

Jahr 1950 fand jedoch eine Sitzung des Komponistenverbandes statt – unter dem Motto: „Die Komponisten gehen mit dem Volk“.

SOCIALISTICKÝ REALISMUS A TRADICE ČESKÉ NÁRODNÍ HUDBY ANEB KDO JDE S KÝM?

Résumé

Studie představuje pokus o zachycení prehistorie socialistického realismu v české hudební kultuře. Socialistický realismus bývá obvykle považován za ruský import, avšak v diskursu o české moderní hudbě lze po roce 1918 vystopovat řadu argumentačních postupů, jež usnadňovaly pozdější přijetí sovětské doktríny. Krátce po vzniku samostatného Československa lze v tomto diskursu identifikovat vlnu izolacionismu, v níž byla Smetanova díla povýšena na vzor české hudby a současná německá a francouzská hudba odsouzena jako projev dekadence (Josef Bartoš). V třicátých letech pak byla nově formulovaná doktrína socialistického realismu postupně osvojována levicově orientovanými českými skladateli (Schulhoff, Hába, Stanislav, Vít Nejedlý), avšak ve zmírněné podobě, neboť v nové estetice masové písně a kantáty byl spatřován jakýsi taktický manévr, jenž měl nakonec jednoho dne svěst široké publikum k avantgardní hudbě (např. čtvrttónové hudbě Hábových). Tato utopická avantgardistická perspektiva byla opuštěna teprve po roce 1948 ve prospěch ideálu lidovosti. Ještě v roce 1945 si skladatelé přáli, „aby lid šel se skladateli“. V roce 1950 se však konalo plenární zasedání Svazu československých skladatelů pod heslem – „Skladatelé jdou s lidem“.

KLEINE KANTATEN IN TSCHJECHISCHEN WERKEN FÜR KINDERCHÖRE IM VERGANGENEN JAHRHUNDERT

Alena Burešová

Im Zusammenhang mit Kinderchören und Werken für Kinder wurden im 20. Jahrhundert neue Fragen gestellt, und zwar nicht nur hinsichtlich des Interpretationsniveaus und der Möglichkeiten des Chorgesangs von Kindern, der Veränderlichkeit der kindlichen Emotionalität und Psyche, der Physiologie der kindlichen Stimme und den spezifischen Ansprüchen auf die Auswahl von Texten in Werken für Kinderchöre, sondern auch im Bezug auf die adäquate musikalische Gestaltung und auf die Anwendung gegenwärtiger kompositorischer Methoden, also im Bezug auf die Anspruchsmöglichkeiten, die man auf die Interpretation der Kinder allgemein stellen kann.

Die Tradition des Chorgesangs ist in den böhmischen Ländern sehr reich und lang.¹ Aber erst die Konzerttätigkeit des Ensembles *Bakulovi zpěváčci*² und nachfolgend der Kinderchöre *Lýskovi Jistebničtí zpěváčci*³ und *Kühnův dětský sbor* (*Kühns Kinderchor*) brachten eine neue Qualität in diese Gesangskategorie.

In dieser Hinsicht haben tschechische Lehrer ihre musikalische Begabung und ihr nationales Bewusstsein geäußert. Ihre Kompositionen knüpften manchmal an Tendenzen der Böhmisches Brüdergemeinde an (J. Blahoslav, J. Á. Komenský, usw.). Sie arbeiteten mit dem mehrstimmigen Gesang an der Volksschule schon lange vor der Herausgabe des Lehrplans aus dem Jahre 1860, welcher auch einige Hinweise zum mehrstimmigen Gesang der Kinder beinhalten.

Das erste Ziel von Bakules Arbeit war das Bestreben, die Kinder im Gesangschor von bloßem einfachen Trällern (Singen) zu einem solchen Gesang zu führen, der die Chorgesangkenntnisse mit einem vollen ästhetischen Erlebnis und mit der Darstellung des gesungenen Inhaltes verbindet. František Bakule war überzeugt, dass es möglich ist, einen Menschen unter Wirkung einer allseitigen ästhetischen und arbeitsbezogenen Erziehung zu ändern. Er hat bewiesen, dass auch körperlich behinderte Menschen ein vollwertiges Leben führen können und dass sie sogar auch als Minderjährige mit ihren Produkten und mit ihrer künstlerischen Aktivität ihre gesunden Mitbürger beschenken können. Im Jahre 1920 setzte sich die „Bakule Gruppierung“ aus körperlich behinderten Kindern zusammen. In folgenden Jahren wuchsen sie zu Jugendlichen heran. Zu diesen Jugendlichen gehörten später auch heimlose Kinder aus verschiedenen Prager Vierteln, die allmählich als Zöglinge von Bakules Anstalt untergebracht wurden. Vergl. Gregor, Vladimír: František Bakule a jeho dětský sbor. (František Bakule und sein Kinderchor). Ostrava 1982.

¹ František Lýsek trat mit dem Chor *Jistebničtí zpěváčci* zum erstenmal im Jahre 1929 auf. Sein Chor war die erste Gesangsgruppe, die als Interessenzirkel seitens des damaligen Schulministeriums bewilligt wurde.

