
JIŘI DVOŘÁČEK:

Geschichte, Gegenwart und Perspektiven der Musikfakultät der AMU in Prag 1946–1976 (Geschrieben zum 30. Jahrestag der Gründung der AMU)

I.

Das tschechische Musikschulwesen (Konservatorien und später auch Musikhochschulen) hat eine mehr als 170-jährige Tradition. Die unmittelbare Entstehung der AMU wurde durch die Entwicklung tschechoslowakischer Konservatorien und der sog. „Prager Meisterschule“ vor-gezeichnet. Der schmale einseitige Inhalt des Unterrichts an diesen Lehr-anstalten und die daraus hervorgehende ungleichberechtigte Stellung im System des tschechoslowakischen Musikschulwesens, führten zu komplex aufgefaßten Reformbestrebungen auf dem Gebiet unseres Kunstschul-werkes, die gleich nach der Beendigung des 2. Weltkrieges in Erfüllung gingen. Am 27. 10. 1945 wurde ein Regierungsdekret zur Gründung der Akademie der musischen Künste erlassen, einer regelrechten Hochschule, die zunächst vier Fachbereiche vereinigte: Musik, Tanz, Schauspiel und Film. Mit Studienjahr 1946–47 brach die Etappe des Aufbaus der sozia-listischen Kunsthochschule an.

Auf Grund des Hochschulgesetzes aus dem Jahre 1950 werden Hoch-schulen nach dem System von Fakultäten und Lehrstühlen organisiert. Die Fachabteilung Tanz wird zunächst im Rahmen der Theaterfakultät zum *Lehrstuhl*, dann geht sie zur Musikfakultät (1959) über. Man löst die Problematik der Staatsprüfungen, der Diplomarbeiten und der päd-a-gogischen Vorbereitung der Studenten zum Erwerb der Lehrbefähigung auf Konservatorien und in allgemeinbildenden Mittelschulen sowie weitere Fragen. Die Musikfakultät erreicht offensichtliche Erfolge, sendet während der zwei Jahrzehnte Hunderte von ausgebildeten und hochqualifizierten Künstlern, einschließlich einer Reihe ausländischer Absolventen, in die Musikpraxis. Die öffentliche Tätigkeit der Fakultät breitet sich aus. Auch in den Krisenjahren waren es jährlich im Durchschnitt über 100 Konzerte und 20 Opernvorstellungen. Man fing mit der Einführung des *Postgradual-studiums* an.

II.

Die Gegenwart der Musikfakultät liegt im Zeichen der historischen und auch der während des Bestehens des Instituts erworbenen Erfahrungen und Überzeugung, daß der bestimmende Faktor der Bedingungen und der Konzentration der Arbeit an der Hochschule aus der politischen Situation der Gesellschaft, ihren Anforderungen an das kulturpolitische Profil und Ideenniveau des Absolventen hervorgeht. Der pädagogische Prozeß verläuft in der Form des *Direktstudiums*, seit dem Jahr 1960 wurde auch das *Fernstudium* eingerichtet. Ab und zu wird auch das *außerordentliche* Studium (am häufigsten für ausländische Interessenten) genützt. Mit diesen Grundformen des Studiums paart sich noch das *postgraduelle* Studium (Musiktheorie, Cembalospiel, Approbation für Kunstpädagogik), und von Zeit zu Zeit werden *Kurse* organisiert, deren Inhalt sich aus Anforderungen und Ansprüchen der Musikanstalten, für deren Mitarbeiter sie veranstaltet werden, ergibt.

Die Bildungs- und Erziehungsarbeit wird mit dem Plan der kommunistischen Erziehung gleichgeschaltet, der in adequaten Proportionen und in dialektischer Verbindung alles umfaßt, was ein Hochschulabsolvent für den Eintritt in die Lebenspraxis braucht.

Neben der schon erwähnten, durch Lehrpläne festgesetzten öffentlichen Tätigkeit der Fakultät machen sich die Studienergebnisse im Konzertleben und kulturpolitischen Programmen außerhalb von Prag und sogar außerhalb des Rahmens unseres Staates immer mehr geltend. Es geschieht meistens auf Grund von Abkommen über die Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen und Betrieben und auf Grund von lange gepflegten Kontakten mit ausländischen Musikhochschulen, unter denen einen vorderen Platz Schulen aus der UdSSR und anderen sozialistischen Staaten einnehmen.

III.

Die Zukunft der Fakultät sehen wir in der ständigen Hebung des Niveaus und im Erreichen wertvoller Ergebnisse in der pädagogisch-erzieherischen Arbeit. Eine der Voraussetzungen einer solchen Entwicklung ist die Vorbereitung der Kandidaten zum Studium an der AMU. Im Falle der Musikfakultät geht es vor allem um die Qualität der Absolventen der tschechoslowakischen Konservatorien. Ein weiterer effektiver Weg zur womöglich vollkommeneren Vorbereitung zum Studium auf Musikhochschulen wäre die Errichtung einer speziellen zehn- oder elfklassigen Schule nach dem Muster ähnlicher Schulen in der UdSSR, aber auch in

der DDR, Bulgarien und Ungarn, für musikalisch außerordentlich begabte Kinder.

Die bestehende Struktur der Musikfakultät der AMU erweist sich vom Gesichtspunkt der Anforderungen durch die Praxis aus als genügend. Offene Möglichkeiten sehen wir noch in der *Aspirantur* und im *post-graduellen* Studium. Im Interesse dieser Perspektiven werden spezialisierte Kabinette errichtet.

In logischer Abhängigkeit von der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft steigen auch die Ansprüche an die Lehrer. Das Niveau des Lehrkörpers an der Fakultät, sein Generationswechsel ist heute schon dank den Absolventen der nach dem Krieg gegründeten tschechoslowakischen Musikhochschulen sichergestellt.

Die wirtschaftliche, technische sowie räumliche Ausstattung der Fakultät ist eine weitere Unentbehrlichkeit, wofür man systematisch und im Hinblick auf die Zukunft sorgen muß.

Die Tradition des tschechischen Musikantentums dauert an. Die kommenden Generationen junger Musiker garantieren eine verlässliche Kontinuität und eine weitere Entwicklung des vergangenen Kulturerbes. Die Kulturansprüche der entwickelten sozialistischen Gesellschaft geben ihnen dazu ständige Impulse.

Ergänzende Betrachtungen einiger Phänomene des harmonischen und tonalen Denkens

Einleitend würdigt die Redaktion des Sammelbandes im kurzen Nekrolog die Persönlichkeit des Autors als Pädagogen, Wissenschaftler und Komponisten. Karel Janeček DrSc (20. 2. 1903 – 4. 1. 1974) war Professor der Musiktheorie an der Musikfakultät der AMU in Prag, wo er den Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der Musik (den er gegründet hatte) leitete. Dank seiner Initiative entstand auch der Sammelband „Živá hudba“ (Lebendige Musik). Als Musiktheoretiker ging er aus der Schule Otakar Šín hervor. Er vollendete Šín Anregungen und schuf auf der wissenschaftlichen methodisch-einheitlichen Basis eine geschlossene Reihe von Werken der höheren Kompositionslehre „Die Melodik“, „Musikalische Formen“, „Grundlagen der modernen Harmonik“ und „Die Tektonik. Eine Lehre vom Kompositionsaufbau“, von denen besonders die zwei letzteren eine Reihe von Entdeckungen von Weltbedeutung bringen. Originell sind Janečeks praktische Handbücher „Harmonielehre auf Grund einer Kompositionsanalyse“ und „Komposition im Rahmen der tonalen Harmonik“ sowie seine analytischen Monographien, die in einer umfangreichen Arbeit über das kammermusikalische Schaffen von Bedřich Smetana gipfeln. Karel Janeček studierte Komposition bei Vítězslav Novák und wirkte als Kompositionslehrer am Prager Konservatorium. Er schrieb zwei Symphonien, ein symphonisches Triptychon „Lenin“ und zahlreiche andere Kompositionen (vor allem Kammermusik und Chöre).

Der hier abgedruckte Aufsatz ist sein überhaupt letzter Vortrag, den er auf einem anlässlich seines 70. Geburtstags am 4. März 1973 veranstalteten Symposium hielt.

1. *Über imaginäre Töne*: Der Autor präzisiert seine in den „Grundlagen der modernen Harmonik“ dargelegte Auffassung des imaginären Tons. Dort wurde konstatiert, daß der imaginäre Ton nach dem Verklingen eines realen Tons entsteht und daß er durch kompositorische Mittel, d. h. durch Erklängen eines um einen Halb- bzw. auch einen Ganzton entfernten realen Tons aufgehoben werden kann. Jetzt fügt der Autor hinzu, daß in einigen Fällen der imaginäre Ton auch dann aufgehoben wird, wo er als realer Ton weiter klingt. Es geht z. B. um Nachklingen der Töne auf der Harfe oder um einen auffallend verlängerten Nachklang im Konzertsaal. Das Gehör vermag diese real nachklingenden Töne selbst auszuschließen, wenn sie gehörig durch kompositorische Mittel aufgehoben werden. Allgemein gilt es, daß die Anwesenheit jedweder schwächeren und dabei

fremdartigen Komponenten im Zusammenklang von einer nur geringen Bedeutung ist. Besonders schwache Komponenten (Obertöne) sind völlig ohne Bedeutung und man kann aus deren An- oder Abwesenheit in der Harmonie auf nichts schließen.

2. *Dialektik der Gattungen, Transpositionen und Anordnungen*: Im klassischen harmonischen Material hat sich schon die Überzeugung durchgesetzt, daß z. B. der Dur-Dreiklang eine einzige Zusammenklang-Gattung ist, ohne Rücksicht darauf, daß er in verschiedenen Anordnungen und Transpositionen sehr unterschiedlich wirkt. Bei modernen, komplizierten Zusammenklängen wird diese Erscheinung oft übersehen, obwohl sie auch dort gilt. Zwei verschiedene Zusammenklang-Gattungen können sehr ähnlich wirken, und im Gegenteil, zwei verschiedene Anordnungen einer und derselben Zusammenklang-Gattung können in zugespitzt verschiedenen Aufgaben auftreten, wobei das Wesen ihrer Gattungen unberührt bleibt.

3. *Über harmonische Funktionen*: Die Geschichte der Musiktheorie hebt zwei Grunderkenntnisse aus dem Bereich der Harmonie hervor: Zarlinos Erkenntnis zwei konsonanter Zusammenklang-Gattungen und Rameaus (durch Riemann präzierte) Erkenntnis drei harmonischer Funktionen. Über beide kann man Zweifel hegen, aber das Wesen der Entdeckungen bleibt gültig. Das wichtigste an Zarlinos Erkenntnis ist die Übertragbarkeit der Modifikationen der Einzelheiten auf die repräsentative Grundgestalt jeder Gattung. Und auch wenn es mehrere Funktionen gäbe, bleibt der wichtigste Unterschied, über oder unter der Tonika, bestehen. Jede funktionelle Erneuerung ist nur paarweise denkbar. Das Funktionssystem läßt sich natürlich nicht übermäßig erweitern, sondern nur insofern, als es der bereicherten kompositorischen Praxis entspricht. Die Praxis hat sich in Ergänzung der drei Hauptfunktionen zwei Hilfsfunktionen, die phrygische und lydische Funktion, erzwungen.

Die funktionelle Auslegung der Zusammenklänge, die nicht unmittelbare Repräsentanten der Funktionen sind, kann dreierlei sein:

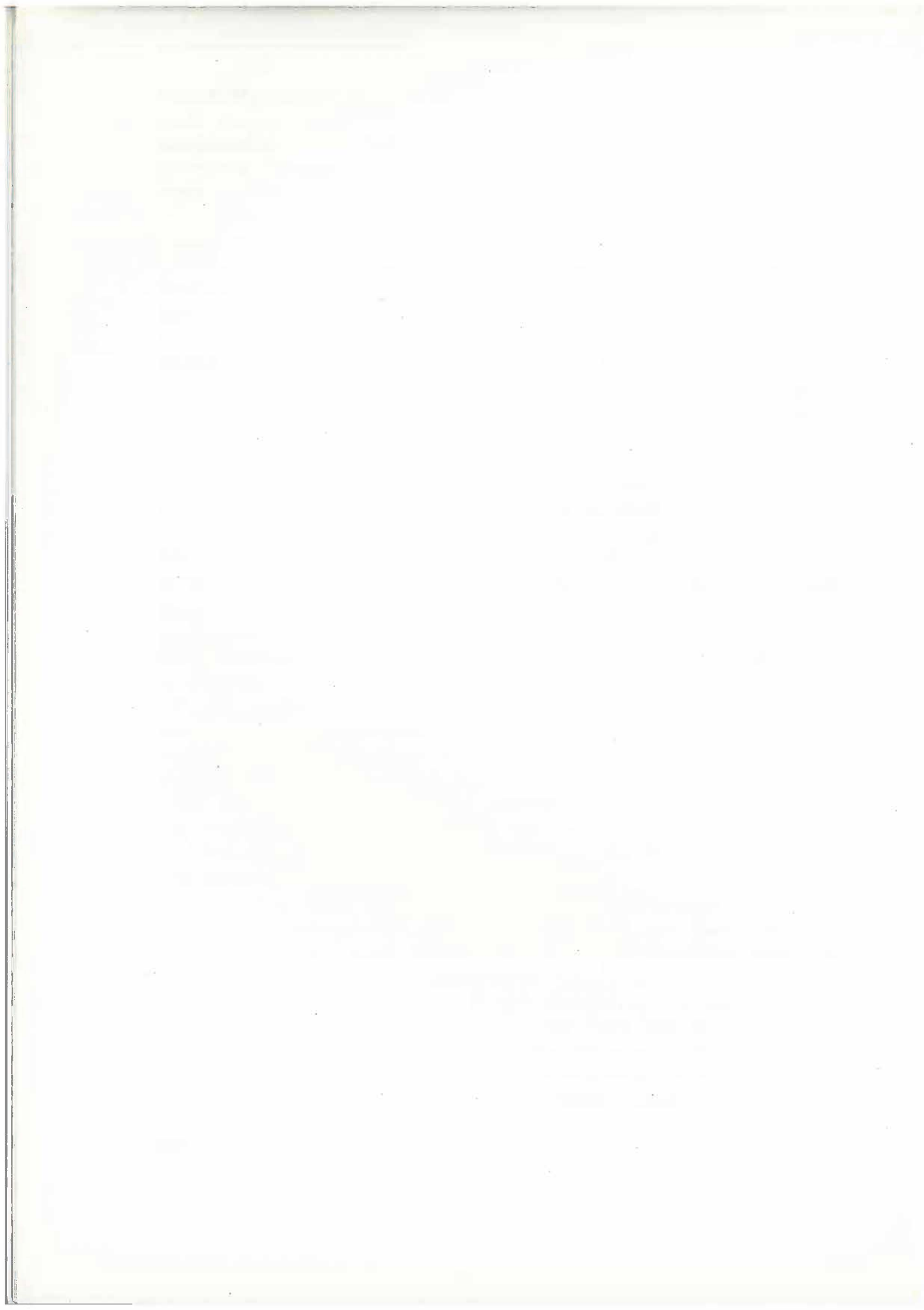
- a) tongemäße Bereicherung oder Verarmung der Repräsentanten,
- b) eine zeitweilige Anleihe bei anderer Tonart,
- c) gemischte Funktion oder sogar Funktions-Kombination.

