ZUSAMMENFASSUNG

KAREL RISINGER

Die Methodik der praktischen Unterweisung der europäischen Musiktektonik des 20. Jh.

§1. Tektonische Strukturen, Komponente der Musik, Kompositionsmethoden.

Unter dem Begriff die tektonische Struktur verstehe ich solch ein musikalisches Ganzes, das wenigstens im Gebiet einer einzigen Musikkomponente hierarchisch auf Grundlage der primären tektonischen Prinzipien gestaltet wird, das heißt auf Grundlage der gesetztlichen Periodizität der Identität (bzw. der identifizierbaren Ähnlichkeit) und des Kontrasts. Ausnahmsweise ist es jedoch möglich, die Musikkompositon auch völlig unhierarchisch zu gründen. Die tektonischen Strukturen könnnen wir auf selbständige und unselbständige teilen, und ihr System ist prinzipiell in beiden Richtungen offen, allerdings mit bestimmten psycho-physiologischen Grenzen. Innen der einzelnen tektonischen Strukturstufen unterscheiden wir die einfache Gliederung (zwei- und dreiteilige), die zusammengesetzte transitive (vier- und fünfteilige), die eindeutig zusammengesetzte (sechs- und mehrteilige: sie äußert sich immer wie einfache Gliederung von höherer Stufe). Die einfache Gliederung kann weiter unecht (A A), offen und geschlossen sein.

Die Teile, aus denen unmittelbar das Ganze der Struktur zusammengestellt wird, bezeichne ich als Grundgliederungsteile (mit der Zahl von 2, 3, 4, 5).

Die traditionelle Musikform können wir als eine regionale und zeitliche Kristallisation irgendeines tektonischen Prinzips definieren. Im diesen Sinne sind also die tektonischen Strukturen übergeordnet den traditionellen Musikformen und sie sichern immer den hierarchischen Aufbau der Komposition.

Wir unterscheiden vertikale, horizontale und vertikal—horizontale Komponente der Musik. Sie hängen mit den Grundeigenschaften des Klanges zusammen: mit der Zeitlänge (Rhythmus, Metrum, Tempo, Frekvention des Rhythmus — Beweglichkeit, Artikulation, Agogik), der Lautstärke (Dynamik), der Farbe und der Helligkeit — der unbestimmten Höhe, der Tonhöhe (Akkordik, Melodik, Homophonie, Polyphonie).

Die Kompositionsmethoden: Die Methode der freien Erwägung, die Determinationsmethode (z. B. serielle Methode), die aleatorische und Improvisationsmethode. Es ist möglich diese drei Methoden kombinieren.

§ 2. Tektonische Elemente und Keime

Als das einfachste Strukturelement halte ich den einzigen einständigen, näher undifferenzierten Klang oder Mitklang mit näher unbestimmten oder verbindlich bestimmten Zeitlänge, weiter dann zwei- oder mehrständigen differenzierten Klang. Schließlich geht es um das aus zwei Klängen zusammengestellte Element, und weiter um die meist gegliederten tektonischen Strukturkeime (Teile, Sätze).

§ 3. Die Kleinstruktur der I. Stufe

Die Struktur der I. Stufe gehört zu den Kleinstrukturen, d. h. zu solchen, die mit einem einzigen thematischen Material arbeiten.

§ 3.1 Mit der zweiteiligen periodischen Kleinstruktur der I. Stufe treffen wir uns hier am häufigsten, deshalb ist es bei den pädogogischen Vorhaben zweckmäßig, sich mit diesem Typ möglichst mit eingehender Weise zu beschaffen. Sie kann mit allen drei Grundkompositionsmethoden auf tonal-harmonischem Prinzip, modal-harmonischem, akkordisch-harmonischem, unhierarchischem vom Gesichtspunkt der Tonhöherelationen („atonalem"), auf Grund der Klanghelligkeit, der Klangfarbe, der Dynamik, der Zeitlängen und schließlich auf Grundlage zwei oder mehr entweder seriell oder aleatorisch gearbeiteten Komponenten durchgeübt werden.

§ 3.2 Allgemeine Typen der Kleinstruktur der I. Stufe schließen die zwei- oder dreiteilige (ziemlich seltene) periodische Struktur aller Typen ein, weiter die unperiodische Stuktur, die verengte und verbreitete Struktur, die polyphone Struktur. Weiter ist es die Polystruktur, die die Verbindung von zwei oder mehr gleichzeitig gelaufenden Strukturen darstellt, praktisch meistens von zweier (Bistruktur) oder maximal dreier Strukturen. Schließlich geht es um die zeitlich ungeteilte (vertikale) Zwei- oder Dreiteiligkeit (gleichzeitig zwei oder drei getönte Akkorde, bzv. sog. Klastern), die den extremen Fall darstellt.

§ 4. Die Kleinstruktur der II. Stufe

§ 4.1 Die periodische Kleinstruktur der II. Stufe hat als Grundgliederrungsteile die Strukturen der I. Stufe (mindestens eine von dieser I. Stufe). Sie kann zwei- und dreiteilig sein, und zwar unecht, offen, geschlossen, dann verengt, verbreitet. Dann können wir zu der dreiteiligen Struktur mit dem Zeichen der Fünfteiligkeit zutreten. Schließlich geht es um die transitive Struktur zwischen der I. und der II. Stufe (Vierteiligkeit) und zwischen der II. und der III. Stufe (Fünfteiligkeit — z. B. das kleine — Couperinsche Rondo).

§ 4.2 Die unperiodische Struktur kann so realisiert werden, daß eine der

Komponenten auf Grundlage der ständigen Identität oder des ständigen Kontrasts gebaut ist, also im Grundprinzip unhierarchisch, eine andere Komponente weist zum Gegenteil die klare hierarchische Zwei- oder Dreiteiligkeit auf. Die ständige Identität und der ständige Kontrast können auch in der Bistruktur zusammengestellt werden.

Bei den Übungsfällen auf dieser und auch höherer Stufen wechseln wir gleichmäßig drei Grundkompositionsmethoden und die Arbeit auf Grund aller Musikkomponenten und deren Teilsubkomponenten.

§ 5. Die Struktur der III. Stufe

Die Struktur der III. Stufe kann klein und auch groß sein (hier wird mit mehreren Themen gearbeitet).

§ 5.1 Die periodische Struktur hat die gleichen Typen wie die Strukturen der vorigen Stufe, mit dem Unterschied, daß für die dreiteilige Struktur ist es zweckmäßig, sie nur als geschlossene zu üben.

§ 5.2 Wir durchüben den unhierarchischen Typ auf Grundlage der Identität und Ähnlichkeit (z. B. längere Präludien oder kürzere Variationen).

§ 6. Die Struktur der IV. Stufe

Dieser Stukturentyp kann groß oder als ein höherer Typ sein, (sog. einsätzige Zyklen). Aus den pädagogischen Gründen ist es günstiger, zuerst den Stoff theoretisch durchzunehmen (§ 6.1) und dann praktisch einige Grundtypen zu üben (§ 6. 2).

§ 7. Die Struktur der V. Stufe

Sie realisiert sich regelmäßig als die Struktur des höheren Typs und nur selten als die Großstruktur. Wir nehmen wieder zuerst die Theorie durch (§ 7.1) und dann die praktischen Übungsbeispiele, bei denen wir uns auf Strukturen des höheren Typs beschränken (§ 7.2).

§ 8. Die Ergänzungen

1. Der Widerspruch zwischen der Gliederung im Bereich der einzelnen Musikkomponenten.

2. Die Strukturen mit der zeitlich diminuirenden Reprise (bzw. einigermaßen):

A. Die Diminution der Zeitdauer aber nicht der rhythmischen Werte.
B. Die Diminution der Zeitdauer und auch der rhythmischen Werte.

3. Die im Bereich einiger wichtigen Komponenten unhierarchische im Sinne des ständigen Kontrasts mehrteilige Struktur (in den anderen Komponenten hierarchisch).

4. Das mehr oder weniger zufällige Konglomerat auf Grundlage einigen kürzeren Ausschnitten.

5. Die Zyklen mit den nicht verbundenen Teilen.

6. Die unhierarchische Gestaltung der Musikkomponente in den komplexen Kunstwerken.

Die Ergänzungen 5. und 6. betreffen eigentlich nicht unseres Grundthema, sie können jedoch auch durchgeübt werden.

JAROSLAV ZICH

Die Orchestration des Finale der vierten Symphonie von Gustav Mahler (Gesang mit Orchester)

Der letzte Satz dieser Symphonie von Mahler ist für Sologesang und Orchester geschrieben. Es ist wichtig, unter welchen Umständen sich der Gesang im Klang des Orchesters durchsetzt. Im Allgemeinen hängt es davon ab, wie der Gesang und das Orchester klanglich ausgiebig sind. Was den Gesang anbelangt, hängt es vor allem von dem Stimmentyp ab. Die sogenannte dramatische Stimme ist selbstverständlich durchschlagender als zum Beispiel die lyrische Stimme oder sogar die Soubrettenstimme. Weiter muss beachtet werden, dass die Durchschlagkraft der Stimme in ihrem ganzen Umfang nicht gleich ist, sondern dass sie von der tiefen Lage zu der hohen aufsteigt. In der tiefen Lage ist es also nötig, dass im Orchester ein besonders mässiger Klang gewählt würde. Schliesslich gilt es, dass sich die Stimme besser auf den länger dauernden Tönen und weniger auf den kurzen zu den einzelnen Silben gesungenen Tönen betätigt. Mit anderen Worten die Kantilene ist vorteilhaft, schon minder der rezitative Satz. Was den Stimmentyp in unserem Fall betrifft, wünscht sich Mahler „Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck, durchaus ohne Parodie". Diese Singstimme ist jedoch nicht besondes durchschlagend. Die Takte des Satzes zählen wir so, dass die Triola der Klarinette am Anfang zu dem Nulltakt gehört. Die Retuschen, die Mahler selbst schon nach der Partiturausgabe gemacht hat, lassen wir beiseite, denn sie wurden auf den tschechoslowakischen Schallplatten nicht angewendet.