Die Tätigkeit des Ensembles *Bakulovi zpěváci* war allseitig inspirierend. Vor allem öffentliche Auftritte dieser Gruppierung haben das Interesse seitens vieler Komponisten erweckt, die verschiedene Adaptationen und neue Chöre für dieses Ensemble komponierten. Ihr Stil wurde durch Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen bekannt. Es fanden zwar verschiedene Diskussionen über das Repertoire auf dem einheimischen Boden statt, trotzdem stellte ihr Gesang einen Anlass für Musiklehrer dar, mit größeren Ambitionen zu arbeiten. František Bakule hat darüber hinaus schon im Jahre 1922 die erste Auslandsreise eines Kinderchors in Übersee organisiert. Er besuchte mit seinem Ensemble die Vereinigten Staaten von Amerika, wo sie in 14 Städten konzertierten. Ihre Konzerte erhielten ausgezeichnete Kritiken. Nach diesem Erfolg wurden *Bakulovi zpěváci* in verschiedene Länder Europas eingeladen.⁴

Eine systematische Entwicklung im Bereich des Repertoires und der Interpretation von Kinderchören in den böhmischen Ländern ist seit dem Jahre 1929 mit öffentlichen Konzerten des Ensembles *Lýskovi Jistebniční zpěváci* verbunden. Der Chor präsentierte seine Arbeit sehr bald nicht nur bei Konzerten, sondern auch in direkten Rundfunksendungen bei dem Studium von neuen mehrstimmigen Liedern. Die Reaktion war so groß, dass bis zum Jahre 1937 329 Schulchöre, die ihre Methoden anwendeten, entstanden. Zu weiteren bedeutenden Anlässen gehörte die Gründung eines repräsentativen Kinderchors des Tschechoslowakischen Rundfunks (Dětský sbor Československého rozhlasu) in Prag unter der Leitung von Jan Kühn.⁵ Beide Ensembles wurden im Jahre 1936 für die Repräsentation des tschechischen musikalischen Lebens während des I. Internationalen Kongress der Musikerziehung in Prag⁶ ausgewählt.

Fordere tschechische Kinderchöre wollten mit ihrer Tätigkeit die Fähigkeit der Kinder beweisen, künstlerisch äußerst anspruchsvolle Kompositionen aufzuführen. Diese Dramaturgie blieb auch in weiteren Jahren während des Krieges und nach dem Krieg erhalten.

Die Tätigkeit der Chorensembles ist in doppelter Hinsicht inspirativ, und zwar einerseits im Bereich der Interpretation, andererseits im Bereich des Schaffens. Tschechische Chöre verfügen über viele Hunderte von bewährten Opera für die öffentliche

⁴ Die Tätigkeit von F. Bakule hat Paul Fauchner sehr interessiert. Auf seinen Anlass hin fand die längste Reise des Ensembles *Bakulovi zpěváci* durch Frankreich statt. Als Beweis des Interesses seitens der französischen Pädagogen dient eine ziemlich starke Reflexion in verschiedenen Zeitschriften und Kompendien und auch ein ständiges Interesse für Bakules Vermächtnis. *Bakulovi zpěváci* sangen zum Beispiel auf dem III. weltweiten Kongress der *Internationalen Liga für neue Erziehung* in Heidelberg (1925), weiterhin in Dänemark, (1926), in Schweden (1926), auf dem IV. Kongress der *Internationalen Liga für neue Erziehung* in Locarno (1927), sowie in Frankreich (1929) und Ungarn (1930). F. Bakule wurde in diese Länder, aber auch in viele andere, eingeladen, um Vorträge über seine Tätigkeit zu halten.

⁵ Der Chor wurde im Jahre 1932 gegründet. Seit dem Jahre 1942 trat er unter dem Namen *Kühnův dětský sbor* (Kühns Kinderchor) auf, im Jahre 1945 trennte er sich vom Rundfunk und sangte vor allem bei Konzerten. Seit dem Jahre 1952 wurde er den Ensembles der Tschechischen Philharmonie zugeordnet.

⁶ Für Kinderchöre komponierten in den zwanziger und dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts anerkannte Komponisten ihre ursprünglichen Zyklen, wie zum Beispiel *Josef Bohuslav Foerster, Jaroslav Ježek, Jaroslav Křička, Alois Hába, Karel Hába, Jan Hanuš, Emil František Burian, Karel Konvalinka, Isa Krejčí, Bohuslav Martinů, Miroslav Krejčí, Otakar Jeremiáš, František Pícha, Václav Trojan*.

Produktion. In diesen Werken werden verschiedene Alterskategorien (von dem Vorschulalter an) sowie die Buntheit von Gattungen und Stils respektiert.⁷ Manche von ihnen, wie zum Beispiel die Werke von *Petr Eben, Miroslav Raichl, Zdeněk Lukáš, Ilya Hurník, Otmar Mácha*, sind ein Bestandteil des Repertoires von führenden europäischen Ensembles. Kinderchöre haben ihre eigenen Autoren, Wettbewerbe, Festivals, Aufnahmen und Publikum. Das alles trägt zu der dynamischen Entwicklung der Kinderchöre bei, weil die Fähigkeiten der Sänger mit ihrer eigentlichen Aktivität stimuliert werden. Die Tatsache, dass Kinder imstande sind, eine vollwertige Kunst zu schaffen und künstlerisch anspruchsvollste Kompositionen zu interpretieren, ist heutzutage kein Novum. Unsere führenden Chorensembles bewiesen im Verlaufe von mehr als sieben Jahren ihrer Tätigkeit, dass wir in diesem Bereich an der Weltspitze stehen.⁸

Unter dem reichen Material, das in groben Zügen mit Werken von mehr als 300 Autoren repräsentiert ist, wobei etwa 80 von ihnen für renommierte Komponisten gehalten werden, kann man mehrere typische Gruppen aussondern. Formen dieser Kompositionen sind, was die Gattungen und Genres betrifft, ziemlich bunt, sie überlappen sich in verschiedenen Schichten. Die Gliederung in einstimmige, zweistimmige, dreistimmige und vierstimmige Kompositionen ermöglicht es, das Schaffen von den einfachsten Kompositionen bis zu den mehr komplizierten und umfangreichen Werken übersichtlich einzuordnen. Demgegenüber kann die Gliederung nach Gattungen besser die Buntheit von thematischen und funktionalen Aspekten charakterisieren.

