

Z U S A M M E N F A S S U N G

Washington

1900

JAROSLAV ZICH

Über die Tätigkeit der Pädagogen, die als Pianisten
mit den Studenten öffentlich spielen

Es ist selbstverständlich, dass der Student der hohen Schule zur künstlerischen Selbstständigkeit geführt werden muss. Er muss also sein eigenes musikalisches Fühlen ins Maximum steigern. Andererseits muss er sich aber daran gewöhnen, dass dasselbe auch sein Partner am Klavier macht. Nur wenn beide diese Bedingungen erfüllt werden, kann man zur höchsten künstlerischen Wirkung gelangen. Die übliche Auffassung des "Solo mit Klavierbegleitung" ist heute schon ganz veraltet. Zur wichtigen Aufgabe des Pädagogen, der mit dem Studenten spielt, gehört also dieses "Mitfühlen" zum Partner im Studenten zu erwecken.

Dieser Pädagoge muss mit den Studenten nicht nur Kammermusik (z.B. Sonaten, Variationen, Lieder), sondern auch Klavierauszüge (Konzerte für das betreffende Instrument, Operarien) spielen. Im zweiten Falle geschieht es manchmal, dass im Klavierauszug Stellen sind, die sehr schwer oder überhaupt nicht spielbar sind. Wenn es nicht möglich ist solche Stellen direkt mit dem Komponisten zu konsultieren, ist es am besten, wenn sich der Pianist an seinen Kollegen wendet, der die Komposition unterrichtet. Es gibt aber auch Fälle, die er selbst auflösen kann. Als Beispiel können wir eine Pianistin anführen, die als Pädagoge der Prager Akademie für Musik tätig war und mit einem Studenten das Violinkonzert von Brahms spielen sollte. Sie hat sich dazu zwei verschiedene Klavierauszüge dieser Komposition besorgt und hat aus dem ersten Auszug den ersten und dritten Satz, aus dem zweiten Auszug den zweiten Satz des

Konzertes gespielt. Etwas ähnliches hat sie mit dem Poem von Chausson gemacht, wenn sie zwei verschiedene Klavierauszüge einander kombiniert und diese "Kombination" mit einem Studenten der Prager Akademie am internationalen Wettbewerb in Paris gespielt hat.

Man sieht, dass die Arbeit dieser Pädagogen ziemlich anspruchsvoll ist. Sie sollte also dementsprechend geschätzt werden. Bei dem wissenschaftlichen Unterricht ist es üblich, falls es sich um die sog. konsultative Form handelt, die Zahl der absolvierten Unterrichtsstunden mit dem Koeffizienten 1.5 zu multiplizieren. Z.S. 4 Stunden, welche in konsultativer Form absolviert wurden, werden dem Pädagogen als 6 Stunden eingerechnet. Es ist ohne weiteres offenbar, dass es richtig wäre auf dieselbe Weise die Lektionen des Pädagogen, der als Pianist zusammenarbeitet, einzurechnen.

KAREL RISINGER

"Zu einer Theorie der Oper"

§ 1 Einleitung. Die Operntheorie, die ich in dieser Studie behandeln will, ist nur eine von den möglichen Theorien der Oper. Diese Theorie postuliert in der Oper die Musik (und hauptsächlich den Gesang) als die eindeutig dominierende Komponente, die von den übrigen Komponenten mehr oder weniger ergänzt und bereichert wird.

§ 2. Im Sinne dieser Theorie kann man die Oper als Verbindung eines bestimmten Geschehens mit der Musik, die dieses Geschehen durch ihre Mittel ausdrückt, definieren. Zur Völligkeit dieses Ausdrucks verbindet sich die Musik mit dem Worte (Gesang), der Mimik und der Komponente der bildenden Kunst.

§ 2.1. Die Kunst als solche ist immer grössere oder kleinere Stilisation des Lebens. In diesem Sinne ist die Oper im Vergleich mit dem Schauspiel eine Stilisation eines höheren Grades, Stilisation "auf Quadrat", weil man in ihr nicht spricht sondern singt.

