

# ZUSAMMENFASSUNG

---

VÁCLAV FELIX

## Grundprobleme der musikalischen Formenlehre

---

In der Einleitung befasst sich der Verfasser kritisch mit der tschechischen und slowakischen *Theorie der musikalischen Formen*. Die älteste Schrift von Karel Stecker (1905) war historisch konzipiert als Beschreibung verschiedener musikalischer Genres und Gattungen. Auch das lange Zeit benützte Lehrbuch von K. B. Jirák (1. Ausgabe 1923, 5. Ausgabe 1946) war trotz teilweiser modernerer Ansätze überwiegend nur beschreibend ausgerichtet. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es bei uns zu einer bewussten Unterscheidung der Lehre von den musikalischen Gattungen und der musikalischen Formenlehre in den Arbeiten von Karel Janeček (1955), Ladislav Burlas (1962) und gewissermaßen auch Emil Hlobils (1963). So war die Entstehung der wissenschaftlichen musikalischen Tektonik vorbereitet, welche sich mit den allgemeinsten Prinzipien des Aufbaus musikalischer Ganzheiten befasst. Die erste geschlossene Darlegung der musikalischen Tektonik hat Karel Janeček (1968) vorgelegt, wichtige Beiträge zu dieser Problematik lieferten Karel Risinger (1969) und Ctirad Kohoutek (1969).

In letzter Zeit verspürt man ein dringendes gesellschaftliches Bedürfnis ein neues *Lehrbuch der musikalischen Formenlehre* für Konservatorien zu schaffen. Diese Aufgabe sollte nicht durch ein eklektisches Exzerpieren aus älteren Lehrbüchern, sondern durch eine moderne, auf den Resultaten der neuesten wissenschaftlichen Forschungen besonders im Gebiet der musikalischen Tektonik beruhenden Konzeption erfüllt werden. Die Durchsetzung der tektonischen Gesichtspunkte ermöglicht die statische Auffassung der musikalischen Form als einer starren „Giessform“ zu überwinden, und dabei den Stoff übersichtlicher und bündiger wie auf die bisherige beschreibende Weise darzulegen. Gleich am Anfang der Erörterung ist es nötig sich auf grundlegende, allgemeingültige tektonische Prinzipien zu stützen. Durch die Interaktion allgemeiner tektonischer Prinzipien erklären wir das Wesen der kompositorischen Grund-

verfahren. Durch Anwendung dieser Verfahren auf verschiedenen Stufen der kompositorischen Dimension (von der kleinsten über die Klein- und Grossform bis zu den Formen höherer Ordnung) leiten wir logisch ein übersichtliches System der üblichsten Formschemen ab. Auf diese Weise wird für die Erörterung nicht nur eine richtige methodologische Grundlage gewonnen, sondern auch Unterrichtszeit erspart, welche dann für ausführlicheres Durchnehmen der vielgestaltigen Problematik der musikalischen Genres und Gattungen, wie sie sich in verschiedenen gesellschaftsgeschichtlichen Lagen entwickelt haben, ausgenützt werden kann. Der vorgeschlagene Fortgang „vom Einfachen zum Komplizierten“ und gleichzeitig „vom Allgemeinen zum Besonderen“ stellt die moderne Auslegungsmethode dar, die sich gegenwärtig auch in anderen, besonders naturwissenschaftlichen Fächern durchsetzt.

Das Problem der *tektonischen Grundprinzipien* ist die zentrale Frage dieser Studie. In der tschechischen und slowakischen musiktheoretischen Literatur der letzten Jahrzehnte hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass die allgemeingültigen Grundgesetze des Aufbaus musikalischer Ganzheiten einerseits die qualitative Problematik (d.h. musikalische Gedankenbeziehungen) andererseits die quantitative Problematik (d.h. zeitdimensionale Beziehungen) umfassen. Nach einer kritischen Analyse des Beitrages einzelner Theoretiker zur Lösung dieser Schlüsselfrage gelangt der Verfasser besonders in Anlehnung an die Arbeiten von K. Janěek und K. Risinger zu folgender Formulierung der Arbeitsbenennungen zweier musiktektonischer Grundprinzipien:

Allgemeine Gesetzmässigkeiten qualitativer, musikgedanklicher Beziehungen in einer musikalischen Ganzheit schliessen wir unter das *Prinzip des dialektischen Zusammenspiels von Identität und Kontrast* ein.

Allgemeine Gesetzmässigkeiten quantitativer, zeitdimensionaler Beziehungen in einer musikalischen Ganzheit schliessen wir unter das *Prinzip des musiktektonischen Minimus und Maximums* ein. Anders könnten wir es auch als „Prinzip der Selbständigkeits- und der Kohäsionsschranke“ bezeichnen.

Vom Standpunkt des Entstehungsvorganges musikalischer Formen hat die zeitdimensionale Problematik der Vorrang. Die Existenz des absoluten *Zeitminimums* (im Umfang von ungefähr 8 Takten), durch die *Selbständigkeitsschranke* begrenzt, hat unbestreitbar den Wesenszug eines Grundprinzips, weil es sich in allen musikalischen Äusserungen der verschiedensten geschichtlichen Epochen und Kulturkreise durchsetzt. Das psychologische Wesen des musiktektonischen Minimums besteht darin, dass der Hörer einen genügenden Abstand von Anfang des musikalischen Ablaufs haben muss, um seine erste Synthese durchführen zu können und

eine Serie von Musikempfindungen aus dem kurzfristigen in das langfristige Gedächtnis überführen zu können.

Das musiktektonische Minimum setzt sich im Aufbau musikalischer Ganzheiten zumindest auf drei Arten durch:

- a) als minimale Zeitdimension einer einsätzigen musikalischen Ganzheit,
- b) als minimale Zeitdimension eines Musikblocks und
- c) als minimale Zeitdimension zumindest eines Baubestandteiles der kleinen Form (d.h. Form der II. Kategorie).

Vom ästhetischen Standpunkt aus kann man das musiktektonische Minimum auch als minimale Zeitdimension eines musikalischen Bildes auffassen.

Durch das Zusammenspiel verschiedener kompositorischer Verfahren lassen sich die kleinsten musikalischen Ganzheiten und Musikblocks über die Dimension des Zeitminimums ausdehnen und vor dem Erreichen der maximalen Blockdimension wird die Aufmerksamkeit des Hörers durch Neueinsetzung kontrastierender Blöcke gefesselt. So entstehen vier der Zeitdimension nach unterschiedliche Kategorien einsätziger musikalischer Formen, wobei die Grundbaubestandteile der höheren Kategorie dem Ausmass nach der kompositorischen Ganzheit der niederen Kategorie gleichen:

- I. kleinste Formen
- II. Kleinformen
- III. Grossformen
- IV. Formen höherer Ordnung („zusammengesetzte Formen“)

Im Einklang mit dieser Einteilung kann von musiktektonischer Mikrostruktur die Rede sein, soweit die innere Anlage der kleinsten Formen analysiert wird, von Mesostruktur bei Kleinformen und Makrostruktur bei Grossformen, gegebenenfalls von Megastruktur bei Formen höherer Ordnung. Werden den Kategorien einsätziger Formen auch zyklisch konzipierte musikalische Ganzheiten zugeordnet, erhält man noch zwei weitere Kategorien:

- V. Abendfüllende Formen und
- VI. Zyklen für mehrere Abende.

Das Prinzip des dialektischen Zusammenspiels von Identität und Kontrast äussert sich in der musiktektonischen Mikrostruktur vor allem als *Motivierung* und *Demotivierung*, d.h. als Prozess der Wichtigkeitszunahme und -abnahme eines kurzen musikalischen Gedankens. Auf dem Niveau der Mesostruktur heisst der analoge Prozess *Thematisierung* und *Dethematisierung*, wobei grundsätzliche qualitative Unterschiede zwischen Motiv und Thema sich geltend machen. Sobald ein Thema, welches das Ausmass des tektonischen Minimums füllt, durch den Thematisie-

rungsprozess im langfristigen Gedächtnis fixiert ist, kann es niemals mehr in ihm ganz ausgelöscht, sondern nur durch andere Eindrücke in den Hintergrund gedrängt werden. Mit dem Motivierungs- und Thematisierungsprozess hängt die Unterscheidung der Hauptfunktionstypen der Musik zusammen, des *Expositions-* und des *Evolutionstypus*. In der musiktéktonischen Makro-, resp. Megastruktur realisiert sich das Zusammenspiel von Identität und Kontrast in immer komplizierterer Kombination verschiedener kompositorischer Verfahren.

Die *Kompositionsverfahren*, die beim Ausführen einsätziger musikalischer Formen zur Geltung kommen, können in vier Grundtypen eingeteilt werden:

1. Durch die Wiederholung eines musikalischen Gedankens realisiert sich der *Repetitionsvorgang*, welcher das Übergewicht der Identität über den Kontrast darstellt (a a).

2. Durch die Zuordnung eines neuen musikalischen Gedankens realisiert sich der *antithetische Vorgang*, welcher das Übergewicht des Kontrastes über die Identität darstellt (a b).

3. Durch die Rückkehr eines musikalischen Gedankens entsteht der *Reprisenvorgang*, welcher die diachrone Synthese von Identität und Kontrast repräsentiert (a b a).

4. Durch die Abänderung eines musikalischen Gedankens realisiert sich der *Variationsvorgang*, welcher die synchrone Synthese von Identität und Kontrast repräsentiert (a a'). Der Variationsvorgang in diesem weiten Sinne kann weiter in zumindest drei Untertypen eingeteilt werden:

a) der *synthetische Variationsvorgang* beruht in der Abänderung des vollständigen musikalischen Gedankens (des Themas), ohne dass es zu seiner Zersetzung in einzelne Elemente (Motive) kommt,

b) der *analytische Variationsvorgang* beruht in der Zersetzung des Themas in Motive und in der Umstellung dieser Motive und ihrer Abänderungen,

c) der *konfrontierende Variationsvorgang* beruht in der Übertragung eines musikalischen Gedankens in verschiedene polyphone Zusammenhänge.

5. Soweit wir uns nicht auf einsätzliche musikalische Ganzheiten beschränken, fügen wir den angeführten vier kompositorischen Grundverfahren noch den *zyklischen Vorgang* hinzu, der in der Unterbrechung des musikalischen Ablaufs und in der Anreihung eines weiteren Satzes nach einer Pause beruht. Den abermaligen Eintritt in den obwohl gedanklich veränderten musikalischen Ablauf empfindet der Hörer in gewissem Sinne als Rückkehr, als Reprise; in diesem Sinne handelt es sich um einen höheren Typus der diachronen Synthese von Identität und Kontrast.

Im letzten Teil der Studie werden einige *methodologische* Fragen

der Erörterung der musikalischen Formenlehre behandelt. Als *grundlegendes Einteilungskriterium* wird die *Zeitdimension des Stückes* gewählt, als ergänzendes Einteilungskriterium kommen die einzelnen Kompositionsverfahren in Betracht, in denen sich das Zusammenspiel von Identität und Kontrast äussert.

Schon im Rahmen der Erörterung über die tektonische Mikrostruktur kommt es zur fortschreitenden Aufklärung der tektonischen Grundprinzipien und kompositorischen Verfahren. Beim Erörtern kleinster (periodischer und nichtperiodischer) Sätze wird vorallem das Prinzip des musiktektionischen Minimums demonstriert. Durch die Analyse des Motivierungsprozesses innerhalb des kleinsten Satzes wird das Zusammenspiel von Identität und Kontrast bei der Betätigung des Repetitions-, antithetischen und des Variationsvorganges (welcher sich hier als tektonisch produktivster erweist) verfolgt.

In der tektonischen Mesostruktur (in der II. Kategorie, bei Kleinformen) hört Repetitionsvorgang auf formbildend zu wirken und der antithetische Vorgang hat beschränkte Wirkung (in der kleinen zweiteiligen und dreiteiligen Form ohne Reprise). Dafür kommt der Reprisenvorgang bedeutend zur Geltung (in der kleinen zwei- und dreiteiligen Form mit Reprise, aber auch im kleinen Rondo und in der Sonatine) und auch der Variationsvorgang (in der Doppelperiode, in der kleinen Variations- und in der kleinen Fugenform). Selten macht sich hier auch der zyklische Vorgang geltend.

In der tektonischen Makrostruktur (in der III. Kategorie, bei Grossformen) ist der Repetitionsvorgang nur noch als Erweiterungsmethode anwendbar. Der antithetische Vorgang bringt Formen hervor, deren Kohäsion problematisch ist (grosse zweiteilige Form, grosses Potpourri). Der Reprisenvorgang lässt grosse dreiteilige und grosse Rondoformen entstehen und in Verbindung mit anderen Vorgängen macht er sich auch in der Variations- und in der Sonatenform bedeutsam geltend. Der synthetische Variationsvorgang findet vorallem in der grossen Variationsform, jedoch auch in Formen mit veränderter Reprise Anwendung. Durch den konfrontierenden Variationsvorgang entsteht die Fugenform. Tektonisch besonders wirkungsvoll ist der analytische Variationsvorgang, der es ermöglicht einer Komposition überall dort Zusammenhalt zu sichern, wo die Möglichkeiten der übrigen Vorgänge schon erschöpft sind (die Durchführung in der Sonatenform). Für die Kategorie der Grossformen ist die *Verbindung mehrerer Verfahrensweisen* kennzeichnend. Die Verwendung des zyklischen Vorgangs ist in dieser Kategorie ziemlich häufig (Zyklus von Kleinformen, Variationszyklus).

