

MUSICA VIVA

1936

NO

I

(AVRIL)

A
R
S

I
A
V
V

INDEX

<i>Ein Testament</i>	Mitgeteilt von Vladimir Vogel
<i>Portrait...</i>	Ferruccio Busoni
<i>„Die Naechtlichen“</i> (manuscrit fac-similé)	Ferruccio Busoni

MELOS REDIVIVUM

<i>Musikfeste und musikalischer Alltag</i>	Trude Rittmann
<i>Kritik als schöpferisches Vermögen</i>	Willy Tappolet

WERKSTRATT DER LEBENDEN

<i>Béla Bartók: V. Streichquartett</i>	Alexander Jemnitz
<i>Il concerto per Viola e Orchestra di Nino Sanzogno</i>	Francesco Malipiero
<i>Introduction au „Paradis Perdu“</i>	Igor Markevitch

SPIEGEL DER MUSIKALISCHEN GEGENWART

<i>Norwegen</i>	Jens Arbo
<i>Dänemark</i>	Johan Bentzon
<i>Die Musik des chinesischen Theaters</i>	Hermann Scherchen

ESSAI D'UN CATALOGUE DE LA MUSIQUE ORCHESTRALE

<i>Des Quelques Principes pour l'interprétation de la musique ancienne</i>	C. Van den Borren
<i>Das Orchester Claudio Monteverdi's</i>	H. F. Redlich
<i>Fugue en ut-mineur</i> (manuscrit fac-similé)	W. A. Mozart

Marcel MAAS

PIANISTE

Soliste des Concerts Pau Casals de Barcelone,
de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris,
des Concerts Populaires et des Concerts Defauw de Bruxelles.

Extraits de Presse d'un Récital J.-S. Bach à Turin

« La Stampa », 17 Gennaio 1933.

MARCEL MAAS AL LICEO

Quanti problemi di esegesi e di stilistica propose, risolse, iersera Marcel Maas nel suo bel concerto dedicato a Giovanni Sebastiano Bach! Con quella sua delicatezza d'animo e di tecnica poteva sembrare piuttosto un vagheggiatore, un contemplatore del magno spirito e della forma sublime, anziché un indagatore che riesprimesse intiero il possente creatore. Ma a ripensare bene la varietà intima, segreta e discreta delle sue interpretazioni, non c'era poi da dubitare della intensità del suo travaglio e della maturità delle sue realizzazioni. Ascoltando, avveniva di rifare il corso dei suoi pensieri critici e di ritrovare la ragione delle singole esecuzioni. Nell'espore con tanta discrezione sonora, con tanta vellutata dolcezza la bella serie dei pezzi che compongono la « Partita » in si bemolle, nel rispettare il movimento delle frasi, nelle quali il vigore armonistico del basso generale s'afferma insieme col rigore razionalistico del contesto, nel concedere invece ai passi più liberi ed eleganti l'elasticità d'un garbaticissimo rubato, non volle forse il Maas rivivere il tempo di Bach nella sua precisa essenza spirituale e anche alludere alle sensibilità che il dolce e vibrato suono del clavicordo cominciava a cantare, quali preannunci di non lontani accenti di malinconia? Nel cangiare atteggiamento per la « Fantasia cromatica e fuga », nel passare dalle sonorità tenui alle forti, pur restando signorilmente, accortamente discreto, nel granire le fantasiose scivolte se-

mitonali e gli audaci arpeggi, nello scandire gli elementi della fuga, raggiungendo nel punto che è l'apoteosi della costruzione la più alta e robusta sonorità che mai toccasse in tutto il concerto, non precisava un « Klangideal » del tutto diverso da quello della « Partita », non perseguiva le intime ragioni bachiane di quelle forme di composizioni? Così, le due prime parti del concerto davano la sensazione del forte e illuminato studio interpretativo del Maas. Ciò che segui, ne diede la conferma. Sei brevi preludii vennero rappresentati con l'ingenuità, la semplicità che la limpida e chiara loro stesura suggerisce. Il « Concerto intaliano » recò vivaci gli spunti della nostra arte strumentale, vaga nei ritmi e nel palpito del primo Settecento, insieme con la magnifica elaborazione propria d'una mentalità e d'una concezione straniera; e l'andante, eccellentemente cantato, parve riassumere i due mondi musicali. Infine, fu assai interessante cogliere la bella e ragionevole diversità di trattamento della « Toccata » che precede la fuga in do minore, dalla « Fantasia cromatica »; dato il conveniente sfogo agli elementi quasi estemporanei che essa contiene, venne rilevato nella « Toccata » il carattere austero, eco di antiche movenze organistiche. Poetica, suggestiva sempre, l'interpretazione bachiana del Maas, semplice, ingenua talvolta, sarebbe da definire romantica, almeno per distinguerla da quella obbiettivissima di altri contemporanei interpreti ed esegeti. Certo è personalissima, ma assai ben ragionata.

Mille persone, cifra rotonda, i socii del Gum, ascoltarono, attente e incantate, per due ore, le musiche di J. S. Bach. E applaudirono, con gratitudine, con ammirazione, Marcel Maas.

„Nur der blickt heiter, der nach vorwärts schaut.“
(Dr. FAUST.)

EIN TESTAMENT

(mitgeteilt von Vladimir V o g e l .)

(Zu Weimar war's, 1923, anlässlich der Festspiele des Bauhauses,

MUSICA VIVA

BRUXELLES

LONDON

ROMA

ZÜRICH

Je soussigné désire souscrire un abonnement annuel à la Revue trimestrielle **MUSICA VIVA** au prix de 25 belgas.*)

*) à envoyer par cheque postal à l'adresse ci-contre.

Nom

Adresse

I (the undersigned) wish to subscribe annually to the quarterly musical Revue **MUSICA VIVA** at the price of 25 belgas.*)

*) to be sent by postal order to the address at the back.

Name

Address

Io sottoscritto desidero sottoscrivere un abbonamento annuale alla Rivista trimestrale **MUSICA VIVA** al prezzo di 25 belgas.*)

*) da inviare per mandato postale all'indirizzo al verso.

Nome

Indirizzo

Der Unterzeichnete bestellt hiermit ein Jahresabonnement der Vierteljahresmusikzeitung **MUSICA VIVA** zum Preise von 25 belgas.*)

*) Betrag durch Postanweisung an umstehende Adresse.

Name

Adresse

(Wenn man zu diesem luminösen Gedanken Busoni's Definition der jungen Klassizität hinzufügt) :

„Unter einer" jungen Klassizität" verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente, ihre Hineintragung in feste und schöne Formen..."

(und seine Aufforderung) :

.....Jedes irgendwie wirksame Mittel in die Werkstatt unserer

«s before him is serene. »
(Dr. FAUST.)

"IC REQUESTS »

y Vladimir Vogel.
t Weimar in 1923, during
aus » festival, that, on
elves alone among many
ni said...)
ne classic fugue is a pro-
ing a consequence of the
comprehension and the
ent of the music of its
f Bach marks the climax
of the fugue, none of the
ving succeeded in giving
meaning and form. It
o write fugues, even with
ed from the restraint of
and laws of tonality...
ive always on antiquated
e fugue is a form and
/, whilst polyphony re-
and, as such will live as

...
arded in the light of
t dominated by tradi-
i moulded according to
e, proportion and deve-
ive intensity represents

side of this luminous
ni gives his definition of
icism »):

m is the mastery and
the experience of the
ence into definite forms

xiom):
s, in the region of mu-
se them under a logical
... »

tion is that classicism is
not a revival of a dead musical lan-
guage or style, nor is it an accom-
plished evolution, or the renewal of
ancient forms and characteristics, but
it is the essence of the knowledge
and fruits of musical evolution am-
algamated into a new form, impreg-
nated with the spirit of our time).

« Invention is talent, convictions are a
matter of character, tendency represents
period, but adapted form welds all three
into the work of art, which is elevated into
classicism...

Well balanced proportions outward and
inward (including dimensions, sound and in-
tervals), decide the classic character of a
masterpiece in the sense of definite perfec-
tion ».

(Busoni knew many upheavals in art; his
youth was passed during a period of stagna-
tion and epigonism, his maturity saw the
advent of productive impulses and new con-
quests: in his latter days he, who was
deeply rooted in classicism, prophesied the
beginning of constructive synthesis in Art.)

« Seul celui qui regarde devant lui est serein. » (Dr FAUST.)

UN TESTAMENT

confié par Vladimir Vogel

(C'était à Weimar en 1923, pendant le festival du « Bauhaus », nous nous trouvâmes isolés au milieu de nombreux amis. Busoni dit alors) :

« ...La forme de la fugue classique est un produit de son époque; elle est une conséquence de l'esprit, de la compréhension musicale et du développement historique de la musique de son siècle. L'œuvre de Bach marque le point culminant dans le développement de la fugue; tous les autres compositeurs n'ont jamais réussi à donner à la fugue un sens et une forme aussi parfaite que Bach. Il est toujours possible de faire des fugues, même avec la technique moderne libérée de l'harmonie traditionnelle et des lois de la tonalité... »

... Mais une fugue ainsi conçue aura toujours un caractère démodé, car...

... La fugue est une « forme » et comme telle temporaire, tandis que la polyphonie représente un « principe » et comme tel vivra aussi longtemps que la musique.

« Le contrepoint (contrepoint compris dans le sens de la polyphonie absolue) non dominé par quelque forme traditionnelle, mais formé selon les lois de l'équilibre, des proportions du développement et de l'intensité expressive croissante de la cadence finale, représente un principe éternel »... (et rapprochant de cette pensée lumineuse de Busoni, sa définition du jeune classicisme) :

« ...Un jeune classicisme est la maîtrise, l'exploitation et l'équilibre de toutes les expériences du passé et leur transformation en formes définitives et belles »...

(et son conseil) :

« Introduire tous les moyens utiles dans le domaine des possibilités musicales pour se servir d'eux dans le sens esthétique... »

(et concluant) :

« le « classicisme » n'est pas le renouvellement de quelque langue ou style musicaux déjà morts, de quelque évolution déjà complète, ni de quelques formes du passé et de leurs caractéristiques de style, mais la synthèse de toutes les connaissances et résultats de l'évolution musicale en une nouvelle forme créée par l'esprit de notre époque »...

« L'idée, c'est le talent; la conviction, c'est le caractère; la tendance, c'est l'époque; seulement la forme adoptée fait que l'idée, la conviction et la tendance s'élevèrent jusqu'à l'œuvre d'art. L'existence de proportions intérieures et extérieures bien équilibrées (quant aux dimensions, sonorités et intervalles) détermine le caractère classique d'une œuvre d'art — classicisme pris dans un sens fondamental de perfection définitive. »

(Toutes ces thèses veulent seulement servir le progrès et doivent empêcher l'expérimental de remplacer le parfait.

Busoni a connu diverses époques d'art — sa jeunesse s'écoula pendant la période de stagnation et d'épigonisme; durant sa maturité, il assiste à la naissance d'impulsions productives et de nouvelles conquêtes musicales; dans son âge mûr, lui qui avait ses racines chez les classiques et qui s'élevait bien au-dessus de la vie musicale de son temps, prophétise le commencement de la période de construction synthétique dans l'art.)

UN TESTAMENTO

confidato da Vladimir Vogel

(Eravamo a Weimar nel 1923, durante il Festival del « Bauhaus » ci trovammo isolati in mezzo a numerosi amici. Busoni disse allora) :

« La forma della fuga classica è un prodotto della sua epoca: essa è una conseguenza dello spirito, della comprensione musicale del suo secolo. L'opera di Bach marca il punto culminante nello sviluppo tonico della fuga: tutti gli altri compositori non sono mai riusciti a scrivere delle fughe sì perfette come Bach. E sempre possibile di scrivere una fuga anche con la tecnica moderna e atonale liberata dall'armonia tradizionale e dalle leggi della tonalità... ma una tale fuga avrà sempre un carattere perituro... poiché la fuga è una forma, e come tale temporanea, mentre la polifonia rappresenta un principio, e come tale esso vivrà tanto quanto la musica. »

Il contrappunto (compreso nel senso della polifonia assoluta) non dominato da qualche

Möglichkeiten aufzunehmen, es ästhetisch und sinnvoll zu verwenden...»

(so erstet unmissverständlich: dass „Klassizität“ nicht eine Wiederbelebung irgend einer vergangenen Musiksprache, eines Stils, nicht einer bereits vollendeten und abgeschlossenen Entwicklung, noch irgend einer alten Form oder ihrer stilistischen Merkmale ist,

sondern die Einfügung der aus der Musikentwicklung gezogenen Erkenntnisse und Errungenschaften in eine ihnen entsprechende, aus dem heutigen Geist geprägte Form.)

„Einfall ist gleich Begabung, Gesinnung ist Sache des Charakters, Richtung ist Merkmal der Zeit; erst die Form erhebt Einfall, Gesinnung und Richtung zum Range des Kunstwerks. Die Berücksichtigung der richtigen inneren und äusseren Proportionen der Maasse, des Klangs, der Intervalle — wie das Kunstwerk auch immer angelegt oder geartet sei — erhebt es zum Range der Klassizität, in dem ursprünglichen Sinne endgültiger Vollendung.“

(Diese Formulierungen huldigen ebenso dem Fortschritt wie sie davor warnen, das Experimentelle mit dem Endgültigen zu verwechseln.

In Busoni überschneiden sich Epochen. Seine Jugend fällt in eine Zeit der Stagnation und des Epigonentums in der Musik, in seinem Mannesalter ist Busoni Zeuge des Umbruchs, des Aufkommens produktiver Impulse und des Vorstosses in musikalisches Neuland; selbst fest in der Klassik verankert, der ihn umgebenden musikalischen Wirklichkeit weit voraus verkündet er im Alter den Anbruch der Zeit des synthetischen Aufbaues in der Kunst.)

forma tradizionale, ma formata secondo le leggi dell'equilibrio, delle proporzioni dello sviluppo, dell'intensità di espressione crescente della cadenza finale, rappresenta un principio eterno... » (e riavvicinando a questo pensiero luminoso di Busoni la sua definizione d'un giovane classicismo)... « un giovane classicismo è la padronanza, la sfruttamento e l'equilibrio di tutte le esperienze del passato, e la loro trasformazione in forme definitive e belle... »

(ed il suo consiglio) :

« Introducere tutti i mezzi utili nel dominio delle possibilità musicali per servirsi d'essi nel senso estetico... »

Il risultato sarà che il « classicismo » non è il rinnovamento di qualche lingua o stile musicale già morto, di qualche evoluzione già completa o di certe forme del passato e delle loro caratteristiche di stile, ma la sintesi di tutte le conoscenze e risultati dell'evoluzione musicale in una nuova forma, creata dallo spirito della nostra epoca.