§ 2.2. Nach hier beschriebenen Theorie hat in der Oper die Musik eine dominierende Stellung und nicht nur im Orchester, aber auch in den Gesanglinien, die aus den rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten ausgehen sollen, ohne die Gesetzmäßigkeiten des Wortes ignorieren zu dürfen. (Die musikalischen Gesetzmäßigkeiten sind hier im weitesten modernem Sinne zu verstehen, das heisst zum Beispiel ametrisch, atonal, serial, ohne bestimmte Tonhöhen und ähnlich. Man muss Konturen der Handlung verstehen, und weniger schon ihrer Details.)

§ 2.3. In dem hier beschriebenen Typus der Oper sollte gelten: dem reichen Geschehen in der Musik entspricht ziemlich

armes mimisches Gesto und gegenseitig (von den Arien und Ensamblen über die ariosas zu den Recitativen).

§ 2.4. Im Prinzip halte ich für nützlich die bildenden-künstliche Komponente zu erhalten und zwar im Bezug zu der Bühne (wenn auch nicht naiv realistisch), so wie im Bezug zu der Kostümierung der handelnden Personen (Sänger).

§ 2.5. Durch Bewegung und bildendenkünstliche Komponente unterscheidet sich solche Opernart einerseits von dem epischen oder gar kostümierten Oratorium, andererseits von einer Konzertsrealisation der Oper.

§ 2.6. Für da beschriebene Opernart ist ttypisch sogenannte vielfache Zeitaugmentation (zum Beispiel auf einige Minuten) der Emotionen, die im realen Leben ein Paar Sekunden oder gar nur einen Sekundenbruch dauern möchten.

§ 2.7. In dem Verhältnis des Handelns und der Musik kann man zwei Grundmöglichkeiten unterscheiden: Die Handlung als Ganzes A) hierarchisch (zusammenhängend, voll durchgebunden); B) unhierarchisch. Est ist wichtig das Prinzip des musikalischen Höhepunktes am Schluss der Oper zu realisieren (gemeint ist ein Höhepunkt im Sinne des künstlerischen Ausdrucks).

§ 3. Zum Abschluss. Hier beschriebene Konzeption der Oper wird im Prinzip representiert durch Gesamte Opernproduction zwischen den Jahren cca 1640-1900, inclusive der Reformbewegungen gegen die undramatische Sängervirtuosität, wie zum Beispiel bei Gluck oder Wagner. Die Oper soll nach der hier beschriebenen Theorie eher als ein Anlass zu den Vorstellungen als eine Representation des realen Lebensgeschehens betrachtet werden,

In der Gegenwart stimmt ein mit der beschriebenen Operntheorie in weiterem Sinne das Musical (dominierende Stelle der musikalischen Gesetzlichkeit in den Musikpartien - ausser ihnen nicht gesungene Sprache) und in diesem Sinne könnte es vielleicht die Oper in die Zukunft positiv beeinflussen (natürlich ausser seines einseitigen Stils).

JAROSLAV JIRÁNEK

Intonation als spezifische Form der musikalischen Semiosis

Das einzigartige "musikalische Bild der Wirklichkeit" beruht auf:

a) der dialektischen Einheit der unmittelbaren Gehörs-
wahrnehmungen und der durch sie vermittelten Vorstellungen
nicht unbedingt gehörmässigen,

b) der dialektischen Einheit des durch musikalische Mit-
tel unmittelbar fassbaren Relations- und Bewegungsmoments der
Wirklichkeit und ihres nur mittelbar fassbaren Ruhemoments und
gegenständlichen Charakters.

Die Musik teilt mit anderen Kunstgattungen die Präferenz der
Index- und Iconsrepräsentation der Realität, aber unterscheidet
sich:

a) durch spezifische gegenständliche Sphäre der zu reprä-
sentierenden Realität,

b) durch die spezifische Wahrnehmungsperspektive,

c) durch das spezifische Mass des Wertens der Realität,

d) durch die spezifische Präsentation ihrer künstlerischen
Zeichen.