In der tektonischen Megastruktur (in der IV. Kategorie, bei Formen höherer Ordnung) ist Einsätzigkeit eine seltene Erscheinung und der

architektonische Zusammenhalt muss durch die Verbindung aller Arten von Kompositionsvorgängen gefördert werden. Dieser Verbindung muss in jedem einzelnen Falle gesondert nachgegangen werden, weil sich hierin keine festgelegten Formtypen ausgebildet haben. Häufiger kommt der zyklische Komplex vor, geschichtlich festgelegt besonders in der Form des Sonatenzyklus.

In abendfüllenden Zyklen, unter Umständen in Zyklen für mehrere Abende (Formen der V. und VI. Kategorie) verwirklicht sich der zyklische Vorgang auf mehreren Ebenen. Ausser dem komplizierten Zusammenspiel aller Kompositionsvorgänge kommen hier immer auch aussermusikalische Verkoppelungsmittel zur Geltung.

Abschliessend deutet die Studie die Formproblematik der Musik des 20. Jahrhunderts an. Der neue Musikstil kennzeichnet sich durch die Umgruppierung der Hierarchie einzelner Aspekte der musikalischen Äusserung. In den Vordergrund tritt vorallem der Klangfarbenaspekt, deswegen sprechen einige Autoren von einem „sonischen Stil“. Die tektonischen Grundprinzipien als allgemeingültige Gesetzmässigkeiten machen sich allerdings auch hier bemerkbar. Die meisten neuen Erscheinungen lassen sich ohne Einführung einer besonderen neuen Terminologie erfassen, wenn man auf angemessene Weise den Inhalt der bisherigen Begriffe erweitert. So können in der zeitgenössischen Musik neben melodischen Motiven auch Klangfarbenmotive, eventuell rythmische, dynamische oder andere zur Sprache kommen, je nachdem, welcher Aspekt im musikalischen Einfall überwiegend ist. Auch andere als melodische Motive können zum Ausgangspunkt des Motivierungs- und Demotivierungsprozesses werden. In der kompositorischen Meso- und Makrostruktur wird es gleichfalls vorteilhafter sein die neuen Erscheinungen in der zeitgenössischen Musik als besondere Varianten der kompositorischen Grundvorgänge zu erklären, als sie unter ganz neuen Namen zu präsentieren. So wird der Repetitionsvorgang reichlich in oftmaligen Ostinatofiguren und in der „kleinen Aleatorik“ ausgenützt, der antithetische Vorgang in der „Montage-“ und „Mixagetechnik“. Der Reprisenvorgang weicht einigermaßen in den Hintergrund, hat aber seine neuen Äusserungen, die zu Kürzungen bis ins Fragmentarische, eventuell zur konsequenten Abänderung in der „rückläufigen Reprise“ führen. Vielfältig hat sich der Variationsvorgang differenziert durch verschiedene Operationen in der seriellen und technischen Musik. Der zyklische Vorgang kann in der zeitgenössischen Musik nicht nur diachron, sondern auch synchron in der Gestalt der „Biform“ oder der „Polyform“ realisiert werden.

## Zu einigen aktuellen Fragen der modernen Musikterminologie

---

Bis vor kurzem verstand man unter dem Begriff Terminologie mehr oder weniger nur eine Gesamtheit von Fachausdrücken. Heute fassen wir die Terminologie als Wissenschaft von den Fachausdrücken und ihrer Systeme auf, deren Gegenstand die Kritik und die Einteilung der Fachausdrücke und ihrer Systeme ist, die Untersuchung der Beziehung von Fachausdrücken zu Begriffen und von Begriffen zu Fachausdrücken und das Studium der Entwicklung der Fachausdrücke.

Musikalische Fachwörter sind nicht auf akademischem Boden entstanden, sondern direkt in der Praxis, im Verlaufe praktischer Musik-tätigkeit. Sie entstanden demnach unsystematisch und uneinheitlich. Trotzdem haben sie sich so sehr eingebürgert, dass die gesamte Musikpraxis sich gegen ihren Umbau wehrt. Einige Mängel der Terminologie fallen jedoch auch zu Lasten der Musiktheoretiker. (Es sind dies Widersprüche zwischen der theoretischen Reflexion und der musikalischen Wirklichkeit, die sich z.B. im Terminus „Scheinbarkeit“ — bei deutschen Theoretikern das Präfix „Schein-“ -, äussern, der sich einmal auf die rationale Überlegung, das andere mal auf den realen Klang bezieht). Das Verhältnis der Musiktheorie zur Praxis ist aber dialektisch. Die rationale Erkenntnis negiert die Erfahrung dadurch, dass sie sie überschreitet und korrigiert, nicht jedoch dadurch, dass sie sie aufhebt oder ihre Unwahrheit beweist.

Die Uneinigkeit der Musikterminologie äussert sich durch Homonymität, Synonymität und gleichzeitige Homonymität und Synonymität. Terminologische Homonymität (Polysemie) ist die Vieldeutigkeit von Fachwörtern im Rahmen einer bestimmten Sprache, eines bestimmten Faches und eines bestimmten Zeitalters. Synonymität ist die Erscheinung, dass mehrere in ein und derselben Sprache angewendete Fachausdrücke ein und dieselbe Bedeutung haben. Eine negative Erscheinung ist sie dann, wenn sie mit Homonymität verbunden ist (die Synonyme „Dreiklang — Quintakkord“ komplizieren sich durch die Homonymität „Dreiklang — Quintakkord oder Zusammenklang dreier Töne“).

Terminologischen Unklarheiten kommen z.B. in Betrachtungen verschiedener Theoretiker über die Rondoform vor. Wir stossen auf die Ansicht, dass ein wesentliches Merkmal der Rondoform der mehrmalige,

zumindest dreimalige Einsatz eines Musikgedankens ist (Skuherský, Stecker, Janeček, Burlas, Leichtentritt, Eichenauer). Es gibt aber auch Ansichten, wonach unter bestimmten Umständen als ein Rondo auch ein Stück angesehen werden kann, in welchem der Hauptgedanke nur zweimal einsetzt (A. B. Marx, Gleich, Bussler, Riemann, Stöhr, Schenk, JirákJ). Einen unentschiedenen Standpunkt nimmt Hlobil ein. Die hier in die zweite Gruppe eingerechneten Autoren führen als Unterschied zwischen der dreiteiligen Form A-B-A und der Rondoform denjenigen Umstand an, dass die Merkmale des Rondos in der fließenden Anknüpfung der Einzelteile aneinander und in der gedanklichen Selbständigkeit des mittleren Teiles bestehen. Stephan Krehl behauptet, dass der Hauptgedanke im Rondo sogar viermal zu erklingen hat. Der Fachausdruck Rondoform ist also homonym (trisemisch), denn er hat dreierlei Bedeutung: er bezeichnet ein Stück mit viermaliger, dreimaliger oder zweimaliger Wiederholung des Hauptthemas.

Als einfachstes Rondo wird allgemein das Couperinsche Rondeau angesehen, worin die einzelnen Couplets vom Hauptthema deutlich getrennt und oft von ihm abgeleitet sind. Deswegen kann die gegenseitige Verbindung der Einzelteile und die gedankliche Selbständigkeit der non A-Teile (Seitensatz) nicht als signifikantes Merkmal der Rondoform angenommen werden. Noch nicht einmal der dreimalige Einsatz des Hauptgedankens ist ein bestimmendes Merkmal. Z.B. das Gebilde A-B-A-B-A wirkt auf den Hörer qualitativ verschieden von A-B-A-C-A. Es handelt sich also nicht um die Anzahl der Einsätze des Hauptthemas, aber um die Anzahl der Kontexte, in welchen das betreffende Thema vorkommt. Das Rondo ist also eine musikalische Form, in der das Hauptthema zumindest in drei verschiedenen musikalischen Zusammenhängen auftritt, deren keiner durch Repetition zu gewinnen ist.

Vor allem betrifft die terminologische Verwirrung, die im Zusammenhang mit verschiedenen Einteilungen der Rondoformen entstanden ist, die Fachwörter „kleines Rondo“ und „groses Rondo“. Als kleines Rondo wird einerseits die Rondoform benannt, welche weniger als drei selbständige Themen enthält (Stöhr, Schenk, JirákJ, Hlobil), andererseits die Rondoform, deren Teile ihrem Umfange nach der einteiligen kleinen Form gleichen (Riemann, Janeček). Desgleichen ist ein großes Rondo das eine Mal eine Form mit zumindest drei Themen, das andere Mal eine Form, deren Teile den Teilen grosser Liedformen gleichen. Der Begriff der Klein- und Grossform sollte für das ganze Gebiet der musikalischen Formen einheitlich sein. Diesen Anspruch erfüllt nur so eine Konzeption, welche die Rondoformen in kleine und grosse auf Grund des Ausmasses der Teile einteilt, weil auf derselben Grundlage allgemein auch alle Lied-

formen eingeteilt werden und zwar auch durch Theoretiker, die sich beim Einteilen der Rondoformen zur Stöhrschen Konzeption neigen.

Zur Frage der Einteilung von Sonatenrondos ist anzumerken, dass die Sonatenform, deren Durchführung durch einen ganz neuen Teil ersetzt ist, eigentlich kein Rondo mit Elementen der Sonatenform, sondern ein Übergangsglied zwischen der grossen Liedform und der Sonatenform ist. Hingegen ist eine Rondoform, deren drittes Thema durch eine Durchführung ersetzt ist, tatsächlich ein Rondo mit Elementen der Sonatenform (A-B-A/X/A-B-A), weil hier das Hauptthema in drei verschiedenen Zusammenhängen erscheint, die nicht das Resultat einer Wiederholung sind. Es braucht also das Sonatenrondo nicht in weitere Gruppen eingeteilt zu werden und die Unterscheidung der vierten und fünften Form oder des niederen und höheren Sonatenrondos ist überflüssig.

Ein weiteres Problem der Musikterminologie ist die Frage der Beziehung des Fachausdruckes zum Gegenstand, den er bezeichnet, und die Frage der Beziehung der Fachausdrücke und ihrer Strukturierung zueinander. Genetisch ungenau sind solche Fachausdrücke, die im Widerspruch zu der Entstehung und Entwicklung der betreffenden musikalischen Gegebenheiten stehen (z.B. die Fachwörter dorische, phrygische und lydische Tonreihe, die heute nur als rein musikalische Fachausdrücke verstanden werden und nicht nach geschichtlichen Zusammenhängen geändert zu werden brauchen). Oft stossen wir auch auf terminologisch unzutreffende Ausdrücke, was aber nicht unbedingt verwerflich sein muss, da in solchen Fällen seit langem eine Bedeutungsübertragung stattgefunden hat (z.B. das Fachwort Tonika ist vom griechischen „Tonos“ abgeleitet, welches Spannung, Druck oder Unruhe bedeutet, wobei gerade die Tonika ein Ruheelement ist). In vielen Fällen handelt es sich jedoch nicht um Bedeutungsübertragung, sondern um ein Fachwort, welches das Wesen der bezeichneten Erscheinung verhüllt (die Fachwörter halbverminderter Septakkord, übermässiger Dreiklang mit grosser Septime u.ä. verhüllen die gattungsmässige Bestimmtheit dieser Zusammenklänge und den Ursprung ihrer Struktur). Bei der Nomenklatur der Zusammenklänge ist es wichtig darauf zu achten, dass die funktionslose (strukturelle) Terminologie streng von der Funktionsterminologie unterschieden wird (von dieser Sicht ist z.B. das Fachwort „Dominantseptakkord“ untragbar). Terminologische Systeme bilden terminologische Komplexe. Einige Komplexe können Bestandteile eines höheren Komplexes werden (terminologische Systeme eines bestimmten Verfassers oder einer Schule). Es gibt jedoch terminologische Komplexe, die von verschiedenen Einteilungen der betreffenden Gegebenheiten oder auch von gegenseitig antagonistischen Voraussetzungen ausgehen. Terminologische Komplexe müssen aber nicht immer bis zu Fachausdrücken, welche ihre Elementarteile be-

zeichnen, ausgearbeitet sein. In einigen Fällen wäre das sogar absurd (es ist z.B. unmöglich bis ins Detail präzisierende Fachausdrücke zum Fachwort „Klassische Sonatenform“ auszuarbeiten, weil es eine Unzahl von besonderen Unterschiedlichkeiten gibt, welche in Kompositionen vorkommen und unter den allgemeinen Fachausdruck klassische Sonatenform üblich einbegriffen werden).

Jedes terminologische System sollte folgende Grundsätze beachten:

1) Die Designate beigeordneter Fachwörter, die einem bestimmten allgemeineren Fachwort allesamt unmittelbar untergeordnet sind, sollten in ihrer Gesamtheit das Designatum dieses allgemeineren Fachwortes vollständig decken.

2) Die Designate beigeordneter Fachwörter, die einem bestimmten allgemeineren Fachwort allesamt unmittelbar untergeordnet sind, sollten sich nicht überdecken.

3) Beliebige zwei Fachwörter, welche auf dieselbe Weise gebildet werden können, sollten tatsächlich auf dieselbe Weise gebildet werden.

4) Kein Fachwort sollte durch seine Wortbedeutung das Wesen der Sache, die es bezeichnet, verhüllen.