« L'idea è il talento, la convinzione è il carattere, la tendenza è l'epoca; solamente la forma adottata fa che l'idea, la convinzione e la tendenza si elevano fino all'opera d'arte. L'esistenza di proporzioni interiori ed esteriori ben equilibrate (quanto alle dimensioni, sonorità ed intervalli) determina il carattere classico d'un opera d'arte; questo classicismo, preso in un senso fondamentale di perfezione definitiva.

(Tutte queste tesi vogliono solamente servire il progresso e debbono impedire lo sperimentale di sostituire il perfetto.

Busoni ha conosciute diverse epoche d'arte. La sua giovinezza trascorre durante il periodo di stagnazione e d'epigonismo; durante la sua maturità Egli assiste alla nascita d'impulsioni produttive e di nuove conquiste musicali; nella sua maturità Egli, che aveva le sue radici dai classici e che s'elevava molto al disopra della vita musicale del suo tempo, profetizza il principio del tempo della costruzione sintetica nell'Arte.)



Ferruccio BUSONI
né le 1^{er} avril 1876.

Ferruccio Busoni

« Musica Viva »

Portrait n° 1.

Ferruccio Busoni

“ Die Nächtlichen ”

An O'Neil Phillips

Schnell, flüchtig u. v. schlüssig.
Rapido, fugace e velato.

Die Nächtlichen.

Wagner.

Ferruccio Busoni.

5

Handwritten signature or mark.

8925

Copy 1908, 1/16
Aust

Un poco più tranquillo
Ad.issimo.

2.



Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The upper staff contains a melody with various notes and rests. The lower staff features a complex, dense texture with many beamed notes and some crossed-out sections. A measure number '3' is written above the first measure of the lower staff. A measure number '4' is written at the end of the system.

Handwritten musical score, second system. It consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff has a more active line with many beamed notes. A measure number '28' is written at the end of the system.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The upper staff has a melody with some rests. The lower staff has a complex texture with many beamed notes. A measure number '1' is written below the first measure of the lower staff.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of two staves. The upper staff has a melody with some rests. The lower staff has a complex texture with many beamed notes. A measure number '2' is written below the first measure of the lower staff.

Tempo I

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff features a similar rhythmic pattern with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. A large slur covers the entire system, and a '3' is written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues the melodic line with various accidentals. The bass staff has a more active line with eighth notes. A '4' is written below the bass staff.

staccato

Handwritten musical notation for the third system, marked 'staccato'. The treble staff shows staccato eighth notes. The bass staff has a more sustained line. A 'un poco pesante' (un poco pesante) marking is present in the bass staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff has a complex texture with many notes. The bass staff has a more active line. A 'sempre pp, leggiero.' (sempre pp, leggiero.) marking is present in the treble staff.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff has a complex texture with many notes. The bass staff has a more active line. A '2' is written below the bass staff.

languidamente

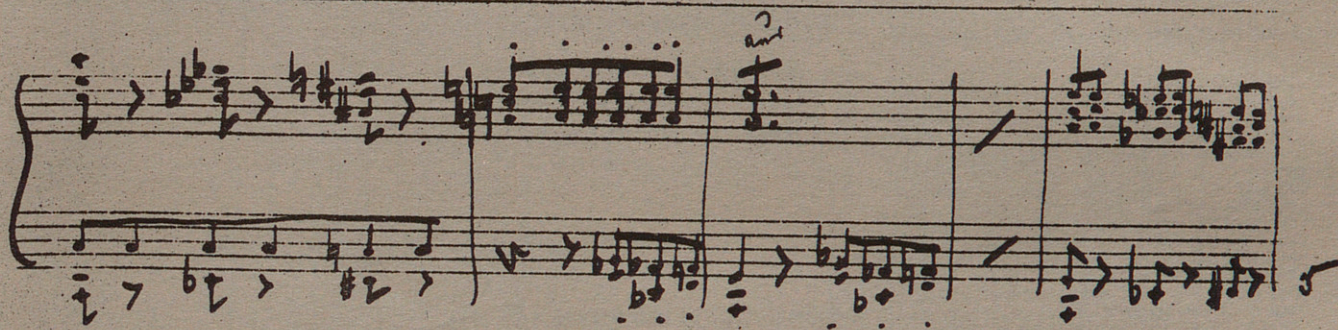
Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs and a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand has a bass line with a circled *bis* and *2^{da} mul as* annotation. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand continues the melodic development. The left hand features a series of chords and a *rit.* marking. A *4* is written below the left hand.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with a *rit.* marking. The left hand features a series of chords. A *5* is written below the left hand. The system ends with a *Seavillino* marking and a complex rhythmic figure in the right hand.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with a *rit.* marking. The left hand features a series of chords and a *6* is written below the left hand. There is a large, dense scribble in the middle of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with a *rit.* marking. The left hand features a series of chords and a *1* is written below the left hand.



BRUXELLES

MUSICA VIVA

ROMA

ÉDITEUR

HERMANN SCHERCHEN

Rédaction :

Rhode Saint-Genèse

(BELGIQUE)

LONDON

REVUE TRIMESTRIELLE

ZURICH

(Compte chèques postaux : Bruxelles No. 3739.13.)

Melos Redivivum

Rédacteur : Hermann SCHERCHEN

Musikfeste und Musikalischer Alltag

(Vorschläge, Einwände und Impressionen, anlässlich des Prager Festes
der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, 1935.)

Prof. Dent

Präsident der I.G.N.M., in einem Privatbriefe :

„Ich bin definitiv der Meinung, dass die I.G.N.M. eine rein idealistische und künstlerische Gesellschaft bleiben soll — von allem Geschäftlichen ebenso fern wie von allem Politischen.“

Aus Vorschlägen zu neuen Statuten

Art. 3. — Die IGNM bezweckt: das wertvolle zeitgenössische Schaffen, ohne Rücksicht auf politische, nationale und konfessionelle Zugehörigkeit, zu pflegen und zu fördern, die schwer zugänglichen und problematischen Richtungen besonders zu unterstützen, die gemeinsamen Interessen der Komponisten in ideeller Hinsicht zu wahren.

Art. 4. — Die Gesellschaft sucht diese Zwecke zu erreichen:

- a) durch Veranstaltung von alljährlich wiederkehrenden internationalen Musikfesten;
- b) durch Schaffung eines Büros zur permanenten Propaganda moderner Musikwerke;

MUSICAL FESTIVALS AND DAILY MUSICAL LIFE.

Prof. Dent in a private letter : « I am definitely of the opinion, that the I.S.M.C. should keep its idealistic and artistic character and abstain from business and politics. »

Extracts from the proposed statutes

(Art. 3). The I.S.C.M. aims at furthering contemporary music, regardless of creeds, politics or nationality, whilst guarding the interests of the living composers by (Art. 4): organisation of national and international festivals, establishment of a propaganda-office for modern music, publishing of works and editing of an official organ. (Art. 50). The Jury may select two works unsubmitted by a section, even by non-members (Art. 65). At the festivals musical problems have to be seriously discussed. (Art. 63). The magazine shall give notice of delegates' meetings, subject of discussion and resulting decisions... it shall contain the intersectional correspondence, the résumé of concerts and general musical questions (Art. 25). The delegates' meetings must be official.

Josef Koffler (Lemberg).

FESTIVALS MUSICAUX ET VIE MUSICALE.

Prof. Dent dans une lettre privée : « Je suis convaincu que la S.I.M.C. doit garder son caractère idéaliste et artistique et s'abstenir de s'occuper d'affaires ou de politique. »

Extrait des Statuts proposés.

(Art. 3). La S.I.M.C. a pour but la propagande de la musique contemporaine en dehors de toute préoccupation religieuse, politique ou nationale, et la sauvegarde des intérêts des compositeurs par (Art. 4) : l'organisation de festivals nationaux et internatio-

naux, l'établissement d'un office de propagande pour la musique moderne, l'édition d'œuvres ainsi que la publication d'un organe officiel (Art. 50). Le Jury peut choisir deux œuvres non proposées par une section, même des œuvres de non-affiliés. (Art. 65.) Les problèmes musicaux doivent être sérieusement discutés aux festivals. (Art. 63.) La revue mentionnera les dates des réunions, les sujets de discussions et les décisions prises; elle contiendra la correspondance entre sections, les compte rendus des concerts et les questions musicales. (Art. 25.) Les réunions des délégués doivent être officielles.

Josef Koffler (Lemberg).

FESTIVALI MUSICALI E VITA MUSICALE.

Prof. Dent in una lettera privata: « Sono convinto che la S.I.C.M. deve conservare il suo carattere idealista e artistico e astenersi di occuparsi d'affari o di politica. »

Estratti degli statuti proposti.

(Art. 3). La S.I.C.M. ha per scopo la propaganda della musica contemporanea al di fuori di ogni preoccupazione religiosa, politica o nazionale, salvaguardando gli interessi dei compositori per mezzo (art. 4): d'organizzazione d'un ufficio di propaganda per la musica moderna, d'edizioni di opere e di pubblicazione d'un organo ufficiale (Art. 50). Il lury può scegliere 2 opere non proposte da alcuna sezione, anche opere di non-affiliati. (Art. 65). I problemi musicali devono essere seriamente discussi ai festivali (Art. 63). La rivista menzionerà le date delle riunioni, i soggetti di discussione e le decisioni prese... conterrà la corrispondenza fra le sezioni, il rendiconto dei concerti e le questioni musicali (Art. 25). Le riunioni dei delegati devono essere ufficiali. Joseph Koffler (Lemberg).

AUSZUEGE AUS BRIEFEN.

U. S. A.

Das erste Musikfest der I.G.N.M. das ich seit ca. 10 Jahren besuchte, hat meine Erwartungen sehr enttäuscht. In einer Zeit in der der Komponist unzählbaren Problemen gegenübersteht, wurde die einmalige Gelegenheit einer internationalen Zusammenkunft in keiner Weise zur Auseinandersetzung mit diesen Problemen benutzt. In den Delegiertenversammlungen wurde die Zeit mit nichtigen Dingen verthan, Fragen des Mangels an Verlagsmöglichkeiten, des Radios, des zunehmenden Gebrauchs von Schallplatten — für die die Komponisten nicht entschädigt werden, — vor allem aber die vielen künstlerischen Probleme blieben unerörtert.

Ich halte eine Reorganisation der Gesellschaft, soll sie Existenzberechtigung haben, für unerlässlich.

Berichte der Delegierten über die künstlerischen Arbeitsbedingungen ihres Landes sollten anderen Ländern Anregung bringen. Ein Fond sollte die Unterstützung notleidender, und die Pensionierung wertvoller älterer Künstler ermöglichen. Vorproben in jedem Land sollten für die Erstklassigkeit der Ausführung der beim Fest aufgeführten Stücke garantieren. Eine Vierteljahreszeitschrift sollte herausgegeben werden nur von Musikern geschrieben. Die Gesellschaft sollte aussergewöhnlich gute Werke veröffentlichen.

Louis Gruenberg (Chicago)

EXTRAIT DES LETTRES

U. S. A.

Le premier festival de la S.I.C.M. auquel j'ai pu assister depuis 10 ans m'a beaucoup déçu. A une époque où les compositeurs se trouvent en face de tant de problèmes, on n'a pas profité de cette réunion internationale pour les discuter. Dans les assemblées de délégués, le temps fut perdu en bagatelles alors que des questions urgentes telles que les difficultés de publications, l'usage croissant des disques (pour lesquels les compositeurs ne touchent aucune rémunération), la Radio et tous les problèmes artistiques actuels ne furent pas discutés. La réorganisation de la Société s'impose si la Société veut vivre. Des résumés des délégués sur les conditions du travail artistique

c) durch Drucklegung dieser Werke;

d) durch Herausgabe eines offiziellen Organs;

e) durch Förderung von Musikfesten einzelner Sektionen;

f) durch Erzielung eines engen Kontakts unter den Sektionen und Mitgliedern.

Art. 50. — Die Jury ist nicht an die von den Sektionen eingereichten Werke gebunden und kann aus eigenem Ermessen bis zu 2 Werken für jede Sektion wählen, trotzdem sie von der Sektion nicht vorgelegt worden sind. Es dürfen darunter auch Werke von Nichtmitgliedern sein.

Art. 13. — ... Sektionen die sich zum Zwecke vorteilhafterer Beteiligung an den internationalen Musikfesten unzulässiger Mittel bedienen, oder sich der IGNM unwürdig machen sollten, können ausgeschlossen werden...

Art. 65. — Die Gesellschaft veranstaltet im Rahmen eines jeden intern. Musikfestes einen Kongress, in dem kompositionsästhetische und technische Frage zur Diskussion gestellt werden...

Art. 63. — Die Zeitschrift der Gesellschaft ist bestimmt: für die Einberufung der Delegiertenversammlung und Mitteilung der Verhandlungsgegenstände, für die Veröffentlichung von Protokollauszügen der Delegiertenversammlung... für die Korrespondenzen und Konzertberichte der Sektionen, für allgemein musikalische, und die moderne Musik ins besondere betreffende Fragen etc.

Art. 25. — Die Verhandlungen der Delegiertenversammlungen sind öffentlich.

Josef Koffler (Lemberg).

Auszüge aus Briefen

U. S. A.

As the american delegate it was the first time in ten years or so that I have been able to get to a festival: and naturally the first thought was, whether the society has developed artistically, or whether it had made serious attempts to solve the various problems of the living composer. Frankly, I was greatly disappointed. Although the Czechs really did wonders, considering the political aspect of the case, I found the *international* element missing. At the delegates' meetings, so much time was taken up with petty matters, that important, vital questions were missing. At this time when the modern composer is threatened with almost total annihilation, no attempt was made by an international society to cope with the problem.