Die gegenständliche Sphäre der musikalisch zu repräsentieren-
den Realität gliedert sich je nach der polaren Achse des un-
mittelbaren und mittelbaren Erfassens in folgende Schichten:

a) die hörbaren Phänomene: α) bewegt

β) unbewegt

b) die unhörbaren Phänomene:

aa) bewegt: α) innerlich empfindbar (menschliches
Seelenleben)

β) äusserlich räumlich (visuell)

bb) Relations- (Beziehungs-) Schicht der Wirklichkeit

cc) die räumlich gegenständliche Wirklichkeit

Die Phänomene sub a) sind der Musik ganz unmittelbar ikonisch als sg. Tonmalerei zugänglich. Die Phänomene sub b) aa) α) sind der Musik relativ unmittelbar durch Index-Repräsentation der innerlichen psychologisch-physiologischen Handlungen zugänglich. Die Phänomene sub B) aa) β) sind der Musik relativ unmittelbar aufgrund von Homomorphie der Bewegung, d.h. ikonisch zugänglich. Die Phänomene sub b) bb) sind der Musik auch relativ unmittelbar aufgrund von Homomorphie der Beziehungen zugänglich, wogegen die Phänomene sub b) cc) nur mittelbar aufgrund von Repräsentation durch Symbole.

Den eigentlichen Prozess der musikalischen Semiosis kann man in 3 genetischen Schichten verfolgen. Die erste Schicht befindet sich noch ausserhalb des Kunstgebietes und betrifft in der Empfindung pronoziert unterscheidbare Klänge, die sich in semantisch bedeutsame Gegensatzpaare einordnen. Im akustischen Parameter der Dauer sind es z.B.: Klang x Pause, kurz x lang, Bewegung x Ruhe, rasch x mittelmässig x langsam usw. Im akustischen Parameter der Lautheit sind es Antinomien, wie: akzentiert x unakzentiert, stark x schwach, beständige Stufe der Dynamik x wechselbare Dynamik usw. Im akustischen Parameter der Tonhöhe handelt es sich um die hohe x zentrale x tiefe Lage, Schritt x Sprung, aufsteigend x absteigend, konvex x konkav usw. Im akustischen Parameter der Farbe ist es: massiver Klang x dünner Klang, weich x hart, hell x dunkel, rund x scharf u.ä. In vielen Fällen gibt es selbstverständlich Übergangsstufen.

Der qualitative Sprung aus dem Ausserkünstlerischen in das Kunstgebiet kommt durch Gesetzmässigkeiten der Verbindungsfunktion des Gefühls zustande, die zur Identifizierung des ästhetischen Subjekts mit bestimmten objektiven Distinktionen des Klanges führt, gegenüber denen die übrigen Klangeigenschaften bedeutungsmässig als Kontrast erscheinen. Psychologisch wird dieser Wertungsprozess durch Dialektik von Spannung und Entspannung vollbracht, welche die Beziehung des positiven und

negativen Pole zueinander regelt.

Das vorausgesetzte Anwachsen des semantischen Potentials der musikalisch vergesellschaftlichen Gehörswahrnehmungen erklärt sich auf die Weise, dass einige Intervalle, die sich von den unmittelbaren Funktionen im alltäglichen Umgang (verschiedene Formen von Signalen und Klangzeichen) emanzipierten, die ursprüngliche sinnlich-praktische Bedeutung, in einer abstrakten, intellektualisierten Gestalt, beibehielten und so als stabilisierte, verallgemeinerte Intonationen (ustoj) zu Grundelementen der musikalischen Form wurden. Hand in Hand mit den psychologischen Gesetzmässigkeiten der Gegenüberstellung von Identischem und Unterschiedlichem (vgl. das tektonische Prinzip der Wiederholung und des Kontrastes) wurden diese stabilisierten Intonationen notwendigerweise in Zusammenhang gebracht zu neuen, in ihrer Bedeutung labilen Elementen (neustoj), die jedoch durch die Logik der Beziehung mit dem bereits Erkannten und Stabilisierten allmählich ebenfalls eine neue, besondere Bedeutung annahmen. Dieser Prozess führte von einigen, in ihrer Bedeutung stabilisierten Intervallen zu einem ganzen spezifischen Intervallsystem (Denken in Intervallen) und von hier aus durch die erwähnte Dialektik des Allgemeinen und Besonderen weiter zu einer Bedeutungs-Kohärenz höheren Typus - zur modalen, auf bestimmte Art und Weise (durch die Bedeutung) hierarchisierten, strukturellen, gegenseitigen Beziehung der Intervalle. Mit der Ausbildung der modalen Strukturen endet die Dialektik der Beziehung "ustoj - neustoj" natürlich nicht. Da im Prinzip jeder Ton resp. jedes Intervall oder jede Intervallbeziehung im modalen System "stabil" (ustoj) werden und um sich eine Gruppierung von labilen (neustoj) Tönen, die sich der entsprechenden Stabilität unterordnen, bilden kann, ist das modale Denken dauernd ein lebendiger Prozess als Produkt einer durch das unmittelbare Intonationsbedürfnis hervorgerufenen dynamischen Strömung "des Verfestigten, Verallgemeinerten, Stabilisierten". Das Anwachsen des Bedeutungspotentials der Musik verläuft jedoch