Was die Beziehung des Solosoprans zum Orchester betrifft, beachten wir hier nur die Stellen, wo die Stimme auf den Ton *h* senkt, das heisst in eine ganz wenig durchschlagende Tiefe. So ist es z. B. in den Takten 63—65. Dort kommt jedoch die Sopranstimme wegen längerer Notendauer deutlich zur Geltung, abgesehen davon, dass ihre Tragfähigkeit zwei Flöten im unisono unterstützen. In dem letzten Teil (E dur) senkt die Stimme mehrmals auf diesen Ton. Hier begleiten sie die Streichinstrumente, sie spielen jedoch con sordino und haben die vorgeschriebene Dynamik pianissimo possibile, sodass sie die Singstimme nicht gefährden. Dies ist in den Takten 142, 155 und 163. Selbst das Englischhorn überdeckt die Singstimme nicht, denn seine Vorschläge sind durch legato gebunden, sodass es sie nicht einsetzt. Wenn die Harfe im Takt 150 das vorgeschriebene pianissimo einhält, kommt das tiefe *h* in der

Sopranstimme auch dort zur Geltung. Im Takt 153 wird dann auf diesen Ton das vorgeschriebene Glissando der Stimme, das gerade mit dem Ton *h* endet, aufmerksam machen.

Von anderen Orchestrationsmethoden ist interessant, dass die Harfe ununterbrochen entweder von Streich- oder Blasinstrumenten verstärkt wird (siehe z. B. T. 1—16 u. a. mehr); erst zum Schluss, wo Kammerinstrumentation angewendet wird, bleibt sie ohne diese Unterstützung (T. 171 und folgende). Die obere melodische Linie des Orchesters macht manchmal schnellere farbige Veränderungen durch (s. z. B. T. 9—11, 20—24, 48—56, 101—105). In den Takten 40 u. f. wird das Thema aus dem ersten Satz der Symphonie zitiert. Diesmal erscheint es in ein wenig grotesker Art, zu der die Instrumentation wesentlich beiträgt: der Pfiff der hohen Pikkoloflöten, die Trompeten con sordino, gestopfte Hörner, rasselnde Anstösse der Bögen in den II. Violinen und Bratschen (siehe die Vorschrift mit dem Bogen geschlagen), verlangte Glissandi der senkenden Dezimenintervale c^2—a, wie auch der Bogenstrich col legno. Einige von den erwähnten Mitteln sind auch in den Takten 115. u. f. benutzt.

Vom Takt 156 angefangen ist die Melodie der Violine eine Variante der Sopranmelodie. Wenn auch beide Melodien auf derselben Stelle sind, stören sie sich gar nicht. Das ist durch die Verschiedenheit des zuständigen Materials gegeben: eine Melodie ist in der Singstimme, die andere im Material der Streichinstrumente.

Allgemein kann man von der Partitur des finalen Satzes der Symphonie sagen, dass hier die Orchestration, die dem Kammertyp nahe steht, überwiegt, mit der Ausnahme der Stellen, wo das Thema aus dem ersten Satz zitiert wird.

JIŘÍ VÁLEK

Sinn und Bedeutung der historischen Aspekte der gegenwärtigen Kompositionspraxis

Die Erkentnisse der Entwicklung der Musik in den letzten Jahrzehnten zwingen uns den Ausdruck „musikalisch", „die Musik" im breiteren und engeren Sinne des Wortes unterscheiden zu lernen. Der Ausdruck **musikalisch** in breiterem Sinne in dieser Auffassung die Einheiten und Gesetzlichkeiten der spezifisch musikalischen Ordnung audrückt, die Anordnung des Tonklangsmaterial zu der musikalisch künstlerischen Mitteilung, die sich in jeder Zeit als die einzige, gegenwärtige musikalisch künstlerisch befriedigte Möglichkeit des Organisieren dieses Materials äußert. Darin liegt die historische Begrenztheit der musikalischen Mitteilung. Diese „Begrenztheit" ist primär der allgemeinen, historisch bestimmten Grenze und dem Grad des menschlichen Ergebnisses und Wesens und der von ihnen begrenzten Möglichkeiten der musikalisch künstlerischen Interpretation und Kommunikation gegeben. Sie macht sich mit den geschlossenen musikalischen Systemen bemerkbar, die sich einander durchdringen und im 20. Jahrhundert wird ihre Entstehung immer mehr dem individuellen Bestandteil des Kompositionschaffen.

Die konkrete Form dieser individuellen menschlichen Dimension zu begreifen und klassifizieren und die Kriterien für ihr Schaffen hervorzubringen, der Inhalt des Ausdrucks „musikalisch" (die Musik) im **engeren Sinne** ist.

Durch diese Bestimmung begrenzen wir gleichzeitig den musikalischen Raum der Kompositionsarbeit und diese Begrenztheit führt uns in die Geschichte. Es geschieht darum, weil die **Neuheit, Eigentümlichkeit und die gesellschaftliche Tragweite jeder künstlerischen Lösung dem Bestandteil, der Negation, Kritik oder der weiteren Entwicklungsstufe der Lösung ist, die die menschliche Zivilisation und ihr entsprechendes Niveau der Kompositionspraxis gebracht hat.**

J. Válek belegt und beweist die Wichtigkeit, Unstreitigkeit, Wahrhaftigkeit und also auch die allgemeine Gültigkeit dieser These in dem Sinne, daß die Komponisten, die diese Problematik, die die Musikgeschichte öffnete und sie von verschiedenen Seiten in die Tiefe zu lösen versuchte, nicht berücksichtigen, resignieren freiwillig auf die einzige Möglichkeit der richtigen künstlerischen Orientation, von deren die künstlerische **Qualität** abhängig ist, die „schöpferische Freiheit" und „die Unabhängigkeit", nach der sie meistens bestrebten.

Er führt die neuesten Erforschungen ein, die stets überzeugender beweisen, daß die Musik dem Menschen durch die ganze Geschichte seiner Existenz begleitet. Der Mensch bildet schon von der Urzeit den Klang- und Tonsystem, um sich selbst und seine Stellung in der Welt und in dem Weltraum auszudrücken. Die Unersetzbarkeit und gleichzeitig unwelkende Lebendigkeit seiner Musik liegt darin, daß er die tief menschliche, durch die anderen Mittel nichtanalysiertbaren, unmitteilbaren Tätigkeiten und Tatsachen mitteilt. Diese **Tätigkeiten** und **Tatsachen** bilden jedoch eine besondere **Synthese** der musikalischen und nicht musikalischen Ordnung.

Mit der Entwicklung der menschlichen Arbeit entwickelt sich auch die Sehnsucht nach der wahrhaftigen, rationellen Beherrschung des eigenen Lebens und der Welt. Alle Erkenntnisse, die dem Menschen die Erfahrung gibt, sind in seiner Erkenntnis mehr oder weniger untereinander vebunden und sie systemisieren sich allmählich. Auch die einzelnen **Seiten der Mittel des musikalischen Ausdrucks sich systemisieren.** Denn die Analyse, als eine Erkenntnismethode, neu die unmittelbare Haltung zu der menschlichen Realität interpretiert, sie nutzt sich eine neue, mehr **durchgedachte, aktivere** synthetische Lebens- und Weltauffassung, sie wird die neue menschliche Realität, derer musikalische Gestaltung die Systematisation der Mittel des musikalischen Ausdrucks fordert. Die wissenschaftliche Erkenntnis, die sich in den schöpferischen Methoden der Musikkomposition spiegeln, führt gleichzeitg zu dem Zweifel, ob diese Erkenntnis wahrhaftig der gesamten Tätigkeit und Tatsache des Menschen entspricht. Es entsteht die Frage, ob diese menschliche Gegebenheit diese Erkenntnis nicht verzerrt, beschränkt, deformiert. Es beginnt die Geschichte der reizvollen Enthüllung der Gesetze der Identität des Menschen und der Welt, die mit der unendlichen Reihe der Verluste und der Siege eingesäumt ist — den Körnchen der entdeckenden Wahrheit. Diese **wahrhaftige** Teilerkenntnis **stört** durch den künstlerisch **geahnten,** rationellen Weg die unwahrnehmbare Ganzheit, Synthetisiertheit der **musikalischen Offenbarung der Realität.** Der entstehende Widerspruch öffnet die dramatische Entwicklung der künstlerischen Methode der Musikkomposition. Er spiegelt sich auch in die **Musiksysteme — der künstlerischen Instrumenten zu dem bewußt eingereihten Ausdruck.**

Wenn wir den Menschen als ein Organismus fassen, das im Weltraum wirkt (dessen Bestandteil unsere Erde ist), und **das Musikwerk als die Art von Gestaltung dieser Realität,** dann die **Entwicklung der rationellen Erkenntnis** der Menschheit und **der entsprechenden Entwicklung des Musikschaffens und dessen Systeme sich nicht ganz eindeutig äußert.**

Dies ist hier unfraglich die positive Seite.