As I see it, a reorganisation is necessary—absolutely imperative if the society is to live.

Then, when composers, musicians of all parts of the world get together—the only time they get together—it would seem that an open discussion national, international, financial is called for; the lack of music publishing, the radio (the increasing use of records for which no payment is made) and above all the artistic problems, confronting the living composer and the future of music, not petty matters should be paramount.

There should be a resumé by each delegate of the conditions in his country and how to co-operate with similar conditions elsewhere.

I should like to stress these facts:

1. There should be a fund to help financially embarrassed composers—possibly a pension for older men of value.
2. There should be pre-rehearsals in each country beforehand, so that the works come in complete and satisfactory form to the festival.
3. A quarterly magazine should be issued, written by composers and musicians *alone*, no criticism.
4. The society should publish outstanding works.

Louis Gruenberg (Chicago).

ITALIA

Che la S.I.M.C. sia la più seria e la più benemerita delle istituzioni che oggi operano in favore di quanto al mondo vi sia di più moderno di più evoluto in musica, è cosa risaputa da un decennio almeno ed io, personalmente, condivido questa generale opinione. Non solo: ma alla S.I.M.C. sono legato da vincoli di affetto a di gratitudine.

La S.I.M.C. è nata con un fine altamente idealistico; ma si è proposta anche il fine pratico di venire in aiuto ai compositori d'oggi. Il mondo dispone di molte orchestre e tutto il globo è percorso di quartetti che svolgono delle lunghe « tournées ». Perchè la S.I.M.C. include nei suoi programmi tante opere per orchestra e tanti quartetti quando tali opere possono trovare facilmente esecuzione nei concerti in abbonamento delle varie Società europee ed extraeuropee?

Se la S.I.M.C. si è proposta di aiutare sino in fondo i compositori del nostro tempo (che quasi tutti si trovano in condizione precarie) perchè non dedicare una maggiore parte della sua attività alla presentazione di opere che, per la loro stessa formazione strumentale, non trovano posto che eccezionalmente nei concerti « normali »?

Se la S.I.M.C., che vuol operare nell'interesse dei musicisti moderni, entrasse in un ordine di idee come quello suesposto non sarebbero di molto facilitati i contatti fra autori ed editori?

Si sa che un editore, anche in tempi di crisi, può pubblicare un mediocre pezzo sinfonico, soprattutto se il suo organico strumentale segue fedelmente la veneranda falsariga dei legni e degli ottoni « a 2 », possibilmente senza Tromboni e Tuba, o quello della grande orchestra; ma si sa pure quanto sia difficile (fatte pochissime ecce-

dans leurs pays constitueraient un stimulant réciproque. On devrait créer un fonds de secours pour artistes indigents, et pour une pension aux artistes âgés. Des répétitions préliminaires dans chaque pays devraient garantir une exécution satisfaisante des œuvres présentées. Une revue trimestrielle écrite seulement par des musiciens devrait être publiée. La société devrait se charger de la publication des œuvres les plus marquantes.

Louis Gruenberg (Chicago).

ESTRATTI DI LETTERE.

U. S. A.

Il primo festival della S.I.M.C. al quale ho potuto assistere dopo 10 anni mi ha molto disilluso.

A un'epoca alla quale i compositori si trovano davanti a tanti problemi, non si è profittato di questa riunione internazionale per discuterli. Nelle assemblee dei delegati il tempo fu perduto in bagatelle, mentre delle questioni urgenti come queste difficoltà di pubblicazione, l'uso crescente dei dischi (per i quali i compositori non hanno nessuna remunerazione), la Radio e tutti i problemi artistici attuali non furono discussi. La riorganizzazione della Società s'impone se la Società vuole vivere. Dei riassunti dei delegati sulle condizioni del lavoro artistico nel loro paese costituirebbero uno stimolante reciproco. Si dovrebbe creare un fondo di soccorso per artisti indigenti, e per una pensione agli artisti vecchi. Delle prove preliminari in ogni paese dovrebbero garantire una esecuzione soddisfacente delle opere presentate. Una rivista trimestrale scritta solamente da musicisti dovrebbe essere pubblicata. La Società dovrebbe incaricarsi della pubblicazione delle opere più importanti.

Louis Gruenberg (Chicago).

ITALIEN.

Die I.G.N.M. hat seit den letzten Jahren in wachsendem Masse die Fortschrittsmusik zu vertreten verstanden und sich damit die allgemeine Anerkennung errungen. Ich meinerseits fühle mich ihr durch warme Dankbarkeit verbunden.

Die I.G.N.M. will der Kunst dienen und in Besonderheit den jungen Komponisten helfen. Warum nimmt man dann soviel Werke auf die Festprogramme, die überall gespielt werden können (für Streichquartett oder übliches Orchester geschrieben)? Man sollte statt dessen Werke aufführen welche für eine besondere Besetzung geschrieben sind oder sonstwie den üblichen Rahmen verlassen. Durch das Musikfest würden solche Werke, die sonst oft garnicht erst zur Ausführung gelangen, besonders gefördert werden.

Dallapiccola (Firenze).

ITALY

The I.S.C.M. is most meritorious, embodying all that is progressive in music, and its evolution in the past ten years has led to this general opinion which I share. Personally I am attached to the S.I.M.C. by ties of affectionate gratitude.

The I.S.C.M. stands for « art for art's sake » and mainly to help young composers. The world having so many orchestras and quartets at its disposal, why therefore insert in the I.S.C.M. programmes such a number of works for orchestra and quartet which could easily find a place elsewhere? Would it not be preferable, in the cause of real help to composers (who are nearly all in precarious circumstances) to present those works which, being of a more complicated character, are more difficult to place? Editors, who will, even in times of economic stress, publish a mediocre composition (specially where this follows conventional lines) are not easily persuaded to welcome a work (even if very well conceived) in which the instrumentation is elaborate or where a soloist may be required.

During the festivals, where relations are established between musicians of different countries, the works presented find the way

to success easier; the S.I.M.C. should give practical help to these works and so form a new and invaluable branch of activity.
Dallapiccola (Firenze).

ITALIE.

La S.I.M.C. dont l'évolution, depuis une dizaine d'années va croissant, est bien méritoire, réalisant aujourd'hui tout ce qu'il y a de plus progressif dans le monde musical. Pour ma part, je me sens attaché à la S.I.M.C. par des liens d'affectueuse reconnaissance.

La S.I.M.C. n'existe que pour l'art seul et, en particulier, pour venir en aide aux jeunes compositeurs.

Puisque le monde est si bien pourvu d'orchestres et de quatuors, pourquoi tant d'œuvres pour ces groupements figurent-ils sur les programmes de la S.I.M.C.? Ne serait-il pas préférable dans le but d'aider réellement les compositeurs (qui sont pour la plupart très gênés), de présenter des œuvres qui, étant d'un caractère plus complexe auraient plus de mal à être reçues. Les éditeurs qui, même en temps de crise, veulent publier un morceau médiocre (surtout quand celui-ci est assez conventionnel) ne sont pas faciles à persuader d'accueillir une œuvre (si bien conçue soit-elle) dont l'instrumentation est plus compliquée ou bien où il faut des solistes. Pendant un festival, où sont établis des contacts entre musiciens de tous les pays, les œuvres ainsi présentées ont plus de chances de succès et la S.I.M.C. devrait faire tout son possible pour lancer ces œuvres; remplissant ainsi un rôle de première importance dans la vie musicale.
Dallapiccola (Firenze).

SWITZERLAND.

It should be impossible for composers as well as editors to conduct business within the festival. One was surprised that sometimes works not submitted by the section were inscribed on the programmes, whilst others duly submitted were not given any consideration. It is regrettable that the German section is no longer represented. In the present days of stress for art and artists the society will be faced by very important tasks in the immediate future. The festivals should make known new works whilst the sections must continuously propagate modern music by serious work the whole year round.
Paul Sacher (Basel).

SUISSE.

Il devrait être impossible aux compositeurs ainsi qu'aux éditeurs de faire des affaires dans le cadre d'un festival. On s'est étonné que des œuvres non proposées par la section étaient inscrites aux programmes alors que d'autres, qui étaient proposées n'ont pas été prises en considération. On regrette que la section allemande ne soit plus représentée. La misère de l'art et des artistes placera sous peu la société devant des devoirs importants. Les festivals doivent donner connaissance des nouveautés musicales: c'est aux sections à propager la musique contemporaine par un travail sérieux de toute l'année. En tous cas: la S.I.M.C. est une société bien vivante.
Paul Sacher (Basel).

SVIZZERA.

Dovrebbe essere impossibile ai compositori ed agli editori di fare degli affari nel quadro di un festival. Ci si era meravigliati che le opere non proposte dalla sezione erano iscritte ai programmi, invece che altre, che erano proposte non sono state prese in considerazione. Ci dispiace che la sezione tedesca non sia più esistente. La miseria dell'Arte e degli Artisti metterà presto la Società davanti a doveri importanti.

I festivali devono far conoscere delle novità musicali: appartiene alle sezioni di propagare la musica contemporanea per mezzo di un lavoro serio di tutto l'anno. In ogni modo: la S.I.M.C. è una società ben vivente.
Paul Sacher (Basel).

zioni) convincere un editore — e cio' anche in tempi normali — a pubblicare un brano, anche seriamente concepito, qualora questo sia immaginato per un complesso strumentale un po' insolito o qualora richieda un solista di canto o di strumenti o un coro.

Durante i festivali si stabiliscono sempre dei contatti fra i musicisti dei vari paesi ed è frequente che un'opera presentata in sede internazionale venga ripresa da qualche società di concerti.

La S.I.M.C. dovrebbe dunque intervenire e aiutare quelle opere che appaiono eccezionali anche per l'impiego dei mezzi. Intervenire in questo senso sarebbe per la Società Internazionale una nuova ragione di vita intensa e interessante.

Luigi Dallapiccola (Firenze).

SCHWEIZ

Bedenken auf die ich gestossen bin und die sich gegen die IGNM richten, sind kurz formuliert ungefähr folgende:

I. Die IGNM hat ihrer Sache schlecht gedient, wenn manchmal Interessen einzelner Komponisten und Verlegergruppen stärker zu sein schienen als sachliche Gesichtspunkte. Die Gesellschaft kann international ihre Daseinsberechtigung nur aufrecht erhalten, wenn es unmöglich ist in ihrem Rahmen Geschäfte zu machen.

II. Es hat befremdet, dass verschiedene Male von der Landesjury nicht vorgeschlagene Werke auf den Festprogrammen standen, während Vorschläge der Sektion unberücksichtigt blieben.

III. Es wird bedauert, dass die deutsche Sektion nicht mehr existiert; es wäre wünschenswert, dass die Musiker dieses Landes wieder an der Gesellschaft teilnehmen würden, da Deutschland mit Hindemith, Egk, Orff, Pepping, Fortner, Höller, „fehlt“.....

Mit diesen Bedenken bin ich nach Prag gekommen; doch der musikalische Teil des Festes schien mir sehr erfreulich: die Jury hatte zweifellos gut gearbeitet. Was sich aber in der Delegiertenversammlung abgespielt hat, musste nachdenklich stimmen. Als positives Ergebnis sei jedoch festgehalten: die IGNM ist zweifellos eine lebendige Gesellschaft.

Heute scheint es mir wichtig, dass vor allem die einzelnen Sektionen, Ortsgruppen und Mitglieder während des ganzen Jahres für neue Werke eintreten. Der Sinn von Musikfesten kann nur sein, anzuregen und mit Neuem bekannt zu machen, um den musikalischen Alltag zu beleben und zu befruchten! Ich glaube dass unsere Gesellschaft in den nächsten Jahren grosse und wichtige Aufgaben zu bewältigen hat: die Not der Kunst und des Künstlers rufen gebieterisch nach Hilfe und die Ungelöstheit vieler Probleme, die Urteilslosigkeit und Ratlosigkeit nach deutlicher Führung.

Paul Sacher (Basel).

BELGIQUE

Je tiens à souligner le grand bienfait que constitue pour les compositeurs des manifestations pareilles. C'est une unique occasion de prendre contact et d'échanger des idées sur les diverses questions musicales. Ce n'est pas toujours en lisant ses œuvres qu'on parvient à juger complètement une personnalité, mais bien en entrant en contact personnel avec elle.

Ce qui m'a profondément impressionné, c'est l'attitude du public à Prague (un public intellectuel qu'on voit rarement ailleurs), qui fait preuve d'un intérêt et d'un grand enthousiasme pour le festival. Des concerts d'une longueur de trois heures environ, où l'on ne joue que des nouveautés, constituent un grand effort même pour le public le plus averti.

Jef van Durme (Anvers).

ENGLAND

This event struck me as decidedly successful. In these days of nationalist megalomania any demonstration of the opposite tendency has a value, almost disproportionate to its concrete achievements. And the restatement of aims made by the I.S.C.M. stressing its nonadherence to any brand of politics and indifference to racial origin was especially valuable and showed the inherent progressiveness of the society as a whole.

Two questions, relating to the International Festivals, must be seriously considered:

I. Is their form, i.e. that of the ordinary run of music festivals of whatever kind, necessarily the most suitable for future occasions?

II. How can interest among a wider public be most easily roused?

Dealing with the second of these two questions first: would it not be possible to devote perhaps one concert of the festival to works specially written for the local *amateur* conditions of the particular locality where the festival is to be held? Local professional conditions are already naturally taken into consideration, but a wide interest in the festival among the general public might be roused by catering for the most developed and popular form of musical expression. For example in England the brass band of a particular type of instrumentation is very widespread, well organised into associations and highly developed technically. The personnel is entirely amateur and extraordinarily keen and devoted. But their range of musical interest is small. Could however these enormous numbers of regularly practising music lovers be got to interest themselves in contemporary music much would be gained. This can only be done by getting some of them to take an active part in a festival. For this, special arrangements must be made in

BELGIEN.

Der Wert dieser Veranstaltungen für die Komponisten ist unschätzbar. Persönliche Fühlungnahme und Diskussion musikalischer Fragen tragen stets viel zum Verständnis der Werke bei...