Ausgearbeitet von Michal Zenkl

## Die Orchestrierung von Klavierstücken (A. Glasunow, Chopiniana op. 46)

---

In Glasunows Orchestrierung zweier Chopinscher Klavierstücke haben wir eine Reihe von Verfahren vorgefunden, welche allgemeine Geltung haben. In den äusseren Teilen vom Nocturno haben wir gesehen, dass eine gegebene Melodie mitunter *um eine Oktave transponierbar* ist und soweit sie sich unmittelbar wiederholt, dadurch ins Ganze eine gewisse Abwechslung gebracht wird. Häufig ist die *Oktavierung* melodischer Fortschreitungen. Üblich wird sie bei Melodien im Bass durchgeführt, im Orchesterpleno ist sie sozusagen notwendig. Oft geschieht sie auch in der Oberstimme, aber sie ist auch mit Erfolg in einer Mittelstimme verwendbar. Vorteilhaft ist die gegenseitige *Klangfarbenkontrastierung der Komponenten* des gesamten musikalischen Ablaufs. Ein wiederholter Gedanke oder seine Rückkehr kann mit Erfolg durch *Rollen austausch* kontrastieren. Der Komponentenkontrast bleibt dabei begreiflicherweise erhalten. Dankbar ist weiter die *Pedalisierung*, durchgeführt von einer gedehnten, klanglichen Legatoausfüllung des Satzes. Das grösste Problem der Orchestrierung sind spezifisch pianistische Faktionen der Musik, d.h. Vorgänge, die direkt von den Dispositionen der menschlichen Hand abgeleitet sind. Ins Orchester sind sie oft unübertragbar, besonders wenn sie sehr beweglich sind. Dann bleibt dem Orchesterbearbeiter nichts anderes übrig, als sie *in spezifische Faktionen für Orchestergruppen* (z.B. in wiederholte Töne) *umzustilisieren*. Dabei ist es notwendig die Harmoniefolgen der ursprünglichen Faktur und selbstverständlich auch ihre Beweglichkeit zu bewahren. Mitunter ist es angebracht, z.B. bei schnellen Passagen, ihre „Stützpunkte“ hervorzuheben. Es kann auch vorkommen, dass der Komponist mit Rücksicht auf akzeptable Spielbarkeit im Klaviersatz parallele Terzen- und Sextenbewegungen nicht vollständig ausgeführt hat, sondern in die Unterstimme nur die entsprechenden „Stützpunkte“ eingesetzt hat. Wenn nicht irgendein besonderer Grund für die Wahrung des Originals vorliegt, kann der Orchesterbearbeiter die Parallelbewegung voll ausschreiben und zwar um so eher, als er überdies weitere Mittel zur Verfügung hat auch die „Stützpunkte“ hervorzuheben.

Es ist ersichtlich, dass die schwierigste Aufgabe die Umgestaltung der typischen — und deswegen mitunter schwer übertragbaren — pia-

nistischen Faktur in orchestrale Faktur zu sein pflegt. In dieser Hinsicht hat der Orchesterbearbeiter auch ziemlich grosse Freiheit; anderseits soll aber das Musikdenken des Komponisten bewahrt bleiben.

## Über die Typen der Solostimmen

---

Die menschliche Stimme gehört zu den interessantesten mit der menschlichen Existenz verbundenen Erscheinungen. Ihre Untersuchung wird nie eine beendete Angelegenheit sein, denn wie sich der Mensch mit seiner Umgebung entwickelt und verändert, so unterliegt zugleich mit ihm auch seine stimmliche Äusserung der geschichtlichen Veränderung.

Die Entwicklung der menschlichen Stimme erscheint von zwei Grundgesichtspunkten aus: 1. die physische Entwicklung der Stimme im Laufe der Lebensdauer des einzelnen Menschen, 2. die Entwicklung der menschlichen stimmlichen Äusserung im Rahmen der gesamten gesellschaftlichen Entwicklung des Menschen. Die allgemeine Haupteigenschaft der stimmlichen Äusserung des Menschen ist ihre Mitteilungsfähigkeit. Bestimmte Eigenschaften der Stimme beruhen auf physiognomischen und physiologischen Gegebenheiten, überdies wird die Stimme durch die Persönlichkeit des einzelnen Menschen modifiziert. Von der allgemeinen Einteilung der menschlichen Stimmen (a) in Kinderstimmen und Stimmen der Erwachsenen, b) Stimmen der Erwachsenen in Frauenstimmen und Männerstimmen) gelangen wir bis zur spezifischen Einteilung, zu einzelnen Stimmtypen, wie sie im Laufe der Zeit die Opernpraxis ausgebildet hat (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Baryton, Bass) und zwar in sechs Grundgruppen mit einer Reihe von untergeordneten und Zwischenfächern.

Mit der Entwicklung der menschlichen Stimme befassen sich vor allem zwei Typen der Literatur und zwar die ärztliche und die pädagogische. Ein wichtiger Zeitabschnitt in der Entwicklung der menschlichen Stimme, auch hinsichtlich seiner zukünftigen Qualität, ist der Stimmwechsel. Eine bedeutende Untersuchung in dieser Richtung hat PhDr. Vlastimil Koblík, CSc., unternommen, aus der sich ergeben hat, dass wir zwar talentierte Sänger vom Alter von 16 Jahren an entdecken können, aber die Sorgfalt für ihre Entstehung muss viel früher und komplex beginnen.

Die Problematik des Alterns der menschlichen Stimme. Die Problematik des Übertrittes auf ein anderes Stimmfach. Die Charakteristik des Opernsängers und des Konzertsängers. Wir bezeichnen nicht automatisch als hochwertig diejenige Stimme, welche stark ist und über einen grossen

Umfang verfügt. Es kommt auf die Kultiviertheit des Stimmaterials an, seine Tragkraft, Eigenart und Mitteilungskunst.

Charakteristische Züge der nationalen Gesangschule. Die Pflege und das Aufsuchen des nationalen Gesangtalentes.

Für alle Typen der Solostimmen gilt: der akustisch resonatorische Grund der Stimme ist wichtig, technische Schulung unerlässlich, aber Beseeltheit erlangt die Stimme einzig durch die Qualität der menschlichen Persönlichkeit.

## Die Modalität

---

Die Studie versucht den Modalitätsbegriff von der Sicht des Musikdenkens des 20. Jahrhunderts, jedoch mit Rücksicht auf seine geschichtliche Entwicklung zu bestimmen; sodann aufgrund der durchgeführten Bestimmung die Einteilungskriterien der einzelnen Modi festzusetzen nach den Merkmalen ihrer gegenseitigen Verwandtschaft, und zuletzt — theoretisch die Möglichkeiten eines Verfahrens für die Bildung neuer, bisher nicht in Anwendung gebrachter Modi anzudeuten. Die ganze Abhandlung ist in sechs Kapitel gegliedert.

### I. *Die Bestimmung des Modalitätsbegriffes*

In der Einleitung wird die Definition der Modalität angeführt: „Modalität ist die Organisationsweise der Tonhöhen aufgrund der a priori gegebenen Tonmenge (des Modus) — durch beliebige Ausnutzung der Töne dieser Menge mit Rücksicht auf die Stilnormen eines gegebenen Stils.“

Vom geschichtlichen Standpunkt aus werden in der europäischen Musik drei verschiedene Auffassungsweisen des Modalitätsbegriffes unterschieden: die griechische antike Modalität, die mittelalterliche Kirchentonmodalität, die moderne europäische Modalität des 20. Jahrhunderts.

### II. *Die griechische antike Modalität*

Die griechische antike Modalität wird vor allem als wichtige Vorstufe der europäischen mittelalterlichen Modalität erwähnt. Ihre Bedeutung wird in der systematischen Aufteilung der Oktave in 7 diatonische Stufen gesehen. Die Entstehung der griechischen Hauptmodi, d.h. des dorischen, phrygischen und lydischen, wird als diazeuktische Verbindung der entsprechenden griechischen Tetrachordpaare erklärt.

### III. *Die mittelalterliche europäische Kirchentonmodalität*

Das System des sechs mittelalterlichen Grundmodi wird erörtert: a) vom Standpunkt ihrer Ableitbarkeit auf verschiedenen Stufen der reinen Diatonik, b) vom Standpunkt ihrer Ableitbarkeit aufgrund chromatischer Deformation irgendeiner Stufe der natürlichen Dur- oder Moll-

tonleiter (z.B. dorische Sext, lydische Quart u.ä.), c) aufgrund ihrer Intervallstruktur (Distanzhierarchie). Es wird hier auf die Tatsache hingewiesen, dass trotz dem Untergang dieser Modi in der Entwicklung der europäischen Musik es nicht zur Aufhebung ihres Einflusses auf das moderne harmonische Denken in Dur- und Molltonarten gekommen ist (Volksmusik, reine Diatonik in der natürlichen Durtonart, die Verwendung einiger charakteristischer Schlüsse, besonders des lydischen und phrygischen).

#### IV. Die moderne europäischen Modalität des 20. Jahrhunderts

In diesem Kapitel, welches den Kern der ganzen Arbeit bildet, wird von der Voraussetzung ausgegangen, dass die Universalmenge der gesamten Modalität in der europäischen Musik die temperierte Zwölftonchromatik ist.

Der erste Gesichtspunkt, der beim Einteilen aller Modi (d.h. der Teilmengen dieser Universalmenge) geltend gemacht werden kann, ist der Gesichtspunkt der Anzahl ihrer Töne. Eine zu kleine Tonanzahl des Modus (2 bis 4) hat eine beträchtliche Materialarmut zur Folge; eine zu grosse Tonanzahl des Modus (10 bis 12) verursacht Unübersichtlichkeit und Hierarchieverlust. Als optimale Anzahl — mit Rücksicht auf beide angeführten Umstände — erscheinen 6 bis 8 Töne, was sich auch geschichtlich durch die jahrhundertealte Vitalität des siebentönigen Modus — der Diatonik — in der europäischen Musikgeschichte bestätigt.

Der zweite Einteilungsgesichtspunkt ist die Intervallstruktur. Diesem Gesichtspunkt nach werden die Modi unterschieden in a) rein diatonische — vollständige und unvollständige, b) deformiert diatonische — vollständige und unvollständige, c) rein chromatische — vollständige und unvollständige, d) diatonisch-chromatische — vollständige und unvollständige, e) unechte Diatonik.

Das Kapitel ist dem Gesichtspunkt der Intervallstruktur nach in Abschnitte gegliedert. Die Einteilung der einzelnen Modi in Übersichten innerhalb eines jeden Abschnittes ist durchgeführt nach der Tonanzahl des Modus und weiter nach detaillierteren Gesichtspunkten Eigenschaften betreffend, wie Symmetrie, Umkehrung, Anordnung diatonischer Intervalle u.ä. Analysen einzelner konkreter Fälle sind durch kurze Bemerkungen und durch Betrachtungen über ihre kompositorische Anwendbarkeit ergänzt.

IV. 1. Modi von rein diatonischem Intervallgefüge, Die Menge und Teilmengen von reiner Diatonik.

IV. 1. 1. Der vollständige rein diatonische Modus. Nur ein Gebilde und zwar die reine Diatonik selber.

IV. 1. 2. Unvollständige rein diatonische Modi.

IV. 1. 2. 1. Sechstönige rein diatonische Modi.

IV. 1. 2. 2. Fünftönige rein diatonische Modi. Besondere Aufmerksamkeit wird der anhemitonischen Pentatonik gewidmet.

IV. 1. 2. 3. Viertönige rein diatonische Modi.

IV. 1. 2. 4. Dreitönige rein diatonische Modi. Zu beiden letzten Gruppen wird auf die beschränkte Anwenbarkeit der drei und viertönigen Modi wegen der geringen Anzahl ihrer Töne aufmerksam gemacht.

IV. 2. Modi von deformiert diatonischem Intervallgefüge Unter deformierter Diatonik wird eine Tonmenge verstanden, die mit der reinen Diatonik in der Anzahl der diatonischen Schritte übereinstimmt, aber durch einen oder mehrere in ihr enthaltenen Töne sich von ihr unterscheidet.

IV. 2. 1. Vollständige deformiert diatonische Modi. In der Einleitung dieses Abschnittes wird eine Aufzählung der Ursachen angeführt, die in der Geschichte zur Deformierung der ursprünglich reinen Diatonik geführt haben. Gleichzeitig sind diejenigen Fälle von Abwandlungen der Diatonik ausgeschlossen, welche nicht unter die Deformationen im modalen Sinne des Wortes einbezogen werden können. Weiter wird hier eine Analyse von allen Fällen deformierter Diatonik durchgeführt und auf ihrer Grundlage werden charakteristische Merkmale von deformiert diatonischen Modi aufgefunden. Es sind dies entweder a) die Intervallfolge 1 2 1, oder b) die Folge von zumindest vier Ganztönen unmittelbar hintereinander, oder c) die Intervallfolge 1 3 1, oder d) die Intervallfolge 1 1, oder e) zwei Tritoni um einen Ganzton voneinander entfernt.

IV. 2. 2. Unvollständige deformiert diatonische Modi. Als solche können nur diejenigen Modi aufgefasst werden, welche auch in ihrer unvollständigen Gestalt zumindest einige von den Merkmalen vorzeigen, welche unter IV. 2. 1. aufgezählt sind. Aus dieser Bedingung ergibt sich auch die Mindestanzahl von Tönen, die für die Bildung der entsprechenden Modi notwendig sind.

IV. 3. Übersicht der allgemein diatonischen Intervallfolgen. Unter allgemeiner Diatonik wird hier die Gesamtheit aller Fälle von reiner und deformierter Diatonik verstanden. Der Abschnitt enthält eine Übersicht aller Schritte und Umschritte, welche in der allgemeinen Diatonik aufzufinden sind. Der Abschnitt ist als Hilfsmittel anzusehen; er dient dazu, im Falle einer beliebigen analysierten Intervallfolge bestimmen zu können, ob sie diatonisch oder nicht diatonisch ist, ohne sie im Zusammenhang mit der vollständigen allgemeinen Diatonik, der sie eventuell angehört, untersuchen zu müssen.