Die entstehenden musikalischen Systeme ermiöglichen organisierter das Drama dieser spezifischen menschlichen Erkenntnis des Lebens und der Welt auszudrücken. Sie ermöglichen nicht nur das musikalische Material, sondern

auch die menschlichen Erkenntnisse und deren etnsprechende künstlerische Gestaltung in der ganzen unübersichtlichen gemeinsamen Verbundenheit zu systemisieren, sich zielstrebiger der erkannten Realität zu bemächtigen, damit es möglich wäre, sie aktiver umzugestalten. Das ist vom Gesichtspunkt der Entwicklung der Gesellschaft ein unfragbares Positivum. Von der Richtigkeit dieses Tuns entscheidet die Praxis (derer Bestandteil das Musikschaffen ist) und schließlich die Qualität des individuellen und gesellschaftlichen Lebens der Menschen, mit allen bekannten Widersprüchen, die die Entwicklung begleiten.

Es ist jedoch auch die unbedingte Seite der Entstehung und der Entwicklung der Musiksysteme.

Die Musiksysteme stören durch ihre rationelle Ordnung des Klanges den direkten schöpferischen Kontakt mit dem „Gegebenen", d. h. mit dem Komplex der unbewußten Tätigkeiten und mit den unrationellen Ständen, die auf entscheidende Art die Musikinvention des Komponisten beeinflussen, also die Kontakte, ohne die das Musikschaffen nicht die wirkliche Kunst ist.

Auf dieser Betonung ändert nichts die Tatsache, daß in den großen Musikwerken, die auf dem Hintergrund dieser Systeme entstanden, ist dieser „schöpferische Kontakt mit dem Gegebenen" voll realisiert. Es gilt hier Hegels Ansicht, auf ihre Sehenswürdigkeit schon V. I. Lenin aufmerksam machte: **Die Sprache ist in dem nicht entwickelten ursprünglichen Stand der Nationen reicher. — Die Sprache wird durch die Zivilisation und der Bildung der Grammatik verarmt.** Das ist für das Kunstschaffen eine wichtige Erkenntnis. Wenn sie über die Entwicklung der literarischen Sprache und deren Systeme gilt, desto mehr gilt sie über die Systeme „der musikalischen Sprache". Das ist, wie Válek belegt, auch eine der Ursachen, warum die **Musikgeschichte nicht mit der Geschichte der menschlichen Erkenntnis nicht übereinstimmen, wenn auch die Art des musikalischen Ausdrucks durch diese Geschichte formiert ist.** Die Verallgemeinerungserkenntnisse systematisieren zwar in dem erfolgenden Fall „die Dialektik des Gegebenen" mit derselben Art, wie man im musikalischen schöpferischen Prozeß diese Beziehungen legt, sie kommen jedoch zur Verallgemeinerung stufenweise, auf Grund der Kette, „der Teilwahrheiten". Überdies die menschliche Erkenntnis nicht direkte Linie hat, sondern eine Kurve. Die Geradlinigkeit und die Einseitigkeit, die Starrheit, der Subjektivismus (oder die subjektive Spekulation) können während der ganzen Generation den Baum der lebendigen, produktiven, wahrhaftigen, kraftigen, allmächtigen, objektiven, absoluten musikalisch künstlerischen Äußerung abtöten. Die meist talentierten Komponisten in diesen Zeiten schaffen ihre genialen Werke öfters nicht dank der **durchgearbeiteten** Musiksysteme, sondern zum Trotz gegen sie. Und sehr oft besonders das **Beharrungsvermögen der Qualitätssysteme (die mit den Grenzen der Musiksysteme und der Art ihrer musikalisch künstlerischen Ausnutzung begrenzt sind), die Unempfindlichkeit der Hö-**

rer zu dem Musikschaffen verursacht, die diese Begrenzung überragt. (Damit man auch zahlreiche Beispiele der ungünstigen Aufnahme von vielen augezeichneten Musikwerken in der Zeit ihrer Entstehung erläutern kann, aber in bedeutendem Maß auch die Zwiespalt der eigenen Musikentwicklung). Auf Grund historisch-theoretischer Analyse formuliert Válek den gemeinsamen Zug und die Tendenz aller Musiksystemen, einschließlich der europäischen Musikkultur, die man seiner Meinung nach allgemein mit diesen drei Axiomata formulieren kann:

1. **Die Musik beeinflußt bedeutend das Leben des Menschen und auch der Gesellschaft.** Es ist darum nicht möglich, ihre spontane, unsystematische Entstehung und Wirkung zu zulassen.

2. Die wissenschaftliche (religiöse, gesellschaftliche u. a.) **Erkenntnis erwies, daß die progressive Entwicklung des Menschen und der Gesellschaft nur mit den Menschen mit den ganz konkreten Eigenschaften ausführbar ist.** Im Rahmen dieser Eigenschaften realisiert sich am völligsten auch ihr völliges Glück. **Die Musik kann dem Schaffen diese Eigenschaften systematisch helfen.** So bringt sie am besten ihre künstlerische Qualitäten und das musikalisch inhaltliche Reichtum zur Geltung.

3. Der Spontaneität, Unsystematisiertheit der Entstehung und Wirkung der Musik kann verhindern, und ihre gewünschte, systematische Folge verwirklichen, der durch die **Tradition beglaubigte, wissenschaftlich durchgearbeitete, logisch und psychologisch durchdachte Musiksystem. Die Durchsetzung und die Verteidigung dieses Musiksystems in der Interesse des Staates und auch der Bürger ist.** (In der zweiten Hälfte der Studie erklärt Válek **warum und wie** diese Axioma im 20. Jahrhundert problematisiert wurde und in welcher Richtung sie neu kristallisiert.)

Válek in diesem ersten Teil der Studie die Entwicklung des Wesens der Problematik bis zum Beginn der europäischen Mehrstimmigkeit folgt. (Der zweite Teil in der künftigen Sammelschrift, die Anfänge der Mehrstimmigkeit bis zur Gegenwart aufnehmen wird und perspektive Schlußfolgerungen für das Ende des 20. und den Anfang des 21. Jahrhundert deduzieren wird). Auf Grund der historischen Analyse kommt er zur Feststeltung, daß die Menschheit in der ganzen Geschichte von verschiedener Art den ähnlichen Problem löst: die Spannung zwischen den besonderen und allgemeinen Vorgängen. Diese Lösung das gründlichste Systemswesen des praktischen und theoretischen Denkens und des Lebens der Einzelpersönlichkeiten und auch der Gesellschaft ist und äußert sich musikalisch durch die Lösung der Beziehung zwischen dem **„linealen" melodischen Bau und dessen Häufen in die Mehrstimmigkeit. Die Mehrstimmigkeit ist ein Mittel zur Gestaltung der allgemeinen inhaltlichen Stil-Ebene,** auf ihrem Hintergrund sich ein besonderer, eigenartiger, individueller melodischer Bau betätigt. Die Mehrstimmigkeit hat also ihre Geschichte, und auch den **tieferen musikalischen Ausdruckssinn.**

JAROSLAV JIRÁNEK

Der theoretische Nachlaß von Karel Janeček

Karel Janeček gehört das Verdienst um den Aufbau der tschechischen Musiktheorie als modernes einheitliches wissenschaftliches System an, auch die tschechische musiktheoretische Terminologie stammt größtenteils von ihm ab. Die Bedeutung seines theoretischen Nachlasses überschreitet jedoch die Grenze der tschechischen Wissenschaft, weil er die sog. Kompositionslehre von der Ebene einer rein pragmatischen Disziplin auf das neue Niveau einer recht modernen wissenschaftlichen Theorie emporgehoben hat. Er hat das durch drei bedeutende Arbeiten zustandegebracht, nämlich „Die Melodik" (1953), „Die Grundlagen der modernen Harmonie" (1965) und insbesondere „Die Tektonik" (1968).

Mit dem Terminus „Tektonik" bezeichnet Janeček die Lehre vom Aufbau der Kompositionen als Überbau der musikalischen Formenlehre. Im ersten Kapitel seines Buches werden unter dem Titel „Klang und Zeit" die Materialgrundlagen der Musik behandelt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit des zweiten Kapitels stehen musikalische Gedanken. Im dritten Kapitel werden die sog. Musikblöcke behandelt (zum Unterschied von formal feststellbaren Teilen unterscheidet Janeček sog. Musikblöcke, deren Vorkommen vom Eintritt bis zum Abschluß dem Hörer, ohne analysiert werden zu müssen, evident, d. h. sinnlich unmittelbar zugänglich ist). Im vierten Kapitel behandelt Janeček die tektonischen Funktionen. Er unterscheidet 3 Hauptfunktionen: 1. das erstmalige Anführen einer gedanklich bedeutsamen Musik (Exposition), 2. das Entfalten einer gedanklich bedeutsamen Musik (Evolution), 3. das Wiederanführen einer gedanklich bedeutsamen Musik (Reprise oder Reexposition). Dieser Funktionspallette entspricht einerseits die „expositionsartige", andererseits die „evolutionsartige" Musik. Die tektonischen Nebenfunktionen sind je nach Janeček: 1. die Einleitung (Introduktion mit „introduktionsartigen" Musik, 2. das Zwischenspiel (Episode mit „episodenartigen" Musik) und 3. das Nachspiel (Koda mit „kodaartiger" Musik). Das Fünfte und letzte Kapitel ist vor allem der Anwendung der Kontraste und der Einigungsmittel gewidmet.