Die dritte Auslegung ist die historisch jüngste und dabei universell. Beide ältere Auslegungen sind zwar nicht zu verwerfen, aber man kann sie nur in bestimmten Fällen anwenden.

4. *Der Weg zur Anti-Tonika*: Es gibt Harmonien, die sich funktionsmäßig nahe stehen, deren man sich bei der Betonung des tonalen Zentrums — der Tonika — bedient, und Harmonien, die funktionsmäßig entfernt sind, deren Einsatz das Zentrum unterminiert. Funktionsmäßig verwandt sind gewiß Dominante und Subdominante. Jede von ihnen kann

jedoch leicht zu einer neuen Tonika werden. Dadurch können wir stufenweise zur zweiten, dritten und zuletzt sechsten Dominante oder Subdominante gelangen, die enharmonisch gleich sind und die sich auf der entgegengesetzten Seite des Quintenzirkels befinden. Diese Harmonie, die sich am meisten der Herrschaft der ursprünglichen Tonika sträubt, kann man als Anti-Tonika bezeichnen (in C dur ist es *fis*, *ais*, *cis* oder *ges*, *b*, *des*). Besonderheit der fünften Dominante (*h*, *dis*, *fis*) und der fünften Subdominante (*des*, *f*, *as*) liegt darin, daß man sie als eine sehr entfernte, entfremdete aber gleichzeitig als eine der Tonika räumlich nahe, nur „apart verschobene“ Harmonie betrachten kann. Es ist auch der Grund dessen, daß gerade diese zwei Akkorde für Repräsentanten der phrygischen und der lydischen Funktion gehalten werden sollen. (Über weitere Gründe, besonders darüber, daß beide Akkorde dem Prinzip des Leittons entsprechen, wird in den „Grundlagen der modernen Harmonik“ gesprochen.)

5. *Über die Atonalität*: Man begegnet oft einer vereinfachenden Ansicht, daß in der atonalen Musik die Gesetze der funktionellen Harmonik „nicht gelten“. Das funktionelle harmonische Denken ist jedoch nicht eine bloße Konvenz, es hat seine tiefen Wurzeln in der Art des Empfindens und des Denkens überhaupt. Die Atonalität bedient sich des Mechanismus des Hörens darin, daß sie jede Andeutung eines potentiellen Zentrums im Keim zerstört. Zur Bekämpfung der entstehenden Zentren ist eine nicht erlahmende Anstrengung vonnöten. Zwischen der tonal unruhigen bzw. mehrdeutigen und atonalen Musik besteht eigentlich nur ein quantitativer Unterschied.



Ferdinand Pujman – Lehrer singender Schauspieler (Erinnerungsskizze)

Die Autorin war Ferdinand Pujmans Schülerin am Prager Konservatorium in den Jahren 1926–1931, anfangs als Mitglied des von Otakar Ostrčil gegründeten Opernstudios. Ihre persönliche Erinnerung erfaßt das Milieu des Emauser Klosters, wo damals das Konservatorium untergebracht war, und die Persönlichkeit der großen Regisseurs des Nationaltheaters vom Gesichtspunkt seiner zweiten Linie, seiner künstlerischen Tätigkeit als Pädagogen und lebenswürdigen Freund der Studenten aus. Sie lernt ihn noch im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit als sechsunddreißigjährigen Künstler-Neuerer kennen. Schöpferische Anregungen, wodurch auch sein Unterricht gefüllt war, wurden von heute auf morgen geboren und erneuert.

Im Kapitel „Technik der Opern-Schauspielkunst“ führt die Verfasserin Hauptprinzipien und Termini Pujmans Bewegungsschulung einschließlich der Beispiele der künstlerischen Auffassung und Lösung einer schauspielerischen Aufgabe, der psychologischen Beziehungen und des musikalischen Bewußtseins auf. Sie erklärt Atmung, Stellung, Bewegungsdynamik, Gang, Haltmachen, Arme, Kopf. Die Ergebnisse sind schauspielerische Improvisationen, Bewegungskompositionen, die die Schüler „Statuen“ nannten. Die schöpferische Auffassung dieser Arbeit zielte auf die Erhabenheit der Kunst, auf die „Überwindung der Schwerkraft“ ab, was bei Pujman für die Losung seines Schaffens gehalten werden kann.

Das Kapitel „Schauspielerische Aktion und Musikstil“ erörtert Versuche der Lösung einer dramatischen Situation durch Bewegung, Aktion, vorläufig ohne Gesang. Wir führten schauspielerisch Szenen der Musikzwischenstücke aus bekannten Opern auf, spielten den singenden Personen zu. Wir gewöhnten uns die Oper als prinzipiell musikalische Stilisierung aufzufassen, die musikalische Handlung der Komposition durch Bewegung auszudrücken. Jegliche schauspielerische Bewegung ist durch die Komposition gegeben und kann weder gegen sie oder an ihr vorbei gehen. Ausbildungstendenzen der Schulen der Bewegungsrhythmik in den 20-er und 30-er Jahren trugen zum Begreifen Pujmanscher Grundsätze bei, die die Oper zur modernen Kunst umgestalteten. Das Werk Smetanas bot uns selbstverständlich höchste Aufgaben an. Pujmansche Auffassung der Opernbühne in der musikalischen Ordnung wurde uns zur Selbstverständlichkeit moderner Wiedergabe, ein demütiger Dienst den Werten des Werkes gegenüber, ohne äußere Zutaten, ohne jegliche Veränderungen.

Die Verfasserin entsinnt sich, wie die genau musikalisch stilisierte Aufführung der Verkauften Braut aus d. J. 1923 (Ostrčil, Pujman, Kysela) aussah, die von Pujmans Schülern und Anhängern begeistert aufgenommen wurde, die jedoch eine Interpellation der Konservativen in der Nationalversammlung hervorrief.

Das Kapitel „Mitschüler“ erfaßt Pujmans Hauptzüge als Pädagogen in der Arbeit mit einzelnen Persönlichkeiten und Talenten. Sie tauchen zufällig auf. Alle Jahrgänge studierten beisammen: Nelly Gaierová, Jiřina Šejbalová, Božena Kozlíková, Jarmila Pěničková-Rochová, Vladimír Tomš, Hanuš Thein, Jaroslav Gleich und eine Reihe anderer. Einigen widmet die Verfasserin eine kurze persönliche Erinnerung, die charakteristisch für ihre Kunst ist, durch die sie später berühmt geworden sind, andere erwähnt sie nur, namentlich Marie Erhartová und ihre völlig pujmansche Marie in der Verkauften Braut. Einen umfangreichen Abschnitt nahm das Porträt Vladimír Tomš' ein, der Partner der Autorin im Studium der Traviata, Karoline (in Zwei Witwen) und schließlich in der Absolventenvorstellung Romeo und Julia von J. A. Benda war.

Die gesprochene Prosa des tschechischen klassischen Singspiels gibt einen Anlaß zur eingehenderen Betrachtung über gesprochenes Wort in der Oper, dann über das Melodram und über deren Wiedergabe, wie sie Professor Pujman verlangte, wie er sie den singenden Schauspielern – Sängern – einzugeben vermochte, wie er ihre ganzen Figuren fest in der Hand hielt. Die Bewertung der pujmanschen Stilisierung des Melodrams ist zwischen die Erinnerungen an die Schule geschoben, obwohl sie selbständig ist und spätere Zeit betrifft und Pujmans souveränes Klavierspiel bedeutend erwähnt.

Ein kleines Porträt von Jarmila Pěničková-Rochová, der späteren Gesangslehrerin am Konservatorium, berührt mäßig stilistische Probleme der Gesangsausbildung und weist auf ihre hervorragenden Qualitäten als Konzertsängerin und ihr pädagogisches Talent hin. Einige Namen junger, später bekannter und auch unbekannter Sänger schließt das Kapitel von den Mitschülern, die zum interessanten Ganzen durch Pujmans pädagogischen Willen zusammengeschlossen waren, der der jungen Generation ein smetanasches Sängerideal eingab, Ideal eines ausgebildeten und moralisch verantwortlichen, begeisterten Künstlers, der für die Erhebung der Menschlichkeit singt, ab.

In die Reihe von Mitschülern ist noch ein Absatz über den tief von Pujmans Lehre gefangenen Gründer der Amateur-Operngruppe „Kammeroper“ Karel Votápek beigegeben.

Das Kapitel „Ich“ führt einige persönlich unvergeßliche Erlebnisse aus der unmittelbaren Zusammenarbeit des Professors mit seiner Schülerin auf Opernpartien wie z.B. Margarethe, Susanna, Karoline (Zwei Witwen),

Philine, Rosina, Violetta u.a. auf. Dabei tauchten Fragen und Einwände eine nach der anderen auf: Stil, Metrum, Akzent, Stärke, Aussprache, gesungene Vokale, schauspielerische Einzelheiten, durch Technik gewonnene Sicherheit, Ausbildungsergebnisse. Ein Brief von Iša Krejčí aus Bratislava an Pujman schätzte offensichtliche Spuren der pujmanschen Schule ein.

Über die Koloratur — Grundsätze und ästhetische Maßstäbe, humorvolle Zwischenfälle aus der Praxis. Wie der Künstler und Pädagoge sich selbst in einer unbeliebten Arbeit zu überwinden vermochte. Es folgen Erinnerungen an die sympathische Persönlichkeit des Professors Dědeček und an die Arbeit in den Korrepetitionsstunden. Die Autorin faßt am Schluß des Kapitels mit tiefer Dankbarkeit Pujmans Einfluß in seinem Bekenntnis zum smetanaschen Ideal und eigenen pädagogischen Ehrgeiz zusammen und kommt am Schluß ihrer Erinnerungen zur Schilderung eines vertrauten Porträts von Ferdinand Pujman, dem Freund der Jugend und dem Erzieher in der gesellschaftlichen und auch menschlichen Hinsicht.

Eine hohe Idee der Aufgabe und des Sinns des Theaters überhaupt, ein philosophischer Anblick in die Kunstwerkstatt. Ein schüchterner Versuch um einen Beitrag zu Pujmans Charakteristik als Menschen, Denkers und subjektiv geschlossenen Geistes folgt. Einige kleine Reminiszenzen an das persönliche Verhalten: wie er manchmal verschlossen und streng war, so wußte er sich anderswo in einer Wursträucherei oder Kaffee mit Studenten freundlich zu unterhalten und dabei führte und erzog er stets zur Kunst und Menschlichkeit. Ästhetische Diskussionen in den Pausen im Vorsaal des Emaus bedurften vieler Zigaretten. In öffentlichen Konzerten war der Emauser Saal voll moderner Musik. Adepten der Gesangkunst stellten sich unter Pujmans Führung die Aufgabe, handschriftliche Neuheiten und unkonventionelle und schwierige Kompositionen aufzuführen. Sie begegneten der Komponistenavantgarde, den Schülern Nováks, Suks und Foerstes, Hábas Vierteltonschule.

Von den jungen Musikwissenschaftlern wird besonders Mirko Očadlík erwähnt, in dessen Wohnung sich die Autorin in nächsten Jahren mit Ferdinand Pujman traf und wo sich die seltene persönliche Freundschaft festigte. Die Erzählung ist mit einem Kapitel über Kunstpädagogik abgeschlossen, in dem noch auf andere Wege der Gesangkunst, der außerhalb des Theaters, hingewiesen wird.

Über Ferdinand Pujmans pädagogische Tätigkeit

Professor der Mimik.

Das Kapitel verfolgt Ferdinand Pujmans pädagogische Tätigkeit am Prager Konservatorium (1921–1951). Pujman wurde 1921 (gemeinsam mit O. Zítek) eingeladen, die erste öffentliche Vorstellung der neuen Gesangsabteilung einzustudieren. Nach der erfolgreichen Aufführung wurde er zum Vertragslehrer, später dann zum Vertragsprofessor für das Fach der Opern-Dramaturgie, Regie und Mimik.

An der neuen Opernabteilung (die Sänger wurden vor dem 1. Weltkrieg gemeinsam mit dramatischen Künstlern geschult) war es unumgänglich, nach den spezifischen Grundsätzen der Opernästhetik zu lehren, damit das Konservatorium Sänger verließ, die fähig wären, Opernpartien vom Geiste der Musik aus und in den Intentionen der modernen Regie zu interpretieren. Pujman ist schon in dieser Zeit ein bedeutender Regisseur und Reformator der Opernregie, Autor einer Reihe von Schriften, in denen er einen neuen Typus des Opernkünstlers und ein System der Gestaltung schauspielerischer und gestischer Form der Operninszenierung festgelegt. Er ist auch Autor erster mimikologischer Arbeit (schauspielerische Formenlehre), die an Hand physiologischer und anatomischer Analysen die Thematik der körperlichen Bewegung auf der Bühne behandelt. Das in diesem Werke geschaffene System wurde auch mit Lehrplänen des Gesangsstudiums der Konservatorien koordiniert.

Bei öffentlichen Schulvorstellungen des Konservatoriums setzte Pujman das Prinzip, das ganze Werk aufzuführen (nicht nur dessen Abschnitte), durch. Seine Inszenierungen zeichneten sich durch die analytisch abgeleitete Auffassung und einen einheitlichen Stil aus. Die Opernschule knüpfte engste Kontakte mit den Vertretern der modernen bildenden Kunst und mit unkonventionellen Choreographen an. Ebenso wie am Prager Nationaltheater arbeiten hier progressive Künstler der tschechischen modernen Oper. Mit dem Studienjahr 1926/27 erweitert das Konservatorium den Umfang seiner Tätigkeit durch die Gründung eines Opernstudios. Es waren Kurse für weitere Ausbildung von Sängern, die auch außerhalb des Konservatoriums geschult wurden.