IV. 4. Unechte Diatonik. Unter unechter Diatonik werden Modi verstanden, welche die Bedingungen der allgemeinen Diatonik erfüllen, soweit es sich um Intervallfortschreitungen handelt, aber durch ihre Ton-

anzahl sich von der Diatonik unterscheiden (die Tonanzahl betreffend gibt es sechstönige, achttönige und einen neuntönigen Modus). Sie sind in einem in die Oktave enharmonisch umdeutbaren Intervall eingeschlossen.

IV. 5. Modi von rein chromatischer Intervallzusammensetzung. Um einen Modus als chromatisch ansehen zu können, muss er eine Folge von zumindest drei Halbtönen enthalten (1 1 1). Die Bedingung der reinen Chromatik erfüllt ein Modus, der gar keine diatonische Fortschreitung enthält.

IV. 5. 1. Vollständige reine Chromatik. Nur ein Gebilde und zwar die Universalmenge der temperierten Zwölftonchromatik selbst.

IV. 5. 2. Chromatische Ausschnitte aus der temperierten Zwölftonchromatik. Gebilde, welche aus ihr einen oder mehrere Töne auslassen und eine grösstmögliche Anzahl von Intervallfortschreitungen 1 bewahren. Sie bilden Modi von dreierlei Art: a) vollständig diatonisch chromatische, b) unvollständig diatonisch chromatische, c) unvollständige reine Chromatik.

IV. 5. 3. Unvollständige reine Chromatik. Darunter verstehen wir Ausschnitte aus der temperierten Zwölftonchromatik, wobei das durch Auslassung ihres Teiles entstehende Intervall nur den Charakter eines die Oktave ergänzenden Intervalls hat und nicht Träger der Diatonik ist.

IV. 6. Modi von diatonisch chromatischer Intervallzusammensetzung. Es handelt sich um Ausschnitte aus der temperierten Zwölftonchromatik ergänzt durch ein diatonisches Intervall oder eine Folge von diatonischen Intervallen. Nach der Tonanzahl lassen sie sich einteilen in sechs- bis elftönige. Nach der Intervallzusammensetzung des diatonischen Teiles sind vollständige und unvollständige diatonisch chromatische Modi zu unterscheiden (bei einer Zusammensetzung bloss aus Schritten handelt es sich um vollständige diatonisch chromatische Modi, bei einer Zusammensetzung, die auch Umschritte, ev. Sprünge enthält, um unvollständige). Besondere Fälle sind diatonisch chromatische Modi, welche zwei diatonische und zwei chromatische Teile enthalten.

IV. 6. 1.—IV. 6. 7. Übersichten aller diatonisch chromatischen Modi, eingeteilt nach Tonanzahl und ergänzt mit Bemerkungen ihre charakteristischen Eigenschaften betreffend.

#### V. Weitere Möglichkeiten der Modalität

Zu weiteren Möglichkeiten der Modalität kann man gelangen a) durch Erweiterung der Universalmenge der temperierten Zwölftonchromatik zur Universalmenge irgendeines Mikrointervallsystems, b) durch Aufteilung der Oktave in eine andere Anzahl von Teilen als zwölf oder ein Vielfaches von zwölf, c) durch Resignation auf die Tatsache der Oktavenidentität bei allen bisher angeführten Tonsystemen.

V. 1. Die Modalität in Mikrintervall-Tonsystemen. Der Abschnitt beginnt mit der Aufzählung von Ursachen, die in der europäischen Musik zur Entstehung von Mikrintervall-Tonsystemen führten oder führen. Für Mikrintervall-Tonsysteme gibt es grundsätzlich zwei Auffassungsweisen: a) Mikrintervalldeformationen (Alteration) der überlieferten Tonmengen, besonders der Diatonik, b) Mikrintervallbereicherungen (Verdichtung) der überlieferten Tonmengen, besonders der Chromatik. Der Gegensatz dieser beiden Auffassungen ist dem Gegensatz von Diatonik und Chromatik in den hergebrachten Systemen analog. Durch die Erweiterung der Universalmenge von der ursprünglichen temperierten Zwölftonchromatik zu irgendwelchen Mikrintervallsystem (mit Ausnahme des Dritteltonsystems) wird die temperierte Zwölftonchromatik zur blossen Teilmenge der neuen Universalmenge. Zum Schluss des Abschnittes werden die Folgen dieser Erweiterung der Universalmenge für Untersuchungen und Betrachtungen über Modalität angedeutet.

V. 1. 1. Die Übersicht der Mikrintervall-Tonsysteme. Die Viertelton-, Drittelton-, Sechstelton-, und Zwölfteltonsysteme werden hier — als mögliche Universalmenge — bündig charakterisiert in ihren Beziehungen zueinander wie auch zu den herkömmlichen Systemen. Die Übersicht wird durch das Schema V. 1. 2. ergänzt.

V. 2. Die Modalität in Systemen, welche die Oktave in eine durch 12 nicht teilbare Anzahl gleicher Teile zerlegen. Alle möglichen durch regelmässige Teilung der Oktave entstandenen Systeme, die gegebenenfalls als Universalmengen in Betracht kommen, lassen sich in vier Gruppen einteilen:

1. Systeme, die die Oktave in zwölf oder in ein vielfaches von zwölf gleiche Teile zerlegen.

2. Systeme, die die Oktave in eine von zwölf oder vielfaches von zwölf verschiedene Anzahl gleicher Teile zerlegen, wobei jedoch diese Anzahl mit 12 gemeinsame Teiler besitzt.

3. Systeme, die die Oktave in eine von zwölf oder vielfaches von zwölf verschiedene Anzahl gleicher Teile zerlegen, wobei jedoch diese Anzahl zu 12 relativ prim ist, aber zumindest ein herkömmliches Intervall im System enthalten ist.

4. Systeme, die die Oktave in eine von zwölf oder vielfaches von zwölf verschiedene Anzahl gleicher Teile zerlegen, wobei jedoch diese Anzahl zu 12 relativ prim ist, ohne herkömmliche Intervalle im System.

Die Systeme der ersten Gruppe sind den herkömmlichen Tonsystemen am nächsten (in diese Gruppe fallen die temperierte Zwölftonchromatik und alle Mikrintervallsysteme), die Systeme der vierten Gruppe sind ihnen am entferntesten. Diesen Abschnitt ergänzt eine Übersicht der Tonsysteme bis zur Zerlegung der Oktave in 31 Teile und weiter

noch in 36, 41, 53 und 72 Teile. Über jedes Tonsystem werden in dieser Übersicht die wichtigsten Angaben angeführt. Im Rahmen dieser Übersicht werden u.a. auch die bekannten exotischen Tonleitern Slendro, Swaragrama und die Siamesische Tonleiter erwähnt, die in der herkömmlichen temperierten Chromatik nicht enthalten sind.

V. 3. Die Modalität in Tonsystemen, welche auf die Tatsache der Oktavenidentität verzichten. Wenn wir ablehnen Töne, die ein Oktavintervall bilden, als identisch aufzufassen, gibt es keine Grund, in der Oktave das einzig mögliche Intervall zu erblicken, in welches Tonsysteme einbezogen sein müssen. Im Hinblick auf das soeben Gesagte lassen sich die Tonsysteme in fünf Gruppen einteilen:

1. In das Oktavintervall einbezogene Tonsysteme.
2. In die Doppeloktave oder in weitere Oktaven einbezogene Tonsysteme.
3. In beliebige grössere Intervalle als die Oktave einbezogene Tonsysteme, mit Ausnahme der Doppeloktave und weiterer Oktaven.
5. Offene (nicht einbeziehbare) Tonsysteme.

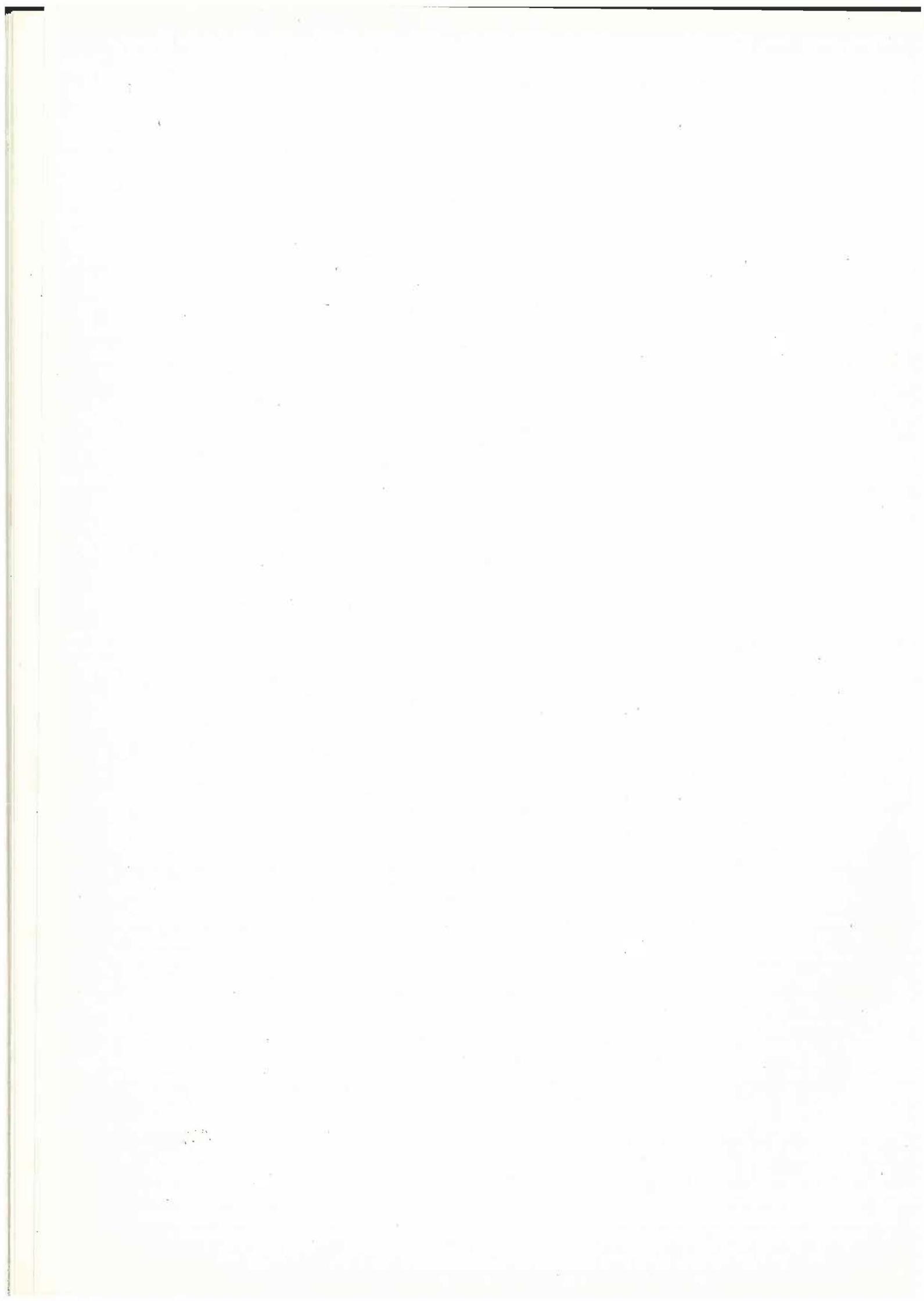
Über die Einbeziehung eines Modus in ein bestimmtes Intervall entscheidet a) die Anwesenheit oder Abwesenheit des Oktavintervalls zwischen dem Grundton und einem weiteren Ton des Modus, eventuell zwischen zwei anderen Modustönen, b) die Periodizität einer bestimmten Intervallfolge (z.B. des Tetrachordes).

#### VI. Schlussbetrachtungen

VI. 1. Die moderne europäische Modalität in der Perspektive der geschichtlichen Entwicklung. Ausgangspunkt für die Entstehung des Musikdenkens war der in seinen Anfängen unorganisierte Klang, der durch seine dynamische und Klangfarbenqualität wirkt. Durch seine allmähliche Kultivierung und Organisierung kam man zu den Tonsystemen — anfangs sehr einfachen, später komplizierteren. Weitere Systemkomplikationen führen zum Anwachsen der Unübersichtlichkeit und zum Hierarchieverlust der Ganzheit, oder eigentlich wieder zum unorganisierten Klang mit Bevorzugung der dynamischen und Klangfarbenkomponente, diesmal aber auf höherem, durch die geschichtliche Entwicklung belehrtem Niveau (sonische Musik, elektronische Musik).

VI. 2. Die gegenseitige Beziehung von Modalität, Tonalität und Serialität. Die Gesichtspunkte der Modalität, Tonalität und Serialität stellen drei sich gegenseitig scheidende Ebenen der Sicht auf die Musikstruktur dar. Diese Gesichtspunkte schliessen sich gegenseitig nicht aus. Man kann daher die Musikstruktur entweder als modale, tonale, serielle, oder als modal-tonale, modal-serielle, tonal-serielle, oder schliesslich — in sehr seltenen Fällen — als modal-tonal-serielle Struktur erfassen. Im Falle der modal-tonalen Struktur kann von der Tonalisierung der Moda-

lität gesprochen werden, im Falle der modal-seriellen Struktur von der Seriellisierung der Modalität.