Zu den allgemeinen Merkmalen der Struktur der meisten Chorkompositionen gehört die Neigung zu einer ausgewogenen Struktur mit einer reichen rhythmisch-deklamatorischen Arbeit. Die melodische Führung des Gesangs basiert auf Silbenlängen bei kurzen Motiven, von denen erst zwei bis drei eine Phrase bilden. Mit steigenden Ansprüchen wird die diatonische Grundlage in der melodischen Komponente um die Modalität, um chromatische Abweichungen und um größere Intervallsprünge auf diatonischen Nebentufen erweitert. Bei meisten solcher Chöre überwiegt die zentrische Hierarchie der Musikgestaltung⁹ – von der Diatonik bis zu der erweiterten Tonalität, Modalität und moderner Akkordik an. Diese Tendenz wird nicht

⁷ Näher dazu in: Burešová, Alena: *K některým otázkám současné české sborové tvorby pro děti*. (Zu einigen Fragen des heutigen tschechischen Schaffens für Kinderchöre). Olomouc 1984.

⁸ Ihre Interpretationsfähigkeiten und hohe Qualität der Chören wurden während vieler ausländischen Turneen nachgewiesen. Auch die Tätigkeit von F. Lýsek im Bereich des Chorgesangs war innovativ. Mit seinem Namen ist die erste Anwendung eines Kinderchors statt eines Frauenchors in umfangreichen vokal-instrumentalen Werken verbunden. Zum erstenmal war es das Requiem von Dvořák in Prag, danach in Wien und in anderen Städten. Als anderer interessanter Beleg der Interpretationsfähigkeiten der Kinderchöre könnte auch der Auftritt des Chors *Bambini di Praga* bei der Aufführung von Drei kleinen Liturgien von Olivier Messiaen während des Internationalen Festivals der Kinderchöre in Nantes im Jahre 1987 dienen. Nach der Ablehnung durch bedeutende europäische Frauen- und Kinderchöre auf Grund der technischen Schwierigkeit der Partitur, studierte der Chor *Bambini di Praga* dieses anspruchsvolle Stück innerhalb von 5 Tagen ein.

⁹ Näher dazu in: *Hudební rozhledy*. (Musikalische Rundschau). 1987, S. 220.

¹⁰ Vrgl. Řisinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků*. (Hierarchie in Musikstücken). Praha 1969.

einmal durch polyphonische Techniken gestört. Die Polyphonie wird oft mit folkloristischen Themen verbunden, sowie mit den neuen kompositorischen Techniken des zwanzigsten Jahrhunderts, zu denen die Athematik, die Dodekaphonie, geregelte Aleatorik, Montagen, Stratophonie sowie weitere Techniken gehören.

Im Bereich des Rhythmus überwiegt die Metrorhythmik mit Basisbindung an Silben in Wörtern. In allen Gattungen gibt es Lieder, die Tanzrhythmen der Popmusik nutzen. Die Mehrzonenrhythmik spiegelt sich in einfacheren Umrissen in rhythmischen Figuren der Volkstänze vom „Matenik“ (Furiant)-Typus.¹⁰ Mehr komplizierte Bindungen sind für umfangreichere Kompositionen mit zeitgenössischen Techniken kennzeichnend (Polyrhythmik) sowie für die Stilisierung der folkloristischen Themen (häufiger Wechsel der rhythmischen Gruppen mit der erhöhten metrorhythmischen Spannung) kennzeichnend.

Eine besondere Position unter den Kompositionen für Kinderchöre nehmen Kantaten ein.¹¹ Vom Gesichtspunkt der Taxonomie¹² wäre es möglich, in diesem Schaffungsbereich **Mikrokantaten** und **kleine Kantaten** mit oder ohne Begleitung zu unterscheiden.

Als Mikrokantaten kann man innerlich verbundene Kompositionen mit mehreren Teilen bezeichnen, die an einem einheitlichen inhaltlichen Klang Anteil haben. Diese Einheiten sind konsequent miteinander verknüpft, und zwar sowohl im Sujet, als auch im Musikthema. Sie haben eine Liedform mit Reprise auf breiterer Basis oder eine Rondoform von Couperin-Typus. Ab und zu kommen hier auch Variationen vor. Die Unterschiedlichkeit von einem Liedzyklus ist in solchen Fällen in der konsequenten Verbundenheit von allen Stücken, die meistens ohne Unterbrechung hintereinander folgen, zu sehen. Die Anknüpfung wird auch mit kurzen Zwischenspielen im Zweiviertel- oder Viervierteltakt sichergestellt. Diese umfangreicheren Kompositionen können manchmal mit partikulären szenischen Aktionen verbunden werden. Ihr Umfang übersteigt keine zehn Minuten.¹³

Die Bezeichnung kleine Kantate kann auf Kompositionen von größerem Ausmaß bezogen werden (Zeitdauer von 10–20 Minuten), die Grundzeichen von Kantaten

¹⁰ „Matenik“ und seine Analogien basieren auf rhythmischen Kombinationen des zweiteiligen und dreiteiligen Taktes in Volkstänzen. Näher dazu in: Zich, Otakar: České lidové tance s proměnlivým taktom. Národopisný věstník československý (Tschechische Nationaltänze mit einem verwechselbaren Takt. Völkerkundlicher tschechisch-slawischer Anzeiger) 11, 1916, S.6–53, 149–174, 268–311, 388–427.