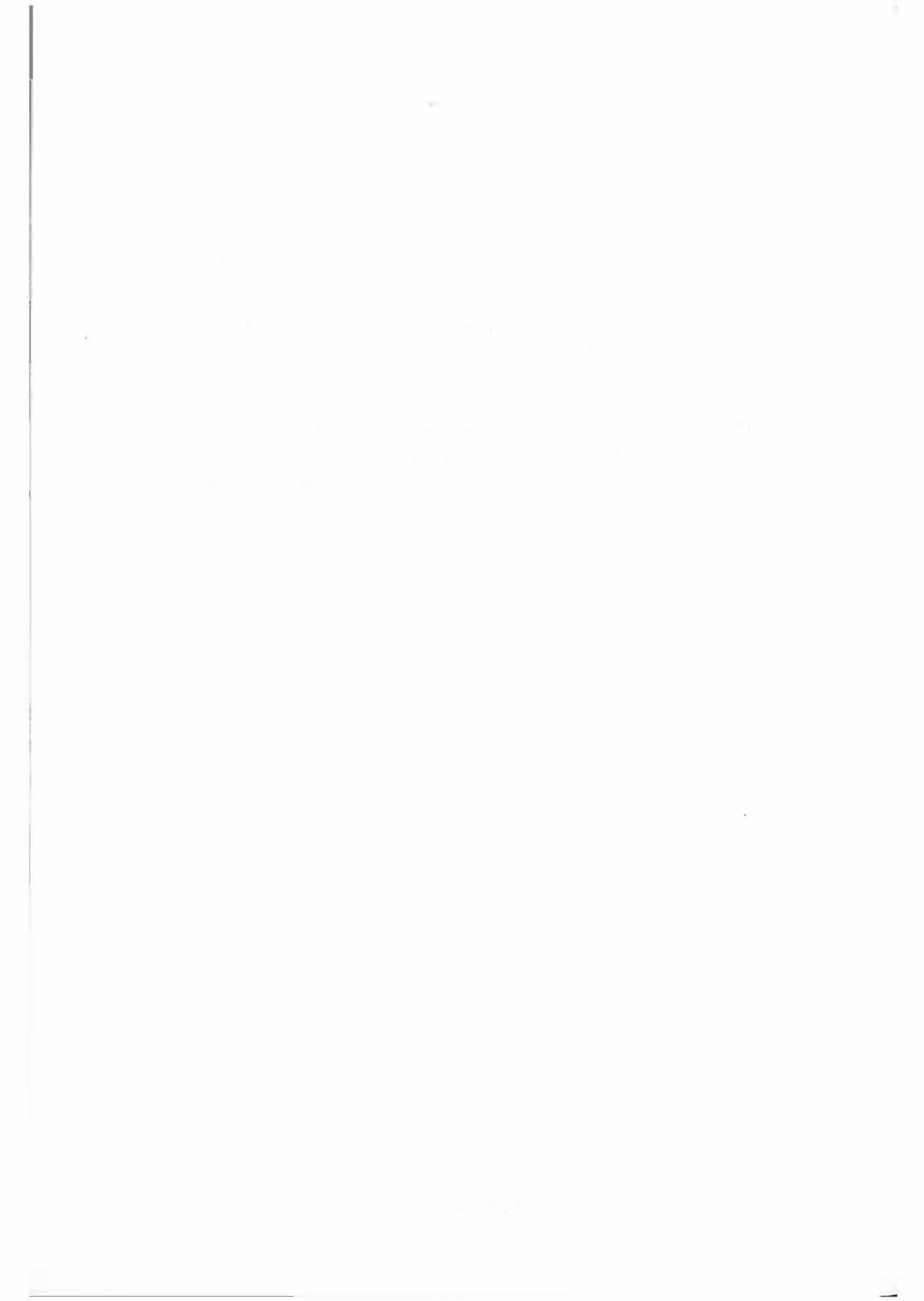
auf diese Weise nicht nur in der melodischen Ebene. Es dringt durch die Methode der Schaffung neuer Bedeutungen im Wege der schon erläuterten Beziehung des "bereits Verfestigten" und "bisher Ungewohnten" auch in die übrigen, intonationsmässig auf diese Weise überprüften und "gemessenen" Klangparameter (die Rhythmik, Kristallisation der Akkordik, der Harmonik, der Polyphonie, der Timbreverbindungen usw.) ein. Die musikalische Form wird auf diese Weise zu einem Produkt der immer höheren Intellektualisierung. Ihre Struktur wird komplexer und die Bedeutung wird durch einen wachsenden Kontext vermittelt als Endprodukt der dialektischen Einheit des Allgemeinen (durch die historische Erfahrung überprüften und stabilisierten) und des Besonderen (des Ungewohnten, Neuen, durch das augenblickliche Ausdrucksbedürfnis hic et nunc stimulierten).