Pujman wirkte gleichzeitig als Dramaturg der Opernschule. Aus den aufgeführten Werken geht hervor, daß Pujmans Dramaturgie entweder neue, oder umgekehrt längst vergessene, im Betrieb großer Bühnen kaum vorstellbare Partituren vorwiegend einheimischen Ursprungs präsentierte.

Die Wahl der Autoren ist sehr interessant, unkonventionell und ist auch im Hinblick auf das ganze Prager Kulturleben vorteilhaft orientiert. Die Bühnentätigkeit der Opernabteilung ersetzte einigermaßen eine Kammeroper und stand im Mittelpunkt des Interesses des Publikums sowie der Kritik.

Nach 1945 dehnte Ferdinand Pujman seine pädagogische Tätigkeit auch auf die neu gegründete Hochschule AMU aus. Fünf Jahre lang wirkte er gleichzeitig an beiden Lehranstalten. Seit dem Schuljahr 1951–52 lehrte er nur noch an der AMU.

Professor der Opernregie.

Unter den pädagogischen Pflichten Ferdinand Pujmans am Konservatorium stand auch Opernregie. Er konnte faktisch jedoch keine Regisseure ausbilden, denn Opernregie existierte damals noch nicht als ein selbständiges Fach. Später (1939) wurde die Möglichkeit der Hospitationen bewilligt. Pujmans zahlreiche Vorschläge zur Bildung der Fachabteilung Opernregie blieben unerledigt.

Die selbständige Fachabteilung Opernregie wurde erst nach 1945 an der AMU errichtet. Prof. Pujman hat gleich am 1. Schuljahr 1946/47 mit Vorlesungen und Übungen angefangen, 1949 wurde er zum ordentlichen Professor der AMU ernannt, seit 1952 übernimmt er die Leitung des Lehrstuhls für Dirigieren, Opernregie und Gesang.

Für den Unterricht der Opernregie und Dramaturgie an der AMU hat Pujman Lehrpläne ausgearbeitet (1950). Sie legen Nachdruck auf das Studium der Opernschauspielkunst, die nach Pujmans Bewegungssystem gelehrt werden sollte. Zum regelmäßigen Unterricht ist es jedoch nicht gekommen.

Prof. Pujman lehrte Opernregisseure theoretisch und praktisch: er hielt Vorlesungen (gab auch Skripten heraus), leitete Seminare und Regiepraxis der Studenten. Zur Regiepraxis rechnete er ausschließlich Tätigkeit im Opernstudio, das er selbst 1946 gegründet hatte. An der Tätigkeit des Studios nahmen Studenten aller Fächer der AMU sowie des Konservatoriums teil. Das Studio konnte auch Werke mit größeren Besetzungsansprüchen produzieren. Sein Programm wurde vom Gesichtspunkt der pädagogischen Nützlichkeit, vorwiegend aus dem Bereich der tschechischen Opernliteratur gewählt. Prof. Pujman lehrte an der AMU auch noch nach der Vollendung des 70. Lebensjahres, bis zum Sommersemester 1960. Er ist am 17. 12. 1961 verstorben.

Ein Verzeichnis aller öffentlichen Opernvorstellungen (Neuinszenierungen) des Prager Konservatoriums und der AMU in den Jahren 1921–1960 ist beigelegt.

Instrumentation des Konzertes für ein Streichinstrument (Antonín Dvořák: Konzert für Violoncello)

Das Streichinstrument gehört zu den klanglich wenig durchdringenden Instrumenten. Deshalb ist die Frage, unter welchen Umständen es in der Konkurrenz des Orchesters besteht, der Aufmerksamkeit wert. Allgemein gilt es:

1. Ein Streichinstrument wird am leichtesten durch Streichinstrumente verdeckt. Analog gilt es für ein Blasinstrument, das es am leichtesten durch Blasinstrumente verdeckt wird. Allgemein kann man sagen, daß ein Soloinstrument am leichtesten durch homogene Instrumente verdeckt wird.

Es ist deshalb letzten Endes möglich, homogene Instrumente (oder wenigstens einen Teil von ihnen) überhaupt wegzulassen. Z. B. Hindemith läßt im Konzert für Viola op. 36 Nr. 4 im Orchester nur Violoncelli und Kontrabässe, also er läßt 1. und 2. Violinen und Bratschen aus, denn gerade sie könnten den Solisten am meisten verdecken. Alban Berg besetzt im Doppelkonzert für Violine und Klavier das Orchester nur mit Blasinstrumenten. Dasselbe tut auch Iša Krejčí im Concertino für Violine. Umgekehrt kann man ein solistisches Blasinstrument nur mit Streichern kombinieren.

2. Spielen mit dem Solisten Streicher, ist es ratsam

a) daß der Solopart über ihnen plaziert ist (dasselbe gilt für ein solistisches Blasinstrument, wenn mit ihm Bläser spielen). Im entgegengesetzten Fall wird der Solist sehr leicht verdeckt. Dazu reicht es über ihn z. B. in I. Violinen eine kantabile Melodie zu legen. Die Geiger lassen sich dann gewöhnlich nicht abbringen, sie mit gebührendem *Espressivo* vorzutragen, wodurch sie jedoch eben den Solisten verdecken,

b) daß man in Streichern klanglich wenig ausgiebige Techniken anwendet. Dazu gehören z. B. saltando gespielte Staccato-Akkorde in der Begleitung, Akkorde, die durch „Wellenbewegung“ der Intervalle entstehen, manchmal auch Tremolo (natürlich nicht im *Forte*) u. ä.

3. Blasinstrumente verdecken solistisches Streichinstrument auffallend weniger. Das kann man so ausnützen, daß es z. B. möglich ist, einem Blasinstrument auch eine Kantilene zu vertrauen, deren Fähigkeit zu verdecken, im Vergleich mit dem Staccato-Typus, gewiß größer ist. Man kann sogar eine solche Kantilene — natürlich nicht in einer starken Dynamik — über den Solisten legen ohne sonderliche Gefahr, daß er dadurch verdeckt wird. Auch von Blasinstrumenten gespielte begleitende Akkorde

verdecken verhältnismäßig weniger, als wenn sie von Streichern gespielt werden, so daß man auch einen klanglich kompakteren Satz anbringen kann. Man kann allerdings diese Klangfülle nicht über Gebühr steigern, bzw. wächst sie, dann ist es vonnöten, sie durch schwache Dynamik auszugleichen. Ausgezeichnet bewähren sich begleitende Pizzicato-Akkorde — also wenn sich Streichinstrumente in Zupfinstrumente verwandeln.

4. Sehr empfehlenswert ist es, im Solo eine unterschiedliche Satzart von der des Orchesters zu wählen. Besonders zwei Möglichkeiten bieten sich hier an:

a) gegen den „kontinuierlichen“ Legato-Typus den Staccato-Typus setzen,

b) gegen schnelle Bewegung (z. B. in Sechzehnteln) eine ruhige Folge (Viertel, halbe Noten u. dgl.) setzen.

Einen dieser kontrastierenden Typen verwenden wir im Solopart und den anderen im Orchester.

5. Von dem Teil des Orchesters, der eine unangenehme Fähigkeit, den Solisten zu verdecken, besitzt, gilt es: je mehr er von dem Solo entfernt ist, desto weniger verdeckt er ihn.

6. Manchmal bewährt sich solistisches Streichinstrument durch Blasinstrumente zu verstärken. Melodische Linie im Solo kann man vor allem im Unisono verstärken (wenn sie sehr beweglich ist, nur ihre „Stützpunkte“). Diese Unisono-Kombination kann man weiterhin ebenfalls mit Blasinstrumenten in Unter- oder Oberoktave verdoppeln, je nach der Lage der solistischen Melodie. Weniger empfehlenswert ist, das Soloinstrument mit einem Blasinstrument nur in Oktaven (d. h. ohne gleichzeitiges Unisono) zu führen. Es gibt auch andere Möglichkeiten, z. B. Akkordzerlegungen im Solo (die z. B. mit wogender Bewegung des Bogens über Saiten gespielt werden) kann man durch Akkorde der Bläser unterstützen (tenuto, aber auch staccato) usw.

7. Man muß sehr behutsam mit einigen Schlaginstrumenten, vor allem Membraninstrumenten, umgehen. Das gilt besonders über deren Wirbel, der den Solisten sehr leicht verdeckt.

Es ist begreiflich, daß man die hier angeführten Vorgänge untereinander verschiedenartig kombinieren kann.

Harmonische Grundprinzipien bei Bohuslav Martinů (Analyse seiner Sonate für Bratsche und Klavier)

Einleitend begründet der Autor die gewählte Methode der Analyse. Eine quantitative, statistische Untersuchung des akkordischen Materials würde die spezifischen Züge der Musiksprache Bohuslav Martinůs nicht erschließen, weil sie in gegenseitigen Beziehungen der Zusammenklänge beruhen. Deswegen konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf Fragen der harmonischen Bewegung und der funktionellen Beziehungen. Zur Analyse wurde ein Werk aus dem Jahre 1955, also aus der reifen Periode des Autors, herangezogen. Die Aufmerksamkeit ist vor allem der Introduction und der Coda gewidmet, in denen man die spezifische Art, auf die der Komponist das Bewußtsein der Tonart konstituiert, am besten verfolgen kann.

Den methodischen Ausgangspunkt bilden die von Karel Janeček entdeckten harmonischen Grundprinzipien, die einen Charakter zeitüberdauernder Gesetzmäßigkeiten haben. Die Untersuchung der Anwendung dieser Prinzipien ermöglicht auch harmonisches Denken von Autoren der verschiedenen Stilepochen zu vergleichen. Es gibt drei harmonische Grundprinzipien:

1. Das Prinzip der reinen Tonika beruht darin, daß wenn die Endtonika als erreichtes Ziel der harmonischen Bewegung wirken soll, darf sie weder durch nicht aufgehobene harmonische imaginäre Töne noch durch tonale imaginäre Töne im Tritonus-Verhältnis kompliziert werden.

2. Das Prinzip des Leittons beruht darin, daß der vor der Tonika stehende Zusammenklang der Tonika um so dringender zustrebt, je mehr Leitöne, d. h. Töne, die um einen Halbton von irgendeinem Bestandteil der Tonika entfernt sind, er enthält.

3. Das Funktionsprinzip stellt eine Synthese beider vorhergehenden Prinzipien dar, die in einzelnen Stilepochen konkret durch Mittel realisiert werden können, die in den Einzelheiten verschieden sind (z. B. das dreigliedrige klassische Funktionssystem, Šins fünfgliedriges Funktionssystem).

Es folgt eine eingehende Analyse der ersten 35 Takte aus der Sonate für Bratsche und Klavier von Bohuslav Martinů. Ihre Ergebnisse sind folgendermaßen zusammengefaßt:

1. Zum Unterschiede von der klassisch-romantischen Art der Anwendung des Prinzips der reinen Tonika (die in der sorgfältigen Vorbereitung der Tonika durch beide nichttonische Haupt- bzw. Hilfsfunktionen beruht) läßt Martinů die neue Tonika ohne Vorbereitung erklingen, festigt

sie durch langes Aushalten, aber gleichzeitig verletzt sie durch eine Menge melodischer Töne im Tritonus-Verhältnis (besonders durch mixolydische Sept, oft auch durch lydische Quarte). Seine Toniken wirken also nie vollkommen spannungslos, sie werden durch ihre Umgebung individualisiert, klingen „modern“.

2. Zum Unterschied von der klassisch-romantischen Art der Anwendung des Prinzips des Leittons (die vor allem in der Vorbereitung der Tonika durch die Dur-Dominante, also in der Betonung des unteren Leittons zur tonischen Prim beruht) meidet Martinů auffallend den unteren Leitton zur Prim. Er bedient sich gewöhnlich der Leittöne zur Quinte und sehr häufig verwendet er Leittöne zur tonischen Terz, und zwar beide, den unteren sowie den oberen, oft in der höchsten, melodisch bedeutenden Stimme.

3. Martinů kehrt mit Vorliebe die klassische Funktionsfolge S-D-T in die Folge D-S-T um. Er weicht also der authentischen Kadenz aus und bevorzugt die plagale Kadenz, die er jedoch durch originelle Mittel realisiert: die Subdominante ersetzt er durch den einfachen oder alterierten Akkord der II. Stufe (mit erhöhter Prime, die den unteren Leitton zur tonischen Terz bildet, wobei die nichtalterierte Prime gleichzeitig erklingt und in Gegenbewegung aufgelöst wird).

Die Analyse des Schlußteils des I. Satzes wird vor allem auf den unkonventionellen tonalen Plan ausgerichtet. Auffallend wirkt hier die Tonart *Es* dur, also die auf der mixolydischen Sept der Haupttonart liegende Tonika. Vor der Coda selbst kommt es sogar zur Ausweichung in die noch entferntere Tonart *As* dur, wonach die kurze Coda in *F* dur unerwartet, frisch, „modern“ wirkt.

Der Schluß des II. Satzes der Sonate enthält komplizierte Zusammenklänge und Andeutungen der Bitonalität. Auf dem letzten Steigerungshöhepunkt erscheint ein Sechsklang *c-e-g-cis-fis-b*, also eine Kombination von zwei Dur-Dreiklängen im Tritonus-Verhältnis. Martinů löst diesen modernen, sehr dissonanten Akkord nicht als eine nichttonische Harmonie auf (wie es ein im Grunde genommen klassisch-romantisch denkender Komponist getan hätte), sondern er verläßt allmählich *b*, *cis* und *fis*, so daß er zur Endtonika *c-e-g* durch das stufenweise „Auswaschen“ der um den Tritonus entfernten Töne gelangt, die allerdings bis zum Schluß der Komposition als tonale imaginäre Töne im Bewußtsein des Hörers verbleiben. Deshalb wirkt auch die Endtonika trotz ihrer realen Einfachheit als ein nicht abgegriffener Zusammenklang, dessen latente harmonische Spannung im Hörer in eine starke emotionelle Spannung umgeschmolzen wird.