¹¹ Eine abendfüllende Kantate mit einem großen Orchester wäre wahrscheinlich mit Rücksicht auf vokale Möglichkeiten von Kindern in einem solchen Zeitbereich nicht tragbar. Auf Grund des notwendigen Kontaktes alternieren auch in Kantaten für Erwachsene Männer- mit Frauenchören, eventuell mit gemischtem Chor. Nur selten (wie zum Beispiel bei B. Martiň) wurde ein Teil der Kantate direkt für Kinderchor komponiert.

¹² Vergl. Volek, J.: Otázky taxonomie umění. Estetika č. 3, 1970. (Fragen der Taxonomie der Kunst. Ästhetik Nr. 3, 1970, S. 194–211, Nr. 4, S. 293–307, Nr. 1, 1971, S.19–46, Nr. 2, S. 146–165).

¹³ Ihr Interpretationsaufwand entspricht den Möglichkeiten der ausgewählten Chöre für kleinere sowie für größere Kinder. Komponisten selbst bezeichnen solche Kompositionen als kleine Kantaten. (Zum Beispiel *V. Felix*: Věci. Malá kantáta pro dětský sbor a klavír. (Kleine Kantate für einen Kinderchor und Klavier). Olomouc 1978.

tragen¹⁴ (es handelt sich um eine Beziehung zwischen der Orchestralen und vokalen Komponente, um die Einsätzigkeit und die Mehrsätzigkeit, gerichtet auf die Kompaktheit des Ganzen und andere). Die Orientierung auf die Kammermusik zeigt sich am deutlichsten in der Einschränkung von Instrumenten, seltener entstehen auch kleine Kantaten ohne Begleitung. Aus der Sicht der Interpretationsansprüche gehören diese zyklischen Kompositionen zu den repräsentativen Werken der Chorliteratur für Kinder. Ihre Gestalt ist dadurch bedingt, dass sie von Kindern dargeboten werden und meistens von Erwachsenen gehört werden. Für Erwachsene wird auch die zweite Bedeutungsebene der Werke vorgesehen. Die Formgestalt wird durch die Orientierung auf die Konzertaufführung beeinflusst.

Eine deutliche Linie im Schaffen von kleinen Kantaten stellen folkloristische Stilisierungen dar. Schon in den dreißiger Jahren entstanden viele Volkslieder-Potpourris mit Begleitung von Instrumenten, die die Lieder, die in ihrer Stimmung kontrastieren, verbinden. Besonders charakteristisch sind Potpourris von *Václav Trojan*, die in verschiedenen Bearbeitungen gesungen wurden. Mit ihrer Lyrik des neoklassizistischen Stils und mit ihrer konstruktiver Klarheit und Empfindlichkeit zum Inhalt sind sie für Autoren von ähnlich orientierten Kompositionen immer noch inspirierend.¹⁵

Im Laufe des vergangenen Jahrhunderts kam es zur Auswahl einer Aufeinanderfolge von Texten, die eine breitere Autorenperspektive und eine bessere Zuhörer-Verallgemeinerung ermöglichten, die ein symbolisches Bild eines Kalenderjahres auf Erfahrungen aus dem ganzen menschlichen Leben erweitert.

Zum Beispiel *Ivo Jirásek* verbindet in seinem *Babiččin kalendář* (Omas Kalender) etwa zwanzig folkloristische Texte, die er als typische kleine Kantate für vierstimmigen Kinderchor mit Kammerorchester vertonte.

Die Harmonik dieser Komposition basiert auf neoklassizistischen akkordischen Parallelismen, oft verdichtet mit Sekundentönen in den Stimmen oder mit Tönen der chromatischen Terzverwandtschaft.

In der Melodik des vokalen Parts wechselt die Dur-Tonalität mit der äolischen Tonalität, mit chromatischen Abstiegen, mit der Pentatonik und weiteren Kirchenmodi. Ziemlich oft erscheint sie auch in oberen Tetrachorden.

Die instrumentale Begleitung ist mit dem Gesangspart verbunden. Einige Solomotive von Instrumenten bilden einen Dialog mit dem Gesang, ab und zu gehen sie aber auch in den vokalen Part eines anderen Teiles über. Die diatonische Harmonik des Gesangs wird meistens durch Streichinstrumente unterstützt. Die klare Gezieltheit der Harmonik wird in der Regel durch die chromatische Akkordik des Klaviers zu vier Händen und durch die Blasinstrumente erweitert. In einigen Partien kann man eher über zentrische Harmonie sprechen. Die Verbundenheit der Motive des vokalen und des instrumentalen Satzes sowie die Kindersprüchlein-Rhythmisierung und selbst-

¹⁴ Šmolka, J.: Česká kantáta a oratorium. (Die Böhmisches Kantate und ein Oratorium). Praha – Bratislava 1970.