Das theoretische Lebenswerk von Janeček ist am ganz konkreten musikalischen Material erarbeitet worden. Für einen tschechischen Musiktheoretiker

ist kennzeichnend, daß seine frühesten Arbeiten (Bedřich Smetana, 1923; Kommentar zu einer Legende von Smetana's Verfall, 1923; Das Stilverhältnis vom I. und II. Smetana's Quartett, 1924) sowohl als auch das letzte Buch, das er noch imstande war kurz vor seinem Tode zu vollenden (Smetana's Kammermusik. Praha 1978), Smetana gewidmet sind.

Je nach Janeček ist alle Tektonik „Tektonik der Zeit", Kunst einer zielbewußten „Ökonomie" und einer zielbewußsten „Verschwendung" der Zeit, was der Polarität der expositionsartigen Musik einerseits und der evolutionsartigen Musik andererseits entspricht. Methodologisch mag interessant sein, daß sich Janeček in seinem theoretischen Lebenswerk vom üblichen Standpunkt der musiktheoretischen Abstraktion der musikalischen Form vom musikalischen Gehalt zu einer dialektisch einheitlichen Fassung beider Pole fortentwickelt hat. In diesem Sinne, obwohl von einem ganz anderen Ende her, hat sich der theoretische Weg von Janeček dem von Assafjew und seiner Intonationstheorie ganz beständig angenähert.

JAROSLAV SMOLKA

Die verhaltene Modalität

Diese Arbeit verfolgt die modalen Verfahren, ihre Elemente, Spuren und Residuen im mehr als zweihundertjährigen Zeitabschnitt des Barocks, Klassizismus und Romantismus, in dem im europäischen musikalischen Bewußtsein und besonders in der Praxis des künstlerischen Schaffens das tonale musikalische Vorstellungsvermögen überwogen hat. Am Rande werden auch ähnliche aus den beiden Übergangszeitabschnitten Erscheinungen, d. h. um 1600 und um 1900, berücksichtigt.

Die wichtigen Träger des Bewußtseins über die Modalität waren die tradierten musikalischen Äußerungen: Gregorianischer und protestantischer Gesang; Volkslieder und Tänze jenen Genres und Regionen, die der Entwicklung der künstlichen Musik nicht angepaßt wurden, und sind konservativ mit dem älteren modalen Strukturieren verbunden. In der musikalischen Praxis hat es jedoch auch in der Zeit der Vorherrschaft der Tonalität mit diesen Anregungen ausgeglichen gemußt worden. Die Harmonisierung des Chorals verzichtete damals nicht auf die Überlegenheit der authentischen Kadenzen — d. h. ohne der Einschiebung der tonalen Dominanten; aus allen sog. Kirchentonarten hat sich nur in dem phrygischen als einzigem von dieser Tonarten ein anderes als auf diese Art tonalisiertes, durch die Dur-Dominante vermitteltes, „autentisiertes" Kadenzverfahren erhalten. In diesem Sinne nahm die Modalität auch die Harmonielehre der tonalen Musik zur Kenntnis. In die Harmonisierung besonders längerer Choralmelodien trat schon im Frühbarock ein weiteres ausdruckvolle Verfahren des Harmoniedenkens — die durch die Umwerbung der Funktionen vermittelte Modulation. Einzelne Entwicklungsstufen der ursprünglich zu einem einzigen gemeinsamen Modus zugehörigen Choralen wurden in verschiedenen (wenn auch gegenseitig verwandten) Tonarten harmonisiert. Diese Praxis trug der so ausdrucksvoll tonalisierten Auffassung der modal gefühlten melodischen Strukturen bei, als modal wurden sie nach der vollen Festigung der Tonalität, d. h. vom Ende des 17. Jh., nur neu bearbeitete (vor allem harmonisierte) ältere Melodien genommen, deren modale Gestaltung konventionalisiert wurde. Bei den modal und auch ausdruckvoll charakterisierten melodischen und neu gestalteten Strukturen wurden schon diese ihre Eigenschaften gewöhnlich nicht evidiert. Die auf to-

nalen Zusammenhängen gegründete Harmonielehre schuf sogar analytische Verfahren, die zur Eingliederung dieser melodischen Qualitäten in die tonalen harmonischen Verbindungen führten, ohne daß die zuständige Modalcharakteristik getroffen wurde (siehe Beispiele aus den Werken von B. Smetana im Text).

In der Ebene der melodisch primären Invention haben sich während der ganzen Epoche der tonalen Musik typische Züge der tonalen Musikvorstellungskraft in den Strukturen des hybriden Charakters betätigt, in denen irgendeine Stufe — oder Stufen — beweglich sind und damit sie die modale und tonale Charakteristik abwechseln (siehe Beispiele im Text). In diesem Zusammenhang spricht man manchmal über die modal gefärbte Melodie oder die ganze Musikstruktur. Der tschechische Musiktheoretiker Jaroslav Volek hat für solche Beweglichkeit der einzelnen Stufen den Terminus „flexibele Diatonik" eingeführt.

Die Studie folgt weiter verschiedene Typen von Residuen der modalen Verfahren auch in den harmonischen und harmonisch bedingten melodischen Strukturen in den zahlreichen Stellen in der Musik des 17. bis zum Beginn des 20. Jh. Es sind besonders:

— tonal vermittelte Modulationen oder Abweichungen in die Tonarten, die mit der ursprünglichen Tonart nur im Rahmen des modalen Verhältnisses zusammenhängen (besonders in die dorischen Tonarten der II. Stufen in Moll, siehe Beispiele aus dem Schaffen von Gesualdo da Venosa und Adam Michna im Text);

— der besondere Typ der modalen Modulation, bei der in der Musik die ständige Zugehörigkeit zum bestimmten Zentrum (dem Grundton) bleibt, aber im Verhältnis zu ihm sich allmählich die modale und bzw. auch die tonale Charakteristik der einzelnen Abschnitte der Musikstruktur ändert; es ist eigentlich ein sehr variabler Fall der flexibelen Diatonik im Rahmen der ganzen melodisch harmonischen Struktur (siehe Beispiele aus der Werken von J. J. Froberger und L. Janáček);

— mit diesem Verfahren hängen auch seltene Beispiele der modalen Beantwortungen (und realen oder tonalen, die üblich sind) in den Fugenexpositionen (siehe Beispiele aus den Fugen von B. M. Černohorský und L. Vycpálek);

— die modal geschwächte Kadenz im Finale der Kompositionen, die zwar mit der ersten Stufe des Grundtonarts übereinstimmenden Quintakkord endet, aber dieser Grundtonart nicht genügend befestigt ist (siehe Beispiele aus dem Schaffen von J. J. Froberger und B. M. Černohorský);

— die modal abgesonderte Arbeit mit dem diatonischen mit den weißen Tasten auf dem Klavier übereinstimmenden Material (siehe Beispiele aus dem Schaffen von A. Rejcha und L. van Beethoven im Text).

Wenn auch es hier um die Anwendung der reinen Modalität in dem vor-

barocken Sinne des Wortes nicht geht — die hat sich voll schöpferisch wahrscheinlich nur im Volks- und aus ihm abgeleiteten Schaffen der Gebiete, die wesentlich den Hauptstrom der mittel- und westeuropäischen künstlerischen Musik nicht beeinflußte, durchgesetzt —, doch beweisen solche Kontaminationen des modalen und tonalen melodisch harmonischen Denkens, daß die modale Vorstellungskraft aus dem europäischen Schaffen nie verschwand. Dies trägt auch wesentlich zur Erklärung bei, warum die Modalität in der 2. Hälfte des 19. Jh. und besonders um die Wende des 19. und 20. Jh. in solch erheblichem Maße wieder in die schöpferische Praxis eintreten konnte und sich wieder ungleichförmig und auch organisch entwickeln konnte.

mehr sich die beurteilte Komposition von den angedeuteten Charakteristiken entfernt, desto mehr Teilnehmer bezeichneten sie wie zufällig geordnet, die eine Ordnung entbehrt. In diesem Zusammenhang wird außer anderem konstatiert, daß das subjektive Gefühl der Ordnung in der beurteilenden Musikstruktur sich mit der objektiv nachweisbarer Stufe der Organisiertheit dieser Struktur nicht decken muß — z. B. im Fall der multiseriell organisierten Musik.

2. Je mehr wird die Musikstruktur von den Teilnehmern des Experiments wie zufällig organisiert beurteilt, desto mehr übersteigt in ihren Antworten die Tonfarbe als die dominante Komponente. Im Gegenteil — je weniger wird die Musikstruktur wie zufällig organisiert beurteilt, desto mehr übersteigt in ihren Antworten als die dominante Komponente die melodische, harmonische oder rhythmische Komponente.

3. Bei der Mehrheit der Antworten kann man die Beziehug der direkten Proportionalität zwischen dem subjektiv gefühlten Maß der Organisiertheit der Musikstruktur und der Möglichkeit der Identifikation der betätigten Kompositionsarbeit feststellen.

4. Durch die Analyse der Antworten, die das Ausdrucksausklingen der einzelnen Kompositionen betreffen, wie es den Teilnehmern des Experiments schien, kann man feststellen, daß die Eindrücke in einigen Fällen sehr ungleichartig, sogar gegensätzlich sind, in anderen Fällen ist die Dispersion der einzelnen Eindrücke viel enger. In diesen und auch in weiteren Fällen kann man auch verschiedene Zusammenhänge mit den höher festgestellten Verschlüssen finden, die die Organisiertheit der Musikstruktur, die angewendete Weise der Kompositionsarbeit usw. betreffen.