Die Akkumulation der "reflexologischen Modelle des musikalischen Verhaltens" bildet das "Intonationsbewusstsein" einer bestimmten Gesellschaft und historischen Epoche, das den Komponisten (aber auch Interpreten und Hörern) als Subintonationsmaterial (Paradigma) zur Verfügung steht. In jedem, auch musikalischen Kunstwerk sind nämlich **2** Ebenen der Zeichen vorzufinden. Die eine, die wir als "Eingangsebene" bezeichnen könnten, stellt solche Zeichen dar, welche schon längst vor der Entstehung des Werkes als Moment des "Intonationsbewusstseins" resp. Subintonationsmaterials der Zeit semantisch fungierten. Die andere Ebene wird durch die Zeichen dargestellt, welche rein und nur in dem betreffenden Kunstwerk (hic et nunc) generiert wurden; das ist die dritte und höchste genetische Schicht der musikalischen Semiosis, diejenige der inhaltlich integrierten Bedeutungen eines jeden musikalischen Kunstwerks.

Der Zentralbegriff der Intonation wird folgendermassen von J.Jiránek und J.Volek definiert: Die Intonation ist die Summe der kleinsten konkreten (d.h. konkret klingenden) Musik-Kontexte, die für ein gewisses, historisch konkret bestimmtes, gesellschaftliches Subjekt (und das Individuum als Glied die-

ses Subjektes - einer Gesellschaftsklasse, einer Gesellschafts-
schicht, eines Milieus) relativ gleiche Bedeutung und Ausdruck
haben (auf die gleiche gesellschaftliche und Lebenssituation
und auf den gleichen Umkreis von aussermusikalischen Tatsachen
weisen) und die von einer konkreten wahrscheinlichkeitsmässigen
Struktur der Beziehungen innerhalb aller und zwischen allen
Komponenten der klanglichen Äusserung: Melodie, Rhythmus,
Harmonie, Klangfarbe, Dynamik, Tempo und Vortrag charakteri-
siert werden.

Die intonationsmässige Dialektik der Gestalt (morpholo-
gische Ebene) und der Bedeutung (semantische Ebene) in der
Musik wird vom Verfasser an einigen Konkreten Musikbeispielen
analytisch dargestellt.



JAROSLAV SMLKA

Die Musik des tschechischen Barocks

Die Studie vergleicht die bisherigen Periodisations-systeme des europäischen und des tschechischen Musikbarocks und gelangt zum Entwurf einer neuen vierstufigen Periodisationsaufteilung des musikalischen Schaffens im tschechischen Barock. Sie unterscheidet folgende Epochen:

I. Epoche des Frühbarocks - etwa 1625 bis 1665 (-70) mit dem Hauptrepräsentanten Adam Michna. Die Anfänge des tschechischen Musikbarocks näher zum Beginn des 17. Jahrhunderts zu rücken, geht nicht an, da aus jener Zeit in den Böhmischn Ländern keine kompositorische Aktivität in den neuen Stil belegt ist.