## Die tschechische Musiktheorie in den Jahren 1945–1975

---

Die Studie will keine vollständige und erschöpfende Aufzählung aller unserer produktiven Musiktheoretiker sein. Daraus folgt, dass die Abwesenheit des Namens irgendeines Theoretikers keine Herabsetzung der Wichtigkeit seiner Arbeit bedeuten soll. Im Einklang mit meiner eigenen eher systematischen Spezialisierung war ich bestrebt eine möglichst vollständige systematische Übersicht der Problematik mit Anführung ihrer Vertreter vorzulegen. Für mich selber verwende ich im Text die Bezeichnung „der Verfasser“. Die Studie war im Jahre 1975 geschrieben und mit diesem Jahr ist ihre geschichtliche Thematik abgeschlossen. Auf spätere faktologische Änderungen wurde nicht mehr Rücksicht genommen.

### § 1) *Methodologische Einleitung*

§ 1.1) Der Musiktheoriebegriff. Die Musiktheorie und die Musikästhetik bilden zusammen zwei besondere Arbeitszweige des weiteren wissenschaftlichen Faches Theorie der Musik, deren Gegenstand die Untersuchung der Form (im weiten — philosophischen Sinne des Wortes) und des Inhaltes in der Musik ist. Dabei geht die Musiktheorie vom Formaspekt aus und ihr Ideal ist bei Wahrung grösstmöglicher Exaktheit so weit wie möglich dem Inhaltsaspekt nahezukommen (sie pflegt auch als Lehre von der musikalischen Syntax bezeichnet zu werden). Die Musikästhetik geht umgekehrt vom Inhaltsaspekt aus und ihr Ideal ist soweit wie möglich dem Formaspekt nahezukommen. Die Musiktheorie ist mit der Musikpraxis, besonders mit dem Komponieren eng verbunden und man kann sagen, sie sei ein gewisses Berührungsgebiet zwischen dieser Praxis und der Musikwissenschaft. Die Musiktheorie hat weiter Verbindungen mit der Musikgeschichte und der Ethnomusikologie und entfernter hauptsächlich mit der Musikakustik, Musikphysiologie, Musikpsychologie und Musiksoziologie.

§ 1.2) Musiktheoretische Forschung teilt sich weiter in eigentliche (direkte) Musiktheorie und in die Wissenschaft von der Musiktheorie. Eigentliche Musiktheorie kann in systematische, analytische und synthetische Musiktheorie eingeteilt werden, die Wissenschaft von der Musik-

theorie (§ 1.3) in entsprechende drei Fächer und zwar in die Systemwissenschaft, geschichtlich-ethnographische und methodologische Wissenschaft.

§ 1.4) Musiktheoretische Fächer hängen eng zusammen mit den Grundeigenschaften des Klanges, d.i. mit der Dauer, Lautheit, Klangfarbe, Helligkeit und Tonhöhe.

§ 1.5) Von der Musiktheorie im eigentlichen wissenschaftlichen Sinne des Wortes pflegt man Arbeiten von theoretisierenden Komponisten zu unterscheiden.

## § 2) *Geschichtliche Übersicht*

§ 2.1) Arbeitsstätten der Musiktheorie: Hochschulen, die Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften, der ehemalige Verband der tschechoslowakischen Komponisten, der jetzige Verband der tschechischen Komponisten und Konzertkünstler.

§ 2.2) Musiktheorie als Lehrfach: Postgraduales Studium (Akademie der musischen Künste), Abzweigungsmöglichkeit nach dem zweiten Kompositionsstudienjahr (Janáčeks Akademie der musischen Künste), wissenschaftliche Erziehung und akademischer Grad (CSc und DrSc).

§ 2.3) Arbeitsveranstaltungen im musiktheoretischen Fach: Diskussionen, Seminare u.ä.

§ 2.4) Publikationsmöglichkeiten im musiktheoretischen Fach (günstig).

## § 3) *Musiktheorie im eigentlichen Sinn*

§ 3.1) Systematische Musiktheorie: allgemeine Systematik (§ 3.1.1), Relationen im Gebiet der Tonhöhen (§ 3.1.2) — des Verfassers Theorie der Hierarchie von Musikkomplexen, Stimmungsfragen (§ 3.1.3) — L. Zenkl, B. Dušek, Tonsysteme (§ 3.1.4) — des Verfassers Einteilung der Systeme nach der Beziehung zum reinen Oktavintervall und nach dem Inhalt an unseren harmonischen, konsonanten Grundintervallen im System, die Frage der Konsonanz und Dissonanz (§ 3.1.5) — K. Janeček, der Verfasser, die Akkordik (§ 3.1.6) — K. Janeček (vollständiges Register aller Zusammenklänge bis zum Zwölfklang), der Verfasser (akkordische Hierarchie), verdichtete Akkorde (J. Volek und der Verfasser), Tonleitern und Modalitäten (§ 3.1.7) — Janeček, A. Hába, C. Kohoutek, M. Ištván, J. Kapr, A. Linka, der Verfasser. Weiterhin werden tonale Systeme behandelt (§ 3.1.8): Janeček (das Prinzip der reinen Tonika, das Leittonprinzip, das Fünffunktionensystem), E. Hradecký (das Fünffunktionensystem, drei Stufen charakteristisch dissonanter Akkorde), J. Volek (chromatische Medianten als komplexe vierte Funktion), der Verfasser

(erweiterte — enharmonisch chromatische Tonalität, zwei Grundprinzipien der Funktionsbeziehung), J. Rut (die bi-Tonleiter als Zusammensetzung der „gleichnamigen“ lydischen und hypophrygischen Tonleiter, zwei Zentren im Tritonusabstand). Weiter kommen die Dodekaphonie und die serielle Methode in Betracht (§ 3.1.9) — E. Herzog (allgemeine Ableitung der Zwölftonallintervallreihen oder der Zwölftonreihen mit ausgewogener Intervallverteilung), Linka, J. Burghauser, A. Piños, der Verfasser. Es folgt die Systematik der tektonischen Prinzipien und musikalischen Formen (§ 3.1.10) — Janeček (teilt die Formen in selbständige und unselbständige ein), E. Hlobil, der Verfasser; Musiktektonik oder die Lehre vom musikalischen Satzbau — Janeček (der Zeitumfang von Tonsätzen, fünf Funktionstypen der Musik), der Verfasser (musikalische Komplexe, die tektonischen Grundprinzipien aufgrund der gesetzlichen Periodizität von Identität und Kontrast), Hlobil (zentripetale und zentrifugale Kräfte im Tonsatz, Ablauf- und Entwicklungsformen), ausübende Kunst (Interpretation) (§ 3.1.11) — J. Zich, J. Jiránek, J. Bajer, Neue Musik (§ 3.1.12) — Sammelbände „Neue Wege der Musik“ I., II., V. Lébl.

§ 3.2) Analytische Musiktheorie: Theorie der musikalischen Analyse (§ 3.2.1) — der Verfasser, Burghauser, J. Tvrzský, Lébl; analytische Arbeiten von weitgreifendem Umfang (§ 3.2.2) — „Geschichte der tschechischen Musikkultur“ I. (1892—1918, Teile), V. Felix, J. Válek, J. Smolka; analytische monographische Arbeiten (§ 3.2.3) — Janeček, Lébl, Doubravová, der Verfasser, Hradecký, Burghauser, J. Zich.

§ 3.3) Synthetische Musiktheorie: Modellieren der Musiksprache (§ 3.3.1) — A. Sychra, J. Ludvová; angewandte (didaktische) Lehrfächer (§ 3.3.2): A) Allgemeine Musiklehre — O. Šín, F. Pícha, L. Zenkl; B) Harmonielehre: a) die herkömmliche Harmonielehre — Janeček (analytisches und praktisches Lehrbuch), Z. Hůla, B. Dušek, der Verfasser; b) die Harmonielehre des 20. Jahrhunderts — Janeček, der Verfasser; C) Kontrapunkt: a) der vokale Kontrapunkt — Hůla; b) der instrumentale Kontrapunkt — Hůla; c) der Kontrapunkt des 20. Jahrhunderts — der Verfasser; D) Musikalische Formenlehre — Janeček, Hlobil; E) Melodielehre — Janeček; F) Tektonik — Janeček, Hlobil, der Verfasser; G) die Lehre von den Musikinstrumenten und Instrumentationslehre — A. Modr, V. und D. Vačkář, J. Rychlík (und Mitarbeiter), O. Jeremiáš, A. Špelda und J. Burghauser.

§ 3.4) Verwandte Fächer: Musikalische Akustik (A. Špelda), Musiktherapie (J. Doubravová, A. Linka).

§ 4) *Die Wissenschaft von der Musiktheorie*

§ 4.1) Die Systemwissenschaft: J. Volek, E. Hradecký, der Verfasser.

§ 4.2) Die historisch ethnographische Wissenschaft: Hradecký, B. Dušek, C. Kohoutek, der Verfasser.

§ 4.3) Die methodologische Wissenschaft: der Verfasser.

§ 5) *Kompositionslehren von theoretisierenden Komponisten*

Eine eigene Kompositionsmethode — hauptsächlich für den Lehrgang mit ihren Schülern — haben J. Kapr, C. Kohoutek, M. Ištván, J. Podešva verfasst.

## Das Problem der Systemerfassung der Musik als gesellschaftsgeschichtlich differenzierte Erscheinung

---

Das zwanzigste Jahrhundert hat vollständig die seinerzeitigen Illusionen der Romantiker zertrümmert, wonach die Musik eine eigentümliche Gefühlssprache ist, die zum Unterschied beispielsweise der Literatur keiner Übersetzungen bedarf, da sie angeblich ein jeder versteht. Die moderne musikgeschichtliche und nicht zuletzt auch die ethnomusikologische Forschung gelangte zur Einsicht, dass die Musik eine sehr differenzierte gesellschaftsgeschichtliche Erscheinung ist. Es hat sich gezeigt, dass bei der Untersuchung der Musik aussereuropäischer Kulturen mit dem alten europazentrischen Standpunkt nicht auszukommen ist. Aber die Entstehung des Rundfunks und der übrigen Massenmedien für die Verbreitung von Musik verursachte, dass sich auch auf europäischem Boden eine durchgreifende Differenzierung vollzogen hat (vergleiche auch die Entstehung einer eigenartigen Rundfunkterminologie: „ernste Musik“, „leichte Musik“, „höhere“ und „niedere Populärmusik“ u.ä.). Die Einheit der im höchsten Grade auf diese Weise differenzierten Musikkultur von der Weltlage aus (in Beziehung der europäischen und der übrigen aussereuropäischen Musikkulturen), wie auch im Rahmen des alleinigen Europa aus gesehen, ist zu einem eminenten Problem in Hinsicht ihrer Systemerfassung geworden, und zwar nicht nur ein theoretisches Problem, sondern auch ein praktisches, kulturpolitisches Problem.

Der Verfasser geht von drei bemerkenswerten im 20. Jahrhundert ausgeführten theoretischen Versuchen einer Systemerfassung der Musik aus. Max Weber in seiner posthumen Schrift Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik unterscheidet zwei grundsätzliche Musiksphären, die in der geschichtlichen Entwicklung der Organisation des Musikmaterials scharf gegeneinander stehen: diejenige, welche sich auf das Prinzip der melodischen Distanz stützt und die andere, die auf die akkordisch-harmonische Auffassung begründet ist. Die europäische Lösung der akkordisch-harmonischen Auffassung hält er auf Grund mathematischer Analyse für die rationale Wurzel der Musik, die melodisch-distanzielle Auffassung, bei den aussereuropäischen Musikkulturen üblich, für die soziologische Wurzel der Musik. Heinrich Bessler von seiner Habilitationsschrift Grundfragen des musikalischen Hörens an bis zum Buche Das musikalische Hören der Neuzeit gelangt zur Dichotomie

einer Musik, die verschiedene Funktionen des gesellschaftlichen „Umgangs“ erfüllt (Umgangsmusik) und einer eigenständigen Musik, welche ein eigenständiges, Sinn in sich selbst habendes ästhetisches Objekt darstellt (Darbietungsmusik). Während Webers Konzeption die Beziehung der europäischen Musik zu derjenigen aussereuropäischer Kulturen in Betracht zieht (mit einem unwillkürlichen europozentrischen axiologischen Moment) und Bessler sich bewusst nur auf die geschichtlich entstandene Polarität der europäischen Musik beschränkt, gelangt B. W. Assafjew, der Begründer der Intonationstheorie, durch seine Antinomie von „herkömmlicher“ und „künstlerischer“ Musik zu einer höheren Synthese, die diese beiden Teilpolaritäten auf höherer ihnen beiden übergeordneter Stufe in sich verallgemeinert und aufhebt. Daraus geht auch der Verfasser der vorliegenden Studie aus, wenn er im beigelegten Schema graphisch veranschaulicht, wie die unmittelbare Funktionsgebundenheit der Musik ihre relative „Geschichtslosigkeit“ bedingt und umgekehrt, die künstlerische Individualisierung der Musik das Produkt und auch der Urheber ihrer Geschichtlichkeit ist. Der Verfasser macht weiter den Leser mit den neuesten Arbeiten ausländischer (W. Wiora, H. H. Eggebrecht) wie auch inländischer Autoren (J. Fukač, J. Kotek, I. Poledňák) bekannt. Diese prägen aus näher erklärten Gründen ein neues Begriffspaar der artifiziellen und der non-artifiziellen Musik. Zum Schluss spricht der Verfasser seine Überzeugung aus, dass die soziologische Untersuchung der gegebenen Problematik allein nicht genügt. Seiner Ansicht nach ist die Inangriffnahme des Begründers der Intonationstheorie methodologisch die tragfähigste, weil sie einen einzigartigen Versuch einer methodologischen Synthese des soziologischen wie auch musiktheoretischen und ästhetischen Zutritts darstellt und auf diese Weise die Beziehung der musikalischen Struktur-Form und ihrer gesellschaftlichen Funktion in ihrer objektiven realen Bedingtheit erfasst.

