenochordischen (Var. IV), um wieder zur ursprünglichen diatonischen zu-

rückzukehren, ohne von der eigenen tonalen Basis abzukommen. Wie wenn die singende Frau das Kind mit zarteren stenochordisch miteinander verknüpften Tönen einschläfern wollte. Das zeigt die Möglichkeit weit feinerer Tonfolgen auf, als sie unsere Chromatik ermöglicht, allerdings in der monodiale Sangbarkeit dieses einfachen — wenn auch durch die Zivilisation so gefesselten — Volkes.

Unserem Vergleich entspringt eine aufrichtige Hochachtung vor diesen Quellen des afrikanischen Kunst- und Musik-Volksschaffens. Er brachte die Erkenntnis wenigstens einiger Anregungen, die wert sind, von der Welt erkannt und studiert zu werden — im Vertrauen darauf, daß in der unweit liegenden Zeit, in der das Leben dieses Volkes vollkommen befreit sein wird, auch seine Kunst ihren Beitrag in die Schatzkammer des Weltmusikschaffens leisten wird.

Die konzertante Klarinette im tschechischen Klassizismus

Die Klarinette als Soloinstrument kommt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Geltung. Im letzten Drittel des Jahrhunderts verdrängt die Klarinette als Konzertinstrument Flöte und Oboe, die früher vorherrschten. Die Konzertliteratur für Klarinette aus der Zeit von ungefähr 1730—1830 enthält nach bisherigen Ermittlungen über 200 Kompositionen, von denen fast die Hälfte von Autoren tschechischer Herkunft stammen. Manche Komponisten schrieben für die Klarinette in Flöte- und Oboetechnik. Die Eigenart der Klarinette erkannte bereits zu Beginn beispielsweise Jan Václav Stamic. Die Klarinettenisten des 18. Jahrhunderts spielten meist auch Flöte und Oboe. In manchen Orchesterkompositionen spielt derselbe Spieler abwechselnd auf zwei verschiedenen Instrumenten. Manchmal ist im Orchester auch „flauti o oboi o clarinetti“ vorgeschrieben. Auch in den Kammermusikwerken von Karl Stamic ist Klarinette, oder Oboe, oder Violine und II. Violine, Bratsche und Cello vorgeschrieben. Es gibt auch konzertante Kompositionen mit alternativer Besetzung (V. Jírovec, K. Stamic).

Die häufigste Form ist das Konzert für Klarinette, ferner konzertante Kompositionen für mehrere Instrumente, unter denen auch eine Klarinette ist, konzertante Arien oder Messen mit Klarinette Solo. Auch Blasensembles, Kammermusikensembles für Klarinette und Streicher, sowie Kammermusikensembles für Klarinetteinstrumente (Klarinette und Bassethorn) haben manchenmal konzertanten Charakter. Selten ist die Sonate für Klarinette und Klavier (Vaňhal, Danzi) und Kompositionen für Klarinette solo (Ant. Stadler).

Das thematische Verzeichnis führt die von den tschechischen Komponisten der klassischen Epoche, ungefähr von 1750—1830 geschriebenen konzertanten Werke für Klarinette an. Die Zusammenstellung wurde zum 1. Feber 1967 abgeschlossen. Sofern sie zugänglich waren, sind in den Notenbeispielen die Anfänge aller Sätze der Kompositionen aufgezeichnet. Das Verzeichnis enthält ferner den ursprünglichen Titel des alten Materials der Komposition, Angaben darüber, wo das Werk erhalten geblieben ist, wer es spartierte, revidierte und den Klavierauszug ausarbeitete, Angaben über die erste Aufführung in der ČSSR nach 1945 und über Neuausgaben. In der Anmerkung wird auf wichtige Umstände und ev. das Werk betreffende Probleme hingewiesen.

Die statistische Tabelle enthält Angaben über die Anzahl der Kompositionen nach den einzelnen Formen, vor und nach 1800. Die erste Tabelle ist den Kompositionen tschechischer, die zweite den Kompositionen von Autoren aus den übrigen europäischen Ländern gewidmet.

Die tschechische konzertante Literatur entwickelte sich in drei Hauptetappen. Die erste bilden die Komponisten der Mannheimer Schule, J. V. Stamic, A. Fils und F. X. Pokorný. Die zweite Etappe enthält die meisten Autoren: es sind anonyme Autoren, J. Beer, J. Družický, J. Fiala, V. Jírovec, L. Koželuh, V. Pichl, F. A. Rosetti-Rössler, K. Stamic, J. V. Stich-Punto, J. Kř. Vaňhal. Diese Kategorie hat eine Variante in den tschechischen Schulmeistern, die einen individuellen Stil ausbildeten: V. Kalous, J. E. A. Koželuh, T. A. Kunz, V. Nudera, J. J. Ryba, V. Tuček. Die dritte Etappe fällt schon in die Zeit nach 1800, hierher gehören Kramář und Rejcha und auch weniger markante Persönlichkeiten, wie die Komponisten J. Čuda, E. Faulhaber u. a.

Der nächste Abschnitt behandelt den Charakter der von den tschechischen klassischen Komponisten verfassten Konzertkompositionen für Klarinette. Es werden Form, Melodie und ihre Beziehung zum tschechischen Volkslied, Harmonie, Faktur und Stimmführung und Instrumentation untersucht. Beträchtliche Aufmerksamkeit und eine Reihe von Notenbeispielen ist der Instrumentalstilisierung und den einzelnen Techniken der Verwendung der Klarinette gewidmet. Es wird die Melodieführung in den verschiedenen Lagen untersucht, ferner Tonleiterpassagen und Figuren, die Chromatisierung, akkordische Figurationen und Passagen, die Ausnutzung des ganzen Umfangs in den Passagen, die Frage der melodischen Verzierungen und ihrer Ausführung, die Verwendung von melodischen Tönen mit Bourdon-Begleitung — der sog. Dudelsackeffekt, die Verwendung von Sprüngen, der Aufbau der virtuosen Partien, die Kadenz.

Ein weiteres Kapitel befaßt sich mit der Problematik der Interpretation, besonders mit der Revision der Werke vom Gesichtspunkt der Dynamik und der Artikulation, der Wahl der entsprechenden Tempi, der Verwendung des Rubatos. Die in Noten zugänglichen Kompositionen wurden dann für instruktive Zwecke in sieben Schwierigkeitsgrade eingeteilt.

Die Klarinette ist ein in den böhmischen Ländern bereits vom 18. Jahrhundert an sehr beliebtes Instrument. Die tschechischen klassischen Komponisten beteiligten sich in bedeutendem Masse an der Entwicklung der Literatur für Klarinette und der typischen Verwendung dieses Instruments. In ihren Kompositionen finden wir bereits fast alle instrumentalen Wendungen, von denen man früher angenommen hatte, daß sie erst bei Mozart und Weber auftreten, ebenso wie die Anfänge der tschechischen Klarinette-Stilisierung, die dann im folgenden Jahrhundert von B. Smetana und A. Dvořák in ihren symphonischen und Opernwerken zur Entfaltung gebracht wurden.