Bolero von Maurice Ravel

Nach einer kurzen Aufzählung historischer Tatsachen werden einzelne Komponenten des Werkes untersucht. Die Form besteht aus 18 Abschnitten, die abwechselnd zwei Themen nach dem Schema AA-BB wiederholen, und einer kurzen Coda. Dieselbe Tempobezeichnung gilt für die ganze Komposition, nur in der Coda wird bei der Ausweichung in *E* dur das Tempo traditionsgemäß etwas belebt. Die Begleitung bilden zwei rhythmische Folgen: eine Figur der kleinen Trommel und der Rhythmus, der das $\frac{3}{4}$ Metrum betont. Beide 16-taktige Themen werden stets durch eine 2-taktige Einleitung eingeführt, nur am Anfang des Werkes hat die Einleitung 4 Takte. Beide melodische Linien sind absteigend, und ihre einzelnen Teile werden stets um bestimmte zentrale Töne gruppiert. Was die Tonalität anbelangt, so steht das Thema A in *C* dur, Thema B abwechselnd in *C* mixolydisch und *C* phrygisch. Die Tonalität, der melodische und rhythmische Verlauf verursachen, daß das Thema A einen ruhigeren, das Thema B einen erregteren Ausdruck hat. Die motivische Arbeit im gewöhnlichen klassisch-romantischen Sinne befindet sich nur in einem Teil der Coda und nimmt $\frac{3}{10}$ der Gesamtdauer der Komposition an. Harmonie wechselt im Baß Töne *c* und *g*, Tonika und Dominante, während die anderen Stimmen diese Eindeutigkeit verschleiern. Mit Ausnahme der kurzen Ausweichung in *E* dur in der Coda steht das ganze Bolero in *C* dur. Die Komposition ist konsequent homofon. Zwischen dem Rhythmus der Melodien und der Trommelfigur besteht eine ununterbrochene Spannung. In einigen Abschnitten tritt auch das $\frac{3}{4}$ Metrum in den Vordergrund. Die klassische Gegenbewegung der Stimmen wird nur auf einer einzigen Zählzeit, auf dem vorletzten Viertel des Werkes geltend gemacht. Dadurch wird der Höhepunkt der Steigerung erreicht.

Die Instrumentation des Bolero beginnt mit den Soli der Bläser, die derart aneinander gereiht sind, daß sich die Farbe allmählich verschärft und die Klangintensität wächst. Darauf folgen Abschnitte der Bläsergruppen, und erst der 19. Abschnitt bringt die Melodie in der Kontrastfarbe der Streicher. Dann verschiebt sich die Farbe wieder von den Streichern in die Blechbläser. Auch die begleitenden Folgen verschärfen sich allmählich in der Klangfarbe und schwellen klanglich durch Einschaltung weiterer Instrumente an. Anfangs geht oft das Instrument, das bereits das Thema zu Ende gespielt hat, in den Rhythmus der kleinen Trommel über. Schweres Schlagzeug tritt erst gegen den Schluß der Coda ein. Die ganze Steigerung des Bolero ist perfekt durchdacht, und einzelne

Mittel werden zielbewußt eingesetzt. Der Komponist verzichtet auf eine Reihe geläufiger Kompositionsvorgänge, die er meisterhaft beherrscht, und verändert empfindlich die Hierarchie einzelner Komponenten der Kompositionsarbeit. Ungeachtet einer zweifellos bedeutenden Beteiligung der Verstandeskontrolle, hält er jedoch eine feste Verbindung mit der elementaren Musikalität des Volkstypus aufrecht. Diese künstlerisch völlig überzeugende Synthese scheinbar so entgegengesetzter und heterogener Prinzipien stellt den hauptsächlichen historischen Beitrag des Bolero von Ravel dar und ist gewiß auch die wichtigste Ursache seiner großen Popularität in den breitesten Publikumsschichten.

Methodik der Unterweisung im europäischen Kontrapunkt des 20. Jhs.

Der Kontrapunkt des 20. Jhs. verhält sich zum traditionellen, sog. Instrumentalkontrapunkt, wie dieser zum früheren Vokalkontrapunkt. Mit der Unterweisung im modernen Kontrapunkt kann man erst nach der gründlichen Beherrschung der Theorie des traditionellen Kontrapunkts und der traditionellen Harmonie, der musikalischen Formen und der Harmonie des 20. Jhs. anfangen.

Anfangs kann man die Bildung der Melodie behandeln. Die Behandlung des eigentlichen Stoffes wird in folgende Teile und Kapitel gegliedert:

I. *Zweistimmiger Kontrapunkt.*

1. *Der einfache Kontrapunkt.* Der rhythmisch gleiche Kontrapunkt (Note gegen Note) in konsonanten Intervallen, der ungleiche Kontrapunkt, der gleiche Kontrapunkt in dissonanten Intervallen, der in beiden Stimmen rhythmisch gemischte Kontrapunkt (Beispiel 1).

Beispiele können tonal (Diatonik oder auch erweiterte Tonalität), modal oder auch atonal (bzw. unter Anwendung der dodekaphonischen oder allgemein seriellen Methode) sein.

2. *Doppelkontrapunkt und Transpositionskontrapunkt.*

A) Der Kontrapunkt mit vertauschbaren Intervallen einer und derselben Gruppe:

a) Der in einzelnen Intervallen aller sieben diatonischen Intervallgruppen umkehrbare und transponierbare Kontrapunkt (Beispiel 2).

b) Doppelkontrapunkt und Transpositionskontrapunkt in allgemeinen Intervallmöglichkeiten (Beisp. 3).

B) Der Kontrapunkt mit unvertauschbaren Intervallen einer und derselben Gruppe.

a) Der in einzelnen Intervallen (von allen 12 Intervallen) umkehrbare und transponierbare Kontrapunkt (Beisp. 4).

b) Doppelkontrapunkt und Transpositionskontrapunkt in allgemeinen Intervallmöglichkeiten. In dieser Art des Kontrapunkts kann man nur Gegen- und Seitenbewegung in folgenden Intervallen verwenden: kleine Sekunde, kleine Terz, reine Quarte, Tritonus (als verminderte Quinte), kleine Sexte und kleine Septime (Beisp. 5, 6). Jeder Stimme kann man eine Intervall- oder Akkordparallele beifügen (Beisp. 7, 8).

3. *Imitation.*

Als eine neue Erscheinung kann man die Imitation in der Intervallvergrößerung und Verkleinerung, und zwar mechanische (Beisp. 9) und harmonische Imitation (Beisp. 10) bezeichnen. Für die eigentliche Übung kommt die strenge, bzw. die in beliebigen Intervallen transponierbare Imitation in Betracht.

A) a) Strenge Imitation in ungleichen Intervallen (Beisp. 11).

b) Strenge Imitation in gleichen Intervallen (Beisp. 12).

B) Strenge Imitation mit dem zeitlich veränderlichen Einsatz der Risposta in ungleichen (Beisp. 13) und gleichen Intervallen (Beisp. 14).

C) Imitation in der Augmentation und Diminution (Beisp. 15). Weiter folgt ein Beispiel mit transponierbaren und zeitlich verschiebbaren Stimmen (Beisp. 16).

D) Krebsformen der Imitation (Beispiel 17).

II. *Dreistimmiger Kontrapunkt.*

1. *Der einfache Kontrapunkt* (Beisp. 18).

2. *Mehrfacher Kontrapunkt und Transpositionskontrapunkt* in ungleichen (Beisp. 19), gleichen (Beisp. 20), bzw. parallelen Intervallen (Beisp. 21, 22).

3. *Imitation* in der geraden Bewegung (bzw. unter Anwendung einer Hilfskonstruktion — Zeichen P. K. — Beisp. 23, 25), Gegenbewegung (Beisp. 24), in Augmentation und Diminution (Beisp. 26), Krebsformen (Beisp. 27, 28), Intervallvergrößerung und Verkleinerung (Beisp. 29, 30), strenge Imitation mit zeitlich verschiebbaren Stimmeinsätzen (Beisp. 31, 32, 33).

III. *Vierstimmiger Kontrapunkt* (einfacher Kontrapunkt, Transpositions- und mehrfacher Kontrapunkt, Imitation).

IV. *Fünf- und mehrstimmiger Kontrapunkt* (eine kurze Abhandlung).

V. *Anwendung an die kontrapunktischen Grundformen.*

1. *Passacaglia.*

2. *Kanon* (Beisp. 34, 35).

3. *Fuge.*

In der Exposition der modernen Fuge kommt hauptsächlich der reale Comes (Risposta) vor, und zwar auch in Fällen, in denen früher der tonale Comes (Risposta) benutzt wurde (Beisp. 36).

Ein Beitrag zur Problematik der Psychologie der Tonkünstlerpersönlichkeit

Im ersten Abschnitt wird über objektive und subjektive Bedingungen gesprochen, unter denen sich die Persönlichkeit eines Tonkünstlers formen und entwickeln kann. Zu den objektiven Bedingungen gehören vor allem innere und äußere reale Möglichkeiten. Wenn auch ein Musiker über objektive Bedingungen verfügt, die für seine künstlerische Tätigkeit günstig sind, bedeutet es noch nicht, daß er zum bedeutenden Tonkünstler wird. Es ist hier einerseits das Erwartungsniveau, das durch das Maximum innerer und äußerer Erfolge, die der jeweilige Musiker von sich erwartet, andererseits das Anspruchsniveau, das man als Minimum innerer und äußerer Erfolge definieren kann, die den betreffenden Musiker zu befriedigen vermögen, vonnöten. Sowohl das Erwartungsniveau als auch das Anspruchsniveau sind subjektive Bedingungen, die mit den objektiven Bedingungen auseinanderfallen können. Auseinanderfallen können ebenfalls das innere und äußere Niveau realer Möglichkeiten, das innere und äußere Erwartungs- und Anspruchsniveau. Ebenso überhöht das Anspruchsniveau oft das Erwartungsniveau, was schon dadurch gegeben ist, daß das Anspruchsniveau unter normalen Umständen eine steigende Tendenz zeigt. Solche Ungleichheit ist ein Faktor, der eine anspruchsvolle Lebenssituation zeugt.

Während das Anspruchsniveau in sich selbst eine steigende Tendenz hat, kann man dasselbe vom Erwartungsniveau nicht sagen. Die Steigerung des Erwartungsniveaus ist an die Steigerung des Niveaus der realen Möglichkeiten gebunden. Der Mensch bemüht sich jedoch um die Erhöhung des Niveaus der realen Möglichkeiten nur in dem Fall, wenn er dazu durch die Ungleichheit des Anspruchsniveaus und des Erwartungsniveaus angetrieben wird. Die Bewegungskraft des Wachstums des Musikers ist also eine anspruchsvolle Lebenssituation. Wenn die Situation, wo das äußere Anspruchsniveau das äußere Erwartungsniveau übersteigt, durch den Umstand begleitet wird, bei dem inneres Erwartungsniveau äußeres Erwartungsniveau übersteigt, kommt es beim Musiker zum Gefühl der Frustration. Wenn der Musiker das Niveau realer Möglichkeiten nicht soweit steigern kann, um Kunsttaten zu vollbringen, die seinen Ehrgeiz zu befriedigen vermöchten, muß er das Anspruchsniveau verändern: entweder so, daß er dessen Qualität verändert, oder durch Herabsetzung seiner Quantität; in diesen Fällen spricht man von der Kompensation und der Regression.

Es gibt auch unangemessene Lösungen anspruchsvoller Lebenssituationen, in denen es zur Ungleichheit zwischen dem Erwartungsniveau und dem Niveau realer Möglichkeiten kommt. Eine solche Ungleichheit führt zur Selbsttäuschung.

Im Leben eines Tonkünstlers kommen akute Situationen, die eine einstweilige, aber plötzliche und jähe Veränderung des Anspruchs- und Erwartungsniveaus verursachen. Weicht das Erwartungsniveau plötzlich und jäh in der Richtung nach unten ab, zeigt sich das Anspruchsniveau als Faktor, dessen Qualität gewachsen ist und umgekehrt, wenn auf diese Weise das Erwartungsniveau sinkt, fällt auch das Niveau realer Möglichkeiten. Zu den häufigsten akuten anspruchsvollen Lebenssituationen eines Tonkünstlers gehört das Trema, das derart unterschiedliche Symptome hat, daß man es nicht als eine einzige Erscheinung betrachten kann. Maladaptives Trema geht aus dem Mangel an der Möglichkeit der Adaption in einer neuen, ungewöhnlichen oder plötzlichen Situation hervor. Hier weicht primär das Erwartungsniveau in der Richtung nach unten ab. Anderswo wird das Trema durch übermäßige Motivation verursacht. Dann ist es Motivationstrema, bei dem primär das Anspruchsniveau in der Richtung nach oben abweicht. Es gibt auch bedingt-reflexives Trema, das sich in der Regel nur auf bestimmte Personen, bestimmtes Milieu oder bestimmte Art der Tätigkeit bezieht. Eine andere Art des Tremas ist anthropophobisches Trema, dessen Ursache eine krankhafte Angst vor dem Menschen ist. Dieser Zustand entwickelt sich eher zum Schlimmeren als zum Besseren und trifft das ganze gesellschaftliche Auftreten. Es ist ein peinliches und sehr schwer entfernbares Gefühl. Ein an dem anthropophobischen Trema leidender Musiker würde nicht selten gerne öffentlich auftreten, er kann jedoch seine Angst nicht überwinden, die er schon vor diesem Auftreten hat. Manchmal stellt sich das Trema erst nach der Leistung ein. In Benigneform geht es um das Motivationstrema, wogegen in Maligneform Grund des Tremas fixe Vorstellungen sind.

Die Beseitigung des Tremas, das nicht von der Natur einer pathologischen Erscheinung ist, beruht in der Einführung einer wirksamen Maßnahme gegen einen akuten Aufstieg des Anspruchsniveaus oder gegen die Senkung des Erwartungsniveaus. Um jedoch eine Maßnahme zu treffen, die gerade im gegebenen Fall am wirksamsten ist, muß man zunächst feststellen, um welche Art des Tremas es geht. Die Beseitigung des Tremas vom anthropophobischen Ursprung oder des Tremas nach der Leistung, das auf fixen Vorstellungen basiert, ist am schwierigsten und sie kann nur einem erfahrenen Psychiater anvertraut werden.

Mit anspruchsvollen Lebenssituationen hängt auch das psychologische Wesen des Generationsproblems unter Tonkünstlern zusammen. Generation ist eine Gruppe von Menschen, die in der Entwicklung der Gesell-

schaft eine bestimmte gesellschaftliche Funktion innehaben. Für die Angehörigkeit zur Generation ist nicht das Alter maßgebend, sondern die Zeit, wo der jeweilige Mensch ins öffentliche Leben eintrat. Man muß auch mit Fällen rechnen, wo ein Tonkünstler ins öffentliche Leben später eintritt, als es üblich ist. Solchen Fällen begegnet man so oft, daß man sie nicht als Ausnahmen betrachten kann.