Sehr zu bewundern war auch die Haltung des Prager Publikums, das den Festveranstaltungen trotz der langen und schwierigen Konzertprogramme, aussergewöhnliches Interesse entgegenbrachte.

Jef Van Durme (Antwerpen).

BELGIUM.

I should like to underline the great benefit of these manifestations to composers. They are unique occasions for getting together and exchanging ideas on diverse musical subjects.

One can often judge the works of a composer better, after personal contact. What impressed me profoundly, was the attitude of the Prague public (an intellectual public, rarely seen elsewhere) which showed a great interest and enthusiasm for the festival.

Concerts longer than three hours, at which only new works are played, constitute a great effort, even for the most advanced public.

Jef Van Durme (Anvers).

BELGIO

Il valore di questi festivali per il compositore è molto importante. La possibilità di conoscersi personalmente e di discutere i problemi musicali aiuta molto per la comprensione delle opere nuove.

L'attitudine del pubblico di Praga era meravigliosa; si interessava senza stancarsi a tutti quei lunghi e difficili concerti.

Jef Van Durme (Anversa).

ENGLAND

Die in Prag aufs neue gezeigte Unabhängigkeit der I.G.N.M. von politischen Einflüssen ist sehr zu schätzen.

Es fragt sich aber ob die jetzige Gestaltung der Musikfeste die beste ist und wie man ein weiteres Publikum gewinnen könnte.

Die örtliche Bevölkerung wäre wahrscheinlich interessierter wenn Werke, dem jeweiligen Orte angepasst, aufgeführt werden würden. Z. b. : in England ist das Blasorchester weit verbreitet. Könnte man diese musikliebenden Amateure an zeitgenössischer Musik interessieren, und zum aktiven Mitarbeiten an den Festen bringen, so wäre viel gewonnen.

Bis jetzt bestanden die Feste aus Konzerten, deren Form überall üblich ist, die sicher aber interessanter gestaltet werden könnten. Die Mitwirkung von Amateuren, die besonders für sie geschriebene Musik aufführen sollten, und die Möglichkeit einer Diskussion der verschiedenen Probleme durch das Publikum würden das Interesse an den Festen erheblich steigern.

Alan D. Bush (London).

ANGLETERRE.

Au Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine à Prague, on a pu constater à nouveau que l'indépendance politique de la Société est, particulièrement en ce moment, d'une très grande valeur. Mais on peut se demander si la forme actuelle des festivals est la seule possible et si un public plus nombreux ne pourrait être acquis.

La population locale serait beaucoup plus intéressée si, dans le choix des œuvres, on tenait compte des possibilités instrumentales locales. En Angleterre, par exemple, les fanfares sont très répandues. Si on pouvait intéresser ces amateurs fervents à la musique contemporaine, en les faisant participer aux festivals, un grand pas serait fait.

Jusqu'à présent, la forme des concerts aux festivals ne diffère en rien de celle des concerts habituels. La collaboration des amateurs qui exécuteraient des œuvres spécialement écrites pour eux, et la possibilité pour le public de discuter les différents problèmes, augmenteraient considérablement l'intérêt porté aux festivals.

Alan D. Bush (Londres).

INGHILTERRA.

L'indipendenza politica della S.I.M.C. a Praga è di un grande valore. Ma bisogna domandarsi se la forma di festival di oggi è la migliore possibile e come si potrebbe attirare un pubblico maggiore. Il pubblico abitante nelle città dove hanno luogo i festival sarebbe certamente più interessato se si riuscissero a dare anche delle opere che corrispondessero alle condizioni locali. Per esempio: In Inghilterra si trovano, in molte città, delle orchestre di amatori di strumenti a fiato; bisognerebbe interessare questi amatori di musica alla musica contemporanea, per farli partecipare attivamente ai festival. Fino ad oggi questi festival erano dei concerti della forma abituale, ma è certo che si potrebbero trovare delle formule di concerti molte più attrattive. La partecipazione degli amatori, che dovrebbero eseguire delle opere scritte specialmente per loro, e la possibilità di discutere i differenti problemi con il pubblico, potrebbe rialzare di molto l'interesse per i festival.

Alan D. Bush (London).

PROJECTS TOWARDS A GREATER ACTIVITY OF THE I.S.C.M.

(Note.) The following projects, resulting from letters received, discussions and personal experiences, are within the bounds of possibility, and the society must decide whether it will justify, after 14 years existence, the hopes which musicians have placed in it.

I. THE JURY.

a) Date of session to be fixed, not later than a month after election of jury, that all members, may attend and work together for at least five days.

b) Certificates to be awarded to chosen works — the president to draw up a report of proceedings — four prizes to be awarded each year (entitled « Prize given by the town of at the International Festival 193... »).

The president to endeavour to have published, by the international editors in turn, the works selected by the jury.

The jury to award each year, three national prizes in each section, given by the Broadcasting societies which shall give first performances of these works and, an attempt to be made to draw the attention of editors to the publication of the works.

II. PROGRAMMES.

An account of the delegates' meeting will be edited, in which will be found all particulars of the artistic possibilities of the town chosen for the next festival. Length of programmes must not exceed 3/4 hour. After each concert, discussions could take place (under the president), on artistic problems including interpretation.

III. CONCERTS.

It should be demonstrated, by the high standard of perfection of the concerts given, that an interpretation which is technically perfect is of first importance for the full comprehension of the new music.

The number of concerts should be fixed according to the time available for rehearsal — the sections should be responsible for the quality of the interpreters — if a section is unable to send artists of first rank, the president should endeavour to provide them.

IV. PROPAGANDA.

The society shall form a committee of honour, the members of which shall pay a subscription of 300 frs (Swiss). As a special honour, an artist may be elected to this.

The funds of this Committee, shall be employed to help artists without means to attend the festivals, to aid those artists who are either poor or ill, and to engage good interpreters. Members of this Committee to do their utmost to obtain, for the members of the I.S.C.M. gratuitous holidays, that they may rest, study or create.

The subscription for each member of the I.S.C.M. shall be 2 Swiss francs per year to form a fund for publication of composi-

collecting the music for the International Jury. But these are in no sense insuperable difficulties.

Question I. Our festivals up to now have consisted solely of series of concerts at which professional performers played to more or less passive audiences, exactly as they do in the ordinary commercial concert world. This is a way of concertising which has become so familiar that we regard it as the only possible one. But not only should amateur performers take an active part by performing music specially written for them, the audiences must be brought into much more active touch with the performers and composers. This can be done by giving opportunity for discussion of the various items (if necessary at the concert itself) by both performers and listeners.

The International Festivals of the I.S.C.M. are admirable and important events which we should all support even in their present form.

Alan D. Bush (London).

Zur Intensivierung der Tätigkeit der I.G.N.M.

(Zu den folgenden Anregungen, die eine Zusammenfassung von Zusendungen, Gesprächen und persönlichen Erfahrungen sind, ist zu bemerken, dass ihre Verwirklichung durchaus im Bereich des Möglichen liegt, dass also der Lebenswille der Gesellschaft darüber entscheidet, ob diese nach 14 jähriger Existenz den Hoffnungen entsprechen wird, die ihr die Musiker noch immer zuwenden.)

I. Die Jury

a) Der Zeitpunkt der Jurysitzung muss spätestens einen Monat nach der Jurywahl mit definitivem Einverständnis aller Jurymitglieder festgelegt werden.

b) Die Jurysitzung muss sämtliche Jurymitglieder mindestens 5 Tage in gemeinsamer Arbeit vereinen.

c) Die Jurymitglieder haben über die zur eigentlichen Auswahl kommenden Werke (mit mehr Plus-als Minuspunkten) schriftliche Gutachten abzufassen, die mit Zustimmung des Präsidenten eingesehen werden können.

d) Der Obmann der Jury hat einen Bericht über die Tagung der Jury und ihre Arbeit auszuarbeiten, der der Vollversammlung vorzulegen ist.

e) Die Jury verteilt jedes Jahr 4 von der jeweiligen Feststadt zu stiftende Preise. (Kompositionspreise der Stadt X, Musikfest der IGNM 19...)

f) Der Präsident der I.G.N.M. übernimmt es, Verhandlungen mit den führenden internationalen Verlegerfirmen durchzuführen, um zu erreichen, dass in jährlichem Turnus je eine andere Edition die Herausgabe von der Jury empfohlener Werke übernimmt.

g) Die Jury bestätigt jährlich für jedes der IGNM angehörige Land; 3 Nationalpreise. Diese werden von den Sendegesellschaften der Länder gestiftet, die dafür die von den Landessektionen ausgewählten Werke zur Uraufführung bringen können. Ebenso sind sympathisierende Verleger jedes Landes für die Herausgabe der preisgekrönten nationalen Werke zu interessieren.

II. Programmgestaltung:

a) Im Anschluss an die Delegiertenversammlung wird ein Protokoll abgefasst, das noch während des Musikfestes erscheint. Dieses Protokoll hat über die künstlerischen Möglichkeiten und die zur Verfügung stehenden Mittel der nächstjährigen Feststadt zu informieren, so dass die Komponisten alle örtlichen Gegebenheiten ausnützen können.

b) Die Festprogramme dürfen die Dauer von 75 Minuten nicht überschreiten.

c) Im Anschluss an jedes, so auf 90 Minuten begrenzte Konzert, kann auf Antrag — der von mindestens 25 Mitgliedern der IGNM unterzeichnet sein muss — eine Aussprache unter dem Vorsitz des Präsidenten stattfinden, an der die Jury und die ausübenden Künstler sich führend beteiligen. Diese Aussprachen sollen ausschliesslich künstlerische Probleme der Werke und Interpretationsfragen betreffen.

III. Aufführungen

a) Die IGNM. hat durch die unantastbare Qualität ihrer Festaufführungen zum Ausdruck zu bringen, dass eine technisch vollendete Interpretation die erste Voraussetzung zum Verständnis neuer Kunst ist, und dass ungenügende Aufführungen Werkverfälschungen bedeuten.

b) Die Zahl der Konzerte wird von der der Proben abhängig gemacht.

c) Die Festspielleitung, resp. die in Frage kommenden Sektionen, sind verantwortlich für die Qualität der Intrepreten. Sie haben, im Falle nicht genügender künstlerischer Leistungen, vor einer Vollversammlung (am letzten Festtage) Rechenschaft über ihre Künstlerwahl abzulegen.

d) Falls eine Sektion nicht in der Lage ist, hochqualitative Künstler für die Aufführung eines Werkes zu senden, hat der Präsident für mustergültigen Ersatz Sorge zu tragen.

IV. Werbung unter Musiker und Publikum

a) Die Gesellschaft begründet einen Ehrenausschuss aus Männern, Musikverlegern, leitenden Persönlichkeiten der Radio-, Grammophon- und Filmgesellschaften. Der Beitritt zu diesem Ehrenausschuss

tions. Concert societies will be asked to include in each programme a work proposed by the I. S. C. M. (as is already done in Italy and Russia). The Broadcasting companies shall organise competitive concerts; the three best works shall receive prizes.

V. STATUTES.

On the last day of the festival, the annual general assembly of members shall take place at which will be read, the jury's report, the report of the delegates' meetings and the secretary's report on the activity of the committee of honour and other matters.

Trude Rittmann (Brussels.)

POUR INTENSIFIER L'ACTIVITE DE LA S. I. M. C.

(Les stimulants suivants renferment les conclusions tirées des communications reçues, des discussions, et des expériences personnelles. Leur réalisation est certainement possible, et la société doit décider si elle veut justifier, après 14 ans d'existence, les espérances des musiciens.)

I. LE JURY.

La date de la réunion du Jury doit être fixée un mois après l'élection. La séance devra réunir tous les membres en vue d'un travail commun, pendant cinq jours. Les membres devront fournir des certificats sur les œuvres choisies. Le président du Jury devra rédiger un rapport sur le travail du jury. Le jury distribuera chaque année quatre prix (prix décerné par la ville de... à l'occasion du festival international de 193...).

Le président de la Société doit se charger d'obliger les grands éditeurs internationaux à écarter à tour de rôle, chaque année, les œuvres choisies par le Jury.

Le jury décernera chaque année trois prix nationaux dans chaque section, distribués par les sociétés radiophoniques qui se réservent le droit de créer ces œuvres. Il faut intéresser les éditeurs nationaux à la publication de ces œuvres.

II. PROGRAMMES.

Un compte rendu de l'assemblée des délégués sera rédigé, dans lequel on envisagera toutes les possibilités artistiques de la ville choisie pour le prochain festival.

La durée des programmes ne pourra dépasser 75 minutes.

Après chaque concert, des discussions pourront avoir lieu sous la direction du président, pour élucider les problèmes artistiques et les questions d'interprétation.

III. CONCERTS.

La perfection absolue des concerts devra démontrer qu'une interprétation techniquement parfaite est la première condition à observer pour faire comprendre la musique nouvelle.

Le nombre des concerts sera fixé selon les possibilités de répétition.

Les sections seront responsables de la qualité de leurs interprètes. Quand une section n'a pas la possibilité d'envoyer des artistes de premier rang, le président doit se charger d'en trouver.

IV. PROPAGANDE.

La Société créera un comité d'honneur; la participation à ce comité est subordonnée à un versement minimum de 300 francs suisses.

Le président peut, pour honorer un artiste, le faire entrer dans ce comité.

Les fonds du comité doivent servir à permettre aux artistes indigents de participer aux festivals, à aider des artistes pauvres ou malades, ainsi qu'à engager des interprètes de qualité.

Les membres du comité s'efforceront de procurer aux membres de la S. I. M. C. des séjours de vacances gratuites, pour se reposer, étudier ou créer.

La S. I. M. C. fera verser par chacun de ses membres une cotisation annuelle de 2 francs suisses pour la création d'un fonds qui aidera à la publication des œuvres.