II. Mittlere Epoche - etwa 1665 (-70) bis 1705 (-10) als deren Spitzenrepräsentant Pavel Josef Vejvanovský gilt; die übergreifenden Jahre 1665-70 stellen dabei eine Zeitspanne vor, da Michnas Schaffen noch ausklingt, dabei jedoch schon die ersten Kompositionen Vejvanovskýs auftreten; die Jahre 1705-10 sind dagegen die Ära des ausklingenden, seinem Charakter nach noch **nicht** hochbarocken Schaffens der Prager Komponisten aus der Zeit um 1700 (Vencelius, Gayer, Arthropaeus u.a.), und zugleich das Zeitalter der antretenden Generation Zelenkas und Černohorských.

III. Epoche des Hochbarocks - etwa 1705 (-10) bis 1730 (-45) mit den führenden Repräsentanten Jan Dismas Zelenka und Bohuslav Matěj Černohorský, wobei in den Jahren 1730-45 das hochbarocke Musikschaffen mit intensiver Kraft ausklingt (diese Intensität läßt sich besonders bei Zelenka gut verfolgen), während die jüngeren Komponisten bereits deutliche Stilwandlungen bringen.

IV. Epoche des Spätbarocks - etwa 1730 (-45) bis 1770 (-80), eine Ära des Ausklingens barocker Stiltendenzen neben dem sich intensiv entfaltenden neuen Stil - des Frühklassizismus. Hauptrepräsentanten des Spätbarock sind Komponisten, in deren Stil eine klare Zwiebrüchigkeit an den Tag tritt: er weist noch eine markante Barockschicht auf, doch behaupten sich darin in auffallender Weise auch Fortgänge, größere Kompositionsausschnitte und ganze Werke, die ihrer Art nach in den Kontext des aufkommenden Klassizismus einzuordnen sind: Jan Zach, František Tůma, Josef Seger; eine solche Zwiebrüchigkeit ist noch im Schaffen František Xaver Brixis und sogar noch bei K.B.Kopřiva bemerkbar.

Die den einzelnen Epochen gewidmeten Kapitel 3 bis 6 charakterisieren die Allmähliche Entwicklung des Stils und des Musikgenres, ebenso wie das Schaffen der vorrangigen tschechischen Meister, die in den Betreffenden Zeitabschnitten ihre musikalischen Werke schufen.

MILAN HÖLAS

Die pädagogische und psychologische Problemen
des Musikdenkens und der Musikkreativität im
Berufsmusikunterricht

Der Autor befaßt sich mit den pädagogischen und psychologischen Problemen des Musikdenkens und der Musikkreativität im Berufsmusikunterricht.

Einleitend stellt der Autor Erwägungen über die allgemein-methodologischen Fragen der Kreativitätspsychologie und der Ausnutzung dieser Erkenntnisse in den Musiktätigkeiten.

Im zweiten Teil widmet der Verfasser die Aufmerksamkeit den Hauptproblemen des Kreativitätsprozesses im Musikunterricht, insbesondere vom Standpunkt der Musikentwicklung der Schüler.

Der Hauptteil ist auf die Problematik der schöpferischen Entwicklung der Musikfähigkeiten (das Empfinden für Rhythmus, Tonalität, Harmonie, das Musikgedächtnis und Musikvorstellungskraft) orientiert. Der Autor legt einen methodischen Entwurf der Musikkreativitätsentwicklung vor, der aus drei Phasen (die "Motivations-", "Vorbildungs-" und "Arbeitsphase") besteht. Für jede Phase schlägt er einige rezeptive, sängerisch-reproduktive und produktive (besonders instrumentale) Aufgaben vor, die die Musikfähigkeiten und Musikfertigkeiten entwickeln.

Abschließend behandelt der Verfasser die Art und Weise der Testierung der musik-schöpferischen Fähigkeiten und Fertigkeiten im Berufsmusikunterricht.