Die Arbeit an einer Lebensaufgabe erreicht den Gipfelpunkt, wenn die Aufgabe erfüllt ist. In diesem Augenblick hört die gegebene Aufgabe auf die Gegenwart zu sein und wird zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung. An die Stelle der erfüllten Zeitaufgabe tritt sofort eine andere, die die vorige fortsetzen und dadurch auch verneinen muß. Menschen, die ihre Aufgabe erfüllt haben, werden sich dieser Tatsache in der Regel nicht bewußt, weil sie im Widerspruch zu ihren Motivationsveranlagungen steht.

In der Musik wird der Kampf des Neuen mit dem Alten entweder um den Stil oder — weniger oft — um das Programm geführt. Jedoch weder Stil noch Programm sind Faktoren, die den eigentlichen künstlerischen Wert des Werkes bestimmen würden. Deshalb ist der Kampf des Neuen mit dem Alten in der Musik nicht ein Kampf um künstlerischen Wert, was wir auch aus der Tatsache ersehen, daß schließlich beiden Seiten in der Musikkultur fast immer gleichberechtigte Stelle zugestanden wird. Hier also zerstört das Neue das Alte nicht, wenn es auch verneint. Deshalb ist nicht einmal das Generationsproblem in der Kunst vom objektiven Gesichtspunkt aus durch einen unversöhnlichen Widerspruch gegeben.

Bei einem Tonkünstler, der sich künstlerische Aufgaben stellt, die das überschreiten und verneinen, was bis heute in der Musik geleistet worden ist, kommt es zur Überhöhung des äußeren Anspruchsniveaus über das äußere Erwartungsniveau. Diese Ungleichheit verschärft sich allmählich, was zum Negativismus oder zum Gefühl der Frustration führen kann.

Progressive Kräfte schließlich siegen, was auch Lösungen der anspruchsvollen Situation avantgardistischer Künstler mit sich bringt. Der Zeitabschnitt zwischen diesem Knotenpunkt und der Erfüllung der Lebensaufgabe wird zur günstigsten Periode im Leben eines Tonkünstlers. Dagegen ein Tonkünstler, der seine Aufgabe schon erfüllt hat, will nicht, daß es nach dem Antritt neuer Generation bei ihm zur wiederholten Senkung des äußeren Erwartungsniveaus kommt. Für einen solchen Künstler zeigt es sich als vorteilhaft, daß die junge Generation nicht Recht hat, denn wenn sie nicht Recht hat, muß der bestehende „alte“ Stil dauernde Gültigkeit haben, mit ihm endet die Entwicklung der Musiksprache und deshalb ist er Höhepunkt aller Vollkommenheit.

Das Generationsproblem unter Musikern muß nicht einmal vom psychologischen Standpunkt aus unversöhnliche Widersprüche produzieren, es

ist aber vonnöten, daß die These von der Irrelevanz der Stil- und Programmkonzeption für den inneren künstlerischen Wert der Werke zum Bestandteil des gesellschaftlichen Bewußtseins wird.

Der Einfluß des Alters auf die Musiktätigkeit bleibt uns eigentlich größtenteils verborgen, denn die Intensität der Motivation greift in diesen Einfluß als eine ziemlich starke Interferenz ein, die sich bei der musikpsychologischen Erkundung nicht aussieben läßt. Es steht fest, daß man vor dem 15. Lebensjahr mit einer bedeutenden künstlerischen Tätigkeit noch nicht rechnen kann. Es gibt dagegen viele hervorragende Tonkünstler, die mit ihrer Tätigkeit weit später begonnen haben als es üblich ist.

Das häufigste Alter der Entstehung der Persönlichkeit eines Tonkünstlers ist Postpubertät und zwar in der Regel ihre zweite Hälfte. Wenn sich die Persönlichkeit eines Tonkünstlers später formt, dann geschieht es stets aus Ursachen, auf die das physische Alter ohne Einfluß ist.

Auch sehr alte Künstler können hervorragende Leistungen vollbringen. Ihre Erfolge beruhen jedoch nicht in technisch brillanter Wiedergabe, sondern in der inneren künstlerischen Tiefe und Reife. „Wundergreise“ sind in dieser Hinsicht Gegensatz der „Wunderkinder“, die umgekehrt den Zuhörer durch schwindelerregende Technik schockieren, so daß der Mangel an künstlerischer Tiefe und Reife ihrer Leistungen leicht übersehen wird. Bei Komponisten kommt es im Gegenteil zur Abschwächung der künstlerischen Produktion. Beide diese Fälle kann man leicht anders erklären als aus der unmittelbaren Wirkung des physischen Alters.

Die die Persönlichkeit eines Tonkünstlers gestaltenden Faktoren sind qualitativer und quantitativer Art. Von den qualitativen sind zwei am wichtigsten: der erste hängt davon ab, ob der Künstler vom klassischen oder romantischen Typus ist, während der zweite durch die Angehörigkeit des Künstlers zum extraverten oder introverten Typus gegeben ist. Zu den quantitativen Faktoren gehören technische Meisterschaft, künstlerische Schlagfertigkeit, Potenz und Eigenart. Diese Faktoren wirken gegenseitig, obwohl sie sonst aufeinander nicht übertragbar sind.

Im weiteren Abschnitt wird die Typologie der Tonkünstlerpersönlichkeiten durchgeführt und zwar erstens nach qualitativen, zweitens nach quantitativen Faktoren. Nach qualitativen Faktoren kann man 4 Typen unterscheiden, und zwar extravert-romantisch, introvert-romantisch, extravert-klassisch und introvert-klassisch. Nach quantitativen Faktoren kann man 8 Typen aufstellen, für die es erforderlich wäre, geeignete Titel zu finden.

Trotz der Kompliziertheit und Individualität der Evolution der Tonkünstlerpersönlichkeit kann man feststellen, daß die künstlerische Entwicklung eines hervorragenden Musikers bestimmten allgemeinen Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Die erste Periode, die ein Tonkünstler durchmacht,

ist eine Vorbereitungsperiode, wo sich der Künstler noch an fremde Vorbilder lehnt. Das zweite Stadium ist Mittelperiode, die sich in der Regel etwa nach zehnjähriger künstlerischer Tätigkeit einstellt. Jetzt hat der Künstler schon eine eigene Musiksprache geschaffen und sich von fremden Einflüssen losgemacht. Jedoch die Entwicklung seiner Ausdrucksweise und seiner Kunstauffassung erreichte noch nicht ihren logischen Ausgang. Das dritte Stadium nennt man Kulminationsperiode. Sie stellt sich gewöhnlich etwa 15 Jahre nach dem Antritt der mittleren Periode ein und ist von allen Stadien die kürzeste. Jetzt erreicht die Entwicklung der Ausdrucksweise und der Kunstauffassung ihren Höhepunkt. Das vierte Stadium kann man als Spätperiode bezeichnen. Sie folgt unmittelbar der Kulminationsperiode nach und bedeutet eine bestimmte Rückkehr zu den früheren Positionen. Die Entwicklung der Persönlichkeit eines Tonkünstlers weicht allerdings von dem entworfenen Schema oft ziemlich erheblich ab. Einige Abweichungen sind gesetzmäßig, und zwar: 1. Mittlere Periode wird gleichzeitig zur Kulminationsperiode. 2. Nach dem Abklingen der Kulminationsperiode kommt es zu einer Veränderung der Entwicklungslinie, die jetzt eine andere Richtung annimmt und in eine zweite Kulminationsperiode einmünden kann. 3. Die Veränderung der Entwicklungslinie muß nicht erst nach dem Abklingen der Kulminationsperiode einsetzen. Manchmal kommt es dazu schon nach dem Abklingen der mittleren Periode. 4. Der Kulminationsperiode geht eine Ruhepause voraus.

Beitrag Otakar Ševčíks und Bedřich Voldans zur Pädagogik des Violinspiels

Gegenstand der Untersuchung des vorliegenden Aufsatzes ist das pädagogische Werk zwei bedeutender tschechischer Violinpädagogen, Otakar Ševčíks (1852–1934) und Bedřich Voldans (geb. 1892). Der Autor konzentriert sich vor allem darauf, was im umfangreichen Werke beider Pädagogen neu und bahnbrechend ist, wodurch sie die ganze Pädagogik und Methodik des Violinspiels bereicherten. Er untersucht die Ansichten der beiden Autoren nach ihrem schrittweisen Werdegang (dieser dauerte besonders bei Ševčík sehr lange und ist in breiteren Kreisen von Interessenten an der Pädagogik des Violinspiels ungenügend bekannt, denn aus Ševčíks Schaffen leben im öffentlichen Bewußtsein nur seine frühen Werke), konfrontiert sie miteinander und würdigt kritisch ihr Werk. Er geht dabei sowohl von Erkenntnissen der Psychologie des Lernens und der Musikpsychologie als auch von neuesten Untersuchungen der Physiologie des Violinspiels aus. Nach einem kurzen Abriß der Entstehung beider Methoden (diese dienten zunächst denen in der Jugend solistisch tätigen Autoren zur Vervollkommnung ihrer eigenen Technik, später kristallisierte sich erst die pädagogische Seite heraus) werden einzelne Bestandteile des Violinspiels analysiert und auf die Weise, wie sie von beiden Autoren gelöst werden, hingewiesen.

Zu Ševčíks bedeutendsten Beiträgen gehört die Einführung des individuellen Studiums und die Trennung technischer Probleme vom musikalischen Gehalt studierter Werke (in der Zeit seines Studiums am Prager Konservatorium wurde das Violinspiel gruppenweise gelehrt, und die einzige Methode war die Nachahmung des Vorspielens durch den Lehrer), auf der elementaren Stufe dann die praktische Anwendung des Halbtonsystems (keineswegs dessen Entdeckung!) mit allen seinen Vorteilen, die es gegenüber dem früher gebrauchten Tonleitersystem, über dessen Mängel sich Pädagogen seit jeher beschwerden, hat. Im weiteren Teil erörtert der Autor Ansichten beider Pädagogen über die Violinintonation. Er analysiert Ševčíks wenig bekanntes Werk „*Schule der Intonation*“ und zeigt, welchen Weg zum Erreichen genauer Intonation Voldan beschreitet. Ševčík weist in seiner „*Schule der Intonation*“ auf Probleme hin, die die Stimmung der Violine in reinen Quinten mit sich bringt und kommt zum Schluß, daß jeder Ton auf dem Griffbrett zwei Lagen hat: „normale“ Lage, — im Vergleich zu der unteren Saite, und „temperierte“ Lage, — im Vergleich zu der oberen Saite. Voldan trägt mit seiner „Intonations-

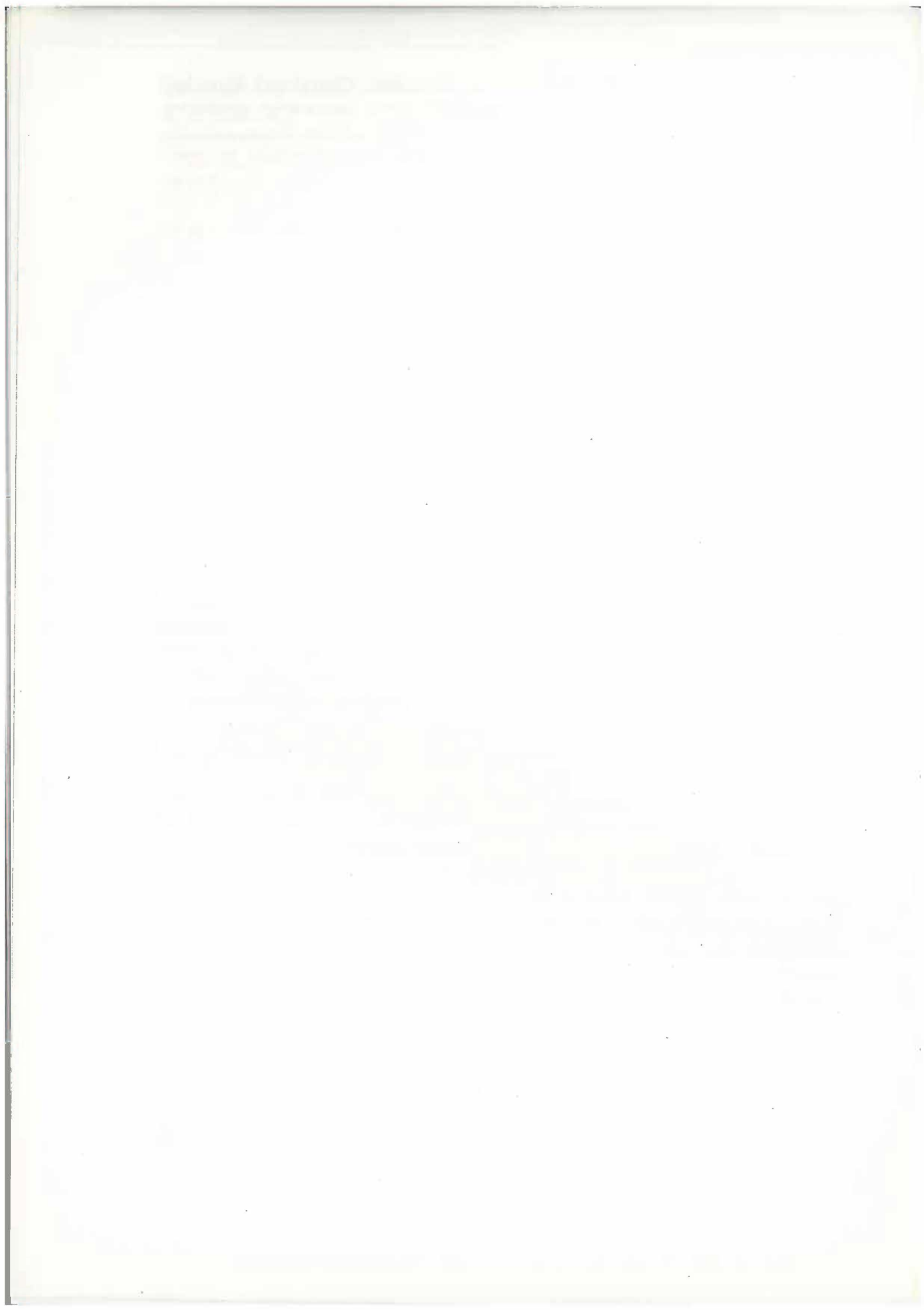
reflexion“ auf diesem Gebiet ein neues Element hinein und baut darauf methodisch die Verbindung des Griffes mit dem Gehör auf, die er nachher in festgelegten Übungsformen fixiert.