¹⁵ Eine der Bearbeitungen *Trojan* von diesem Typus ist der Zyklus *Zazpívejme si* (Lasst uns singen), entstanden im Jahre 1936 auf Anlass von Jan Kühn, die letzte Version stammt aus dem Jahre 1979.

verständlich auch die inhaltliche Stimmung tragen in wesentlichen Maße zu der Erhaltung des folkloristischen Rahmens bei, obwohl die Akkordik sowie die Melodik einen mehr komplizierten Verlauf nehmen.¹⁶

Ctirad Kohoutek setzte in seiner Kantate *Janek und Kača*, bestimmt für Doppelchor, Klavier und Schlaginstrumente, spöttische volkstümliche Texte ad libitum zusammen. Als kompositorischen Ausgangspunkt wendete er die chromatische Reihe von $\text{fis}^1 - \text{d}^2$ an, deren Töne in melodische Ausschnitte, die stellenweise an akkordische Kerne erinnern, verbunden werden. Die Töne wiederholen sich oft, melodische Ausschnitte werden in Dialogform gestaltet und transponiert. Die entscheidende Rolle der Verbindung spielt hier der Sprüchleinrhythmus. Die Melodik entwickelt sich hier in Sekundenschritten, was bei der vertikalen Vervielfachung von Stimmen und Texten polyrhythmische Zonen bildet. Der graduelle Aufstieg wird auch durch die Aleatorik gestärkt, die in die scharf rhythmisierte, spiegelartig geführte Melodie mündet, und zwar von einem einzigen Ton aus bis zu Folgen von Sekunden, Tritoni, großen Septimen und in einiger weiterem Intervalle mit einem konstanten rhythmischen Modell in wiederholten Achteln und Sechzehnteln. Parallele Verschiebungen der Einklänge nach vier wiederholten Sechzehnteln (in der Vertikale zum Beispiel $\text{e}^1 \text{fis}^1 \text{gis}^1 \text{b}^1$; $\text{d}^1 \text{fis}^1 \text{gis}^1 \text{c}^2$; $\text{d}^1 \text{f}^1 \text{cis}^2 \text{e}^2$; $\text{h} \text{gis}^1 \text{b} \text{g}^1$; $\text{e}^1 \text{fis}^1 \text{c}^2 \text{d}^2$) wechseln mit der rhythmischen Augmentation ab, mit den unter einzelnen Stimmen wandernden Melodieabschnitten. Dadurch wird wieder die Teilung der Reihe in Stimmen gebildet, wobei die Stimmen am Ende nur zwei Wörter – *Janek, Kača* – wiederholen, die in einem einzigen Ton mit wechselnder Rhythmisierung verbunden werden.

Die zweite Linie von kleinen Kantaten mit folkloristischen Texten wird mit epischen volkstümlichen Erzählungen dargestellt. Es handelt sich meistens um Balladen oder Legenden. Auch diese Linie fängt in den dreißiger Jahren an, insbesondere in den Werken von Bohuslav Martinů.¹⁷ Die balladeske Stimmung der volkstümlichen Texte hat *Miroslav Raichl*, *Milan Báčhorek* und auch *Ctirad Kohoutek* interessiert.¹⁸

Einen anderen Typus der kleinen Kantaten stellen a-capella-Kompositionen zu kontemplativ orientierten Texten dar, basierend auf allgemein menschlichen Themen (beispielhaft sei hier Frieden und Humanisierung der Menschheit erwähnt). Meistens geht es um repräsentative Kompositionen, die im Verlaufe von mehreren Jahren vor allem die Komponisten *Arnošt Parsch*, *Petr Řezníček*, *Evžen Zámečník* aus Brno für

¹⁶ Auf einem ähnlichen Prinzip basieren weitere Kantaten, zum Beispiel *Dětský rok* (Das Kinderjahr) von *Jiří Srnka* (Prag 1959), *Český rok* (Das böhmische Jahr) von *Jan Hanuš*, 4 pásma na lidovou poezii (Vier Folgen der volkstümlichen Poesie), Op. 24 (Prag 1949–1952), *Tři dcery* (Drei Töchter) – auf Texten volkstümlicher Poesie – von *Ilya Hurník* (Prag 1973, Hdschr. 1960), eine Kantate zu Volksliedersammlungen von K. J. Erben von *Zdeněk Šesták*, *Vítej, slunko líbezné* (Willkommen, liebe Sonne) (Jihlava 1982), *Dětský rok* (Kinderjahr) von *Jiří Sternwald* (Hdschr. 1983).

¹⁷ Zum Beispiel B. Martinů: *Česká říkadla* (Tschechische Sprüche 1930, 1931), *Kytice* (Blumenstrauß) (1937), später *Otvírání studánky* (Brunnenöffnung) (1955) zu einem Text von Miroslav Bureš.

¹⁸ Zum Beispiel *M. Raichl*: *Vyprávění o Janičkovi a Aničce*. (Erzählung über Janiček und Anička). Olomouc 1980, *M. Báčhorek*: *Ballada na slova lidové poezie pro sólo soprán, recitátora, dívčí sbor s průvodem flétny, violy a klavíru*. (Ballade zu Wörtern der volkstümlichen Poesie für Solosopran, einen Sprecher, Mädchenchor mit Flötebegleitung, Bratsche und Klavier). Hdschr. 1978, *C. Kohoutek*: *Skalické zvony* (Skalice – Glocken) (volkstümliche Poesie), Praha 1974.

den Chor *Kantiléna* komponierten.¹⁹ Bald danach entstanden auch Kompositionen von *Miroslav Raichl*, *Zdeněk Lukáš*, *Otmar Mácha* und andere, die in ähnlicher Weise appellierend sind.²⁰

Für diese Werke ist die Tendenz zu einer monumentalen Wirkung kennzeichnend. In Hinsicht auf die kompositorische Arbeit werden hier ziemlich komplizierte Bindungen der Doppelchortechnik verwendet, mit der Möglichkeit, die Polytonalität, die Polyrhythmik, die Modalität, akkordische Fünfklänge bis Achtklänge, Akkorde mit Quartwendungen, parallele akkordische Folgen und simultan gefühlte Polyphonie zu nutzen. Gleichzeitig wird auch mit der Klangfarbe sehr deutlich gearbeitet.