Les sociétés de concerts seront priées d'inscrire à chaque programme une œuvre nouvelle proposée par la Société (ceci se fait

schuss ist verbunden mit einer einmaligen Stiftung von mindestens 300 Schweizer Fr..

b) Der Präsident hat das Recht ausübende Künstler auszeichnungshalber in den Ehrenausschuss zu berufen.

c) Der Ehrenausschuss bestimmt im Einvernehmen mit dem Präsidenten über die Verwendung der Gelder, die dazu dienen sollen, unbemittelten Künstlern die Teilnahme an den Festen zu ermöglichen, kranke und notleidende Mitglieder zu unterstützen und — wie in III. d) vorgesehen, — die Mitwirkung wichtiger Interpreten zu ermöglichen.

d) Die Mitglieder des Ehrenausschusses versuchen durch ihre persönlichen Beziehungen Mitgliedern der IGNM. die Möglichkeit zu kostenlosen Erholungs- oder Arbeits- (resp. Studien-) Aufenthalten zu verschaffen.

e) Die IGNM. erhebt in jedem Jahr einen einmaligen Sonderbeitrag von 2 Schweizer Fr. pro Mitglied zum Aufbau eines Dispositionsfonds der Gesellschaft. Die Gelder dieses Dispositionsfonds sind hauptsächlich für Druckzuschüsse bestimmt.

f) Die nationalen Konzertgesellschaften werden dafür interessiert, in jedes ihrer Programme ein (zusammen mit der Landesektion gewähltes) erprobtes Werk aufzunehmen, wie das in Italien und Russland bereits üblich ist.

g) Die Radiogesellschaften veranstalten unentgeltliche Studienaufführungen, in denen neue Werke vor einem von der Sektion und dem Radio geladenen Publikum (zunächst ohne Uebersetzung) ausprobiert werden. Die 3 besten Werke aus diesen Studienaufführungen werden, nach Bestätigung durch die internationale Jury, mit den in I. g) vorgesehenen Nationalpreisen ausgezeichnet.

V. Ergänzungen der Statuten

a) Am letzten Tag eines jeden Musikfestes findet die jährliche Vollversammlung der Mitglieder der IGNM. statt.

b) Die Vollversammlung nimmt entgegen: 1. den Bericht des Obmanns der Jury, 2. die Verlesung des Protokolls der Delegiertenversammlung, 3. Mitteilungen des Sekretärs der IGNM. über die Tätigkeit des Ehrenausschusses und zu treffende Verfügungen.

c) Die Teilnehmer der Vollversammlung können Anträge stellen, die bei genügender Unterstützung zur Diskussion gelangen.

Trude Rittmann (Brüssel).

déjà en Italie et en Russie).
Les sociétés radiophoniques créeront des concerts d'étude; les trois meilleures œuvres de ces concerts seront primées.

V. STATUTS.

Le dernier jour du festival aura lieu l'assemblée annuelle des membres de la S.I.M.C. où seront entendus:

- 1o le rapport du jury;
- 2o le rapport de l'assemblée des délégués;
- 3o le rapport du secrétaire sur l'activité du comité d'honneur et autres actes.

Les participants à l'assemblée pourront soumettre les problèmes à discuter.

Trude Rittmann (Bruxelles.)

PER INTENSIFICARE L'ATTIVITÀ DELLA S. I. M. C.

(Le proposizioni seguenti contengono le conclusioni tirate dalle comunicazioni ricevute, delle discussioni ed esperienze personali. La loro realizzazione è certamente possibile e la società deve decidere se essa vuole giustificare dopo 14 anni d'esistenza le speranze dei musicisti.)

I. IL JURY.

La data della riunione del Jury deve essere fissata un mese dopo l'elezione. La seduta dovrà riunire tutti i membri, in vista di un lavoro comune durante 5 giorni. I membri dovranno fornire dei certificati sulle opere scelte. Il presidente del Jury dovrà redigere un rapporto sul lavoro del Jury. Il Jury distribuirà ogni anno 4 premi (Premio attribuito dalla città di... all'occasione del Festival internazionale del 193...).

II. PROGRAMMI.

Un resoconto de l'assemblea dei delegati sarà compilato nel quale si prevederanno tutte le possibilità artistiche della città scelta per il prossimo Festival.

La durata dei programmi non potrà depassare 75 minuti. Dopo ogni concerto delle discussioni potranno aver luogo sotto la direzione del presidente, per delucidare i problemi artistici e le questioni d'interpretazione.

III. CONCERTI.

La perfezione assoluta dei concerti dovrà dimostrare che una interpretazione perfetta è la prima condizione da osservare per far comprendere la musica nuova. Il numero dei concerti sarà fissato secondo la possibilità delle prove. Le sezioni saranno responsabili della qualità dei loro interpreti. Quando una sezione non ha la possibilità d'inviare degli artisti di 1a classe, il presidente deve incaricarsi di trovarne.

IV. PROPAGANDA.

La società creerà un comitato d'onore. La partecipazione a questo comitato è subordinata ad un versamento minimum di 300 Frs svizzeri.

Il presidente può, per onorare un artista, farlo entrare nel comitato. I fondi del Comitato devono servire a permettere agli artisti, indigenti di partecipare ai Festivals, a aiutare gli artisti poveri o malati, nonché a scritturare degli interpreti di qualità. I membri del Comitato si sforzeranno di procurare ai membri della S.I.M.C. dei soggiorni di vacanze gratuite, per riposarsi, studiare e creare. La S.I.M.C. farà versare da ciascuno dei suoi membri una contribuzione annuale di 2 Frs. svizzeri, per la creazione di un fondo che aiuterà alla pubblicazione delle opere.

Le società di concerti saranno pregate d'inscrivere ad ogni programma un'opera nuova, proposta dalla società (questo si fa già in Italia ed in Russia). Le società radiophoniche creeranno dei concerti di studio: le 3 migliori opere di questi concerti saranno premiate.

V. STATUTI.

L'ultimo giorno del Festival avrà luogo l'assemblea annuale dei membri della S.I.M.C. dove saranno ascoltati:

- 1o rapporto del Jury;
- 2o rapporto dell'assemblea dei delegati;
- 3o rapporto del segretario sull'attività del comitato d'onore ed altri atti.

I partecipanti all'assemblea potranno sommettere dei problemi da discutere.

Trude Rittmann (Bruxelles.)

Kritik als Schöpferisches Vermögen

Eine Diskussion

geführt von Willy Tappolet.

Vor bald einem Jahrzehnt wurde ich schon einmal aufgefordert, an einer Diskussion über „Musik - Kritik - Publikum“ teilzunehmen. Statt dass sie zur Klärung prinzipieller Fragen führte, war das Ergebnis, dass jeder am andern vorbeiredete und ein ebenso buntes wie verwirrendes Bild der mannigfaltigsten und widerspruchreichsten Meinungen entstand.

Aus diesem Grunde ersuchte ich den Herausgeber der Zeitschrift, seine Ansicht zum Problem der Musikkritik kurz zu formulieren. Dadurch war die Grundlage für eine Aussprache von einem bestimmten Standort aus geschaffen, die jede Weitschweifigkeit ausschloss.

Die Auseinandersetzung wird weiter geführt, da ich es durchaus für möglich halte, zu ganz bestimmten, positiven Resultaten vorzutossen.

Willy Tappolet.

1. THESEN :

„ Ich unterscheide zwei Möglichkeiten :

1. Die ideale Reportage — mit anderen Worten die umfassende erschöpfende Schilderung aller Impressionsmöglichkeiten, die ein künstlerischer Anlass vom Raum her wie vom Werk, vom Publikum wie von den Ausführenden, von der Atmosphäre des Abends bis zu ihrer Steigerung in Extase bietet. Eine solche ideale Reportage, bei der also das intuitive Erfassen und Widerspiegeln aller lebendigen Momente die Hauptsache wäre, scheint mir äusserst bedeutungsvoll, aber leider nicht vorhanden.

2. Den musikalischen Kritiker als schöpferischen Helfer und Anreger — dieser Typ liesse sich eigentlich in der Forderung zusammenfassen, dass ein wahrhafter Kritiker der beste Kenner und wahrscheinlich auch Könnner des entsprechenden Kunstgebietes sein müsste. Um ein neues Werk und um eine neue künstlerische Erscheinung einzuordnen oder doch wenigstens in richtige Beziehung und Verhältnisnahme zu bringen, müsste er die gründlichste, lebendigste und gescheiteste Erfahrung haben; er sollte hören können, so hören, dass sein Ohr eine entstehende Aufführung noch sofort durchhören müsste, ohne deshalb dem Werk gegenüber beeinflusst zu werden, dass also mit einem Wort Kunst des Hörbarmachens und Kunst des zu Hörenden von ihm nicht miteinander verwechselt werden könnten.

Ich glaube, man sollte feststellen :

- a) das ideale mögliche Ziel einer wahrhaften Kritik,
- b) die praktischen und theoretischen Voraussetzungen der Musik gegenüber, die daraus für einen Kritiker folgen,
- c) die möglichen Methoden der Kritik, etc...

Criticism as a creative power.

Nearly ten years ago I was asked to participate in a discussion on « criticism and the public », but not satisfactory result being reached, I addressed myself to the editor of this Revue asking him to expound his views on the subject and so to establish a starting point for a discussion, which will be continued, as I think this inquiry should bear fruitful results.

Willy Tappolet.

EXPOSE :

Two sides of the question present themselves :

a) The ideal reporting which relates, in a living manner all the impressions received, as to performance, reaction of the public and all circumstances which have contributed to the production of the work in question.

b) The critic in the role of stimulator. He should possess not only profound theoretical knowledge, but also be an expert in technique, in order to be able to introduce a new work to the public, and not to fall into the frequent error of judging the value of a work by the standard of its performance in mistaking inferior execution for inferior composition.

Three points have to be considered :

- a) the ideal and scope of criticism;
- b) the musical equipment, theoretical and practical of the critic;
- c) the different methods of criticism... etc.

La critique considérée comme force créatrice

Il y a bientôt dix ans que l'on m'a prié de prendre part à une discussion sur le sujet « critique et public », mais on n'aboutit à aucun résultat parce que les opinions étaient trop divergentes.

Pour cette raison, je demandai à l'éditeur de cette revue d'exposer ses vues sur le problème de la critique musicale.

Cela fut le point de départ d'échanges de vues qui se prolongeront, car j'entrevois la possibilité d'obtenir des résultats positifs.

Willy Tappolet.

EXPOSE :

Deux possibilités se présentent :

1. Le reportage idéal qui rendra compte d'une manière vivante de toutes les impressions reçues concernant : l'œuvre, son exécution, la réaction du public, ainsi que toutes les circonstances qui ont contribué à créer l'atmosphère de sa présentation.

2. Le critique musical, en tant qu'animateur, devrait posséder non seulement des connaissances théoriques très approfondies, mais aussi une grande expérience personnelle des moyens techniques d'exécution, de façon à être capable de présenter d'une manière compréhensible, une nouvelle œuvre au public : et ne pas tomber dans l'erreur si fréquente, de porter un jugement défavorable sur une œuvre d'après une mauvaise exécution.

Trois points sont à établir :

- a) le but idéal de la critique;
- b) les connaissances musicales théoriques et pratiques du critique;
- c) les différentes méthodes de critique, etc...

La critica considerata come forza creatrice.

Sono già quasi dieci anni che sono stato pregato di prendere parte ad una discussione sul soggetto: « critica e pubblico ». Ma non si arriva a nessun risultato perchè le opinioni erano troppo divergenti.

Per questa ragione domandai all'editore di questa rivista d'esporre le sue vedute sul problema della critica musicale. Questo fu il punto di partenza di scambi di vedute che si prolungarono, poichè intravedo la possibilità d'ottenere dei risultati positivi.

Willy Tappolet.

ESPOSTO :

« Distinguo fra due possibilità. »

1. Il reportaggio ideale, in altre parole la descrizione comprensiva, esauriente di tutte le possibilità d'impressione che presenta una manifestazione artistica, prodotta da una sala o dall'opera, dal pubblico o dai suonatori, dall'atmosfera della serata fino al successo finale, codesto reportaggio ideale nel quale la facoltà di concepire e riflettere intuitivamente ogni elemento cospicuo sarebbe il punto essenziale, mi pare molto rilevante; però, sfortunatamente, infatti non esiste. Occorrerebbe ammaestrare probabilmente una generazione intera per creare un reportaggio artistico.

2. Il critico musicale in tanto che aiuto creativo ed animatore — dovrebbe essere effettivamente ottimo conoscitore e probabilmente il più grande perito pratico di ogni ramo artistico rispettivo; affinchè sia in istato di classificare un nuovo evento artistico od almeno stabilirne le relazioni ed i rapporti precisi, dovrebbe avere l'esperienza la più completa, la più viva, la più intelligente, dovrebbe udire, percepire cosicchè il suo orecchio avverta subito una cattiva interpretazione senza lasciarsi predisporre contro l'opera, insomma non dovrebbe confondere l'arte d'interpretare coll'arte dell'opera interpretata.

Mi pare che si deve stabilire :

- a) lo scopo ideale e possibile di una vera critica ;
- b) le premesse pratiche e teoriche di fronte alla musica, che ne risultano per un critico ;
- c) i metodi possibili della critica ecc.

DISCUSSION

II

Criticism can be creative, because it transmits the message and inner meaning of a work, and therefore is able to throw a light upon the artistic intentions of the author and places the work in its right category. Only the comparison between the creative ideal and the result achieved can be the basis of a sound judgement and correct calculation of the value of a work.

This kind of criticism may have a strong influence on the development of art.

Wien, 8. 2. 36. Ernst Krenek.

La critique peut devenir productive en interprétant la vraie signification d'une œuvre et éclairant les intentions de l'auteur. C'est seulement la comparaison entre ces intentions et leur réalisation qui peut servir de base à un jugement raisonnable et à une juste appréciation de la valeur de l'œuvre.

Ce genre de critique aurait une influence profonde sur l'évolution artistique.

Vienne, 8. 2. 36. Krenek.

2. DISKUSSION.

I

Die angezeigte Möglichkeit der Kritik, die als die „ideale Reportage“ bezeichnet wird, scheint mir so viele Gefahren in sich zu bergen, dass die Nachteile die Vorteile bei weitem überwiegen. Eine solche Art der Kritik könnte nur einer schöpferischen Persönlichkeit zugebilligt werden, die in besonderen Fällen zu Fragen der Kunst Stellung nimmt, und der man ohne weiteres eine höchst subjektive Stellungnahme zubilligt, weil jede Stellungnahme einer solchen Persönlichkeit zu Fragen der Kunst erhellend für das Wesen ihres eigenen Schaffens ist.