Der Autor berücksichtigt weiter die Art, auf die Ševčík und Voldan die Violinlagen lehren. Ševčík schritt zunächst nacheinander von den tieferen zu höheren Lagen (in der „*Schule der Violintechnik*“ und in der „*Violinschule für Anfänger*“) fort. Später änderte er seine Ansicht über die Unterweisung in Lagen und begann alle sieben Lagen auf einmal zu lehren. Einen tatsächlichen Umbruch erzielte Voldan im Unterricht mit seiner „*Neuen Lagenschule*“, in der er ein „*analoges Gruppensystem*“ verwendet, d. h. gleichzeitig die Lagen lehren, die auf verschiedenen Stellen des Griffbretts gleiche Notation und Fingersatz haben (z. B. 1. Lage auf der A-Saite, dieselben Noten und Griffe in der 5. Lage auf der D- und in der 9. Lage auf der G-Saite). Dadurch werden sämtliche Lagen auf nur vier Gruppen reduziert, die darüberhinaus im Fingersatz sinnreich zusammengefügt sind. Diese Art bringt manche Vorteile, erfordert jedoch eine andere Anwendung des Ergänzungsstoffes, der bisher ebenfalls progressiv von mittleren Lagen gereiht worden ist. Voldan selbst veröffentlichte dazu *80 Lieder* und *40 Studien* im analogen Gruppensystem, d. h. daß man sie aus einem Notentext in verschiedenen Lagen spielen kann.

Im weiteren Abschnitt werden Ansichten beider Pädagogen über den wichtigsten, aber auch heiklesten Teil der Violintechnik, den Lagenwechsel, die Verbindung einzelner Lagen untereinander, eingehend erörtert. Beim Lagenwechsel bewegt sich die ganze Hand dem Griffbrett entlang, verliert feste Stütze und deshalb entsteht die Frage nach der Art der Ausführung des Lagenwechsels und besonders des methodischen Verfahrens zu dessen Schulung. Ševčík deutet die Art der Ausführung des Lagenwechsels erst in seiner *Violinschule für Anfänger* op. 6 an. Sein Verfahren ist jedoch unvollständig und inkonsequent. Voldan teilt den Lagenwechsel in vier Gruppen nach der Funktion der Finger (Violin-Funktionalismus) ein und führt zwei Modelle – feste Übungsmuster – ein, die zur vollkommenen Ausbildung des Lagenwechsels im Sinne der Prinzipien der Hygiene des motorischen Lernens beitragen.

Der letzte Teil des Aufsatzes befaßt sich mit der Art des Studiums des Konzertrepertoires bei beiden Pädagogen. Ševčík rechnet in seinen ersten Werken mit einer einfachen Übertragung der Fertigkeiten aus abstrakten Fingerübungen auf das Konzertrepertoire. Erst in der *Schule des Violinvortrags* kommt es zur technischen Analyse konkret studierter Werke. Seine Analysen sind jedoch weitschweifig und es gibt für sie keine allgemeine Art der Anwendung. Diesen stufenweisen Übergang von bloßen Fingerübungen zur planmäßigen Beherrschung technischer Klippen der Konzertwerke krönt Voldan mit seiner Arbeitsmethode ORMPIC (Orien-

tierung, Reduktion, Modelle, Vorübungen, Inversion, Charakter). Einzelne Bestandteile dieser Methode haben festgelegte (aber keineswegs erstarrte) Formen. Der Schüler kann sie also auf eine schöpferische Weise auf alle ihm begegnenden Schwierigkeiten anwenden. Die ganze Methode ist konsequent auf den Gesetzen der Psychologie des Lernens aufgebaut. Otakar Ševčík und Bedřich Voldan haben mit ihrem Werk im beträchtlichen Maße zur Rationalisierung und zur Stellung der Pädagogik des Violinspiels auf wissenschaftliche Grundlage beigetragen.



Thematischer Katalog böhmischer Orgelfugen aus dem 18. Jh.

Der thematische Katalog umfaßt böhmische Orgelfugen aus dem 18. Jahrhundert, und diese Definition „böhmische Orgelfugen“ faßt er im breiten Sinne des Wortes auf. Er führt nicht nur Kompositionen von Autoren tschechischer Herkunft, d. h. denen, die in Böhmen oder in der Emigration (in anderen Ländern) lebten, sondern auch zahlreiche anonyme Kompositionen an, die in handschriftlichen Orgelbüchern tschechischen Ursprungs erhalten wurden. Es gibt hier auch Orgeltranskriptionen von vokal-instrumentalen Fugen, Klavier- u. a. Fugen, die in handschriftlichen Sammlungen oder Drucken als Kompositionen für Orgel bezeichnet sind. Auch das chronologische Kriterium wird so breit als möglich gefaßt. Es sind hier nicht nur Orgelfugen aus dem 18. Jh., die ermittelt werden konnten, sondern auch selten vorkommende Kompositionen von Autoren, die um die Wende des 18. und des 19. Jhs. lebten, von deren Kompositionen nicht festgestellt werden kann, ob sie vor oder nach 1800 geschrieben worden sind. Desgleichen wurden in den Katalog auch anonyme Kompositionen aus den Sammlungen, die erst im 19. Jh. angelegt worden sind und die vorwiegend jedoch ältere Musik enthalten, einbezogen.

Angesichts dessen, daß zahlreiche Orgelfugen böhmischen Ursprungs aus dem 18. Jh. anonyme Kompositionen sind und daß wir von den meisten von ihnen nicht wissen, wann sie entstanden, konnte die gebräuchliche Anordnung solcher Kataloge, nämlich die nach den Namen der Autoren oder nach der Chronologie, nicht verwendet werden. Auch eine Anordnung nach den Tonarten wäre unübersichtlich, denn einige Fugen kommen auch in verschiedenen Transpositionen vor und man kann nicht mit Sicherheit sagen, welche Tonart die ursprüngliche war. Ich konnte jedoch von einer Tatsache ausgehen, die zum spezifischen Merkmal sämtlicher Fugen des betreffenden Zeitabschnittes wird: sie beginnen nämlich mit einem in der Regel unbegleiteten Thema, das für jede Fuge einmalig ist und gleichzeitig ihr Inzipit darstellt. Bei Jeder Fuge kann man eine eindeutige Tonart (in einigen wenigen Fällen von Fugen, die man als tonal zweideutig betrachten kann, sind entsprechende Hinweise bei beiden Möglichkeiten der Auslegung der Tonart) feststellen und demnach auch ziffernmäßig die Stufen ausdrücken, auf denen in ihr einzelne das Thema bildende Töne stehen. Ich bezifferte die Töne von 1 bis 12 nach den chromatischen Stufen, wobei

der Grundton hat die Nummer	1 (in C dur oder c moll c)
übermäßige Prime oder kleine Sekunde	2 (in C dur oder c moll <i>cis</i> o. <i>des</i>)
große Sekunde	3 (in C dur oder c moll d)
übermäßige Sekunde oder kleine Terz	4 (in C dur oder c moll <i>dis</i> o. <i>es</i>)
große Terz	5 (in C dur oder c moll e)
reine Quarte	6 (in C dur oder c moll f)
übermäßige Quarte oder verminderte	
Quinte	7 (in C dur oder c moll <i>fis</i> o. <i>ges</i>)
reine Quinte	8 (in C dur oder c moll g)
übermäßige Quinte oder kleine Sext	9 (in C dur oder c moll <i>gis</i> o. <i>as</i>)
große Sext	10 (in C dur oder c moll a)
übermäßige Sext oder kleine Septime	11 (in C dur oder c moll <i>ais</i> o. <i>b</i>)
große Septime (= Leitton)	12 (in C dur oder c moll h)

Für jeden wiederholten Ton wird dieselbe Nummer aufs neue verwendet. Als Grundlage des Nummernzeichens des Themas werden klingende Töne und nicht geschriebene Notenzeichen genommen: Dieselbe Ziffer wird also nicht wiederholt, wenn zwei Noten von derselben Höhe durch Ligatur verbunden sind. Ziffernmäßig werden jedoch alle Vorschläge ausgedrückt, denn sie klingen als selbständige Töne. Eine Ausnahme bilden nur melodische Verzierungen (besonders Triller und Mordente), wo die Ziffer nur den geschriebenen Ton und nicht die verzierenden Töne bezeichnet. Das ist deswegen notwendig, weil Niederschriften in verschiedenen Quellen sehr oft in der Leseart der melodischen Verzierungen divergieren. Dadurch entsteht ein Nummernzeichen oder Symbol, das von so vielen Ziffern zusammengesetzt ist, wie das Thema Töne hat.

Zum Thema rechne ich (für diesen Orientierungszweck) prinzipiell alle Töne, die am Anfang der Fuge bis zum zweiten Einsatz des Themas (= Beantwortung) ertönen. Im Katalog sind die Themen so geordnet, daß sie von den kleinsten zu den größten Ziffern aufeinanderfolgen, wobei auf die Zahl der das Symbol bildenden Ziffern keine Rücksicht genommen wird. Ausschlaggebend für die Einreihung ist die Folge der Ziffern von links her. Der Katalog beginnt also mit Fugen, deren Themen am Anfang die meisten wiederholten Grundtöne (1) haben, und schließt mit einem Thema, das mit dem Leitton (12) beginnt, ab. Das bestimmende Merkmal für Fugen mit zwei oder mehreren Themen ist das Ziffernschema des Themas, das am Anfang früher ertönt. Solange zwei Themen gleichzeitig auftreten, ist jenes bestimmend, das in höherer Stimme exponiert wird. Bei allen Fugen von zwei gleichzeitig exponierten Themen wird nebst dem Symbol des ersten Themas auch das des gleichzeitig exponierten zweiten Themas angeführt, — und zwar in Klammern entweder über oder unter dem Symbol des 1. Themas, je nach dem, ob es zum erstenmal in einer höheren oder unteren Stimme exponiert wird. Fugen von zwei

nacheinander exponierten Subjekten werden bloß nach dem ersten Thema bezeichnet.

Dem Zahlensymbol oder Zeichen folgt die Ordnungszahl, die die jeweilige Komposition in diesem Katalog trägt, und das notierte Thema. In der Regel wird auch der Anfang des Comes wiedergegeben, damit man erkennt, wo das Thema endet. Wenn eine Fuge einen nicht-thematischen Anfang hat, führe ich ihn in Klammern an.

Weiter wird die Tonart oder verschiedene Tonarten, in denen die Komposition geschrieben ist, angegeben. Dann folgen Angaben über Drucke und Handschriften, in denen die Komposition enthalten ist, mit der Bezeichnung des Autors, des Titels, der Tempobezeichnungen, bzw. der Art der Niederschrift. Die letzten Angaben sind Hinweise auf Schallplattenaufnahmen und Bemerkungen mit weiteren Mitteilungen, die sich auf die Komposition beziehen.

Die im Katalog benutzten Abkürzungen bedeuten:

ad.	und weitere
ao	Angabe des Autors
bez ao	ohne Angabe des Autors, anonym
b. r.	ohne Jahr
gb	Generalbaß
Grn, grn	Schallplattenaufnahme
HONM	Hudební oddělení Národního muzea v Praze (Musik- abteilung des Nationalmuseums in Prag)
nogb	notiert nur im Generalbaß
Ø	Schallplattendurchmesser
ot.	Umdrehungen in der Minute
Pozn., pozn.	Bemerkung
Rkp, rkp	Handschrift
sign.	Signatur
str.	Seite
t.	Taktzahl
teo	Tempobezeichnung
Ti, ti	Druck, Ausgabe
tit.	Titel
vok.	vokal
vok. instr.	vokal-instrumental
vyd.	Ausgabe, Herausgeber, herausgegeben

Druckausgaben werden mit Abkürzungen des Titels nach dem Wortlaut in Originalsprache bezeichnet. Wenn es um eine Sammlung von kompositionen *eines* Autors geht, steht am Anfang vor der Abkürzung oder dem Namen des Herausgebers, nach dem der Druck bezeichnet ist, der Nachname des Komponisten. Das Verzeichnis dieser Abkürzungen und

deren Erläuterungen in alphabetischer Reihenfolge steht vor dem eigentlichen Katalog im Kapitel Zkratky a seznamy (d. h. Abkürzungen und Verzeichnisse) I. Handschriften werden nach dem Fundort, bzw. dem Sigel der Archivinstitution oder der Bibliothek, in der sie aufbewahrt werden, und nach der Signatur, die sie dort tragen, bezeichnet. Das Verzeichnis dieser Abkürzungen in alphabetischer Reihenfolge steht vor dem eigentlichen Katalog im Kapitel Zkratky a seznamy II.

Schallplattenaufnahmen werden durch Angaben über Firmen (Supraphon oder Panton), Bestell.-Nr. (innerer tschechoslowakischer Markt) und Namen des Interpreten bezeichnet. Wenn die Art der Schallplatte nicht angegeben ist, bedeutet das 30-cm Langspielplatte mit 33 1/3 U/min.

Böhmische Orgelfugen sind in zahlreichen Handschriften, besonders in Sammlungen, überliefert, die in Archiven, Museen, Bibliotheken, Kirchenchören und auch Privatsammlungen in der Tschechoslowakei sowie in anderen europäischen Ländern (besonders in Deutschland) aufbewahrt werden. Sie sind weiterhin in zahlreichen Drucken, die im Ausland und auch in Böhmen vom Ende des 18. Jhs. bis heute herausgegeben werden, überliefert. Handschriftliche Sammlungen hatten oft ihre eigenen Schicksale. Organisten notierten in Sammelhandschriften Kompositionen zur praktischen Aufführung in Kirchen und oft bearbeiteten sie diese mit Rücksicht auf Möglichkeiten der Instrumente, auf denen sie spielten, auf eigene Gewandtheit und auf die Art der Einordnung der Fugen in die Liturgie. Danach verkürzten oder verlängerten sie, veränderten Stimmführung u. a. Sie machten hier oft auch ihren persönlichen Geschmack geltend. So ist eine Reihe von Fugen in verschiedenen Fassungen und Redaktionen überliefert. Diese Abschreibep Praxis hatte noch eine gewichtige Folge: bei Gottesdiensten wurde nicht bekanntgegeben, welche Komposition gespielt wird. Organisten brauchten zur Aufführung keine Angaben über Autoren und oft merkten sie sie nicht einmal an. So sind sehr viele Kompositionen nur anonym überliefert, einige Aufzeichnungen weichen in Angaben des Autors voneinander ab. Diese Praxis dauerte bis in die 30-er Jahre des 19. Jhs. hinein, wo zwei repräsentative Drucke mit böhmischer Orgelmusik erschienen sind: **MfO** — **Pitsch** und **FPävC**. Seit dieser Zeit hat sich die Situation geändert und in handschriftlichen Sammlungen überwiegen Abschriften von diesen Druckausgaben.