JIŘÍ KRATOCHVÍL

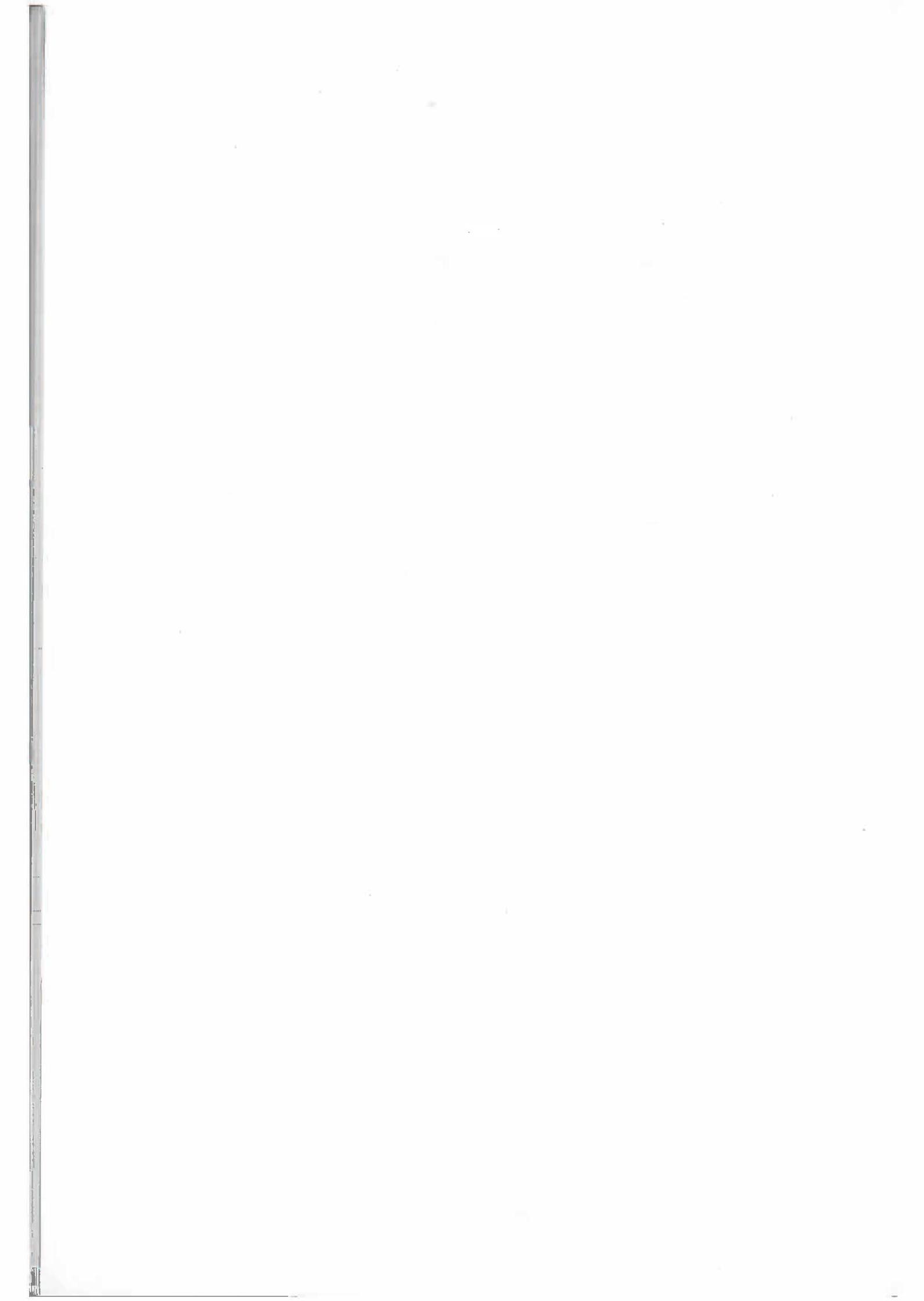
Mozartsche Fragezeichen

Bei einigen, auch oft gespielten Kompositionen W.A. Mozarts ist ihre Echtheit noch immer zweifelhaft. Für die weitere Forschung ist es notwendig, den vorliegenden Notentext analytisch zu untersuchen und mit authentischen Werken Mozarts zu vergleichen. Die statistischen Methoden kann man für die Analyse des melodischen, rhythmischen, harmonischen usw. Aufbaus der Werke nur sehr vorsichtig verwenden, weil die Statistik immer schematisiert. Es ist praktisch ausgeschlossen, die für die Charakteristik der Tonsprache sehr wichtige Dialektik der Beziehungen der einzelnen Elemente statistisch zu erfassen.