Einige Erkenntnisse wurden nur in Form der gestellten Fragen angedeutet. Damit sie völlig beantwortet werden könnten, wäre es nötig, das Experiment mehrmals zu wiederholen und aus den Antworten von viel breiterem Muster der Hörer auszugehen.

Ein integrierender Teil dieser Studie sind Tabellen und Übersichten, die ein Anschauungsbild der ausgewerteten Tatsachen bieten.

MICHAL ZENKL

Existieren neue tektonische Prinzipien?

Michal Zenkl, Komponist und Musiktheoretiker, wissenschaftlicher Aspirant und Sekretär der musikalischen Fakultät der Akademie der musischen Künste, starb vorzeitig am 25. 6. 1983. Aus seiner Hinterlassenschaft drucken wir in unserer Sammelschrift zwei kürzere musikalisch theoretische Studien.

Zur Einführung dieser Studie denkt der Autor über die Begriffe der Form und des Aufbaus, bzw. der Formenlehre und der Tektonik nach, und grenzt ihre gegenseitigen Beziehungen, Unterschiede und auch Überhänge ab. Er stellt fest, daß die Tektonik einerseits als ein Allgemeinprinzip, andererseits als ein Moment der konkreten Realisation der Form fungiert. Die Form ist ein Schema, nach dem der Aufbau der Komposition verläuft, und ist auch eine schematische Lösung des Allgemeinprinzips des Kontrasts. Das meist allgemeine Prinzip ist das Prinzip des Widerspruchs, das Prinzip der Identität und des Kontrasts ist seine Subsumme.

Der nächste Teil der Arbeit befaßt sich mit den verschiedenen Arten der Konkretisation des tektonischen Prinzips der Identität und des Kontrasts in den einzelnen Fällen der klassischen Formen, besonders der Sonatenform. Aus diesem Gesichtspunkt erscheinen die einzelnen charakteristischen Zeichen der oder jener Form als unwesentlich, wesentlich ist die Tatsache, daß die Form in ihrer Konkretheit die Anwesenheit des Allgemeinprinzips der Identität und des Kontrasts aufweist. In der zeitgenössischen Musik treffen wir uns oft mit der Negation der klassischen Formen, jedoch keineswegs mit der Negation des Allgemeinprinzips der Identität und des Kontrasts. Die Betrachtungen sind auf den Schluß gerichtet, daß neue tektonische Prinzipien nicht existieren, daß das Prinzip der Identität und des Kontrasts dauerhaft ist; es erwirbt jedoch stets neue Formen. Die Betrachtungen sind mit der tektonischen Analyse der Komposition Dies irae von K. Penderecki belegt.

Die Zeitmakrostruktur in der Musik und Grundgesetze ihres Einprägens

Das Ziel dieser Arbeit ist, auf die anthropologischen Einschränkungen in der Psychik des Hörers aufmerksam zu machen, die die Musik respektieren muß, wenn sie seine Funktion erfüllen soll. Der Autor geht aus den allgemeinen Gesetzen der Speicherung aus. Die Einzelpersönlichkeit kann sich nur das merken, a) was durch das Hervorrufen des Orientierungs- und Nachforschungsreflexes ausgegliedert wurde, b) was mit seiner Gattungs- oder Individualerfahrung zusammenhängt, c) was die emotionale Reaktion aufruft. Dann appliziert er es auf die Wahrnehmung und Erinnerung der musikalischen Struktur. Der Autor hebt hier besonders die Bedeutung der tektonischen Lösung der Komposition für die Merkfähigkeit und auch die Aufgabe der Motivation des Hörers zum konzentrierten Anhören auf. Am stärksten sind im Gedächtnis die Elemente der tektonischen Struktur behalten, die bei dem Hörer eine ausdrucksvolle emotionale Reaktion aufgeruft haben.

VÁCLAV SÝROVÝ

Der Musiksignal und seine Synthese

Die Synthese des Musiksignals wird überwiegend mit dem Bereich der elektroakustischen Musik verbunden, bzw. mit der elektronischen Generation der Signale des traditionellen und auch untraditionellen Charakters. Eine wesentlich wichtigere Bedeutung der Synthese liegt vor allem im Kennenlernen der allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des Musiksignals, die trotz dem noch so vollkommenen analytischen Zutritt immer mehr schwierig begreifbar in der Beziehung zu dem Prozeß seiner subjektiven Wahrnehmung sind. Die Synthese des Musiksignals gibt die Möglichkeit, die Wahrhaftigkeit der Analyse nicht nur zu beglaubigen, sondern auch die Möglichkeit der Reduktion der Daten, die die Analyse in einer unerschöpflichen Menge bietet. Bei der Untersuchung der Qualität des Musiksignals als die Folgerung der quantitativen Anordnung seiner physikalischen Eigenschaften kann man nicht auf die Analyse und die folgende Rücksynthese verzichten, die den Vergleich des „Originals" des Musiksignals mit seiner „Kopie" ermöglicht. Die Problematik der Synthese muß also in der dialektischen Einheit mit der Problematik der Analyse verstanden werden, die der Synthese gesetzmäßig vorhergeht.

Die vorgelegte Studie über die Synthese des Musiksignals knüpft an die Studie über seine Analyse (16) an und bringt Grundinformationen über die Grundmethoden der Synthese, die praktisch sowie im Bereich der elektroakustischen Musik, als auch im Bereich der grund-musikalisch akustischen Untersuchung ausgewertet sind. Die umfangreiche Bilddokumentation, die aus den konkreten Tonproben hervorgeht, soll das Musiksignal in seiner abstrakten graphischen, Form präsentieren, die im Grunde, die objektive Grundinformation von seinen physikalischen Eigenschaften ist.

Das erste Kapitel von den methodischen Grundproblemen der Synthese des Musiksignals bringt vor allem die Begriffsbestimmung der Synthese, als einer qualitativen Veränderung eines Signals in ein anderes zwecks der Realisation der Tonabsicht. Die Synthese als der Übergang von der physikalischen Abstraktion zu der konkreten Tonwahrnehmung langt dann ihrer eigenen Erfüllung erst bei der subjetiven Auswertung dieser Wahrnehmung im Augenblick der bewertenden Stellungnahme des Höhers. Im folgenden sind die Grunddimensionen der Farbe des Musiksignals eingeführt, die unabhängig

von der angewendeten Methode durch die Synthese erfüllt werden müssen. Die praktische Methode wird als der Prozeß der geleiteten Generation und der linearischen oder nicht linearischen Verarbeitung des Tonsignals definiert, das zur Erfüllung des ästhetischen Tonabsichts führt.

Das zweite Kapitel ist den Summenmethoden der Synthese gewidmet, und zwar einerseits der klassischen Fourier-Methode und andererseits der nicht nach Fourier Methode der diskreten Transformation durch die der Walshs Funktionen nach Walsh Auswertung.

Das dritte Kapitel beschreibt die verbreitste Methode der Differenzialsynthese. Diese Methode ist auf der geleiteten Filtration des komplexen Signals gegründet und wird in der absoluten Mehrzahl der kommerzielen Synthesatoren ausgenutzt.

Das vierte Kapitel befaßt sich mit der Modulationssynthese. Es ist hier entweder die passive Ausnutzung der Grundtypen der Modulationen beschrieben, d. h. Amplitud-, Frequenz-, Phase- und Spektralmodulationen, oder die aktive Ausnutzung der Modulationen von höherem Typ zwecks der Generation dieses Signals. Dazu gehören die Ringmodulationen, Frequenzmodulation (so, wie sie von Chowning beschrieben ist, siehe 8) und die parametrische Modulation, die oft als die Modulation des Signals „über sich selbst" bezeichnet wird.

Das fünfte Kapitel stellt die nicht traditionellen Methoden der Formsynthese vor, die aus der direkten Bildung des graphischen Verlaufes des Signals ausgehen. Zu diesen Methoden gehören die unlinearischen Formen und Approximations- und Segmentations-Methoden der direkten Vergebung des Zeitverlaufes.

Am Ende dieser Studie wird eine wichtige Frage gestellt, wie eigentlich die ästhetische Wirkung des künstlerischen Tonsignals ist und mit welcher Art dieses Signal unsere Tonerfahrungen und Haltungen formiert.

Die Erläuterung der Bildbeilage spezifiziert konkrete Fälle der Synthese des Musiksignals.

JIŘÍ KRATOCHVÍL

Bearbeitungen und Retuschen in der Praxis

Die theoretische Anforderung der unbedingten Treue des Kompositionstextes ist in der Praxis unausführbar. Die Einschreibung des Komponisten ist in vielen Richtungen nur beiläufig. Aus der Geschichte kennen wir auch mehrere Fälle, wenn der Komponist nach der Uraufführung seines Werkes in der Einschreibung Veränderungen durchgeführt hat. Es ist ganz verständlich, dass der Interpret sich bemüht, die Einschreibung des musikalischen Werkes zu vollenden.