Aus der ersten Hälfte des 18. Jhs. sind wenige Niederschriften überliefert worden. Es sind eine Handschrift Berlin StB M Mus ms. autogr. Czernohorski 1 mit Aufzeichnungen zwei Fugen und eines Fragments von B. M. Černohorský und weiter eine Sammelhandschrift Praha HONM XXXIV E 116, die dorthin aus dem Waldstein-Archiv zu Doksy gekommen ist und wahrscheinlich in der Gegend um Mladá Boleslav entstand. Wenn auch Orgelkompositionen sich darin erst am Schluß (nach den Aufzeich-

nungen seltener Cembalowerke aus den 30-er und 40-er Jahren) befinden (und es ist möglich, daß sie mit bestimmten Zeitabstand niedergeschrieben worden sind), gibt es hier bei einigen Kompositionen ein wichtiges Zeugnis der Urheberschaft Josef Segers (besonders bei der Fuge in e moll, hier Nr. 116, die MfO — Pitsch irrtümlich C. Ph. E. Bach zuschreibt), denn die Sammelchrift wurde offensichtlich noch zu Segers Lebzeiten abgeschlossen.

In die zweite Hälfte des 18. Jhs. kann man 3 Sammelwerke provinziellen Ursprungs legen: das mit der Tätigkeit von Jiří Ignác Linek und seinen Nachfolgern verbundene Orgelbuch von Bakov und zwei Sammelwerke des Kantors Jan Slavík von Hořovice (Praha, HONM L A 102, abgeschlossen 1797, und Praha, HONM L A 101, abgeschlossen 1803). Sie haben darin ein gemeinsames Merkmal, daß sie fast keine Angaben über Autoren anführen, nicht einmal bei den Werken berühmter Komponisten, wie Josef Seger oder F. X. Brixl. Weiter gibt es aus dem Ende des 18. Jhs. eine Reihe von Sammelwerken, die mit dem Namen des Komponisten Josef Seger verbunden sind und die seinem heute unbekannten oder nicht identifizierten handschriftlichen Nachlaß nahestehen: der Leipziger Druck **Seger-Türk** aus dem Jahre 1793, der direkt nach einem Teil des handschriftlichen Vermächtnisses des Komponisten gedruckt worden ist, weiter ein Sammelwerk Leipzig MB III 8 63, das vielleicht eine Fortsetzung eines handschriftlichen Konvoluts aus Segers Nachlaß oder dessen nahe Abschrift ist, weiter eine heute unbekannte handschriftliche Quelle, nach der der Beginn des I. Bds. und vielleicht auch manches aus der Fortsetzung des Druckes MfO — Pitsch gedruckt worden ist, ein Konvolut von 3 Sammelwerken Marburg DStB Ms 30190 und ein Sammelwerk eines Seger-Schülers, des Organisten František Chládek von Rakovník (heute Praha, HONM XV C 152).

In allen diesen handschriftlichen Quellen befinden sich neben Kompositionen, bei denen man auf Segers Autorenschaft schließen kann, auch andere, die ältere Autoren schufen (meistens sind es Meister des 17. Jhs. wie Froberger, Muffat und Kuhnau). Sie weisen darauf hin, daß Josef Seger auch Kompositionen anderer Autoren interpretierte und sie zu pädagogischen Zwecken benutzte. Da bei diesen Kompositionen Autoren nicht angegeben worden sind, wurden die Werke in diesen Sammlungen von da auch in späteren Drucken als Kompositionen von Seger überliefert.

In der erwähnten Chládek-Sammlung und weiter in der Sammelhandschrift Praha HONM XLVII A 296, die sich ein Orgelspieler und Lehrer aus Louny, Thomas Maczek, anfertigte, befinden sich interessante Bearbeitungen von Fugen J. S. Bachs, die ebenfalls mit dem Namen Josef Segers verbunden werden. Dieser Komponist ist anschließend nur mit vereinzelt Werken aus zwei aus dem Kloster Osek stammenden Sammel-

werken (heute Praha HONM XXXII A 598 und XXXIV a 286) vertreten. Seine Kompositionen sind hier neben Werken österreichischer und deutscher Komponisten — Haydn, J. S. Bach, Eberlin u. a. aufgezeichnet, was von der Mischung böhmischer und deutscher Kultureinflüsse in Nordwest-Böhmen zeugt.

Kein weiterer Komponist ist in Orgelbüchern, die nur ihm gewidmet sind, so häufig vertreten wie Seger. Umfangreich ist auch das Schaffen Jan Křtitel Vaňhals, dessen 30 Orgelfugen wahrscheinlich noch im 18. Jh. in 4 Sammlungen je nach 6 bzw. 12 Fugen im Druck erscheinen sind. Dem Schaffen F. X. Brixis sind zwei Sammelwerke gewidmet worden (Plzeň MA XXVI b 5/21 und Plzeň, ZčM 7509), die jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Eine bedeutende Anzahl von Kompositionen dieses Autors sind vereinzelt in anderen Sammlungen aufgezeichnet.

Sehr zahlreich sind Sammelhandschriften, in denen Abschriften von gedruckten Bänden überwiegen. Dergleichen haben wir schon aus der Zeit kurz nach dem Erscheinen von Vaňhals Fugen-Zyklen und von Seger-Türk.

Es ist insbesondere eine Flut von Abschriften von den schon erwähnten gedruckten Sammelwerken MfO — Pitsch und FPävC erhalten. Nur hier und da findet man darunter Kompositionen, die anderswoher nicht bekannt sind, wie z. B. eine Fuge von Vaňhal in der Handschrift Plzeň ZčM 38983, oder wertvolle anonyme Fugen in der Handschrift Praha XXIII G 146 u. dgl. mehr.

Bedeutend wertvoller als diese Handschriften sind Sammlungen provinzieller Organisten und Kantoren, die zwar aus dem 18. Jh. stammen, die aber manches bewahren, was in der böhmischen Provinz vom Schaffen des vorigen Jahrhunderts überliefert worden und was anderswo in älteren Aufzeichnungen nicht enthalten ist. Es sind namentlich Sammelwerke Praha HONM XV C 150 — Hůlka, Praha HONM IV E 84 — Kuhn, Plzeň MA HU 129/15, Plzeň MA H 362 XVI f 24/9, Plzeň ZčM 7455, Vebršany — Sterzl, Kypta — Telč, Orasice — Radonice, Frank u. a. In Böhmen sind auch einige Sammlungen erhalten, in denen die Kompositionen deutscher und österreichischer Autoren überwiegen.

Der thematische Katalog ist zwar nach Themen angeordnet, aber er enthält am Schluß auch ein Autorenregister. Es wurden hier prinzipiell alle Fugen aufgenommen, die in Drucken oder Handschriften im Zusammenhang mit zugehörigen Komponistennamen vorkommen. Es ist gleich, ob deren Autorenschaft unbestreitbar, ungewiß oder nachweisbar irrtümlich angegeben ist.

Auswahl aus den bei dem Habilitationsverfahren im künstlerischen Beirat der Musikfakultät der AMU gehaltenen Vorträgen

ZDENĚK ŠADECKÝ

Zu den methodischen Fragen der Ästhetik an Musikhochschulen

Der Autor rekapituliert und verallgemeinert seine pädagogischen Erfahrungen aus der achtzehnjährigen Tätigkeit an der Musikfakultät der AMU, wo er Vorlesungen der Ästhetik vor allem für Studenten der Komposition und des Dirigierens gehalten hat. Bestimmtes anfängliches Mißtrauen der Ästhetik als einem wissenschaftlichen Fach gegenüber ist eine regelmäßige, psychologisch begründbare Erscheinung. Sie signalisiert oft die heimlich sich formende Individualität der Schüler. Dieses Mißtrauen kann nur ein Lehrer überbrücken, der die Eigenart der Studenten zu erkennen, sich in ihre Erfahrungen musikalisch hineinzudenken, sie zu begreifen vermag. Deswegen muß der Lehrer der Ästhetik an der Musikhochschule gleichzeitig aktiver Musiker sein (wenn auch nicht unbedingt auf professionellem Niveau).

In der entstehenden künstlerischen Individualität des Schülers ist die sich formende schöpferische Anschauung, das persönliche künstlerische Programm zu sehen, das direkt als „Ästhetik“ dieses oder jenes Künstlers bezeichnet werden kann. Diese persönliche Ästhetik ist natürlich in der schöpferischen Arbeit des Studenten selbst verankert, es kommt jedoch bald zu Versuchen sie in Worten mitzuteilen. Ähnlich wie Schauspieler sich selbst zu betrachten versuchen außerhalb dem Erlebnis der Person, suchen auch junge Komponisten und Dirigenten bald eine Ebene einer objektiven Reflexion, auf der sie sich „mit kaltem Verstand“ über den Sinn ihrer künstlerischen Bestrebung beraten könnten. Der „Musikantenslang“ zeigt sich bald als ungenau und irreführend und dann kommt ihnen die Ästhetik mit ihren wissenschaftlich exakten genauen Termini und ihrem logischen Denken als willkommene Hilfe entgegen.

Sich auf ihre musikalische Erfahrung und auf gründliche theoretisch-analytische Vorbereitung stützend, die sie in den ersten Semestern erlernt

haben, lernen die Studenten tatsächlich ästhetisch denken, um mit Hilfe empirischer Methode und durch Betrachtung tönender musikalischen Phänomene zu ästhetischen Urteilen zu kommen.

Die Lehraufgabe der Ästhetik wird zur erzieherischen Disziplin, die von Studenten selbst als ein untrennbarer Bestandteil ihrer Musikerziehung, oder besser Selbsterziehung angesehen wird. In ästhetischen Seminaren konzentriert sich die Aufmerksamkeit natürlich auf neuere Musik, auf die Meister des 20. Jhs. Studenten werden von einem Gefühl beherrscht, daß sie auf einem anderen Wege ihre schöpferischen Bestrebungen fortsetzen, das typisch für die Studenten des Hauptfachs ist. Durch ein solches Kollektiv wird auch der Pädagog nicht wenig inspiriert.

Bemerkungen zur Diskussion über die stilgerechte Wiedergabe

Unter dem Begriff „stilgerechte Wiedergabe“ einer bestimmten Komposition versteht man gewöhnlich eine durch eine einheitliche Absicht gegebene Auswahl der Interpretationsmittel. Diese Mittel müssen untereinander und mit Kompositionsmitteln im Einklang stehen, und unseren Vorstellungen über deren gegenseitige Korrespondenz entsprechen.

Die Einhaltung des Notentextes des Komponisten wird für eine zweifelsfreie Grundbedingung einer „stilgerechten“, „richtigen“, „treuen“ oder „realistischen“ Wiedergabe gehalten. Was die schriftliche Fixierung des Musikwerkes selbst anbelangt, ist sie (mit der Ausnahme der Werke aus der Barock- und Vor-Barockzeit) konstant und unveränderlich. Die Interpretation des Rhythmus ist in Einzelheiten im Notentext nicht mehr so eindeutig bestimmt und hinsichtlich der Dynamik und der Agogik enthält der Notentext keine genaue quantitative Bestimmung. Diese Vorschriften werden nach der Entwicklung des Geschmacks und der Normen der Wiedergabe sowie nach dem individuellen Geschmack des Interpreten stets kritisch überprüft werden müssen.

Der Begriff „authentische Wiedergabe“, unter dem eine Wiedergabe nach den Intentionen des Komponisten verstanden wird, muß nicht unbedingt die positive Beurteilung einer Leistung bedeuten. Die Begegnung mit den erhaltenen Aufnahmen von Debussy und Skrjabin, die ihre eigenen Kompositionen spielen, überrascht noch nach mehr als 50 Jahren durch eine Menge zeitbedingter Interpretationsklischees, die in einem nachweisbaren Widerspruch zum Inhalt der Musik stehen. Das Kunstwerk ist nicht eine unveränderliche Aussage; es ist eine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und wenn sich diese ändert, dann muß sich allmählich auch ihre subjektive Beschreibung verändern. Im Laufe der Zeit ändert sich sowohl unsere Auslegung, als selbst der Inhalt und der Sinn der Kunstwerke der Vergangenheit. Daher kann und darf die historische Wiedergabe nicht verbindlich sein. Das heißt nicht, daß wir Werke der Vergangenheit willkürlich interpretieren können: es besagt nur, daß wir sie kritisch interpretieren müssen.

Dabei tritt die Veränderung des Stilempfindens gerade in der Musikinterpretation weit schneller und deutlicher als auf anderen Gebieten hervor. Romantische Wiedergabe legte das Hauptgewicht auf die Details, vernachlässigte jedoch ihre Beziehung zum Ganzen des Werkes und auch

ihre Beziehung untereinander, wobei die einheitliche Stilabsicht nicht durchgeführt wurde. Dadurch entstand der Eindruck der Zerstückelung, Nervosität, und dazu gesellte sich oft bewußte agogische oder dynamische Übertreibung, die mit dem Streben nach der Originalität und dem äußerlichen Effekt verbunden war. Jeder Komponist war durch den damaligen Interpretationsgeschmack beeinflusst, und zwar nicht nur bei der Wiedergabe, sondern bei der Entstehung des Werkes selbst. Deshalb sind alle Ausdrucksbezeichnungen und Normen durch historische Tatsachen beeinflusst. Da sich diese Tatsachen verändern, steht vor dem heutigen Interpretieren folgendes Dilemma:

a) das Werk den Vorschriften gemäß genau wiedergeben, d. h. dadurch in einen Widerspruch mit der heutigen Norm an den Stellen geraten, wo die Vorschrift dem heute überlebten Geschmack entspricht,

b) das Werk gemäß seiner persönlichen Überzeugung und Deutung, die auf den Analysen, Kenntnissen und der Logik beruhen, wiedergeben, d. h. dadurch allerdings in erwähnten Fällen in den Widerspruch mit der ursprünglichen Vorschrift geraten.

An Hand einer eingehenden Analyse einiger Stellen aus Nocturnes von Chopin zeigt der Autor aus dem Gesichtspunkt der Wiedergabe, daß viele heute unannehmbare Vortragsvorschriften in der Wirklichkeit von den Herausgebern stammen. Es ist daher sehr wichtig, das Werk an Hand von Kenntnissen des Autographs zu studieren. Aber auch das Autograph kann und darf der heutige Interpret nicht ohne kritische Analyse annehmen.

