Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 18 (1957)

Heft: 1-2

Buchbesprechung: Neue Bücher und Musikalien = Bibliographie musicale

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Neue Bücher und Musikalien — Bibliographie musicale

Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, Oesterreichischer Bundesverlag, Wien 1951. — Das fast 250 Seiten umfassende Buch des bekannten Wiener Musikpädagogen liegt schon längere Zeit auf dem Tisch des «Sinfonia»-Redaktors. Es hat aber seine Bedeutung als neuzeitliche Einführung in die musikalische Formenlehre in keiner Weise eingebüßt. Ratz' Hauptabsicht ist es, den Leser und Musikfreund zu selbständiger Betrachtung der Form des musikalischen Kunstwerks anzuregen. Deswegen enthält die Darstellung sozusagen keine systematischen Abschnitte, die auf theoretischem oder «abstraktem» Wege eine Lehre von den Formentypen aufstellen möchten, sondern Ratz begibt sich mitten hinein in das Kunstwerk, um dort am direkten «Anschauungsunterricht» («Hörunterricht» wäre hier besser!) nachzuprüfen, wie große Komponisten die musikalischen Formprobleme meistern.

Die beiden Meister, um die es hier geht, sind Bach und Beethoven, der eine der größte Meister der kontrapunktischen Barockmusik, der andere der größte Meister der sonatenförmigen musikalischen Entwicklungskunst. Von J. S. Bach werden jene wundervollen zwei- und dreistimmigen «Inventionen» besprochen, von denen man aus dem Munde des Komponisten selbst (durch seine Vorrede dazu) weiß, daß er sie als ein Kompendium der Kompositionslehre für Anfänger und Freunde der Tonkunst betrachtete; dazu kommen einige Fugen aus dem «Wohltemperierten Klavier» (der berühmten und einzigartigen Sammlung von 24 Präludien und Fugen von 1722 und deren Fortsetzung von 1744) und eine der großartigen Orgeltokkaten, diejenige in F-dur, also ein typisches virtuoses Spielstück.

Von Beethoven wurden die entsprechenden Beispiele aus den Klaviersonaten (bis zur großen «Hammerklavier»-Sonate op. 106) und aus den Streichquartetten entnommen. Auch Ratz will letzten Endes nichts anderes, als seinen Lesern zur Ueberzeugung und zur Einsicht verhelfen, daß es grundlegende formale Gesetze sowohl bei Bach wie bei Beethoven, d. h. in der älteren und der neueren Art zu komponieren, gibt, daß die Form aber unter den Händen eines Meisters etwas Lebendiges, Dynamisches, als Vorgang zu Erlebendes ist.

Gewisse Kenntnisse auf dem Gebiete der Harmonielehre und der musikalischen Architektur werden vorausgesetzt, doch ist dies Werk durchaus für gebildete Musikfreunde verständlich. Wir glauben es daher den Dirigenten unserer Sektionen und den etwas fortgeschrittenen Mitgliedern derselben warm empfehlen zu können, da wir immer die Ansicht vertreten haben und vertreten, daß ein Dirigent um so überzeugender interpretieren kann, je deutlicher er die inneren Kräfte des Kunstwerkes — und zu ihnen zählen in eminenter Weise die formalen — erkennt, und daß auch der ausübende Musiker, das Orchestermitglied, um so intensiver spielen und den Weisungen des Dirigenten nachkommen kann, je mehr es von der musikalischen Architektur versteht.

Hans Roelli, Noch singt mein Mund, 25 neue Lieder für Gesang und Klavier. Hug & Co., Zürich 1955. — Seit vielen Jahrzehnten kennt man den Dichter Hans Roelli als einen musikfreudigen Menschen, dem ungezwungen und ungelehrt hübsche, anmutige, frische Melodien einfallen, die er dann selber gerne zur Laute singt. Roelli hat nie Wert darauf gelegt, seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten so weit auszubilden, daß er etwa in der Lage wäre, selbst die Klavierbegleitungen zu seinen Liedern zu schreiben. Er wollte «naiv», unbeschwert vom handwerklichen Können, wie ein rechter Natursänger und Naturmusikant bleiben. Hingegen hat er vielfach einfache Lautensätze zu seinen Melodien geschrieben. Seit langer Zeit hat ihm sein Freund, der heute über 80-jährige bekannte Pianist und Komponist gediegener volkstümlicher Musik, Fritz Niggli, geholfen, die «druckreife» Fassung nebst Klavierbegleitung herzustellen. So auch mit dieser neuen Sammlung, die vom ersten Lied «Noch singt mein Mund» ihren Titel erhielt. Singen aber heißt bei Roelli immer auch Wandern, er ist der Musikantenpoet der Landstraße. Die Gedichte haben bei Roelli oft, neben der frohen, ja übermütigen Wandergesellenmanier, einen besinnlichen Zug, etwas Schwermütiges; stets steht dahinter die Sehnsucht nach dem Schönen, dem Echten, dem Friedlichen, dem Einswerden mit Natur und schöpferischen Kräften. Wir denken dabei an «Ringe und Reifenspiel», «So vollende ich den Tag» (Klaviersatz von Ernst Heß), «Tod und Gott sind am Ende zusammen». Roellis Melodien sind stets einfach, chromatische Noten kommen sehr selten vor, ebenso selten auch Modulationen, das überläßt er der Klavierbegleitung. Und doch geht ein menschlicher und dichterischer Zauber von diesen Liedern aus, der auch manche der schlichten Weisen schöner erstrahlen läßt. Freunde stiller Hausmusik werden sich gerne das neue Liederheft Roellis zu Gemüte führen.