Auch die Komposition von *Evžen Zámečník* zum Text von Ivo Odehnal mit dem Namen *Utvořme krajinu zpěvu* (Bilden wir ein Land des Singens) hat hymnischen Ausklang. Der Komponist wählte die Form einer kleinen a-cappella-Kantate mit erweiterter Liederform. In diesem Fall kam es zu einer kongenialen Bearbeitung der Textvorlage sowie der musikalischen Gestaltung nicht nur in Bezug auf den Inhalt, sondern auch in partiellen Ausdruckskomponenten.

Das Sujet ermöglicht es, ernsthafte Ideen zu äußern. Es gibt auch aber Raum für Passagen mit einer Ausdrucksentlastung, die der Komponist im Rahmen des ganzen Kompositionsplanes zweckgemäß verbunden hat. Zu der Textkomponente fügte er Einleitungs- und Schlussrufe auf den langen Vokal *a*, hinzu welches aus der Folge von Quartparallelismen in den ersten drei Takten so wächst, dass in dem oberen und unteren Strom des vierstimmigen Gesangs die zweistimmige Verbundenheit besteht, akustisch verwandt mit der pentatonischen Basis mit dem zentralen Ton *f*. Akkordische Bindungen am Anfang bilden den wichtigsten harmonischen Stoff für den ganzen ersten Teil.

Beispiel Nr. 1:
E. Zámečník (I. Odehnal): *Utvořme krajinu zpěvu* (Bilden wir eine Landschaft des Singens). Hdschr. 1979.

Quartbindungen, vorwiegend plagale Bindungen, wechseln sich mit Sekundentalungen ab, die oft in Akkordverbindungen mit tonalem Charakter übergehen,

¹⁹ Zum Beispiel *A. Parsch* (J. Aujezdský): *Noc ohně*. (Die Feuernacht). (1975), *P. Řezníček* (J. Á. Komenický): *Poselství Jana Ámose* (Die Botschaft von Jan Ámos) (1976).

²⁰ Zum Beispiel *M. Raichl*: *Requiem za Lidice*. (Requiem für Lidice). (Hdschr. 1976), *Z. Lukáš*: *Ozvěna*. (Das Echo). (Hdschr. 1988), *O. Mácha*: *Hymnus*. (Hymnus). (Hdschr. 2001).

wobei in einer der Stimmen die Melodie in der chromatischen Tonleiter klingt. Das Modell des Rufens vom Anfang der Komposition verschiebt sich zu anderen Stufen, wird verkürzt und mit Oktaveunisono aus Tönen der chromatischen Leiter abgewechselt, das später wieder mit tonaler Akkordik verbunden wird. Der erste Teil wird mit Quartentrufen, ähnlich wie in der Einleitung der Komposition, geschlossen. Der Text bezieht sich in diesem Teil auf ein poetisches Bild der Stille, so großartig, dass daraus ein Lied zur Welt kam und der Mensch jetzt das Lied laut „anstimmen“ muss.

Der zweite Teil wird von einer textlich und musikalisch feinen Hyperbel über die Suche nach dem Lied „für heiße Herzen“ gebildet. Verschiedene Tiere und Vögel singen in allen möglichen Melodien und Sprachen (Schweine- und Kalbsprache, „Glockenstimme als Ziegenstimme“, „als Fliege in der Kanne“) – „auch ein Fisch singt bis zur Weltraumzerstörung“. Die Suche nach dem Lied fängt mit der einstimmigen Melodie im Intervall der Quinten, die sich erweitert und auf der Sexte innehält. Danach folgt ein charakteristisches akkordisches Motiv, mit dem die subdominante und tonische Akkordik der diatonischen Tonalität verbunden wird.

Beispiel Nr. 2: E. Zámečník: ebd.

Musical score for Example 2, showing a piano accompaniment in 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line. The lyrics are "Pí - snič - ka, pí - snič - ka".

Dieses Model löst die einstimmige Melodie ab. Partielle Imitationseinsätze in den Stimmen wechseln mit akkordischen Verbindungen ab, danach überwiegt ein kleines fünfstimmiges Fugato mit einer absteigenden Melodie, nach dem die akkordische Doppeltaktgruppe „Das Lied“ kommt. Die thematische Verbindung setzt dann mit der Anknüpfung des kleinen beschleunigten Motivs der Quintmelodie vom Anfang des zweiten Teiles fort. Diese Melodie erscheint in der Kombination von schnellen wiederholten Triolen mit einem neuen kleinen Motiv (auch Fische singen), die teilweise die Kulmination dieses Teiles und gleichzeitig der ganzen Komposition vorbereitet. Die Idee des Werks besteht in den Worten: „Bilden wir eine Landschaft des Singens“. Der reiche Klangeindruck dieses Symbols wächst aus dem Wechsel der akkordischen Umkehrungen sowie aus der Sekundenverdichtung der Akkordik des Grundtons (hes) hervor.

In dem dritten Teil wird dargestellt, wie der Mensch in Übereinstimmung mit dem Rhythmus seines Herzens ein Lied schuff. Die Motive, die schon in den vorherigen Teilen ertönten, werden hier musikalisch entwickelt. Im Kontrast dazu stehen hier Sekundenballungen mit fünf bis sechs Tönen, Modulationsvorgänge, die mit der Harmonisierung von einer Stimme zu akkordischen Flächen von Parallelfolgen in breiteren Dispositionen (dissonante Töne sind weitmöglichst entfernt). Mit einer

farbigen Wirkung werden hier auch bitonale Verhältnisse und Verdichtungstöne angewendet. Manchmal ist die prozessuale Komponente die Harmonie, in einigen Passagen überwiegt in akkordischen Verbindungen die herausragende, alles überdeckende Melodie des Soprans.