Die Authentizität und stilgerechte Wiedergabe sind zwei völlig unterschiedliche Begriffe; die „Authentizität“ beruht auf der Vergangenheit, wogegen die „stilgerechte Wiedergabe“ ein variabler Begriff ist, der von heutigen Normen und Bewertungen ausgeht. Die stilgerechte Wiedergabe ist ein Bild *unseres* Verhältnisses zu den vergangenen Kunst-Epochen und Werken.

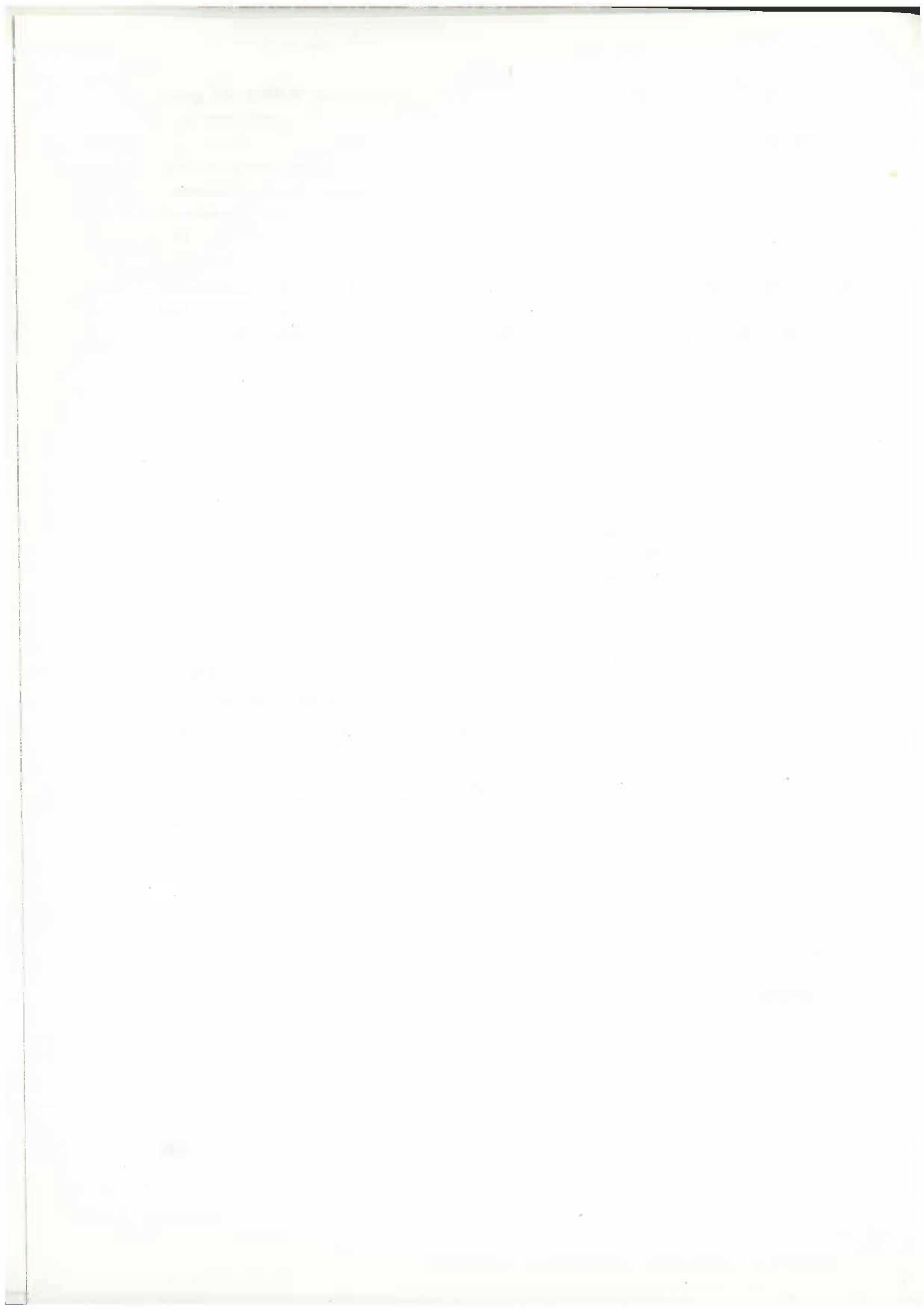
In der Wiedergabe Bachscher Werke sieht der Autor die Gefahr der Begrenzung einer Diskussion auf die bloß historische Problematik der melodischen Verzierungen und in der schulmeisterlichen Angst vor einer „übertrieben romantischen“ Auffassung.

Desgleichen gibt es Vorurteile auch bei Mozart. Viele betonen nur seine Rokoko-Zierlichkeit und vergessen, daß das Lebendige und Neue in Mozarts Musik oft im Widerspruch zu diesem glatt pollierten Anstrich steht. Bestimmten Vorurteilen begegnen wir auch bei Schubert. In seinen Kompositionen aus der letzten, durch die Vorahnung des Todes geprägten Periode (Sonate in B dur), sucht man aus der Beharrlichkeit nur „Einfachheit“ und „Naivität“.

Abschließend betont der Autor, daß er weder die Anarchie in der Beibehaltung des Notentextes, noch die Stellung der Individualität des Inter-

preten über die Ehrfurcht vor dem Werke proklamieren wollte. Es geht ihm keineswegs um Willkür, sondern um eine auf feste Grundlagen gestützte Wiedergabe:

gründliche Kenntnis der Stilepoche, in der das zu interpretierende Werk entstand, gründliche Kenntnis und Aneignung heutiger Interpretationstendenzen, gründliche Kenntnis der Interpretationstradition der gespielten Komposition und nicht zuletzt eigene Intelligenz und Denken. Die Grundlage jeder Kunsttätigkeit und vor allem jeder Entwicklung ist der Zweifel. Ja, Glauben, aber nicht blinder Glauben, nicht Glauben ohne Kontrolle. Das ist ein wichtiger Grundsatz auch für jeden Pädagogen, der sich nicht gekränkt fühlen soll, wenn sein Schüler einer anderen Ansicht als er ist.



Posaune (Einige Probleme der Entwicklung, der technischen Struktur und des Spiels)

Der Autor, Soloposaunist der Tschechischen Philharmonie, befaßt sich zunächst mit den Besonderheiten der Tonerzeugung beim Posauenspiel und mit praktischen Problemen des Zugsystems, das so perfekt ist, daß es sich von der Zeit der Entstehung des Instruments bis heute ohne bedeutende Änderungen erhalten hat. Das Zugsystem ermöglicht nicht nur das Spiel in reiner Stimmung, sondern auch die Wiedergabe jeder beliebigen Intervalle einschließlich der Vierteltöne. Ausgezeichnet klingt Posaunen-Glissando. Ein heikles spieltechnisches Problems stellt bei der Posaune das Legato-Spiel dar.

In der Geschichte machte die Posaunen-Mensur eine interessante Entwicklung durch, von der ursprünglich sehr schmalen über die extrem weite Mensur des neuromantischen Orchesters zu der heutigen mittleren Mensur, die den Ansprüchen des Solo-, Kammer, sowie Orchesterspiels entspricht. Weiterhin werden die Eigenarten der vier heute gebrauchten Posaunen-Typen behandelt und der Grundsatz verteidigt, daß der Schüler außer der Tenorposaune als Zusatzinstrument auch die Baß- und Altposaune beherrschen soll.

Abschließend gedenkt der Autor seines Lehrers Prof. Jaroslav Ušák, der bei uns dem Posaunen-Konzertspiel solide Grundlagen gab. Absolventen der berühmten tschechischen Bläuserschule sollten möglichst viele Gelegenheiten zu Konzerten bei uns und auch im Ausland bekommen.



Einige Betrachtungen über Stimmregister

Der vordere Solist der Oper des Nationaltheaters in Prag definiert den Begriff des Stimmregisters als den sich ändernden Charakter der Stimme in der Tiefe, mittleren Lage und Höhe (in bezug auf die Tonhöhe und den Grad der Tonhelle) besonders dadurch, wie er in der Tonreihe ineinandergreift und sich überdeckt. Er unterscheidet an nichtgeschulten Männer- und Frauenstimmen ein natürliches Register der Kopf-, Mittel- und Bruststimme. Dabei handelt es sich nicht um wörtliche Resonanz im Kopf oder in der Brust, sondern ausschließlich um verschiedene Tätigkeit der Stimmlippen. Der Autor warnt vor allem vor dem gewaltsamen Aufziehen des Brustregisters in die höhere Lage. Er erörtert weiter Begriffe des „Falsetts“ und der „voix mixte“ und neigt zu deren Ersatz durch die genauer definierten Begriffe des Kopf- und Zwischenregisters. Männliche Fistelstimme kann man nicht unter Stimmregister einordnen, denn sie ist praktisch unbrauchbar.

Bei nichtgeschulten Stimmen kommt es zur Divergenz der Register. Das Ideal der geschulten Stimme ist Verschmelzung und Mischung der Register zu einer einheitlichen Stimme, die stets Kopfresonanz beinhalten muß. Physiologisch bedeutet das, daß das Schwingen der Stimmlippenränder stets an der Tonbildung und der Anknüpfung an den weiteren Ton teilnehmen muß.

Abschließend betont der Autor die Notwendigkeit der täglichen Stimmübung unter gleichzeitiger Lösung der Frage der Atemführung, des Toneinsatzes in der Einatmen-Stellung des Atmungsmechanismus und der Vorstellung des auf dem Atem getragenen und von oben geführten Tons. Im Kopfregister übt der Autor dann schwierige Intervalle von der Tiefe in die mittlere und hohe Stimmlage.

Das Problem der Beurteilung der Leistungen anderer und die Frage der Selbstkontrolle

Der Künstler fühlt sich bestärkt, wenn er bei seinem Kollegen eine Auffassung findet, die mit seiner übereinstimmt. Wenn er sich jedoch ein objektives Bild von der Kunst eines anderen machen will, dessen Auffassung zu seiner unterschiedlich ist, muß er im gewissen Sinne die eigene Vorstellung von dem Werk aufgeben. Ein solcher Zugang ist eine selbstverständliche Voraussetzung für einen Musikkritiker und sollte auch eine Selbstverständlichkeit in der Arbeit eines Lehrers sein. Der Schüler muß die Fachdisziplin der gerechten und objektiven Beurteilung anderer und sich selbst ebenso erlernen, wie alle technischen Komponenten seines Ausdrucks. Lernt der Schüler Merkmale großer Kunst erkennen, dann ist er eigentlich potentieell innerlich im Stande einmal ähnliches Niveau zu erreichen. Es ist nicht sicher, ob er dieses Niveau realisieren wird, er hat jedoch wenigstens eine große Chance.

Der Eindruck von einem Konzert gibt dem Schüler keine Sicherheit über den tatsächlichen Wert der Wiedergabe, weil es bei den Schülern durch Künstler mit großer persönlicher Ausstrahlung zu einer hohen, sogar verzerrten Steigerung der rein musikalischen Empfindung kommt. Die Möglichkeit einer eingehenden Analyse des flüchtigen und daher unverlässlichen Eindrucks vom Konzert gibt erst eine gute Tonbandaufnahme. Sie ist auch für den Schüler ein unschätzbarer Spiegel, in dem er sich selbst erkennen lernt, weil er ihm die Möglichkeit des Abstandes von eigener Arbeit, Möglichkeit sie von außen als Arbeit eines fremden Menschen zu betrachten, gibt. Das Anhören der eigenen Leistung garantiert nicht, daß der Schüler auf der Stelle weise wird, aber es führt immer ein Stückchen weiter. Wenn der Schüler beim Abhören alle Anregungen ehrlich und arbeitsam ausnutzt, kann er sehr schnell Fortschritte machen. Der Mut sich selbst anzusehen ist allerdings auch die Sache seines Willens und seines Charakters.

Zu der Kontrolle von außen tritt des Schülers innere Kontrolle als eine mächtige Bewegungskraft seiner Entwicklung direkt beim Spiel hinzu.

Auf Grund der Zustimmung dieses „inneren Kritikers“ vergegenwärtigt, fixiert und kultiviert der Schüler alle besten Momente im Studium des Werkes.

Der Autor wird sich bewußt, daß seine Ansprüche an die Schüler sehr streng sind. Er verlangt von ihnen, daß sie ihren Horizont durch oftmaliges und konzentriertes Anhören der Kunst der anderen erweitern,

daß sie tolerant zu Leistungen sind, die ihren subjektiven Vorstellungen nicht entsprechen, daß sie gegenüber ihrer Arbeit Abstand bewahren, sie objektiv zu beurteilen wissen und daß sie auf diesem Wege ausharren. Mögen sie wenigstens durch ihre Ergebenheit, Gerechtigkeit, Objektivität und Toleranz anderen gegenüber sowie durch Strenge gegen sich selbst in das menschliche Zusammenleben ein Stückchen Neues und Bessers hineinbringen.

Aneignung der Musik

Diese Betrachtungen könnten auch den Titel „Voraussetzungen der Entwicklung des Talents“ tragen. Jede menschliche Anlage ist in der Naturgegebenheit verankert und die Natur selbst ist manchmal vollkommenerer „Leistungen“ fähig als der Mensch. Eine Naturerscheinung ist in ihrem Urgrund auch Musik, unser Tonsystem. In der Natur sind auch für die Musik so bedeutende Prinzipien wie Symmetrie vorgeformt.

Das Talent entwickelt sich nicht aus sich selbst: es schöpft Nährstoffe zu seinem Wachsen nicht nur aus seinem Naturpflanzlager, sondern auch aus den überpersönlichen Erfahrungen des ganzen Menschengeschlechts. Das Reifen des Talents ist bedingt durch geeignete Ausbildung und zielbewußte Anstrengung, wobei es nötig ist, zur rechten Zeit durch erforderliche Impulse zu wirken. Dieser Prozeß hat auch eine bedeutende Komponente, die nicht bewußt reguliert wird. Bedingt durch angeborene und auch vererbte Veranlagung, verläuft sie in der Art einer Naturerscheinung.

Die moderne, durch Reflexion belastete Kunst muß sich einen Weg zur „naiven“ schöpferischen Haltung bahnen, was bedeutet, die Aufmerksamkeit auch den primären Gegebenheiten des Reiches der Töne, des Menschen und der Natur zuzuwenden. So wie Goethe „die Welt für genialer gehalten hat als sein eigenes Genie“, so ist auch die Musik selbst in ihrem unermeßlichen Reichtum, der als Möglichkeit schon in einem einzigen Ton verborgen ist, genialer als jeder Schöpfer, wie genial er auch immer sei.

Deutsch von Milan Pospíšil