Ist aber eine Persönlichkeit ohne schöpferische Begabung, so wird diese Form der Kritik leicht überheblich wirken. Der Standpunkt „Wie ich es sehe“ kann nur einer faszinierenden Persönlichkeit zugebilligt werden und nur in einer Zeit, wo eine bestimmte, allgemein anerkannte Kultur vorhanden ist, wo ein sehr breites und künstlerisch vorgebildetes Publikum die Stellungnahme des Kritikers zu wissen wünscht, um den eigenen Eindruck an dem seinen, dem des Erfahrenen, zu korrigieren und zu erweitern.

Ich stehe auf dem Standpunkt, den Conrad Fiedler in seiner Schrift „Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst“ eingenommen hat, einer Schrift, die zum Bedeutendsten gehört, was über die Aufgaben der Kritik ausgesagt wurde. Es ist nach Fiedler eine unberechtigte Annahme, dass die produktive Leistung ihr Dasein vor dem reflektierenden Verstand zu rechtfertigen hätte. Sie ist etwas Gegebenes und in sich Berechtigtes; man wird ihr nur durch die Bemühung näherkommen, ihr Wesen zu erforschen und die in ihr ruhenden Gesetze zu erkennen.

Eine solche Haltung dem Kunstwerk gegenüber ist „das ideale mögliche Ziel einer wahrhaften Kritik“, und der Kritiker selbst wird zum bedeutsamen Mittler zwischen Publikum und Werk. Es zeigt sich, dass dieser Typus des Kritikers sich immer mehr durchzusetzen beginnt, und zwar umso stärker, je mehr die allgemeine musiktheoretische und musikwissenschaftliche Ausbildung zur geforderten Grundlage des Kritikerberufes gemacht wird. Denn wer gewohnt ist, sich über die Struktur des Kunstwerkes Rechenschaft abzulegen, die Erscheinungen der Kunst in ihren Zusammenhängen zu erfassen, wird auch dem Neuen mit sicherem Verständnis begegnen, vor allem aber nicht sein persönliches Urteil in den Vordergrund zu stellen trachten, sondern die aus dem Werk gewonnenen Erkenntnisse und deren Vermittlung als das Wesenhafte seiner Aufgabe ansehen.

Wien, 17. 2. 36. Universitäts-Prof. Dr. Egon Wellesz.

II

Im kritischen Verhalten wird insofern ein schöpferisches Vermögen ersichtlich, als die Kritik eine Deutung des ihr vorgelegten Objektes vornimmt. Deutung ist hier im weitesten Sinn des Wortes gemeint, als Bewusstmachung von Gehalten und Zu-

sammenhängen, die sich einer Betrachtung erschliessen, welche ebenso sehr in die Tiefe dringt wie sie sich gleichzeitig in eine der Leidenschaft entrückte Distanz zum Objekt versetzt.

Eine solche Deutung führt zunächst zu einer *E i n o r d n u n g* des Objekts in grössere geistesgeschichtliche Zusammenhänge, die dem Empfänger der Kunstleistung das Verständnis für sie ermöglichen und erleichtern. Sodann bezieht sich die Deutung auf die Erkenntnis der *A b s i c h t e n* des *U r h e b e r s* des Kunstwerkes und liefert so der kritischen Beurteilung die ersten adäquaten Masstäbe, nämlich solche, die dem zu beurteilenden Objekt selbst entnommen sind. Nur der Vergleich zwischen der schöpferischen Absicht des Künstlers und ihrer Verwirklichung im Werk kann die Beurteilung, ob es ein in sich gelungenes sei, gerecht und sinnvoll machen.

Aus den allgemeinen *W e r t s e t z u n g e n*, die einer solchen Deutung zugrunde liegen, lässt sich schliesslich auch ermes sen, welche Bedeutung den Absichten des Künstlers — nunmehr abstrahiert von ihrer Verwirklichung im gegebenen Fall — zukommt, Schöpferisches Vermögen kann sich beim Kritiker hier insofern manifestieren, als die von ihm vertretenen Wertsetzungen philosophisch gesichtet sind. In diesem Fall wird sein Urteil auch für den Künstler (nicht bloss für das Publikum) belehrend sein und er wird indirekt, aber legitim auf die Entwicklung des Kunstschaffens selbst einwirken.

Wien, 8. 2. 36.

Ernst K r e n e k .

III

Die willkommenste Kritik ist mir: nichts Anderes als die *W i e d e r g a b e* eines *E i n d r u c k s*; wobei der Spannweite, der Tiefe dieses Eindrucks keinerlei Schranken gesetzt sein mögen.

Eine künstlerische (und künstlerisch für den speziellen Fall genau orientierte) Persönlichkeit nimmt Werk und Wiedergabe in sich auf und gibt mir die Niederschläge dieser Aufnahme. Schluss — mehr scheint mir nicht erforderlich.

Berlin, 6. 2. 36.

Leo B l e c h , Staatskapellmeister.

IV

Die Unterscheidung der idealen Reportage von der schöpferischen Kritik ist aus methodischen wie praktischen Gründen auf das lebhafteste zu begrüßen. Besonders für die Beurteilung neuer Musik ist eine Mitteilung der Erscheinungsformen oft viel fruchtbringender als ein vorschnelles Werturteil. Bei der Beurteilung neuer Erscheinungen ist grösste Sachlichkeit, Gründlichkeit und Vorsicht geboten, da das Neue meist ganz Ungewöhnliches bringt, welches mit den allgemein üblichen Masstäben nicht gemessen werden darf. Hierbei leistet eine solche Reportage sehr gute Dienste, da sie ein grosses Mass von Objektivität verlangt und vorgefasste Meinungen und Vorurteile weitgehend ausschaltet. Ein weiterer Vorzug der Reportage ist es, dass sie kein fertiges Wert-

La critica può divenire produttiva interpretando il vero significato di un'opera e chiarificando le intenzioni dell'autore. E solamente la comparazione tra queste intenzioni e la loro realizzazione che può servire di base ad un giudizio ragionevole e ad una giusta apprezzazione del valore dell'opera.

Questo genere di critica avrebbe una influenza profonda sull'evoluzione artistica.

Vienna, 8. 2. 36.

K r e n e k .

III

The most welcome criticism is, in my opinion that which relates impressions which a sensitive personality may feel on a work and its performance. Nothing more is necessary.

Berlin, 6. 2. 36.

Leo B l e c h ,
Staatskapellmeister.

La critique la mieux venue est pour moi celle qui rend compte des impressions reçues.

Un être sensible perçoit des impressions sur l'œuvre et son exécution, et les transmet. Cela me paraît suffisant.

Berlin, 6. 2. 36.

Leo B l e c h ,
Staatskapellmeister.

La critica più accettabile è per me quella che rende conto delle impressioni ricevute.

Un essere sensibile percepisce delle impressioni sull'opera e la sua esecuzione.

Questo mi sembra sufficiente.

Berlin, 6. 2. 36.

Leo B l e c h ,
Direttore d'orchestra
dell'Opera di Stato.

IV

I welcome the distinction between reporting and creative criticism. Modern music needs to be judged in an impartial manner, avoiding too impulsive an opinion. This kind of reporting paves the way for the second type of criticism, namely: creative, which aims at the indication of new ideas.

Considering the important role which the critic can play in the development of art, it should be obligatory for him to acquire a perfect technical equipment and avoid judging a work before having grasped its meaning.

Universities and music-schools should hold courses of study on the problems of modern music, thus musicology would serve the cause of tradition while not neglecting modernity.

Halle, 19.2.36. Christian Hellmuth-Wolff.

On tend à établir une différence entre un simple reportage et une critique approfondie.

Vis-à-vis de la musique moderne, on devrait se limiter à un simple reportage, il devra servir de base à une critique plus approfondie et fructueuse. Malheureusement, cette dernière atteint rarement son but à cause de l'insuffisance de connaissances pratiques et théoriques de ceux qui en sont chargés.

Une éducation professionnelle sérieuse doit être la condition essentielle à l'exercice de cette critique.

Il faudrait que l'enseignement de la musicologie intéresse la jeunesse à la musique actuelle, tout en maintenant la tradition.

Halle, 19.2.36. Christian Hellmuth-Wolff.

Noi accogliamo favorevolmente il movimento che tende a stabilire una differenza tra un semplice « reportage » ed una critica appro-

fondita. E soprattutto in faccia alla musica moderna che ci si dovrebbe limitare ad un semplice resoconto e astenersi dal formulare un giudizio prematuro. Questo resoconto dovrebbe, ciononostante, farsi l'interprete dell'opera, delle idee nuove e delle intenzioni dell'autore.

Esso dovrà servire di base ad una critica più approfondita e fruttuosa. Disgraziatamente quest'ultima raggiunge raramente il suo scopo a causa dell'insufficienza di conoscenze pratiche e teoriche di coloro che ne sono i caricati.

Non dovrebbe essere permesso di giudicare delle opere moderne senza essere completamente familiarizzato con il loro spirito. Per questa ragione un'educazione professionale seria deve essere la condizione essenziale all'esercizio di questa critica, soprattutto considerando il suo ruolo educativo. Bisognerebbe che l'insegnamento della musicologia, interessi la gioventù alla musica attuale, anche se mantenendo le tradizioni.

Halle, 19.2.36. Christian Hellmuth-Wolff.

VI

Die musikalische Kritik hat zur Aufgabe das Publikum aufzuklären, sein Verständnis zu bereichern und es über künstlerische Ereignisse denen es nicht beiwohnen, kann zu unterrichten.

Leider entspricht sie in Wirklichkeit fast nie diesem Ziel. Zu viel Inkompetente diskreditieren sie; ein obligatorisches Examen müsste deshalb der Ausübung der kritischen Tätigkeit vorangehen. Ein für alle Mal müsste dem ein Ende gemacht werden, dass jeder erste beste, mit Hilfe volltönender Worte trotz völligen Nichtwissens Berühmtheiten machen oder künstlerische Laufbahnen zerstören kann.

Es muss aber einmal gesagt werden, wie sehr bisher jede Kritik in der Praxis gehemmt ist. Vor allem gibt es keine wirklich freie Kritik; so lange der Kritiker nicht völlig unabhängig und in einem andern Milieu leben kann, als es das seiner Kunst ist.

Auf die Künstler selbst übt die Kritik nicht den geringsten Einfluss aus, jeder Künstler folgt letzten Endes doch nur dem allerparteilichsten Kritiker, nämlich sich selbst.

40 Jahre kritischer Tätigkeit haben mich so immer skeptischer werden lassen, hinsichtlich des Wertes der Kritik. Niemals hat die Kritik den Wert eines Werkes auf die Dauer garantieren können, niemals aber auch kann sie verhindern, dass ein begnadeter Künstler seinen Weg mit Erfolg macht.

Bruxelles, 14. 2. 36. Ernest Closson,
Prof. hon. au Conservatoire.

The role of musical (as with other) criticism is to enlighten the public.

In order to eliminate the incompetents, I consider that the critic should be obliged to pass (as in other professions) a rigorous examination, before being permitted to practise.

The critic's influence is to a certain extent limited, and the man who proclaims that he only says what he really thinks is not speaking the truth, for, so be quite untrammelled he would have to line another sphere, to that in which he practises, in order to avoid the personal influences which interfere with this liberty.

The really good critic is he who tries to be impartial. The public being aware of all this, reads us with a certain reserve, whilst the artist listens to one critic only — himself. When an artist invites me to his recital, it is certainly not to tell him he plays badly — according to whether he praises

urteil fällt, sondern den Leser selbst zum Nachdenken und Urteilen anregt. Die ideale Reportage müsste auch auf die formalen und geistigen Gegebenheiten eines Kunstwerkes hinweisen, also nicht nur Eindrücke wiedergeben, sondern auch Absichten und Mittel eines Werkes und seines Schöpfers mitteilen und damit zum Vermittler und Interpreten des Künstlers und seiner Ideen werden. Eine solche sachlich feststellende und referierende Tätigkeit bildet überhaupt erst die Grundlage und selbstverständliche Voraussetzung für die zweite Art der werdenden, helfenden und anregenden Kritik. Dass die Praxis der Tagesjournalistik dieses Verhältnis nur allzu oft umkehrt und ein schnell und oberflächlich gefälltes Werturteil an die Spitze stellt — darauf braucht hier wohl kaum besonders hingewiesen zu werden.

Beide Arten der Kritik können somit zum „schöpferischen Vermögen“ werden, indem sie auf neue Erscheinungen hinweisen, neue Erkenntnisse vermitteln. Dieses ideale Ziel wird jedoch sehr häufig verhindert durch den Mangel an praktischen und theoretischen Kenntnissen des Kritikers. Es sollte unmöglich sein, dass jemand über neue Kunstwerke öffentlich urteilt, der nicht die wichtigsten Erscheinungen und Ideen neuer Kunst auf das Genaueste kennt. Daher ist eine strenge Fachausbildung des Kritikers zu fordern, wenn man bedenkt, welche wichtige erzieherische und kulturpolitische Verantwortung demselben zufällt. Strengste Sachlichkeit wird er am besten durch eine wissenschaftliche Ausbildung an einer Universität oder Hochschule erhalten. Zu fordern sind daher an diesen Instituten auch regelmässige Vorlesungen und Uebungen über neue Kunst. Bisher gibt es solche an den Hochschulen so gut wie gar nicht. Gerade hier aber sollten die lebendigen Ideen der Gegenwart eine intensive Pflege finden, zum mindesten zur Diskussion gestellt werden, damit die Musikwissenschaft nicht nur der Erhaltung der Tradition, sondern der lebenden Gegenwart diene.

Halle, a. S., 19. 2. 36.

Hellmuth Christian Wolff.

V

Da die zur Diskussion gestellte Frage von Bedeutung und in ihren Konsequenzen für das Musikleben zweifellos von grosser Wichtigkeit ist, füge ich hier, Ihrer freundlichen Aufforderung folgend, einige kurze Bemerkungen zu den Einzelpunkten der Frage bei — mich, wie es in der Natur der Sache liegt, auf eine grundsätzliche Betrachtung der Dinge beschränkend.