## Konzertante Blasinstrumente in den Vokalkompositionen von J. J. Ryba

---

Bei der Untersuchung von konzertanten Kompositionen für Blasinstrumente habe ich mich auch mit kirchenmusikalischen Werken von Jakub Jan Ryba (1765—1815) befasst, in denen er Blasinstrumente ausdrücklich solistisch anwendet. Diese Studie bringt Teilresultate und Untersuchungen weiterer Kompositionen werden sie fortlaufend ergänzen.

Kirchenmusik ist seit dem Mittelalter ein Streitgegenstand zwischen Kirchenautoritäten und talentierten Komponisten. Besonders in der Anwendung von Instrumenten ist noch die Enzyklika Papst Benedikts des XIV. aus dem Jahre 1749 sehr streng.

Die deutsche Musikgeschichtsschreibung erörtert gesondert die katholische und die evangelische Kirchenmusik und oft auch getrennt von der Musikentwicklung überhaupt. Die tschechischen Musikhistoriker betrachten diese Beziehungen dialektisch und betonen den Anteil der tschechischen Kirchenmusik an der Entwicklung der nationalen Musikkultur. Um das Jahr 1800 war die Kirchenmusik eine Kunstgattung von allergrösster gesellschaftlicher Wirkung. Bedeutend ist die Rolle der Dorfschullehrer.

Jakub Jan Ryba ist ein typischer Vertreter dieser Überlieferung. In seiner Selbstbiographie betont er programmatisch, dass er für das Volk schreibt. Die Form von J. J. Rybas Kirchenkompositionen knüpft an die klassische Überlieferung an und entwickelt sie weiter. Zyklische Kompositionen vertonen meist das Ordinarium der katholischen Messe. Einzellige Arien und Duette gehören zu den Kompositionen des Propriums der Messe und haben mitunter auch tschechischen Text. Ryba verändert oft das Tempo inmitten einzelner Teile des Messenordinariums. Einzellige Stücke pflegen in einheitlichem Tempo zu stehen. Ähnliche Form hat üblich auch das Benedictus im Messenzyklus. Ein neuer Zug in J. J. Rybas Form besteht darin, dass die Reprisen der Hauptthemen durchkomponiert und verändert sind. Bei Konzertaufführungen ganzer Messen kommt es zu einer abnormalen Situation. Der Komponist hat damit gerechnet, dass beim Gottesdienst zwischen den einzelnen Sätzen des Ordinariums Pausen, ja auch musikalische Einlagen vorkommen. Rybas Messen haben

oft auch einen musikalischen Aufbau, der kammermusikalischen oder sinfonischen Werken ähnlich ist.

Mit konzertanten Instrumenten in Vokalkompositionen knüpft J. J. Ryba an die protestantische Barocküberlieferung und an die Oper an. Einige seiner Messen sind eigentlich Instrumentalkonzerte in Form eines Ordinarius mit Orchester- und Chorbegleitung.

Die Instrumentation in Rybas Kirchenkompositionen ist überwiegend kammermusikalisch, das Orchester hat kleine Besetzung. Der Satz ist überwiegend homophon. Blasinstrumente werden auf dreierlei Art verwendet. Im ausgeglichenen Tutti verdoppeln sie die Streicher und die Singstimmen. Zweitens wechseln sie den Gesang und die Streicher durch Orchestersoli und Ensembles ab. Drittens werden sie konzertant behandelt.

In der Messen- und Kirchenkompositionensammlung *Cursus Sacro Harmonicus* (1808—1814) sind im ersten Band zwei Messen mit konzertantem Blasinstrument. Nr. V — *Missa in Nativitate Domini in Nocte*, C-dur, mit Solofagott und Nr. VII — *Missa in Dominica infra octavam Nativitatis Domini*, B-dur, mit konzertanter Klarinette und teilweise auch Trompete. Die B-dur Messe ist auch in gegenwärtiger Zeit öffentlich in Prag (1978, 1979, 1980) und in Mainz (1980, 1981) aufgeführt worden. Weiter ist in einigen anderen Messen im Benedictusteil ein konzertantes Instrument: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Violine, Bratsche, Orgel. Eine bedeutende konzertante Rolle eines oder mehrerer Instrumente, meist Blasinstrumente, kommt auch in einer Reihe von Kirchenarien und Duettten J. J. Rybas vor. Auch einige dieser Stücke sind vor nicht langer Zeit öffentlich aufgeführt worden.

J. J. Ryba konzipiert die Instrumentation und die klangliche Komponente seiner kirchenmusikalischen Werke überwiegend mit Hinsicht auf den Ausdruck. In der Synthese von kammermusikalischen, konzertanten und musikdramatischen Elementen, zusammen mit Elementen des Volksliedes und der Volksmusik besteht einer seiner eigentümlichen Beiträge zur Entwicklung der tschechischen wie auch der europäischen Musik im Zeitalter des ausklingenden Klassizismus und des angehenden Romantismus.

**Vladimír Helfert – Mirko Očadlík**  
**Ein Briefwechsel**

---

Diese Arbeit ist eine kommentierte Edition des erhaltenen Briefwechsels zweier bedeutender Persönlichkeiten der tschechischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Sie umfasst Briefe, die sie einander in den Jahren 1927—1944 zusandten.

Vladimír Helfert (geb. 24. 3. 1886 in Plánice, Bezirk Klatovy, gest. 18. 5. 1945 in Prag) ist nach seinem Studium bei J. Goll, J. Pekař, J. Šusta und O. Hostinský an der Karlsuniversität mit einer Reihe scharfsinniger musikgeschichtlicher Aufsätze und Kritiken hervorgetreten. Seine Bücher über tschechische Barockmusik *Hudební barok na českých zámcích* (Musikbarock auf tschechischen Schlössern, 1916) und *Hudba na jaroměřickém zámku* (Musik auf dem Schlosse Jaroměřice, 1924) haben die moderne Forschung dieses Kapitels der tschechischen Musikgeschichte angeregt, in der Monographie *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany* (Die schöpferische Entwicklung Bedřich Smetanas, 1924) und in weiteren Arbeiten zeigte er ganz neue Auffassungsmöglichkeiten des Begründers der modernen tschechischen Musik. Als leitende Persönlichkeit der Brünner *Hudební rozhledy* (Musikrundschau, 1924—1928) und durch zahlreiche Beiträge in weiteren Zeitschriften schaffte er nach und nach eine geschlossene Konzeption der tschechischen Musikgeschichte, die er später im Buch *Česká moderní hudba* (Die tschechische moderne Musik, 1937) zusammenfasste. Von seinen weiteren Schriften ragt hervor die Monographie *Jiří Benda* (1929, 1934) und der erste Teil der unvollendeten Monographie über *Janáček* (1939). Vladimír Helfert habilitierte sich 1921 an der Brünner Universität, 1926 wurde er dort zum ausserordentlichen und 1931 zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft ernannt. In der Zeit 1935—36 war er dort Dekan an der philosophischen Fakultät. Im Sommer 1939 wurde er der *Venia legendi* verlustig und im November von der Gestapo verhaftet. Vorübergehend freigelassen aus dem Gefängnis in den Jahren 1942—44, wurde er neuerdings verhaftet und ins Gefängnis Terezín überführt. Er konnte nach Kriegsende noch nach Prag zurückkehren, unterlag jedoch der Flecktyphusepidemie.

Mirko Očadlík (geb. 1. 3. 1904 in Holešov, gest. 26. 6. 1964 in Prag) studierte Musikwissenschaft bei Zdeněk Nejedlý an der Karlsuniversität. Seit seiner Studienzeit beteiligte er sich am Prager Musik-

leben als scharfsinniger Kritiker; er ist ein Vertreter der jungen Avantgarde um Alois Hába, E. F. Burian und Iša Krejčí geworden. Er kämpfte um die moderne Orientierung der tschechischen Musik und für die Würdigung und Durchsetzung der Weltmoderne in seiner Heimat. Seit 1928 war er im Tschechoslowakischen Rundfunk in Prag tätig, in den Jahren 1930—34 gab er die Revue für moderne Musik und kinetische Kunst Klíč (Schlüssel) heraus, beteiligte sich an der Arbeit des Vereins für moderne Musik und der Smetana-Gesellschaft usw. Seine Forschungsarbeit widmete er vor allem dem Werk Smetanas. In diese Richtung zielen auch seine beiden ersten Bücher — Smetana-Diskographie (1939) und Libuše, vznik Smetanovy opery (Libussa, die Entstehung der Oper Smetanas, 1939) —, über die er mit Helfert im Zusammenhang mit seiner Doktoratsbewerbung verhandelte. In der Zeit der Okkupation entfaltete Mirko Očadlík eine sehr weite Vortragstätigkeit, die vor allem der Hervorhebung der patriotischen Bedeutung der tschechischen Musiküberlieferung gewidmet war. Aus solcher Popularisationstätigkeit erwuchs u. a. das zweibändige Werk Svět orchestru (Die Orchesterwelt) mit Erläuterungen von Orchesterwerken tschechischer und Weltkomponisten. Er unternahm gleichzeitig eine sehr breit angelegte Forschungs-, Editions- (u. a. Smetanas Skizzenbuch und die Skizzen zur Verkauften Braut in Faksimile, die ersten Bände der Gesamtausgabe von Smetanas Klavierwerk), Redaktionstätigkeit u. a. m. In diesen Rahmen hat er es zustande gebracht auch Vladimír Helfert, der halblegal in verschiedenen tschechischen Orten lebte, tatkräftig zu unterstützen und ihm Arbeitsgelegenheiten, würdig einer hervorragenden Persönlichkeit der tschechischen Wissenschaft, zu verschaffen. Nach dem Kriege wurde Mirko Očadlík Programmleiter des Tschechoslowakischen Rundfunks (bis 1950) und später Professor der Musikwissenschaft an der Akademie der musischen Künste in Prag (ab 1951) und an der Karlsuniversität (1952—1964). Ab 1959 war er Direktor des Institutes der tschechischen Musikgeschichte an der Universität.

Nach der ersten schriftlichen Fühlungnahme bei Gelegenheit der Vorbereitung einer Festschrift zu Zdeněk Nejedlýs 50. Geburtstag, der im Jahre 1928 fällig war, kam es zu einer Annäherung beider Musikwissenschaftler besonders in Sachen eines Beitrages von Helfert in die Janáček-Nummer von Očadlíks Klíč im Sommer 1933. In der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre pflegten sie schon einen regen Verkehr miteinander und besprachen zusammen viele gemeinsamen Interessen.

Die Sammlung von 39 Briefen, die Vladimír Helfert und Mirko Očadlík einander schrieben und die es gelungen ist bis heute zu erhalten, ist bei weitem weder eine sachlich noch materiell komplette und geschlossene Gesamtheit: einige Briefe knüpfen an mündliche oder telefonische Gespräche an, andere sind verloren gegangen, noch andere sind

wahrscheinlich auch absichtlich gleich nach dem Durchlesen vernichtet worden. Dieses letztere Schicksal betraf offensichtlich alles, was Očadlík in den Jahren 1942—44 an Helfert schrieb. Vladimír Helfert, der wusste, dass er von der Gestapo beobachtet ist und jeden Augenblick verhaftet werden kann (in einigen Briefen deutet er es an), bewahrte nichts, was den Schreiber hätte blossstellen können; aus seinen Antworten geht nämlich hervor, dass Očadlík aktuelle Angelegenheiten sehr offen komentierte. Mirko Očadlík hingegen hat Helferts inhaltlich vielseitig wertvolle Briefe aus jener Zeit sorgfältig aufgehoben, so dass sie auf uns gekommen sind.

Trotz aller dieser Einschränkungen ist diese Briefsammlung ein sehr interessantes und quellenmässig wertvolles Material. Es trägt zur Aufklärung von Helferts kompliziertem, respektvollem, aber gleichzeitig kritischem Verhältnis zu Zdeněk Nejedlý vieles bei. Es gewährt Einsichten in die kulturpolitischen Pläne von Mirko Očadlík in den dreissiger Jahren, in seine Schwierigkeiten mit der Herausgabe der Revue Klíč usw. Bemerkenswert ist die Schilderung von Očadlíks vorbereitetem Doktoratsverfahren in Brünn, nachdem Zdeněk Nejedlý des Lehrstuhls an der Karlsuniversität entkleidet wurde, und Helferts Ratschläge in dieser Sache, nachdem er selber im August 1939 der Möglichkeit an einer Hochschule zu lehren enthoben wurde.