Weiterhin werden schon die fixierten Rhythmisierungen kombiniert. (zum Beispiel ) zusammen mit einigen charakteristischen Wendungen und melodischen Abschnitten, manchmal mit dem ursprünglichen und ab und zu auch mit einem anderen Text). Den Gipfel bildet wieder die akkordische Melodik der metaphorischen Aufforderung „Bilden wir ein Land des Singens“, die nach einer ziemlich treibenden Verbindung einiger vorheriger Motive ertönt und umso ausdrucksvoller in dieser rhythmischen und harmonischen Beruhigung wirkt:

Beispiel Nr. 3: E. Zámečník: ebd.

Musical score for Example 3, showing a four-part setting of a text. The lyrics are "U - tvoř - me kra - ji - nu zpě - - - vu".

In dem Abschlussrufen der folgenden Quarten sind wieder parallele Verschiebungen mit gehaltenen Tönen einiger Stimmen, die doppelkunktional sind, zu finden. Die Akkordik des Schlusses der Komposition ruht auf dem teilweise geschwächten Grundton, wie dies allerdings im zwanzigsten Jahrhundert üblich war.

Zu den charakteristischen Merkmalen des Schaffens von E. Zámečník gehört neben den schon erwähnten Tatsachen auch die vokale Auffassung der Stimmführung, die kontinuierlich und logisch ist und zu der außerordentlichen Wirksamkeit der Kantate beiträgt.²¹ Der Komponist nimmt auch öfter kürzere Motive in Anspruch. Dissonanzen entstehen erst bei der Verbindung von beiden Chören und sind akustisch

²¹ Als Beleg über die Reaktion auf diese Kantate kann man auch den Namen des Jubiläum-Sammelbandes aus dem internationalen Festival „Liederfest Olomouc“, benannt *Krajina dětského zpěvu* (Durch die Landschaft des Kindergesangs), erwähnen (Olomouc 1981) sowie die Benennung des Festivals der Kinderchöre in Šumperk *Krajina dětského zpěvu* (Das Landschaft des Kindergesangs), das an einige Veranstaltungen der Festivals in Olomouc anknüpfte und seit dem Jahre 1988 als Biennale stattfindet.

nicht hart. Die Melodik seiner Kompositionen überbrückt auch schwierige chromatische Tonleiterreihen, weil sie immer auch mit dem Textausdruck eng verbunden ist. Auch E. Zámečník nutzt die Klangfarbe der Stimmlagen für thematische und expressive Gliederung der Komposition.

Dem Komponisten ist es gelungen, eine hoch pathetische Konzeption aufrechtzuerhalten, ohne sentimental zu werden. Die Auswirkung des Werkes ist durchwegs optimistisch und stärkend. In dieser Kantate werden maximale Interpretationsansprüche mit der monumentalen Auffassung des musikalischen Bildes restlos verbunden.

Die Intensität der erwähnten Kantate wurde nicht einmal von den lyrischen Festkantaten für großes Orchester überwunden, die in den siebziger Jahren von *Pavel Čotek* und *Václav Felix* komponiert wurden.²²

Es liegt klar zu Tage, dass Komponisten ihre Kantaten für Kinderchöre nicht deswegen komponieren, um die Kinderäußerung für ihre sentimentale Wirkung zu missbrauchen. Sie wollen die Fähigkeit der Kindergruppen, die äußerst anspruchsvollen Werke mit der höchsten technischen Aufwendigkeit zu interpretieren, nutzen. Dies veranlasst die Komponisten zur Verwertung der spezifischen Stimmfarbe der Kinderchöre in sehr anspruchsvollen Kompositionen sowie zur Vertonung von Themen mit einem mehr umfassenden Charakter. Was den Konzertbetrieb betrifft, kann man sagen, dass gerade die Gestalt der kleinen Kantate günstig ist. Auch das Argument hinsichtlich der adäquaten Lautkraft und der Farbe einer bunten instrumentalen Begleitung kann für die Beliebtheit dieser Form genauso bedeutungsvoll werden. Eine ganz außerordentliche Erscheinung im Bereich der Werke für Chöre ist die hohe Frequenz der a-cappella-Kantaten für Kinderchöre. Vom Gesichtspunkt der Taxonomie gehört das Genre der kleinen Kantaten in die Kategorie „der Lieder über Kinder“.²³

Es ist festzustellen, dass gerade das Genre der kleinen Kantate es ermöglicht, mittels der Kinderinterpretation aktuelle Fragen auf eine neue Art und Weise zu stellen, um die Vielfältigkeit des menschlichen Lebens in unserer Zeit neu zu entdecken.

²² *P. Čotek* (J. Havel): Kantáta z veselých not. (Kantate aus lustigen Noten). (Olomouc 1981), *V. Felix* (J. Z. Novák): Vždycky štědrá. (Immer freigiebig). Olomouc (1981).

²³ Näher dazu in Burešová, A.: Cantus iuventutis. Olomouc 2002.

SMALL CANTATAS IN THE CZECH COMPOSITIONS FOR CHILDREN'S CHOIR IN THE 20th CENTURY

Summary

The modern progress of children's choirs in the 20th century has demonstrated the ability of children to present the most highly artistically demanding compositions. The Czech choral literature is represented by more than 300 authors of this genre, about 80 of whom are considered to be prestigious.