In der Melodik und Rhythmik benutzt Mozart typische zeitgenössische Wendungen, die er mit seinen originellen Gedanken überraschend kombiniert. Das Material der Mozartschen Harmonie bilden Dreiklänge, Septimenakkorde und deren Umkehrungen. Mozart alteriert mehr als seine Zeitgenossen und bringt unerwartete Folgen der Grundakkorde. Oft kommen Reihungen der Nebendominanten vor, wir finden grössere harmonische Vollgültigkeit des übermässigen Dreiklanges. Manchmal wird die Grundtonart in Zweifel gestellt. Für Mozart ist die erfinderische Stimmführung auch in der homophonen Satzart charakteristisch. Der Orchesterklang ist verschieden: barockartig, frühklassisch, romantisch, in Einzelheiten sogar spätromantisch oder impressionistisch. Die Themen, Satzteile oder Sätze haben oft eine eigenartige Klangfarbe. Die Instrumentation verstärkt oder vermindert manche harmonischen Kühnheiten. Die neuen Instrumente interessierten Mozart immer: das Hammerklavier, die Klarinette, das Bassethorn, die Bassettklarinetten.

Die musikalische Form ist bei Mozart meistens original und von den üblichen Schemen abweichend. Die Wiederholung der Motive, Takte, oder längerer Abschnitte wird oft durch kleine Änderungen belebt. In den Formen werden in vielen Sätzen Sonaten-, Rondo-, Variations- und Kontrapunktelemente miteinander kombiniert. Seit der jungen Zeitperiode erscheinen bei Mozart durchkomponierte Sonatenformen ohne Wiederholung der Exposition. Einige Sätze bringen die Reprisen in anderen Tonarten, die Grenze zwischen der Durchführung und Reprise ist manchmal nicht eindeutig. Der musikalische Inhalt ist bei Mozart stets durch die Musik selbst, nicht durch die Form oder durch den Titel des Werkes, bestimmt. Oft verschmelzen in einem Werk kammermusikalische, sinfonische, serenaden-divertimentoartige und konzertante Prinzipien zusammen.

Zum Schluss wird die umstrittene Authentizität oder verschiedene Fassungen einiger Werke behandelt; besonders der Divertimenti K.Anh. 229 = K.E.439 - b, der Divertimenti K.Anh. 224-228 und der Sinfonia concertante K.Anh. 9 = K.E. 297 - b.



HANA DVOŘÁKOVÁ

Die Klaviersonate Nr. 1 von Alberto Ginastera und
ihr Platz in der lateinamerikanischen Musikkultur

Die aus dem Jahre 1952 stammende Klaviersonate Nr.1, op. 22 ist die meistgespielte Komposition des Autors. Das Werk hat den traditionellen, aus vier Sätzen bestehenden Grundriß. Typisch ist die Benutzung von Quartakkorden und zweier nacheinander ablaufender Synkopen. Der zweite Satz geht von der künstlerischen Gestaltung des argentinischen Volkstanzes Malambo aus. Aus der Sicht des Interpreten handelt es sich um ein technisch und physisch sehr anspruchsvolles Werk, welches allerdings mit großem Verständnis für die Klavierstilisierung geschrieben ist. Das Hauptproblem der Interpretation scheint in der ausreichenden Unterscheidung des Charakters der einzelnen Sätze und in der einfühlsamen Anwendung der Dynamik, besonders ihrer höheren Stufen, zu bestehen. Das Publikum nimmt die Komposition sehr lebhaft und mit Interesse auf. Auch nicht die bestimmte Exotik der Melodik steht der Verständlichkeit der Sonate im Wege, die im guten Sinne des Wortes als eine podiumeffektive Komposition wirkt und eine willkommene Bereicherung des traditionellen Repertoires darstellt. Aus den unterschiedlichen Stimmen der Musikkritik kann man schließen, daß die Persönlichkeit Alberto Ginasteras vorläufig in den tschechoslowakischen fachkreisen nicht voll gewürdigt wird.