G. B. Pergolesi, Sonata in G für Violine und Basso continuo. Nach dem Urtext von Philippe Oboussier herausgegeben. Edition Schott 10504. London 1956. — Die in einer Bibliothek in der englischen Universitätsstadt Cambridge liegende Handschrift, die diese Sonate enthält, stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, d. h. aus der Zeit nach dem Tode des allzufrüh 1736 verstorbenen italienischen Meisters. Der genaue Bestand der Werke Pergolesis, der in der kaum faßlichen kurzen Zeit von nur 7 Jahren (1729—1736, sein Todesjahr) 12 Bühnenwerke, 8 Kantaten, 35 Konzertarien, mehr als zwanzig Kammermusikwerke und 9 Konzerte, 10 Messen und Oratorien, 40 Kirchenmusikwerke komponiert haben soll, ist leider bis heute nicht festgestellt (vgl. mein Pergolesibuch, Zürich 1954). Auch die vorliegende Generalbaßsonate für Violine, soweit bekannt, die einzige dieser Art, die Pergolesis (richtiger oder unrichtiger) Werkkatalog aufweist, ist umstritten. Die neue italienische Gesamtausgabe der Werke Pergolesis (unter Leitung von F. Caffarelli, Rom, ab 1939) hat diese Sonaten nicht aufgenommen; der englische Pergolesiforscher Cudworth bezeichnet sie als «wahrscheinlich echt». Es ist auffallend, daß der

Herausgeber in seinem kurzen Vorwort auf keinen dieser Umstände, weder auf Caffarelli und Cudworth, noch auf mein Pergolesibuch, wo diese Umstände erwähnt sind (S. 406), eingeht.

Die Sonate ist viersätzig mit Largo — Allegro — Largo — Spirituoso, d. h. mit dem barocken Schema, das man auch in den bekannten Triosonaten von Corelli am Ende des 17. Jahrhunderts antrifft. Der zweite Satz (Allegro) ist allerdings nicht im strengen kontrapunktisch-fugenartigen Stil geschrieben, wie die eigentlichen «Kirchensonaten» des römischen Meisters, wie überhaupt die ganze Sonate, trotz ihren «Temposätzen», etwas von der tänzerisch angehauchten «Sonata da camera» an sich hat. Es ist leichte, geschmackvolle Haus- und Kammermusik, schon spielerisch rokokohaft gehalten, die jedem Freund der vorklassischen Musik empfohlen werden kann. Die Bearbeitung ist zuverlässig und generalbaßmäßig durchsichtig genug gehalten; ein paar Ungeschicklichkeiten hätten vermieden werden können (die drei Quinten-, bzw. Dreiklangsfolgen der rechten Hand, Takt 49/50 im Allegro; die Hinzufügung der Akkordprim a zum Septakkord cis/e/g/h, so daß ein vom Komponisten nicht geforderter Quintsextseptakkord und dazu noch ein dickes, romantisch-liedertafelmäßig angehauchtes Tonkonglomerat entsteht (Takte 25 und 31 im Schlußsatz).

Für Kenner und Liebhaber Nr. 11: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 63 «La Roxelane» in C-dur, herausgegeben von Fritz Kneußlin. Edition Kneußlin, Basel 1957. — Musikdirektor Kneußlin hat mit Energie seinen Verlag mit wertvollen Werken der vorklassischen und klassischen «Spielmusik» auf orchestralem Gebiet weiter ausgebaut und veröffentlicht nun u. a. die bekannte «Roxelane»-Symphonie von Joseph Haydn, eine der wenigen, die ihren Namen vom Komponisten selbst erhielt, und zwar nach dem zweiten Satz, in welchem eine französische volkstümliche Melodie «La Roxelane» in schlichten Variationen abgewandelt wird. Das Werk ist von Haydn selbst aus einer Anzahl zunächst nicht unmittelbar zusammenhängender Sätze zusammengestellt worden. Der erste Satz entstand aus einer Ouvertüre zur 1777 für das Theater des Fürsten Esterhazy (bei dessen Familie Haydn fast dreißig Jahre Kapellmeister war) komponierten italienischen Oper «Il mondo della Luna». Der dritte und vierte Satz gehörten zu einer vor 1777 geschriebenen Symphonie, die unvollendet blieb. Haydn arbeitete alles um, vor allem das Menuett und das Finalpresto, vereinfachte die Besetzung auf Flöte, Oboe, Horn und Streichquintett mit Fagott. Es liegen handgeschriebene und gedruckte Stimmen vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, sowie eine gedruckte Partitur (Paris um 1810) vor.