Vergleichen wir physikalische Quantitäten und Qualitäten, die die Klangform des Werkes bilden und den Maß der Genauigkeit, mit welcher diese Konstanten die traditionelle Einschreibung ergreifen kann. Größere Abschnitte des Zeitverlaufes des Werkes sind durch das vorgeschriebene Tempo, die Widerholung der Repetitionen, bzw. die Striche gegeben. Die Bezeichnung des Grundtempos ist gar nicht eindeutig. Die Wahl der Tempi ist auch durch die Aufführungstradition beeinflußt. Auch bedeutende und erfahrene Komponisten haben ursprünglich bestimmte Tempi manchmal verändert. Noch weniger genau, als die Bezeichnung des Grundtempos, sind die agogischen Instruktionen. Es gibt eine Reihe von Solisten, bei denen wir mit agogischen Ausschlägen treffen, die in der Einschreibung nicht sind. Für die Dauer des Werkes ist die Wiederholung oder Auslassung der vorgeschribenen Repetitionen erheblich. Theoretisch genommen, die Auslassung der Repetition wird gewöhnlich nicht als eine Retusche angesehen. Bei den umfangreichen Kompositionen treffen wir uns manchmal mit Strichen, die oft autorisiert wurden. Ausnahmsweise erscheint auch der Austausch der Kompositionsteile. Der von dem Verfasser bestimmte Zeitverlauf ist wesentlich verletzt, wenn das Werk mit der Potpourri- oder Phantasietechnik verarbeitet ist.

Kürzere Zeitabschnitte bestimmt das Metrum und der Rhythmus. Es gibt Interpreten, die die kompliziertere metrische Einschreibung der Autoren des 20. Jh. in eine einfachere Form bearbeiten. In der Barockzeit und Zeit des Klassizismus war die Einschreibung einigen rhythmischen Details nur beiläufig. Zum Gegenteil einige Interpreten retuschieren wissentlich die genaue rhythmische Einschreibung.

Die Tonlänge in der Phrase präzisiert dann die Artikulation. In den

Kompositionen des Barocks und Klassizismus gibt es nur wenige Artikulationszeichen. Manchmal sind sie von Editoren, manchmal von Interpreten ergänzt. Ein anderes Mal werden durch die Artikulationsretuschen auch die technischen Schwierigkeiten gelöst. Seit der Epoche des Romantismus schreiben die Komponisten manchmal verschiedene Artikulations- und Phrasenbögen für die einzelnen Instrumentengruppen. Manchmal respektiert der Komponist die körperlichen Möglichkeiten der Instrumentalisten nicht und dann ist es nötig, die Bögen zu bearbeiten. Es geht hauptsächlich um den Anhauch bei den Blasinstrumenten, beziehungsweise um Bogenstrichsmöglichkeiten bei den Streichinstrumenten.

Die Tonhöhen waren in der Vergangenheit nicht ganz genau eingeschrieben. Es geht hauptsächlich um die Versetzungszeichen bei den melodischen Verzierungen und um die Phrasenschlüsse bei dem Gesung, vor allem in den Rezitativen. Wegen der Tonfülle oder der technischen Erleichterung werden manchmal einzelne Töne, Phrasen und beim Gesang oft auch ganze Lieder transponiert.

Die vom Verfasser vorgeschriebene Dynamik wird oft geändert. Einige Interpreten spielen oder singen stets mit der Dynamik, in der sie nach ihrer Meinung den schönsten Ton haben . Andere zum Gegenteil wieder verstärken oder schwächen immer wieder den Ton. In den beiden Fällen ist das Ergebnis eintönig. Die Komponisten schrieben in den Partituren die Dynamik A) gleich in allen Liniensysteme, B) wenigstens hie und da in den einzelnen Stimmen verschieden , C) global wie die Tempobezichnung D) als absolute Qualitäten (die zweite Wiener Schule). Die genau einstudierten Partituren, die die ausführlich ausgearbeitete Dynamik haben (z. B. Smetana, Dvořák, Rimski-Korsakow, Tschaikowski, Impressionisten u. a.), hören wir sehr selten.

Die Instrumentation war oft der Gegenstand verschiedener Veränderungen, Bearbeitungen und Retuschen. Bei einigen Kompositionen überließließ der Autor die Instrumentation dem Interpreten. Zum Beispiel die alternative Besetzung der barocken Sonaten, oder einiger klassizistischen Kammerwerke, die Registration bei den Orgelwerken. Es gibt viele Kompositionen, die der Autor selbst zwei- oder auch mehrmals verschieden instrumentiert hat. Schließlich hat das Werk oft ein anderer Musiker für eine von dem Verfasser abweichende Besetzung instrumentiert. Einige solche Instrumentationen haben einen großen Kunstwert. Andere sind vom künstlerischen Gesichtspunkt problematisch. Ganz wertlos sind kitschige Instrumentationen der künstlerischen Musik für den Apparat der gegenwärtigen Pop-Musik.

Die Klavierauszüge stellen eine besondere Gruppe der Bearbeitungen dar. Im Grunde genommen, sollte der Klavierauszug, der als Hilfsmittel bei der Korrepetition dient, damit der Solist zum Auftritt mit dem Orchester vorbereitet würde, von dem Konzertklavierauszug unterscheidet werden. Bei der

öffentlichen Aufführungen der Instrumentalkonzerte oder Opernarien mit der Klavierbegleitung sollte der Klavierauszug die Klavierstilisation, die bei dem betreffenden Verfasser gewöhnlich ist, respektieren.

Kleinere Instrumentationsretuschen werden gewöhnlich wegen der besseren Plastizität und Hörbarkeit einiger Stimmen gemacht. In den Opern wird oft die ausgeprägtere Instrumentation zwecks der Hörbarkeit der Solisten geschwächt. Es ist nötig, die Retuschen zu unterscheiden, die das Vorhaben des Autoren vollenden, von den Retuschen, die den Sinn der Musik wesentlich ändern.

Auf die resultierende Klangform des musikalischen Werkes auch die Entwicklung der Instrumenten, die Größe der Orchesterbesetzung und die Tonregie einen großen Einfluß. Durch den Einfluß dieser Umstände kann die Realisierung der Komposition bei der Einhaltung der Einschreibung ohne Retuschen wesentlich verschieden sein.

Dem professionellen Interpreten sollte der ursprüngliche Text der Werkes oder die wichtigsten erreichbaren Varianten zur Verfügung stehen. Die Musikhochschulen sollten die Interpreten zur selbständigen schöpferischen Arbeit vorbereiten, die auf der Kenntnis der nichtretuschierten und nichtrevidierten Einschreibung des Verfassers beruht sind. Es ist ganz gesetzmäßig und für die Dialektik der Entwicklung nötig, daß es bei dieser Arbeit zu bestimmten Abweichungen von der Einschreibung immer kommen sein wird.

JARMILA VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ

Der Umblick

nach den Profesiorinen Jelena Holečková-Dolanská und Marie Budíková-Jeremiášová

Der Lehrsaal Nummer 1. im Gebäude des Künstlerhauses hat die schöne Aussicht auf das Panorama der Hradschin. In diesem Raum haben sich viele von der Athmosphäre der Umgebung inspirierten Sängertalente entwickelt und viele bedeutende und seltene Persönlichkeiten — bedeutsame Sänger, Sängerpädagogen — wie zum Beispiel Zdeněk Otava, Theodor Šrubař, Kamila Ungrová, Jaromíra Tomášková, der Regisseur Ferdinand Pujman und andere . . . gewirkt.

Zu diesen bedeutenden Persönlichkeiten des — Sängerkatederes gehörten auch Jelena Holečková-Dolanská und Marie Budíková-Jeremiášová. Sie waren große Freundinnen und haben auch viel gemeinsames: vor allem das Fluidum der originellen und unvergeßlichen Persönlichkeiten, tiefe Ausbildung, ein feines künstlerischers Gefühl, Zauber der pädagogischen Wirkung, das lächelnde Gesicht zur Umgebung, die Weisheit und das Verständnis für die Jugend.

Jelena Holečková ist in Prag am 20. Dezember 1899 als eine Tochter des Schriftstellers Josef Holeček geboren. Den Gesang studierte sie auf sog. „Dvořákeum" bei Antonín Heřman, Wiren-Rejmanová und auf dem Prager Konservatorium bei den Professorinnen Branbergrová und Pěničková-Rochová. Sie studierte gleichzeitig auf der philosophischen Fakultät der Karlsuniversität, im Jahre 1925 gewann sie den Titel PhDr. (die Dissertationsarbeit über Sofie Podlipská). Als Sängerin betätigte sie sich im Bereich des koloraturen Soprans auf den Gastaufführungen im Slowakischen Nationaltheater in Bratislava und dann vor allem auf dem Konzertpodium. Sie konzertierte in der Heimat und auch im Ausland, sie Öffentlichkeit machte die mit den slawischen Volksliedern bekannt. Ihre pädagogische Arbeit auf den zahrlreichen Ebenen war sehr reich.

PhDr. Jelena Holečková-Dolanská gewann dank ihrer Allseitigkeit das Profil des modernen Pädagogen — sie wurde die Hochschullehrerin—Sänge-

rin, die verschiedene Tätigkeiten synthetisiert: die schriftstellerische, künstlerische, kultur-organisatorische, theoretische, psychologisch-pädagogische und übersetzerische.

Sie befaßte sich mit den Fragen der Reinheit der tschechischen Deklamation im musikalischen Werk. Sie übersetzte Zehner von dramatischen Werken, einige Übersetzungen wurden im Wettbewerb geschätzt (Rimski-Korsakow: Zar Saltan, Glinka: Iwan Susanin). Ihre Übersetzungen von Liedern können wir auf Hunderte zählen. Sie schrieb die Publikation Pěvecká výchova v souborech lidové tvořivosti (Die Sängererziehung in den Ensembles des Volksschaffens — Orbis, Prag 1958, 170 S.), das Skritpum für HAMU (Musikalische Fakultät der Akademie der musischen Künste) u. a. Ihre Handschrift Jak mě učili zpívat a jak jsem učila zpívat já (Wie man mich singen gelehrt hat und wie ich singen gelernt habe) blieb unvollendet. Am 6. August 1980 sie starb.