Grundsätzlich wäre, glaube ich, zu sagen:

ad a) es dürfte sich mit der „Kritik“ wie mit jeder anderen Tätigkeit verhalten: dass nämlich ihr „Ziel“, oder genauer gesagt ihr Sinn — denn Erfüllung des SINNS ist „Ziel“, ist „Ideal“ — nur in der Erfüllung einer Funktion (biologisch gesprochen) liegen kann.

Denn da es nun einmal ausserhalb des LEBENS ein Lebendiges nicht gibt und nicht geben kann, bedeutet also „lebendig“ — und das ist was ja von jedem Tun und Sein gefordert werden muss, sofern es Berechtigung beansprucht — (i. e. „vom Leben erfüllt“

— ebenso aber auch: dem LEBEN dienend) ein funktionell dem LEBEN Eingegliedertsein.

Und als „Funktion“ der „Kritik“ dürfte anzusprechen sein: ein der Kunst (also nicht sich, nicht der Zeitung oder sonstwem) dienendes Helfen, die Gemüter aufnahmebereiter zu machen — in unserem Fall also: dem Hörer, genauer: dem in ihm, das „hören“, erfahren, „er-leben“ möchte, zu helfen, dass er immer besser „hören“ lerne und immer richtiger zu „hören“ fähig werde.

Was also vom „Kritiker“ vor allem zu fordern wäre:

ad b) selber „hören“ zu können und immer wieder von neuem hörbereit zu sein....

sodass also das Wie des Erwerbens solcher Hör-Bereitschaft und — Fähigkeit ebenso wie deren Anwendung und Betätigung vor allem von dem (oben dargelegten) Sinn und Wesen der „Funktion“ her orientiert werden müsste — und natürlich auch die Auswahl der solche Funktion Ausübenden.

Die sonst noch zu fordernden Eigenschaften erwähnt bereits der Satz 2) in klarster Weise.

ad c) das Wie der Ausübung solcher im LEBEN wurzelnden, in ihm dienenden (und dadurch Leben fördernden) Funktion lässt sich wohl kaum festlegen — und warum auch festlegen?! wenn es nur (im erwähnten Sinn) „lebendig“ ist und von der rechten Bereitschaft getragen, so wird sich Wie und Was von selbst ergeben.

Wie schön, wie positiv und erfreulich würde es sich dann ergeben!

Ried, 20. Februar 1936.

Heinrich Kaminski

VI

Le rôle de la critique musicale (comme des autres) est d'éclairer le public, de l'aider à comprendre, de rectifier ses erreurs de jugement, de le tenir au courant des manifestations musicales auxquelles il n'a pu assister.

Tel est évidemment le principe. Dans l'application, toutefois, reconnaissons que celui-ci est vicié souvent par des défauts et des inconvénients qui sont presque inhérents à la profession. Et tout d'abord, celle-ci est pratiquée trop souvent par des incompetents qui la discréditent. Aussi, j'estime qu'elle devrait être entourée de certaines garanties. L'exercice de la critique journalistique devrait être conditionnée par un examen passé devant un jury. On n'a pas le droit de plaider en justice la cause la plus banale, ou d'administrer un purgatif sans avoir fait de longues études et conquis un diplôme, mais le premier venu peut (censément, tout au moins), à l'aide de quelques mots sonores voilant le néant de ses connaissances, édifier une réputation injustifiée ou briser une carrière.

Maintenant, reconnaissons encore franchement qu'en pratique, le critique, même compétent et de bonne volonté, ne possède, en réalité, qu'une action très relative. Son influence est limitée par divers facteurs. Et d'abord, il n'est jamais tout à fait libre. Le critique qui

or blames, the critic is (for the artist) a sound judge, an incompetent or even a worse.

For these reasons, after forty years of musical criticism, I am sceptical as to its efficiency — a work or an artist make their way on their own merits and the critic has never been able to create a lasting reputation for a work or an artist without merit, nor prevent the establishment of an honoured reputation.

Brussels, 14. 2. 36. Ernest Closson,
Prof. hon. at the Conservatory.

Il ruolo della critica musicale è di aiutare il pubblico a comprendere, di correggere i suoi errori, di informarlo delle manifestazioni musicali alle quali egli non ha assistito.

Questo è il principio nella sua applicazione, però, riconosciamo i suoi difetti, inerenti alla sua professione. E prima di tutto, la critica è praticata troppo spesso da incompetenti che la discreditano, per ciò necessitano certe garanzie. L'esercizio della critica giornalistica dovrebbe essere autorizzata da un esame passato davanti ad un jury. Non si ha il diritto di giudicare senza conoscenze, mentre il primo venuto può invece, con l'uso di qualche frase sonora, ma vuote di conoscenze edificare o distruggere una carriera. Riconosciamo ancora che l'azione e l'effetto della critica sono limitati da diversi fattori. Il critico che proclama ch'egli scrive sempre solo, e tutto quello che pensa, mente e lo sa. Delle questioni di relazioni personali, di altre influenze, entrano qui in causa. Per essere assolutamente libero, il critico dovrebbe occupare una situazione assolutamente indipendente dall'ambiente nel quale esercita.

(Non cito nemmeno, qui, il caso, assai frequente, del critico interessato e venale.) Il pubblico che ha nozione di tutto questo, non ci legge che con una certa riserva. Sugli artisti stessi il critico è senza presa, non obbedendo l'artista che a sé stesso. Quando un artista mi domanda con insistenza d'assistere al suo concerto, è per domandarmi di dire di lui che suona bene, non male. Il critico è, per l'artista, competente o incompetente, o anche maldicente, secondo ch'egli lo lodi o lo biasimi.

Per tutte queste ragioni, e dopo 40 anni di questa pratica, io sono divenuto sempre più scettico sull'efficacia della critica. Un'opera, un'artista, fanno la loro strada senza la critica, e grazie al loro valore.

La critica non ha mai potuto creare la reputazione durabile d'un'opera o d'un'artista senza valore, o impedire una reputazione meritata di affermarsi.

Bruxelles, 14. 2. 36. Ernest Closson,
Professore onorario
al Conservatorio.

VII

Das Ideal einer schöpferischen Kritik wäre: den Gedanken des Komponisten völlig zu durchdringen — gewissermaßen in ihm Wohnung zu nehmen (Saint-Beuve); genau festzustellen was der Verfasser beabsichtigt hat und zu urteilen gemäß diesen Zielen des Verfassers (Valéry); auf solche Weise objektiv zu bleiben und dennoch nicht auf die persönlichen Gesichtspunkte in der Ausdrucksweise zu verzichten. Dazu kommt die wichtige Unterscheidung zwischen dem was als Interpretation wahrgenommen wird und dem Werk selbst.

Leider muss der Kritiker in seinem Berufe fast immer urteilen auf Grund eines einmaligen Hörens, oft so schnell, dass kaum die Zeit zum Nachdenken bleibt. Damit sinkt die Kritik natürlicherweise zur Wie-

dergabe eines persönlichen Eindrucks herab.

Daraus folgt, dass der ernste Kritiker sein ganzes Bemühen daran setzen wird, einen gewissen Ausgleich zu finden, zwischen den von ihm erkannten Zielen der Kritik und der einschränkenden Wirklichkeit seiner Berufsausübung.

Paris, 19. 2. 36. André George.
Musikkritiker der
« Nouvelles Littéraires ».

The ideal creative criticism should be such perfect comprehension of the work in question as to enable the critic to enter completely into the mind of the composer and so, while retaining his impartiality grasp the inner meaning and interpretation of the work.

Paris, 19. 2. 36. André George.
Music critic of the
« Nouvelles Littéraires ».

L'ideale di una critica creatrice, sarebbe di penetrare interamente il pensiero dell'autore, di entrare in lui (Sainte-Beuve), di restare così obbiettivo senza che il critico rinunci alla sua personalità, et stabilisca anche il rapporto tra l'opera stessa e la sua interpretazione.

La realtà sembra ben difficile — si tratta quasi sempre per il critico di giudicare a prima audizione, e la critica non è allora che una reazione puramente personale, che solo il talento dello scrittore può salvare e giustificare. Lo scopo costante del critico sarebbe dunque di avvicinare il più possibile questo ideale a questa realizzazione.

Parigi, 19-2-36. André George
Critico musicale
di « Nouvelles Littéraires ».

VIII

Es ist leichter zu definieren was eine vollkommene Kritik sein soll, als festzustellen was der ideale Kritiker ist. Da die musikalische Kritik keine exakte Wissenschaft sein kann, so wird in Wirklichkeit die Mission eines Kritikers immer nur das gelten, was der Mann gilt der sie ausübt.

Es ist klar, dass diese Hohenpriester des Geschmackes unangreifbar sein müssten hinsichtlich ihrer Kenntnisse und kritischer Befähigung — nur so könnten sich die Komponisten ohne Scham der Begutachtung ihrer Werke durch die Kritik unterziehen. Der Berufsstand der Kritiker müsste entschlossen all jene vornehmen Amateure und glänzenden Plauderer zum Teufel jagen, die nicht einmal einen Violinschlüssel von einem Basschlüssel unterscheiden können.

Leider aber erschöpft sich das Problem der Kritik nicht mit der Garantie technischer Kenntnisse. Es gibt einen kritischen Sinn, der selbst grossen Komponisten fast völlig abgehen kann. Der Kritiker, dieser Arzt der Aesthetik, sollte, neben wissenschaftlicher Kenntnis und völliger Beherrschung der musikalischen Technik, ausgezeichnet sein durch eine reichsprechende Feinfühligkeit und einen scharfen Geist.

Der Kritiker muss seinen Lesern behilflich sein, ein Werk zu verstehen. Daraus folgt, dass seine persönlichen Eindrücke erst in zweiter Hinsicht von Wichtigkeit sein dürfen. Seine Pflicht ist, den geschichtlichen Standort eines Werkes aufzuzeigen und es in Verbindung zu setzen mit den verschiedenen künstlerischen Strömungen die es beeinflusst haben. Vor allem aber sollte er die Beziehung feststellen, in der das Ideal des Komponisten zu dem erreichten Resultat steht. Unabhängig von seinen Empfindungen hat er den Erfolg zu konstatieren.

monte sur sa chaise pour proclamer qu'il écrit toujours tout ce qu'il pense, et rien que ce qu'il pense, ment, et il le sait. Des questions de relations personnelles, d'influences de tout genre, entrent en jeu ici. Pour être tout à fait libre, le critique devrait occuper une situation absolument indépendante et habiter un autre milieu que celui dans lequel il exerce. (Je n'envisage même pas, ici, le cas, plus fréquent peut-être qu'on ne croit, du critique concussionnaire et vénal.) Le bon critique est celui qui fait de son mieux pour échapper à ces influences. Le public a la notion de tout cela et il en résulte qu'il ne nous lit qu'avec une certaine réserve.

Sur les artistes eux-mêmes, le critique est sans la moindre action, l'artiste n'écoutant sur ce point qu'un seul juge, aussi partial qu'il est possible, qui est lui-même. Quand un artiste me demande avec insistance d'assister à son récital, ce n'est pas pour me demander de dire s'il joue mal, mais s'il joue bien. Suivant qu'il loue ou qu'il blâme, le critique est pour l'artiste un modèle de perspicacité ou un incompetent, sinon un malveillant.

Pour les motifs qui précèdent, et après quarante ans de pratique assidue de la critique musicale, de contact permanent avec le public et les artistes, je suis devenu de plus en plus sceptique sur l'efficacité de cette branche de la vie artistique. Une œuvre, un artiste, font leur chemin sans la critique. S'ils réussissent, c'est grâce à leur valeur propre et la critique ne fait qu'entériner leur succès. La critique n'a jamais pu créer la réputation durable d'une œuvre ou d'un artiste dénués de mérite, ni empêcher une réputation méritée de s'établir...

Bruxelles, 14-2-1936.

Ernest Closson,
Prof. hon. au Conservatoire.

VII

L'idéal d'une Critique créatrice serait de pénétrer complètement la pensée de l'auteur, — de s'y installer selon le mot de Sainte-Beuve qui, lui, a souvent réalisé cet idéal, — de délimiter exactement ce que l'auteur a voulu faire, de juger par rapport à cette volonté de l'auteur (selon le vœu de Valéry), de demeurer ainsi objective sans pourtant que le critique renonce à toute personnalité dans la « prise de vues », si l'on peut dire, et dans l'expression. Ajoutons-y, pour la critique musicale particulièrement, la nécessité de faire le départ entre l'interprétation et l'œuvre elle-même.

La réalité paraît bien difficile. Il s'agit presque toujours pour le critique de juger d'un ouvrage à première audition, sans même qu'il ait ensuite beaucoup le temps de réfléchir. La critique ne devient alors qu'une réaction purement personnelle; seuls le talent et les connaissances du critique peuvent sauver le genre ainsi pratiqué.

Le but constant de ceux qui doivent exercer l'art de la critique (car la critique aussi est un art... et difficile), serait donc de rapprocher le plus possible cette réalisation de cet idéal.

Paris, 19-2-36.

André George
Critique musical des « Nouvelles Littéraires ».

VIII

Il est moins aisé, à mon sens, d'essayer de définir la critique parfaite que de chercher à présenter le critique idéal. La critique musicale, en effet, n'est pas une science exacte, obéissant à des lois techniques immuables. En réalité, la mission d'un critique vaut ce que vaut l'homme qui l'exerce.

Evidemment, ces arbitres du goût doivent posséder une compétence professionnelle inattaquable, pour que les compositeurs puissent se soumettre sans irritation à son examen. Il faut chasser résolument de la corporation les amateurs distingués et les brillants chroniqueurs qui ne peuvent pas distinguer une clé de sol d'une clé de fa.

Mais la culture technique la plus complète n'est pas une garantie suffisante. On ne peut pas créer un diplôme de critique comme un doctorat en médecine. Je connais des compositeurs de la plus haute valeur qui n'ont aucun sens critique et qui seraient des juges déplorables. Il faut, en effet, que chez un médecin de l'esthétique, la science et le métier soient accompagnés d'une intellectualité et d'une sensibilité qui varient avec chaque individu.