Die Ausgabe ist sorgfältig bezeichnet. Es liegt nun eine praktische Partitur vor, an die sich alle einigermaßen technisch und musikalisch gefestigten Amateurorchester ruhig heranwagen dürfen; sie werden Freude haben an der kräftigen Kost des ersten Themas im Vivace, dessen zweites Thema allerdings (Takt

44) saubere Intonation der Streicher verlangt. Die zweiten Violinen haben in diesem Satz ein tüchtiges Stück rhythmisch präziser und technisch gewandter Arbeit zu leisten (Doppelgriffe bei 110, 16-tel-Läufe bei 60 und 160). Das hübsche Variationenthema in c-moll wird in c-moll (2. und 4. Variation) und in c-dur (1. und 3. Variation) abgewandelt, woran sich eine freie, ziemlich ausgedehnte Coda in C-dur anschließt. Mit bäuerlich derben Auftakttriolen geht das Menuett in kräftigen Vierteln einher; sein Trio ist von bestrickender Schlichtheit und Lieblichkeit. Das Presto hat ein äußerst munteres, ja übermütiges Gehaben, ein hauchzartes fröhliches Seitenthema mit urkräftigem Nachsatz (ff, Takt 56). Mit den Motiven des Hauptthemas wird in der Durchführung ein wirklich geistvoller (von den Spielern größte Aufmerksamkeit und Wendigkeit fordernder) Schabernack getrieben, der zu der frei gestalteten Reprise führt.

Wir hoffen, daß das Werk, eine Perle der Haydnschen Sinfonik aus der mittleren Entwicklungsepoche, von unseren Sektionen freudig aufgegriffen wird.

Pour connaisseurs et amateurs, No 9; Charles Stamitz, Symphonie concertante pour Violon et Alto, éditée par Fritz Kneusslin. Editions Kneusslin, Bâle 1956. — La symphonie concertante est une des créations les plus importantes et significatives de l'époque préclassique au carrefour du concerto instrumental encore très proche du «concerto grosso» des Italiens et de la jeune Symphonie italienne, française, allemande, autrichienne, issue de la «sinfonia» napolitaine du début du XVIII^{e} siècle. Ce genre n'est donc autre chose que la synthèse du concerto et de la symphonie; il réunit les éléments essentiels de la virtuosité individuelle et du style orchestral. Mais la symphonie concertante est également soumise aux influences des écoles nationales, notamment des traits caractéristiques de la mélodie italienne et française, des rythmes et des agréments développés en France et en Italie.

A Mannheim, à la cour des princes-électeurs du Palatinat, la dynastie des Stamitz, venue des parages de la Bohème slave avec sa musicalité innée, s'était continuée dans plusieurs fils de Johann Stamitz, dont le plus connu fut Charles Stamitz (1745—1801), un contemporain des grands classiques Mozart et Haydn, né 13 ans après celui-ci, 11 avant celui-là. Après des séjours professionnels à Mannheim et à Strasbourg, Charles Stamitz, devenu un virtuose considérable de l'alto et de la viole d'amour, partit en tournées à travers toute l'Europe, la Russie incluse. Enfin, il se fixa à Jena. Charles Stamitz laissa plus de 70 symphonies dont une bonne part appartenant au genre de la symphonie concertante. Celle que M. Kneusslin nous présente dans une partition soigneusement établie, est en ré majeur et a pour solistes un violoniste et un altiste. La souplesse du style instrumental de Mozart a visiblement exercé une influence sur l'auteur, dont le thème principal suit exactement la manière du

maître de Salzbourg de subdiviser une matière thématique en une première section énergique en intervalles vigoureux, et une deuxième section souple et chantante. Les solistes entrent seulement à la 49e mesure, en reproduisant ce même thème principal, orné de passages et de traits. Un nouveau motif, correspondant au deuxième thème de la forme sonate classique, se fait entendre en la majeur à la 19e mesure et il est repris par les solistes à la 87e mesure. La réexposition indubitable se trouvant à la mesure 201 avec son 2e thème, cette fois également en ré majeur (mesure 246), nous nous trouvons en face d'une authentique forme sonate avec exposition, développement et réexposition.

La Romance en sol se berce sur une mélodie aimable et douce, présentée par les deux solistes en tierces, donc de manière simple, voire populaire. Un petit intermède en mi mineur (mesure 29) assombrit pour un moment le tableau serein de cette romance, pour revenir sans tarder aux régions amènes de sol majeur. C'est dans la douceur pittoresque que ce mouvement s'éteind paisiblement.

Le Rondeau final fait tourner d'abord la mélodie (en ré majeur) autour de la quinte la, forme dans la partie dite «Minore» un contraste finement établi en filigrane rythmique et allant de ré mineur à fa majeur. Les solistes seront encore chargés d'éxécuter une série de traits rapides (à partir de la mesure 131) et tout se réunira, à la fin du mouvement, pour arriver à une conclusion vigoureuse et gaie.

C'est une oeuvre, sinon particulièrement originale, du moins fraîche et enjouée qui est faite pour des ensembles de chambre (cordes avec deux cors) et trouvera également une place d'honneur, nous l'espérons dans les programmes de nos sections «symphoniques». Chz.