Marie Budíková-Jeremiášová — die anmutsvolle Zierde unserer ersten Szene und auch der Konzertpodien, bezauberte jeden beim bloßen Treffen.

Sie ist am 3. Januar 1904 in Prag geboren. Beim Studium auf dem Realgymnasium und auf der Handelsakademie hat sich sie der Rezitation, dem Klavierspiel und dem Gesang gewidmet. Den Gesang studierte sie bei der Konzertsängerin Hinková und G. Christmannová. Im Alter von 21 Jahren trat sie auf dem ersten selbständigen Konzert der Lieder auf. Sie ragte durch die technische Sicherheit, außerordentliche Musikalität, zuverlässiges Gedächtnis, die Ausdrucks- und Schauspielerfähigkeiten, die allseitige Erziehung und die enorme Intelligenz hervor. Als sie 25 Jahre alt war, wurde sie die Mitgliederin der Oper in Pilsen und 4 Jahre später (1933) trat sie ins Nationaltheater in Prag an. In ihrem breiten Repertoir war über 60 Rollen. Die Palette dieser Rollen bewegte sich von dem subretten Sopran über das gerafftet dramatische. Zu ihren Rollen gehörten Küchenjunge, Rusalka, Esmeralde, Mařenka, Terinka, Jenufa, Eva, Maryscha, Mimi und auch Tatjana. Durch ihre Auffassung der Rollen wie Blaženka, Vendulka, Mařenka — wurde sie tatsächlich die „smetanische" Sängerin. Ihr Interpretationsinteresse reichte jedoch auch bis an das gegenwärtige Opernschaffen (Křička, Martinů, Karel, Jeremiáš, Zich, Burian u. a.), oder auch an Lieder. Sie war Mitgründerin der Gesellschaft für die gegenwärtige Musik, sie betrieb die neuen Werke unserer und auch ausländischer Komponisten.

Marie Budíková verwunderte durch ihre außerordentliche Musikalität, Bereitschaft und den schöpferischen, philosophischen Zutritt zur Lösung der Interpretationsaufgaben und Probleme. In dieser Richtung erzog sie auch ihre Schüler. Zuerst wirkte sie auf dem Prager Konservatorium, im Jahre 1960 kam sie auf die Akademie der musischen Künste, am 1. April 1961 wurde Dozentin, am 1. September 1961 Prodekan, am 1. August 1962 Dekan, am 1. Okto-

ber Professorin und am 1. Januar 1970 Rektor der Akademie. Diese Funktionen übte sie bis zum Jahr 1973 aus. Im Jahre 1953 bekan sie den Titel „verdiente Künstlerin“ und im Jahre 1958 den Orden der Arbeit.

Sie nahm bei der Leitung der Oper des Nationaltheaters teil, sie war eine aktive Funktionärin des Verbandes der tschechischen Komponisten und der Konzertkünstler, in dem Tschechischen Musikfond, und stellvertretende Vorsitzerin der internationalen Musikfestspiele Prager Frühling, u. a. Sie meidete nie den Funktionen und den politischen Aufgaben, sie kam sie begeistert und opferwillig nach. Sie wirkte als die Vorsitzende oder das Mitglied der Sängerwettbewerbe bei uns und auch im Ausland. Marie Budíková war eine hervorragende Rednerin. Ihre Bildung, Kultiviertheit und Gesichtskreis sicherten ihr immer die Bewunderung und das Verständnis der Leute, zu denen sie sprach.

Beide diese seltene Persönlichkeiten würden selbstständige solide Monografien verdienen. Sie galten als Vorbilder, an die wir mit der Dankbarkeit erinnern müssen.

BŘETISLAV NOVOTNÝ

Eine Betrachtung über die Violine

Die Tatsache, daß die Violine seit nunmehr 400 Jahre ihre Form nicht mehr verändert hat, beweist, daß sie bereits um 1600 eine Vollkommenheit erreicht hatte, die nicht mehr zu überbieten war. Ihre hervorragende und einzigartige Stellung unter allen Musikinstrumenten muß notwendigerweise rational begründet sein und damit beschäftigt sich diese Betrachtung. Die Vollkommenheit von Musikinstrumenten kann an ihrer Tonqualität und an akustischen Gesetzmäßigkeiten gemessen werden; eine bedeutende Rolle hierbei spielen die technischen und klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten, die ein Instrument dem ausübenden Künstler bietet.

Das wichtigste Kriterium der musikalischen Qualität jedes Instrumentes ist jedoch seine Fähigkeit zu „singen", denn der menschliche Gesang ist die natürlichste musikalische Ausdrucksform überhaupt. Nur zwei Instrumentengruppen erfüllen diese Voraussetzung, nämlich die Blas- und Streichinstrumente, denn nur mit ihnen lassen sich Töne mit nicht gedämpfter (konstanter) Schwingung erzeugen, deren Intonation, Dynamik und Tonfarbe sich ähnlich wie bei der meschlichen Stimme während ihrer gesamten Klangdauer modifizieren lassen. Die Streichinstrumente haben viel mehr Analogie mit dem menschlichen Stimmorgan als die Blasinstrumente und deshalb mehr Möglichkeiten des Ausdrucks und des „Singens". Das physiologisch und akustisch einfachere Hervorbringen von Tönen ausschließlich mit den Händen machen die Streichinstrumente besser beherrschbar als die Blasinstrumente und bieten so dem ausübenden Künstler eine wesentlich breitere Skala technischer und musikalischer Ausdruckmöglichkeiten. Unter den Streichinstrumenten nimmt die Violine die wichtigste Stellung ein, denn bei ihr entsprechen die akustischen Gegebenheiten (die Größe des Resonanzkörpers entspricht den Wellenlängen des jeweiligen Tonumfangs) am besten den anatomischen (die sich aus der Mensur ergebende Grundabstände der Tönestimmen-ideal mit der Anatomie der Finger, Hände und Arme überein) und dies ermöglicht die größte Entfaltung virtuoser Technik. Darüber hinaus steht diese anatomische Übereinstimmung ganz in Einklang mit dem Aufbau des diatonischen Systems und des Quintenzirkels.

Der Tonumfang der Violine ist gleichzeitig für das menschliche Gehör

psychologisch am deutlichsten erfaßbar, denn besonders im Bereich der E-Seite kann es Frequenzen und Lautstärke der Töne am besten unterscheiden. Auch die Art und Weise der Handhabung des Instrumentes ist fast so einfach wie das Singen und darum auch so natürlich: durch den umittelbaren und anatomisch idealen Kontakt durch den Druck der Finger auf Saite und Griffbrett ohne mechanische oder elektronische Zwischenelemente wird ein Klang erzeugt, der einzig das Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit des Interpreten ist. Erst ein Instrument mit diesem Grad an Beherrschbarkeit, Vollkommenheit des Tones und ästhetischer Schönheit konnte seinen Paganini hervorbringen, mit dem die stürmische Entwicklung der Interpretation begann.
Nicht einmal der wissenschaftlich-technische Fortschritt kann die Stellung der Violine bedrohen. Die Entwicklung der Technik führt zur Kompliziertheit, das Geheimnis der Violine jedoch liegt in ihrer Einfachheit.

JAN VIČAR

Abriß des Lebens und die Periodisation des Schaffens von Václav Trojan

Leben und Werk des bedeutenden tschechischen Komponisten Václav Trojan (1907—1983) kann man in sieben Perioden einteilen: 1. In der Kindheit (1907—1922) nahm Trojan Anlässe der Volks- und Halbvolksmusik des böhmischen Landes und dank dem einjährigen Aufenthalt im Kreuzherrenkloster in Prag und beim Regenschori in Stará Boleslav Josef Klazar, drang er auch in die Bereiche der künstlerischen Musik durch. 2. Auf dem Prager Konservatorium studierte der angehende Komponist (in den Jahren 1923 bis 1929) die Komposition bei Jaroslav Křička und Vítězslav Novák. Er war durch die zeitgenössische besonders dem Schaffen von I. Strawinski, A. Schönberg und A. Hába repräsentierten Avantgarda beeinflußt und wurde Bekenner des Stilmodernismus. 3. Nach den Studienjahren (1929—1936) lebte er vom Spiel auf Violine und Klavier in den Konzert- und Tanzcafés und Komponieren und auch Arrangieren der Jazz- und Tanzmusik. Als Komponist machte er die Umwandlung vom Modernismus zum programmäßigen Neoklassizismus und Neofolklorismus. Die Kennzeichen dieses Prozesses um das Jahr 1936 kulminierten. 4. In der folgenden Periode (1937—1945) wirkte Trojan als Musikregisseur und Programmreferent im Prager Rundfunk. Unter dem Einfluß der Münchener Begebenheiten und der Okkupation der Tschechoslowakei durch die deutschen Faschisten, suchte er die Inspiration und Seelenstütze für sein Schaffen im tschechischen Musikfolklor. 5. Vom Jahre 1945 widmete sich Trojan nur der Komposition. Zwanzig Jahre lang (1945—1965) war er der nächste Mitarbeiter des Bildners und Filmregisseurs Jiří Trnka und als Autor der Musik zu Trnkas animierten Filmen erreichte er den Weltruhm. 6. In der folgenden Periode (1966—1974) komponierte Trojan nicht mehr die Filmmusik und begann sich um ein eigenartiges, auf anderen Kunstgattungen unabhängiges Schaffen zu bemühen und zum zweiten mal suchte er die Inspiration in dem tschechischen Musikfolklor. 7. In der letzten schöpferischen Periode (in den Jahren 1975—1983) gipfelte der Komponist sein Werk in einigen Gipfelkompositionen, in denen er zu seinen beliebten Lebensthemen und musikalischen Gattungen zurückkehrte.