Der wertvollste Teil dieser Briefsammlung sind Helferts Briefe der Jahre 1942—44. Sie sind in einem künstlerisch begeisterten Ton geschrieben. Mehrmals wird hier das tief ethische Kredo über den Sinn der Kunst und der Kultur überhaupt für das innere Leben des Menschen in den Bedingungen der Unfreiheit ausgesprochen. Helferts Briefe sind im Ton von Smetanas patriotischem Optimismus verfasst und bezeugen die unbezwingbare Arbeitsenergie des Gelehrten. Faktographisch bedeutungsvoll sind Helferts Nachrichten vom Fortschritt seiner Arbeit an neuen wissenschaftlichen Aufgaben, die er sich in jener Zeit stellte, an der tschechischen Musikgeographie, an der Transkription des Kantionals aus Jistebnice und von Komenskýs Kantional. Bisher unbekannt ist Očadlíks Vermittlerrolle zwischen dem Verlag Melantrich und Vladimír Helfert, wie auch sein Anteil daran, dass Helfert in schwierigen Kriegsumständen das Unentbehrlichste an äusseren Arbeitsbedingungen erlangte. Sehr wertvoll sind endlich auch Vladimír Helferts kritische Bemerkungen über Kompositionen, die er in den letzten Monaten seines Aufenthaltes in der Freiheit durch den Rundfunkempfänger, den ihm Očadlík verschafft hatte, gehört hat (die Brüner Erstaufführung des Tschechischen Requiems von Ladislav Vycpálek, Kreuzweg und andere Werke von Otakar Ostrčil, die Erstaufführung der wiedergefundenen Ouvertüre Doktor Faust von Smetana usw.).

Die Briefe sind chronologisch geordnet; einige von ihnen sind auch

mit bündigen erklärenden Bemerkungen zum Inhalt, weiteren Zusammenhängen u.ä. versehen. Zuletzt ist ein Brief von Helferts Gattin, Frau Blažena Helfertová und einer von seinem Bruder Jaroslav Helfert an Mirko Očadlík hinzugefügt, welche die gegenseitigen Beziehungen beider Musikforscher nahe angehen.

## Das Musiksignal und seine Analyse

---

Ein stets aktuelles Problem, welches die Aufmerksamkeit der Akustiker, Physiologen, Musikwissenschaftler und Psychologen auf sich zieht, sind Fragen der Klangfarbe und ihrer Wahrnehmung. Die vorliegende Studie befasst sich mit der Ursache der subjektiven Klangfarbenerscheinung — mit der Struktur des Musiksignals. Ausser der Zergliederung der Typen von Musiksignalen bringt die Studie grundlegende Informationen über ihre Analyse, wie sie die gegenwärtige Mess- und Rechentechnik ermöglicht, und gleichzeitig fasst sie vom qualitativen Gesichtspunkt aus einige Erkenntnisse über die Klangfarbe des Musiksignals zusammen.

Das **erste Kapitel** bringt eine Aufzählung der Grundeigenschaften des Musiksignals im Zusammenhang mit der dynamischen Auffassung seiner Klangfarbe. Diese Auffassung stellt Abb. 1 dar. Weiter wird das Durchdringen der Signaleigenschaften in einzelne Abbildungsebenen, d.h. die dynamische, melodische und harmonische Ebene, behandelt.

Das **zweite Kapitel** zusammen mit Abb. 3 stellt die Einteilung der Musiksignale vom Standpunkt der Beziehung von Zeit- und Frequenzeigenschaften dar.

Im **dritten Kapitel** wird das periodische Signal definiert, seine Parameter und Eigenschaften, besonders seine Fourierentwicklung und Spektralabbildung betreffend (Abb. 8 und 9).

Mit den Grundzügen der Amplituden-, Frequenz- und Phasenmodulation befasst sich das **vierte Kapitel** mit Hinweis auf die Klanginterpretation dieser Modulationsvorgänge — Tremolo und Vibrato.

Das **fünfte** und **sechste Kapitel** führt kurzgefasst Beispiele und Charakteristik des quasiperiodischen Signals (Glockenton — Abb. 12) und des stationären Zufallssignals (Beckenklang — Abb. 13) an.

Mit der Fouriertransformation im Zusammenhang mit dem Spektrum eines transienten Signals macht das **siebte Kapitel** bekannt, auf welches das **achte Kapitel** mit der Signalkonvolution und das **neunte** mit dem Problem der zeitlichen Abhängigkeit der Spektralentwicklung anknüpft.

Das **zehnte Kapitel** leitet uns in die Problematik der analogen Analyse ein. Hier wird der Begriff der Bandbreite eines Filters und seiner Parameter erklärt. Weiter wird hier die Einteilung der analogen Analy-

satoren angeführt, d.h. der Analysatoren mit feststehend gestimmten Filtern, mit umstimmbaren Filtern und der Echtzeitanalysatoren.

Das **elfte Kapitel** enthält Informationen über das diskrete Signal, über Abtastung und Klangspektrum des abgetasteten Signals. Ausserdem sind hier angeführt die Grundbeziehungen der Diskreten Fouriertransformation DFT und ihrer Anwendung in Form des Algorithmus der Schnellen Fouriertransformation FFT. Dazu kommt eine bündige Charakteristik der Echtzeitanalysatoren, welche die FFT und digitale Filtrierung ausnützen.

Das abschliessende **zwölfte Kapitel** bringt eine Aufzählung einiger praktischer Fragen und Probleme der Analyse des Musiksignals, von seiner Aufzeichnung angefangen, über die Wahl der Bandbreite, bis zu den Fragen der Auswertung der mit Hilfe einer Rechenmaschine bearbeiteten Amplituden- und Phasenfrequenzspektren, siehe Abb. 32 und 33.

## Ein Beitrag zur Methodik der komplexen Musikanalyse

---

Diese Studie ist ein Auszug aus der gleichnamigen Doktorarbeit, die der Verfasser an der pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität im Jahre 1980 verteidigt hat. Einleitend setzt sie zwei Grundgesichtspunkte fest:

1) Die Analyse einer Komposition sollte in jedem Falle komplex sein, das heisst, sie sollte strukturelle und Inhaltsaspekte der Komposition, sowie ihre gegenseitigen Beziehungen betreffen. Das Ausmass an Fachkenntnis wird durch die Stufe der Schulbildung begrenzt.

2) Die komplexe Analyse sollte organischer Bestandteil eines jeden Musikerziehungsprozesses sein und sollte also auf allen Stufen der Schulbildung geübt werden, wo ein Musikerziehungsprozess verläuft. Je nach Stufe und Typus der Schule verfolgt sie jedoch verschiedene Absichten.

Damit die Praxis der Musikanalyse in ihren grundlegenden Ansätzen methodologisch einleitlich sei, ist es notwendig von einigen Erscheinungen der Ontologie des Musikdenkens auszugehen, konkret von gewissen Anwendungen der Prinzipien marxistischer Dialektik. Das Ziel dieser Studie ist hauptsächlich auf einige Probleme hinzuweisen, die unsere muzikerzieherische Praxis bisher noch nicht bewältigt hat und gewisse Verbesserungsentwürfe vorzuschlagen.

Das erste Kapitel *Marxistische Auffassung der Lehrgegenstandes Musikanalyse* befasst sich besonders mit der Problematik einiger Paarkategorien und der Gesetze der Dialektik. Der Abschnitt *Die Kategorie Inhalt und Form* geht von der allgemeinen Definition von A. P. Šeptulin aus (Philosophie des Marxismus-Leninismus, SPN Prag 1973, Seite 125): „Der Inhalt... bezeichnet die Gesamtheit aller gegenseitigen Wirkungen und der durch sie bedingten Änderungen, die der Erscheinung eigen ist. Das relativ ständige System der Zusammenhänge von Inhaltsmomenten, seine Struktur, bildet die Form der Erscheinung.“ Unter Inhalt verstehen wir also in der Musik das intersubjektive Gebiet, welches sich durch Gefühls-, ethisch-philosophische und noetische Aspekte auszeichnet. Unter dem Begriff Form verstehen wir sämtliche strukturelle Erscheinungen, die Momente der Organisation dieser Erscheinungen mitinbegriffen. Bei der Musikanalyse wird aber meistens die Rolle des Inhalts als leitenden Faktors nicht in Erwägung gezogen (der Komponist hat immer

eine bestimmte Mitteilung im Sinne, für welche er eine adäquate Form sucht — die musikalische Struktur). Die Struktur ist jedoch keine untergeordnete Erscheinung, denn nur durch ihre Vermittlung existiert der Inhalt real. Weil wir zuerst die musikalische Struktur erkennen und erst durch ihre Vermittlung den Inhalt, müssen wir aus dieser gnoseologischen Tatsache auch in Schul- und wissenschaftlichen Analysen ausgehen. Die Strukturanalyse ist daher eine Vorstufe zur Inhaltsanalyse. Im Abschnitt *Das Gesetz der Einheit und des Kampfes der Gegensätze* wird auf das Gesetz der Einheit in der Manigfaltigkeit hingewiesen, welches durch das Prinzip der Identität und des Kontrastes wirksam ist. Hier kann nicht nur von Kontrasten die Rede sein, denn Komplexe von miteinander vergleichbaren Kontrasten bilden hierarchische Ganzheiten, welche bei ihrer Wiederholung im Verlauf des Stückes das Moment der Identität schaffen (Glied, Motiv, Thema, Exposition usw.). Jede dieser Ganzheiten hat ihren zentralen Kontrast, welcher ihren Aufbau verbürgt und welchem Teilkontraste untergeordnet sind. Diese Einsicht lässt sich auch bei Analysen von athematischen, sonischen u.ä. Stücken verwerten aufgrund der Hierarchie klanglicher Gestalten vom Gesichtspunkt der Identität und des Kontrastes. Aus der Problematik der Anwendung des *Gesetzes der doppelten Negation* folgt besonders die Tatsache, dass eine gänzliche Negation der vorhergehenden Entwicklungsstufe nicht ausführbar ist. Deswegen ist es auch nicht möglich sich ein Kompositionsideal als Ziel zu setzen, welches die überlieferte musikalische Ausdruckweise gänzlich negieren würde. Für die pädagogische Praxis ist weiter überaus wichtig die *Gesetz-kategorie*, und zwar besonders die Einteilung in Gesetze, die für die Musik allgemeine Geltung haben (akustisch-physiologische Parameter, tektonische Prinzipien, die Beziehung der Komposition zur geschichtlichen Zeit ihrer Entstehung u.ä.) und in Gesetze, die nur in einem bestimmten Umkreis musikalischer Erscheinungen wirksam sind (Stil, Genre, Form usw.). In der Praxis realisieren sich Gesetze durch Normen (was sein soll, nicht sein soll, sein muss, nicht sein darf). Diese Normen haben absolute Geltung (wenn sie die allerallgemeinsten musikalischen Gesetze ausdrücken), oder relative Geltung, wenn sie spezifische Gesetze ausdrücken. Ein oft von Pädagogen verübter Fehler besteht darin, dass sie im Bestreben um Vereinfachung der Darlegungen die relativ gültige Norm für absolut und unverletzbar halten. Weiter gehören in dieses erste Kapitel die Fragen der Beziehungen des Einzigartigen und des Allgemeinen, des Besonderen und des Allgemeinen, des Subjektiven und des Objektiven, einige Aspekte des geschichtlichen Ansatzes bei der Analyse von Kompositionen und allgemeine Zusammenhänge musikalischer und aussermusikalischer Erscheinungen.

Das zweite Kapitel *Zur Methodik der komplexen Musikanalyse an*

*Konservatorien* geht aus von den Lehrplänen des Unterrichtsministeriums, herausgegeben unter Nr. 22 046/74-211, gültig seit 1. 9. 1974, und macht da auf eine Reihe von Mängel aufmerksam (gänzliche Absenz von Ansprüchen an die Inhaltsanalyse von Kompositionen, Ausschluss der Möglichkeiten für Hörer des fünften und sechsten Jahrganges der Lehrfächer Komposition, Dirigieren und Gesang das nicht obligatorische Lehrfach Musikanalyse zu besuchen u.ä.). Es ist geläufig, dass Schüler vom früheren Lehrgang der musiktheoretischen Fächer her gewöhnt sind neue Einsichten bloß aufzunehmen und bei der Prüfung mechanisch zu wiedergeben, oft aber nicht imstande sind sie praktisch anzuwenden. Das kommt daher, dass man beim Unterricht der Harmonielehre, der musikalischen Formlehre u.ä. verzichtet auf Teilanalysen, die den Schüler dazu leiten, durchgenommene Erscheinungen auch selber in der Praxis wiederzuerkennen. Überdies ist die Konzeption des Gegenstandes Musikanalyse nicht ganz geklärt, denn die Schüler können sich oft nicht systematisch damit bekannt machen, wo mit der Analyse eines Stückes zu beginnen, was zu beachten ist und wie einzelne Einsichten aneinanderzufügen sind. Bei der Strukturanalyse ist es notwendig, besonders homogene Komplexe (Gebilde, die im Verhältnis zu den übrigen Gebilden eines Stückes als homogene selbständige Einheit erscheinen) in der Komposition und die Hierarchie am Prinzip der Periodizität von Identität und Kontrast aufzuklären. Dadurch wird die Grundeinteilung des Musikmaterials einer Komposition ermöglicht, die bis zur Bestimmung ihres Formschemas reicht. Damit endet jedoch die Strukturanalyse nicht! Es ist notwendig auch die charakteristischen und einzigartigen Merkmale eines Stückes zu beachten, Zitate, Andeutungen, Nachahmungen, Tenmalereien, geschichtliche Gesichtspunkte und sämtliche Gebilde, die zur folgenden Inhaltsanalyse leiten können. Die Strukturanalyse sollte sich nicht nur auf Aspekte der musikalischen Form im engeren Sinne des Wortes beschränken, aber sollte in Umrissen auch den tonalen Verlauf, hervorstechende harmonische und polyphone Erscheinungen, Instrumentation u.ä. verfolgen. In der Methodologie der Inhaltsanalyse absoluter Musik ist es möglich besonders die Theorie der Übertragung sogenannter *allgemeiner Zustände* auszunützen, die K. Janeček in seinem Buche *Tektonik*, Supraphon 1968, Seite 80, erörtert. Es gibt nicht unendlich viele allgemeine Zustände. Sie verbinden sich aufgrund von Ähnlichkeit in Gruppen und jede Gruppe stellt einen Typus dar. Einen bedeutenden Beitrag liefert hier auch die Intonationsanalyse und die Stilwertung. Bei der Inhaltsanalyse von Programmmusik darf man nicht die Begriffe Programm und Inhalt verwechseln und man muss dessen eingedenk sein, dass die Musik viel besser die ethische, philosophische und emotionelle Atmosphäre des Programms ausdrücken kann als beschreibende Einzelheiten.