The cantata has a special place in the rich repertoire. Small cantatas with chamber orchestra or a capella (without accompaniment by musical instruments) are representative for interpretation by children's choirs. These cantatas are highly challenging both in terms of content and technical demands and therefore serve as good examples of the maximum that children have been thus far capable of achieving. Common humanitarian thoughts are found especially in the a capella cantatas (for example: Petr Řezníček, Evžen Zámečník), the contents of which are comprehensible to children both mentally and psychologically, while nevertheless satisfying also the adult public through their poetics.

The centric hierarchy of the musical shape from diatonic to broadened tonality, modality and modern chordality dominates in the majority of these compositions. Polyphony is amalgamated with folkloric themes and also with the new compositional techniques of the 20th century: athematic style, dodekafony, rule-aleatoric, assembly, stratophony, etc. At the same time, a characteristic tendency to synthesize both traditional and modern progressive styles is also manifested here. The combination of the timbre and aleatoric, exact construction with a multi-dimensional span of harmonic, rhythmic and melodic textural layers are observable in these compositions (for example: Ctirad Kohoutek, Ivo Jirásek, Miroslav Raichl).

MALÉ KANTÁTY V ČESKÉ SBOROVÉ TVORBĚ PRO DĚTI V MINULÉM STOLETÍ

Résumé

Novodobý rozvoj dětských sborů ve dvacátém století prokázal schopnost dětí uvádět skladby s nejvyššími uměleckými nároky. Česká sborová literatura vykazuje v tomto žánru přes 300 autorů, z nichž přibližně 80 je považováno za renomované skladatele.

V bohatém materiálu má zvláštní místo kantátová tvorba. Pro dětskou sborovou interpretaci jsou reprezentativní *malé kantáty* s komorním orchestrem nebo bez doprovodných nástrojů, které svou vysokou obsahovou i technickou náročností představují dosavadní maximum, jež mohou děti dosáhnout. Obecně humanitní myšlenky, které zní zejména v a capellových kantátách (např. Petr Řezníček, Evžen Zámečník), jsou

dostupné mentalitě a psychice dětí, a přesto svou poetikou plně vyhovují i dospělým posluchačům.

Ve většině těchto skladeb má převahu centrická hierarchie hudebního tvarování od diatoniky až po rozšířenou tonalitu, modalitu, moderní akordiku. Polyfonie bývá slučována s folklórními tématy, a také s novými kompozičními technikami dvacátého století, k nimž patří atematičnost, dodekafonie, řízená aleatorika, technika montáže, stratofonie a další. Zároveň se i zde projevuje charakteristická tendence ke slohové syntéze, která spojuje tradiční a moderní postupy. Ve skladbách tohoto typu lze sledovat propojenost témbrové barevnosti s aleatorikou, přesnou stavbu kompozice s multidimenzionálním rozpětím harmonických, rytmických a melodických vazeb (např. Ctirad Kohoutek, Ivo Jirásek, Miroslav Raichl).

PARADIGMENWECHSEL IN DER TSCHECHISCHEN MUSIKPÄDAGOGIK(?) VERSUCH ÜBER EINE STANDORTBESTIMMUNG

Jiří Fukač – Stanislav Tesář

Das Begriffswort „Paradigmenwechsel“, ein von dem amerikanischen Wissenschaftstheoretiker Thomas Samuel Kuhn¹ erfundener epistemologischer Terminus, beginnt auch in der musikwissenschaftlichen Literatur immer öfter ausgenutzt (ja mißbraucht) zu werden. Sachlich geht es darum, die sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zeitgeschichte dieses Faches vorkommenden wesentlichen Änderungen² bzw. Entwicklungsbrüche real zu erkennen und so adäquat wie möglich zu benennen (auch die Wahl eines neuen epistemologischen Terminus kann doch als eines der wirksamen Erkenntnisinstrumente dienen). Die problematische Seite dieser Bemühung besteht allerdings darin, daß sich die von Kuhn dargebrachte Auffassung viel eher auf die nomothetischen Disziplinen als auf die idiographisch profilierten Sozial- bzw. Geisteswissenschaften bezieht. Dennoch darf man jenen Vorgang, den Kuhn mittels seiner Konzeption deuten wollte, gewissermaßen verallgemeinern, so daß dieser Terminus hinsichtlich anderer Kontexte keine bloße Metapher darstellen muß: zu analogen wesentlichen und/oder radikalen Wandlungen kommt es auch jenseits jenes Bereichs, der englisch als „(hard) sciences“ bezeichnet wird, also in den sog. „humanities“ oder „arts“ (um die englischen wissenschaftstheoretischen sprachlichen Usancen weiter zu benützen), ja sogar in den eigentlichen „(schönen) Künsten“ und – last but not least – in einzelnen Gestalten des menschlichen Verhaltens und Kommunizierens, zu denen auch die erzieherischen Prozesse (darunter Lernen und Lehren) zu zählen sind.

Im Fall jener Fächer, die direkter als die Naturwissenschaften menschen- bzw. kulturbezogen sind, wird allerdings die Eruierung der Änderungen vom Typus „Paradigmenwechsel“ durch die Tatsache kompliziert, daß nicht nur das Fach selbst, sondern auch sein Gegenstand spezifische Paradigmenwechsel durchmacht. Es fragt sich also danach, ob die in der zu beobachtenden Sphäre und in deren kognitiven Reflexionen verlaufenden Wandlungen gemeinsame Auswege oder zumindest partiell si-

¹ Siehe seine Schrift *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago 1962).

² Nach Kuhns Meinung kommt es zu ihnen plötzlich, sozusagen „revolutionär“, allerdings auf Grund oder infolge der allmählich heranreifenden Erkenntnisnovitäten, die das vorhandene Wissenssystem eines Tages überwinden.