Nach dem jugendlichen künstlerisch überzeugend in der Oper Karussel und teilweise noch in der Filmmusik Špalíček durchgeführten Modernismus,

gelangte Trojan zu dem Stilneoklassizismus, das er in typischer Weise in seiner Sinfonietta armoniosa zur Geltung brachte und zu dem Folklorismus, den die Komposition Goldenes Tor repräsentiert. Am Ende seines Lebens gelangte sein Stil schon die Schwelle des Neoromantismus, womit das Balett Sommernachtstraum zeugt. Die Trojans Grundkonzeption des Stils, die sich durch die ständige tiefe Beziehung zur europäischen klassizistisch romantischen Musiktradition und zum tschechischen und auch mährischen Folklor bemerkbar machte, wurde den Volkswurzeln Trojans Persönlichkeit dem epochalen Beispiel von Strawinskis Neoklassizismus und auch den gesellschaftlichen Faktoren bedingt. Ein ausdrucksvoller Anteil auf der neoklassizistischen und neofolkloristischen Programmorientation hatte auch die umfangreiche schöpferische Tätigkeit des Komponisten für den Film, das Theater und Rundfunk und damit zusammenhängende funktionelle (angewandte) Orientation der meisten Trojans Kompositionen.

Unter die bedeutendsten Kompositionen aus dem Trojans umfangreichen Werk (der Komponist schrieb um 300 Kompositionen) gehört die Kinderoper Karussell (1936—1940), die Filmmusik zu den Trnkas Filmen Špalíček (1946—1947), Kaisersnachtigall (1948), Bajaja (1950), Sommernachtstraum (1959), das Spiel mit Sang und Tanz Frau Marjánka, die Regimentsmutter (1951), die folkloristische Bühnenfolge Goldener Tor (1969—1973), das Balett Sommernachtstraum (1979—1983), Sinfonietta armoniosa (1970), Märchen für Akkordeon und Orchester (1959) und zwei Blasquintete.

MILAN HOLAS

Einige Bemerkungen zu der Geschichte und ze dem gegenwärtigen Zustand der Psychologie der Musik

Der Verfasser denkt in seiner Studie über einige grundsetzliche Probleme der Geschichte und der Gegenwart der Psychologie der Musik. In den ersten zwei Kapiteln richtet er seine Aufmerksamkeit auf die Grundphasen und Etappen der Entwicklung der Disziplin von der 2. Hälfte des 19. Jh. bis zur Gegenwart und weist auf den interdisziplinären Charakter des Forschungsgegenstandes auf. In diesem Zusammenhang deutet er die Hauptbindungen der Psychologie der Musik auf psychologische, musikwissenschaftliche, gesellschaftswissenschaftliche und naturwissenschaftliche Fächer an.

Der Hauptteil des Studie ist der Analyse der Geschichte und des gegenwärtigen Zustands der drei Grundbereiche der Psychologie der Musik — der Psychologie der Musikempfindens, der Psychologie der Musikfähigkeiten (einschließlich der Musikdiagnostik) und der Psychologie des musikalisch schöpferischen Prozesses gewidmet. In den einzelnen Kapiteln befaßt sich der Autor mit den Fragen des Gegenstands der wissenschaftlich-Forschungstätigkeit in diesen Schwerpunkten der Psychologie der Musik, mit dem Zustand dieser Problematik in der ausländischen und tschechoslowakischen Literatur und den Möglichkeiten der Entwicklung der einzelnen Problemenkreise in der tschechoslowakischen Psychologie der Musik.

Am Ende dieses Beitrags analysiert der Autor aktuelle Probleme der gegenwärtigen Psychologie der Musik in der Tschechoslowakei und bringt einen Vorschlag auf die Lösung dieser Probleme, sowie teoretisch (eine systematische Verarbeitung des Problemsbereiches der Disziplin, die Schaffung der synthetischen Studie über die Geschichte der Disziplin, die Abgrenzung der interdisziplinären Bindungen der Psychologie der Musik und Festlegung der interdisziplinären Kooperationen und Integrationen), so auch praktisch (die Schaffung des interdisziplinären Team, die Veranstaltung der regelmäßigen Arbeitskonferenzen, die Schaffung einer selbständigen Zeitschrift u. ä.).

JITKA LUDVOVÁ

Zwei tschechische handschriftliche theoretische Texte Kommentierte Edition

Die Studie zitiert und kommentiert zwei handschriftliche tschechische musiktheoretische Abhandlungen, sog. Fundamenten. Die erste Quelle (Schala, to jest základ Muzyki — Schala, das ist Grund der Musik) entstand wahrscheinlich vor dem Jahre 1700. Sie war ehemals ein Bestandteil des Notenfonds des Klosters in Rajhrad, jetzt ist sie in der Musikabteilung des Mährischen Museums in Brno aufbewahrt (Sign. D 213). Nach den gedruckten tschechischen musiktheoretischen Arbeiten von Jan Blahoslav (1558) und von Jan Josquin (1561) ist diese Handschrift die älteste aufgefundene tschechische musiktheoretische Schrift. Die zweite herausgegebene Quelle ist die Handschrift ohne Titel mit dem Inzipit „Hudba (Muzyka) jest umění a kunst" (Die Musik ist die Kunst), die wahrscheinlich vom Ende des 18. Jh. stammt. Die Provenienz dieser Handschrift ist unbekannt, zu dieser Zeit ist sie in der sog. Kramenič-Sammlung im Museum A. V. Šemberas in Vysoké Mýto. Beide Texte enthalten in verschiedener Ganzheit den Stoff der allgemeinen Musiklehre. Sie geben das Bild nicht nur über die Art und Weise, wie die musiktheoretischer Kenntnisse in den Lehrer- und Organistenkreisen im 18. Jh. überliefert wurden, sondern auch über deren Qualität und den Umfang der theoretischen Ausbildung der durchschnittlichen Musiker. Beide diese Texte charakterisiert eine sehr schwache Beziehung zu der aktuellen musikpraxis der Zeit, in der sie geschrieben wurden. Besonders die ältere Handschrift tradiert überraschend lange einige sehr archaische Elemente, vor allem die Solmisation. Die jüngere Handschrift ist durch die umfangreiche Auslegung der Anweisungen zur Aufführungspraxis interessant.

ARNOŠT KOŠŤÁL

Typ und Funktion des Nachspiels in den böhmischen Ländern

Die instrumentalen Nachspiele treten nur selten in den Liederbüchern und Volksliedersammlungen auf. Die Sammler fühlten wahrscheinlich recht, daß es die Stil- und Zeitabbrechung zwischen dem klassischen Liederrepertoir und dem Charakter dieser sichtlich naiver und musikalisch ärmerer instrumentalen Musikantenbeimischung gibt. Trotzdem gebühren die Aufmerksamkeit auch dieser Formationen, weil sie eine interessante und wichtige Funktion hatten, die außer anderem auch die musikalische Gesetzlichkeit scheinbar ganz improvisierten Lauf der Volksunterhaltung belegt, d. h. des Gesanges und Tanzes bei der Tanzunterhaltung. Eine unzahlreiche Reihe von Forscher, die diese Fragen mindestens berührten, beginnt mit dem Namen Otakar Hostinský. In seiner Arbeit „Česká světská píseň lidová" (Das tschechische weltliche Volkslied) analysiert er diese Nach- und Zwischenspiele, wenn auch überwiegend vom Standpunkt der Textvergleichung. Seine Angaben sind für uns wertvoll darum, weil er die auffällig hohe Frekvention einiger Melodien und Texte feststellt, daraus wir nach dem Abstand leicht deduzieren, daß es um die rein instrumentale nachträglich mit dem Text besorgten Musik gibt, weil sie nach dem Verlust an ihrer eigenen Funktion einmals für den Liederrepertoir, anderermals für den Tanz verwendet wurde. Die wahre ehemalige Funktion dieser instrumentalen Nachspiele stellen wir erst durch die Vergleichung des böhmischen und mährischen Folklormaterials fest, und zwar entweder aus der Autopsie, oder aus den Tonaufnahmen der wirklichen, nicht stilisierten Volksunterhaltung. Dadurch stellen wir fest, daß in Mähren bisher die kurzen und übersichtlichen Zwischenspiele leben, die prinzipiell die Dominante und Tonika wechseln (nicht umgekehrt). Die Musikanten verwenden sie entweder zum Ausbruch des zu langen Tanzlauf, oder wenn sie der Sänger in die zu anspruchsvollen Tonart mit der großen Zahl von Vorzeichen führte. Dadurch können sie in die leichte spielerisch genügende Tonart zurückkehren. Das Modell der konsequenten Folge der Dominante und Tonika garantiert einerseits die Merksamkeit, aber hauptsächlich eine annehmbare Modulation mit dem Sprung praktisch aus irgendeinem Tonart in irgendeinen anderen, instrumental annehmbaren. Aus der Vergangenheit gibt es als Beleg Janáčeks Gestaltung des Liedes und Nachspiels „Grablegung des Rebellen" im

Zyklus „Die mährische Volkspoesie in Liedern". Den Charakter dieser Volksnachspiele erfaßten auch andere, ältere Komponisten solange sie ähnliche Launen schilderten — Beethoven: Pastoralsymphonie, Dvořák: Slawische Tänze.