Das dritte Kapitel geht auf die Problematik der *Musikanalyse an Hochschulen* ein. Hier gelten folgende Grundprinzipien:

1) Die Hochschule arbeitet nach dem Prinzip des sogenannten offenen Systems, d.h. sie erteilt einen Grundkomplex von Fach- und Sonderkenntnissen und methodologischen Anweisungen, nach denen sich der Hochschüler sein ganzes Leben lang seine Bildung ergänzen können soll. Er wird also zum selbständigen schöpferischen Denken geleitet.

2) Die Hochschule führt zu einem hohen Grad politischen Klassenbewusstsein, sie hat den Hochschülern beizubringen die Prinzipien des Marxismus-Leninismus in ihrem Wahlfach anzuwenden und sie zur direktiven und organisatorischen Tätigkeit zu leiten.

3) Die Hochschule ist die letzte Bildungseinrichtung und hat deswegen in jedem Hochschüler alle Voraussetzungen für sein erfolgreiches Wirken in der Praxis und für seine weitere Entwicklung zu schaffen.

4) An der Hochschule begegnen wir einer Spezialisierung, welche sich im individuellen Zutritt zu begabten Schülern und in der Unterstützung ihrer Zielrichtung äussert.

Musikanalyse an den Kathedern der Musikerziehung auf pädagogischen Fakultäten sollte auf die Erfassung der grundlegenden Zusammenhänge zwischen Inhalt und Form gerichtet sein, mit Hilfe derer der Hörer der pädagogischen Fakultät — der angehende Lehrer — das Interesse der Kinder für Musik motivieren wird. Ungemein wichtig ist es, die Analyse der *Typisierung der musikalischen Darstellung* durchzuführen und in musikdramatischen Werken die Typisierung der Rollen. Die Typisierung führt zum Erfassen der *Idee* des Musikwerkes, welche wir dialektisch als Abbild der objektiven Realität aufzufassen haben. Dieses Abbild wird durch das Prinzip der *Parteilichkeit künstlerischer Mitteilung* stilisiert. Alle diese Erscheinungen müssen aber im Zusammenhang mit den Erscheinungen der musikalischen Struktur erörtert werden, damit in den Vorstellungen der Schüler nicht irriige Ansichten über Musik entstehen.

In der Methodik der Analyse in den *Instrumentalfächern an der Akademie der musischen Künste* muss man noch weiteren Zusammenhängen nachgehen, denn Interpreten kümmern sich grösstenteils nicht um die Analyse der Kompositionen, die sie studieren. Die Vergegenwärtigung einer Reihe von Einsichten, die durch die Analyse gewonnen werden, ist jedoch für interpretatorische Spitzenleistungen unerlässlich. Das Ziel des Seminars für Musikanalyse ist hier, die im Hauptfach erworbenen Einsichten und die musiktheoretischen Kenntnisse des Hochschülers in Übereinstimmung und Einklang zu bringen. Für die Methodik der komplexen Musikanalyse in den Studienfächern *Komposition, Dirigieren, Musikwissenschaft und Kritik* ist *Problemanalyse* Grundvoraus-

setzung. Der Analytiker ist nämlich oft vor die Aufgabe gestellt eine Komposition objektiv zu beurteilen und über beiträgliche und auch umstrittene Tatsachen sich auseinanderzusetzen. Oft reicht ihm jedoch die Anwendung der üblichen Normen nicht aus und er muss sich nach neuen Kriterien umsehen und sie wissenschaftlich begründen. Problemanalyse kommt meistens im Gebiet der zeitgenössischen Musik zur Geltung. Das kommt daher, dass wir keine genügenden geschichtlichen Abstand von der Entstehungszeit dieser Werke haben und daher keine systematischen Verallgemeinerungen zur Hand haben, von denen eindeutig auszugehen wäre. Ausser den oben angeführten dialektischen Gesetzmässigkeiten verfolgen wir noch weitere Aspekte. Einer von ihnen ist die *muzikalische Logik* (ein Stück ist dann musikalisch logisch, wenn das Material, das für seinen Bau dient, im Einklang mit den allgemeinen, immer gültigen Gesetzen der Psychologie des Menschen organisiert ist). Ein weiterer Aspekt ist der *künstlerische Wert des Musikwerkes*. Aus der im Philosophischen Wörterbuch, Svoboda Praha 1976, angeführten Definition, die lautet: „Werte — spezifische, in den Erscheinungen des Gesellschaftslebens oder der Natur enthaltene soziale Bestimmtheit von Objekten der Umwelt, in der sich ihre positive oder negative Bedeutung für den Menschen und für die Gesellschaft äussert (das Wohl, das Gute, das Böse, das Schöne und das Hässliche)“ folgt, dass Werte nicht in den Sachen selber existieren, sondern in ihrer Beziehung zum Menschen. Deswegen ist auch der Kunstwert nicht exakt quantifizierbar. Man kann ihm aber in seiner relativen Erscheinungsart in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen nachgehen. Das allgemeine Wertbewusstsein entsteht nicht plötzlich, sondern es ist ein komplizierter gesellschaftlicher Vorgang. Der Analytiker sollte zumindest in Umrissen den Grad der noetischen Wirksamkeit des Werkes zu unterscheiden wissen. Für die Beurteilung der Bedeutung des Werkes ist es auch notwendig eine komplexe Analyse der Persönlichkeit des Komponisten und weiterer geschichtlicher Zusammenhänge durchzuführen.

Der Schluss des Kapitels über die Problemanalyse fasst die einzelnen Phasen der analytischen Arbeit zusammen:

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>1) Strukturanalyse</li> <li>2) Inhaltanalyse</li> <li>3) Analyse der gegenseitigen<br/>Zusammenhänge von Inhalt<br/>und Form</li> </ul> | } | <p>allgemeiner Teil (detaillierter<br/>als an anderen Schulen)</p> |
|--|---|--|

- 4) Analyse der Geltung von absoluten Normen in der Komposition
- 5) Analyse der Geltung von relativen Normen und ev. Verallgemeinerung von neuen Normen
- 6) einige Aspekte der semiotischen Analyse
- 7) Bewertung der positiven, strittigen und negativen Züge der Komposition und ihrer Bedeutung im Rahmen des Lebenswerkes des Verfassers oder auch im Rahmen einer Stilperiode (Kunstrichtung)

spezieller Teil

Bei hohem Niveau der Schüler kann man von den allgemeinen Zügen der Komposition absehen und lediglich den speziellen Erscheinungen Beachtung schenken. Auf diese Weise werden auch sachverständige Aufsätze und Kritiken verfasst. Immer muss jedoch der Zusammenhang mit dem Allgemeinen unterstrichen werden. Problemanalysen von Kompositionen haben nicht blos didaktischen Charakter, sondern sie sind ein grosser gesellschaftlicher Beitrag. Im Seminar der Musikanalyse ist es deswegen notwendig sich mit allen Erscheinungen eingehend zu beschäftigen (auch in Diskussionen), denn dort erziehen wir wichtige Persönlichkeiten der kulturpolitischen Praxis.

Im Schlusskapitel werden die grundlegenden methodologischen Ausgangspunkte zusammengefasst: die Komplexität der Musikanalyse, die Einheit der methodologischen Ansätze auf allen Schulstufen, die Spezialisierung nach Stufe und Richtung der Schule, die marxistische Auffassung der Musikanalyse, die Problematik der Normen und des Schaffens und semantische Aspekte der Erörterung, und folgende Aufgaben gestellt:

a) in den Unterrichtsplänen für alle Schultypen sollte ausdrücklich komplexe Musikanalyse angeführt werden (nicht nur Musikhören oder Strukturanalyse) und konkret deren Methoden und Ziele bestimmt werden;

b) sehr nützlich wäre die Ausarbeitung von methodischen Leitfäden, wo auch einige Musteranalysen samt methodologischen Darlegungen angeführt wären;

c) die Methodiker der Musikerziehung sollten Seminare veranstalten, an denen über die angeführte Problematik vorzutragen wäre und Erfahrungen über die Anwendung dieser Grundsätze auszutauschen wären.

## Die Vokalkomponente des Špalíček von Bohuslav Martinů

---

Wenn wir Komponisten des 20. Jahrhunderts erwägen, deren Werk ausdrücklich von der Volksmusik beeinflusst ist, nennen wir oft Bohuslav Martinů in einem Atem mit Janáček und Bartók. Das ist angebracht, soweit es sich um die Überzeugungskraft dieser Inspirationen handelt, soweit es sich um ihre Frequenz und genrehafte Vielgestaltigkeit handelt. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, dass Janáček und Bartók mit der Folklore aktiv wissenschaftlich arbeiteten und zwar tief und systematisch; Martinů befasste sich zwar mit der Sammlung von Volksliedern, aber auch mit Jazz, mit Vokalensembles, die Spirituale nach Europa brachten, aber auch mit dem Madrigal, mit Kantionalien und mit dem Volkstheater. Laut seinen Briefen und Aussagen waren es immer begrenzte Zeitabschnitte, in denen er über einen bestimmten schöpferischen Vorsatz nachdachte und die betreffenden Materialien und Techniken beachtete, um sie nachher frei zu verwenden oder gänzlich zu verwerfen. — Die veröffentlichte Studie von Arnošt Košťál versucht die schöpferische Methode von B. Martinů anhand des Balletts Špalíček zu erklären, welches eigentlich eine Folge von Volksstücken, Märchen und Sprüchen ist. Es wird hier auf die Meisterschaft aufmerksam gemacht, wie der Komponist den Stoff eingeteilt hat und wie er der Gefahr der Zersplitterung und der Unübersichtlichkeit bei so vielen Episoden der Handlung ausgewichen ist. Martinů gab der ganzen Vorstellung eine strenge Ordnung vor allem aufgrund des Prinzips des Volkstheaters, wo mit einfachen Andeutungen gearbeitet wird und wo es möglich ist der Ermüdung standzuhalten durch zweckmässig Verteilung der Rollen unter Gesang, Musik, Tanz und schauspielerischen Vortrag. Die Studie macht weiter auf die sehr gelungene Evokation der volksmässigen Mehrstimmigkeit aufmerksam, welche vielleicht am besten das schöpferische Verfahren von B. Martinů beleuchtet. Es gibt hier Elemente, die er in seinem Jazzzeitabschnitt „erprobt“ hat, die aber nicht jazzartig klingen. Andere, welche an Archaismen südslawischer Mehrstimmigkeit erinnern; B. Martinů konnte sie nicht kennen. Der Komponist hat weder Kopien noch Anklänge an wirkliche volksmässige Manieren herbeigeholt; es werden hier aber Prinzipien zur Geltung gebracht, die Martinů beachtet hat und in der Stilisierung hervorgehoben hat. Das wichtigste unter ihnen ist das

Prinzip der volksmässigen Mehrstimmigkeit, indem sich alle Stimmen bewegen wollen und indem hier nahezu konsequent das Gesetz der Schulharmonielehre vom Festhalten des gemeinsamen Tones negiert wird. Diese horizontale Freiheit betrifft wie die Vokalkomponente so auch das Orchester und geht oft so weit, dass die Tonika in die Dominante überklingt und umgekehrt. Martinů zwingt sich auch keine nachweisliche Stileinheit auf und sehr dichte Stellen wechseln absichtlich mit ganz durchsichtlicher Faktur ab.

## Die Musik Schwarzafrikas vom tschechischen Komponisten Jan Rychlík gesehen

---

In einer Seminararbeit (die im Seminar der Kompositionstheorie, geleitet vom Dozenten V. Felix, entstanden ist) befasst sich der Verfasser mit einer ausführlichen Analyse der Komposition *Africký cyklus* (Afrikanischer Zyklus) von Jan Rychlík für 8 Blasinstrumente und Klavier aus dem Jahre 1962 (Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, 2 Hörner, 2 Posaunen, Klavier; die Partitur erschien bei SHV Prag 1963, Schallplattenaufnahme Supraphon DV 6030).

Der tschechische Komponist Jan Rychlík (1916—1964) war auch ein bedeutender Theoretiker im Gebiet der Instrumentationslehre und beschäftigte sich mit dem Studium der Rhythmik und Metrik der Musik Afrikas. Künstlerische Anklänge dieser Studien bringt vor allem die Komposition *Afrikanischer Zyklus*. Rychlík behandelt in ihr die Blasinstrumente und das Klavier auf eigenartige Weise und erzielt in einigen Teilen einen Klang vom „perkussiven“ Typus verbunden mit reicher Rhythmik, die vom Effekt der Polymetrik Nutzen zieht. Im Gebiet der Tonauswahl arbeitet Rychlík grösstenteils mit Zwölftontechnik, fasst sie jedoch ganz eigenartig auf. Dabei verwendet er Obuchow-Notation.

Der *Afrikanische Zyklus* ist ein representables Werk seines Autors und stellt in der tschechischen Musik der 60. Jahre einen bedeutenden künstlerischen Wert dar. Er ist für Spieler dankbar und für Hörer wirkungsvoll und klingt bis auf den heutigen Tag sehr modern.