J'estime que la plus haute mission d'un critique n'est pas de classer les ouvrages dans les casiers de l'esthétique et de leur attribuer des notes: son idéal doit être d'aider ses lecteurs à comprendre une partition. Certes, ses opinions personnelles ne sont pas indifférentes, et il a le droit de les exprimer, parce qu'elles constituent un témoignage plus ou moins éclairé. Mais ce n'est là qu'un témoignage. Il a le devoir de situer une œuvre dans son plan historique et de la rattacher aux différents courants artistiques qui l'ont engendrée. Et surtout, il doit souligner le rapport qui peut exister entre l'idéal de l'auteur et le résultat obtenu. Quelle que soit la tendresse ou l'aversion que lui inspire telle formule d'écriture, le critique doit mettre en lumière ce qui peut être considéré comme une réussite, même dans un domaine qui ne lui est pas sympathique. Il ne serait pas juste d'imposer à un créateur une règle du jeu qu'il n'avait jamais eu l'intention de respecter.

Voilà pourquoi je ne crois pas à la critique dogmatique pure, parce que les dogmes changent de génération en génération et qu'il n'y a pas d'idéal-standard. Chaque créateur de génie fait voler en éclats les barrières patiemment construites autour du domaine de ses prédécesseurs, par les géomètres-arpenteurs de la musique. L'homme qui feuillette en public une partition, doit être un auditeur d'élite, sensible et compréhensif, connaissant bien les choses dont il parle et capable d'analyser et d'extérioriser ses impressions d'une façon logique et persuasive... La critique doit être constructive dans l'ordre de l'intellectualité et de la sensibilité, sinon, elle n'est qu'une fonction parasite d'une insupportable outrecuidance.

Paris, 14-2-36.

Emile Vuillermoz.

3. KRITISCHE AEUSSERUNGEN UND ABSICHTEN.

So oft der Versuch unternommen wurde, das Wesen der Musik-kritik zu untersuchen, Mittel und Wege zur Beseitigung der Fehlerquellen vorzuschlagen, eine gewisse sichtende Ordnung durch Klas-

Die Dogmen wechseln mit den Generationen; so kann es auch kein festes Ideal der Kritik geben. Denn jeder geniale Komponist zerstört von neuem alle Sicherungen, die von seinen Vorgängern als Regeln des kompositorischen Schaffens errichtet worden sind. Der Kritiker muss der beste Hörer sein, die reichste Kenntnis aller Vorgänge besitzen über die er berichtet und fähig sein, nicht nur auf eine logische Weise zu analysieren, sondern seine Einsichten auch überzeugend in Worte zu formen.

Paris, 14. 2. 36. Emile Vuillermoz.

It is more difficult to define the perfect criticism than the perfect critic.

Musical criticism, not being an exact science depends entirely on the critic himself. These arbitrators of taste must possess perfect efficiency and amateurs or writers unable to distinguish between the clefs should be rigorously excluded. But perfect technical equipment is not sufficient. I know of composers of merit who have no critical faculty and would be deplorable judges.

I consider the real aim of criticism to be, not to classify and annotate, but to help the reader to understand a score. Personal opinions have some importance, for the critic is an enlightened onlooker. His is the duty of placing a work in its proper sphere and of defining the relation between the author's intention and the result obtained. He must indicate that which is a success even if personally unpleasing.

These are my reasons for non-belief in dogmatic criticism; dogmas change with the times and there is no standard ideal. The man who judges a score in public should be a first class listener, sensitive and understanding knowing his subject and capable of analysing and expressing his opinions.

Paris, 14. 2. 36. Emile Vuillermoz.

È meno facile, secondo me, di cercare di definire la critica perfetta, che di cercare di presentare il critico ideale. In realtà, la missione di un critico vale quello che vale l'uomo che la esercita. Bisogna cacciare risolutamente dalla corporazione gli amatori « distinti » ed i brillanti cronisti che non possono distinguere una chiave di Sol da una chiave di Fa.

Non si può creare un diploma di critica, come una laurea in medicina.

Bisogna, infatti, che da un medico dell'estetica, la scienza ed il mestiere siano accompagnati da una intellettualità e da una sensibilità che varia da un individuo all'altro. Io stimo che la più alta missione di un critico, il suo ideale, deve essere di aiutare i suoi lettori a capire una partitura. Certo, le sue opinioni personali non sono indifferenti, ed egli ha il diritto di esprimerle, poiché esse costituiscono una testimonianza attendibile.

Ma non è ancora che una testimonianza. Il critico ha il dovere di situare un'opera nel suo piano storico, e di riattaccarla alle differenti correnti artistiche che l'hanno generata.

E soprattutto, deve sottolineare il rapporto che può esistere tra l'ideale dell'autore ed il risultato ottenuto.

Qualunque sia il suo interesse all'opera, che egli esamina, il critico deve mettere in chiaro ciò che può essere considerato come una riuscita, fosse anche in un dominio che non gli è simpatico.

Ecco perché non credo alla critica dogmatica pura, perché i dogmi cambiano di generazione in generazione, e perché non esiste un ideale « standard ».

Ogni creatore di genio distrugge con impeto ciò che i suoi predecessori hanno edificato.

già. La critica deve essere costruttiva nell'ordine dell'intellettualità e della sensibilità, altrimenti essa non è che una funzione parassita di una insopportabile oltracotanza.

Paris, 14. 2. 36. Emile Vuillermoz.

VIEWS ON MUSICAL CRITICISM.

The various sides of musical criticism have never been thoroughly examined.

Example I. The musical treatise « De Musica » attributed to Plutarch (50-120 A. C.) tells us that, in the sixth and fifth century B. C. the Greeks had violent struggles between reaction and modernism. The music of Aristoxenos (400 B. C.) was praised, whilst the increasing taste for virtuosic effect, introduced by Philoxenos, was deplored. Thus the author of « De Musica » was considered to be a reactionary.

For the Greeks, music had a divine origin and dominated the life, religion, education, even the health of the people. The ancients did not know the term « Art for Art's Sake », their music was applied, not absolute. It served to elevate the mind, develop the character, and define the personality, and, constituting a union of all the arts, took a first place and was indispensable to the general equilibrium. In view of these opinions, the thesis of Plato acquires its true significance; he held that any modification of the existing rules of tonality would result in disorganisation of the entire state. Aristotle counselled the Greeks to avoid all expert specialisation which might tend to render the soldiers effeminate.

During the decadence of Athens, there began a period of transition, in which music separated itself from poetry and dancing, and the instruments ceased their role of pure accompaniment and were treated as soloists. Later, the brilliant and showy effects of virtuosity appeared and ousted classic nobleness, and that is why Plato, Aristotle and the author of « De Musica » refused to accept any innovations.

One may, with reason apply the saying of Confucius « If you wish to know the qualities and government of a people, listen to their music ».

(To be continued.) Willy Tappolet.

EXPOSES SUR LA CRITIQUE

Jamais les différents aspects du problème de la critique musicale ne furent totalement envisagés. Le traité « De Musica » attribué à Plutarque (50-120 ap. J.-C.), nous apprend que les Grecs ont eu de violents combats entre conservateurs et partisans du modernisme, aux VI^e et V^e S. av. J.-C. On y loue la musique d'Aristoxène de Tarente (IV^e S. av. J.-C.) et déplore le goût envahissant des effets de virtuosité.

Pour les Grecs, la musique est d'origine divine et joue un rôle prépondérant dans tous les domaines; on y avait même recours pour guérir les malades.

Les anciens ne connaissaient pas la musique pure, mais elle sert d'accompagnement aux événements de la vie quotidienne.

La musique élève l'esprit, développe le caractère et la personnalité. Elle contribue à l'union de tous les arts; et est indispensable à l'équilibre général. Envisagée dans ce sens, la thèse de Platon acquiert sa vraie signification: il considère que toute modification nouvelle apportée aux relations sonores ne peut qu'aboutir à la désorganisation complète de l'Etat. Aristote, reprenant cette idée, conseille aux Grecs de se garder de

sifizierung bestimmter urteilender Typen anzustreben, mit Beispielen seine Ansichten zu belegen und zu verteidigen, geschah dies immer wieder in einseitig willkürlicher Weise. Geschehnisse, Gestalten und ihre Aeusserung riss man aus dem Zusammenhang, formte sich den Beleg mehr oder weniger zurecht und unterliess es, einer Aeusserung nachzuspüren und sich zu fragen, unter welcher Voraussetzung und in welcher Absicht sie in Erscheinung treten konnte.

Ein Beispiel: Aus der wichtigen, immer noch Plutarch (50-120) zugeschriebenen Abhandlung „De musica“ erfahren wir, dass bei den Griechen im 6. und 5. vorschristlichen Jahrhundert ein erbitterter Kampf zwischen Reaktion und Moderne geführt wurde. Dasselbst wird die Musik des Aristoxenes von Tarent im 5. vorschristlichen Jahrhundert gelobt und das Virtuositentum eines Philoxenos und Thimotheos zur Zeit der Hochblüte der Tragödie bekämpft und ihr „musikalische Geschmacklosigkeit und Effekthascherei“ vorgeworfen. Aus diesem Grunde verweist man den Verfasser von „De musica“ unter die konservativen Musikschriftsteller und sieht in ihm den Verteidiger des Vergangenen gegenüber dem Neueren.

Wieso aber kommt er dazu, diesen Standort zu wählen und was will er mit „musikalischer Geschmacklosigkeit und Effekthascherei“ sagen?

Eine saubere Beantwortung dieser Frage stösst auf unüberwindbare Hindernisse, weil es ein Vergleichen einwandfreier Denkmäler griechischer Musik erforderte, was schon mit grössten Schwierigkeiten verbunden ist, da uns nur eine verschwindend geringe Wahl überliefert wurde. Aber das würde noch lange nicht genügen, auch wenn wir beispielsweise die Vertonung des gleichen Textes aus verschiedenen Zeiten als Vergleichsmaterial besässen. Denn auf dem Gebiete der Wiedergabe und der Aufführungspraxis der hellenischen Musik sind wir auf reine Vermutungen angewiesen und wie heikel und fehlerreich solche Rekonstruktionen sind, weiss jedermann, der sich einmal mit Interpretationsfragen von Musikstücken vergangener Zeiten herumgeschlagen hat. Davon gibt schon ein Hinweis auf die Bibelübersetzungen einen Begriff, obschon es sich hier um das Erfassen eines durch Worte fixierten Textes und nicht nur um vage Notensymbole handelt. Ueberdies wissen wir, dass der Vortragende in Hellas dem Schaffenden ebenbürtig war, da jener zu einem in grösseren Umrissen gegebenen Rahmen in schöpferisch-improvisatorischer Weise seinen Vortrag sinnvoll gestaltete. Demnach wird der jeweilige musikalische Vortrag zum gleichen Text immer wieder anders geklungen haben und es war wohl niemand imstande, zu denselben Worten in derselben Weise zu singen. Dieses Verfahren einer mehr oder weniger „reinen“ Improvisation macht andererseits jede genauere Aufzeichnung des Notenbildes überflüssig. Zudem sollten wir über viele andere Dinge wie Klangfarbe, Mischung von vokalen und instrumentalen Klängen, Besetzung u.s.w. Bescheid wissen.

Auch wenn all diese Hindernisse einwandfrei weggeräumt wären, bleibt noch immer eine prinzipielle Frage offen: Welchen Sinn und welche Rolle kam der Musik im Leben der Griechen zu?

Für die Hellenen war Musik göttlichen Ursprungs und ihre Wir-

kung in religiöser, ethischer, erzieherischer, medizinischer, politischer Hinsicht von ausschlaggebender Bedeutung. Die Antike kennt den Begriff „l'art pour l'art“ nicht; ihre Musik ist nicht absoluter sondern angewandter Natur. Musik ist Dienerin und Helferin zur Bildung und Entfaltung reiner Gesinnung, starken Charakters und edler Persönlichkeit. Sie soll sogar die Wunderkraft bessern haben, wilde Tiere zu bezähmen — Orpheus — und die aristotelische Katharsis, die Reinigung und Sühnung von Leidenschaften und Begierden zu erreichen. Dieser Vielseitigkeit verdankt es die hellenische Musik, dass sie von allen Künsten lange Zeit an erster Stelle stand. Sie war eingeordnet in ein Ganzes und die Aenderung eines Teiles gefährdete das Ganze. In dieser Beleuchtung erhält der Ausspruch Platons den wahren Sinn, wenn er davor warnt, eine neue und unerhörte Art von Musenkunst einzuführen, weil die „Ordnung der musikalischen Töne und Gesangsweisen nur unter gleichzeitiger Erschütterung der wichtigsten Staatsgesetze angetastet werden könnte“. Ebenso warnt Aristoteles als der geistige Nachfolger Platons vor einer „einseitig betriebenen Musik“ und lehnt für den Hellenen jedes Fachmusiker- und Virtuositentum ab, da dies den künftigen Bürger und Waffenträger verzärteln könnte. Dadurch mutet uns nun auch die Behauptung nicht mehr ganz unwahrscheinlich an, nach welcher der Lesbier Terpandros als Staatsfeind verbannt wurde, weil er auf der bisher vierseitigen Lyra drei neue Saiten aufzog. Da sich mit dem politischen Niedergang Athens in der antiken Musik der Uebergang zum Virtuosen- und Berufsmusikertum vollzog, die Musik sich aus der Dichtung und Tanzkunst loslöste, das Instrument nicht mehr nur der Begleitung des Gesanges diene und anstelle der „einfachen Grösse“ der effektvolle Ausdruck im Gesang trat, lehnten staatserhaltende Bürger wie Plato, Aristoteles und der Autor von „De musica“ jede Neuerung ab.

Wie jedoch Walter Vetter hervorhebt, „wäre es trotzdem ungerecht und wissenschaftlich nicht haltbar, wollte man die „Neue Musik“ Griechenlands ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt des Verfalls betrachten“.

Von einem ähnlichen Standort aus erhält der Ausspruch des chinesischen Philosophen Konfuzius (6. u. 5. Jahrh. v. Chr.) sinnvolle Bedeutung: „Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist, hört seine Musik“.

(Fortsetzung in den nächsten Heften.) Willy Tappolet.

toute spécialisation professionnelle qui affaiblirait l'énergie des guerriers.

Pendant la décadence d'Athènes, la musique se sépare de la poésie et de la danse, les instruments n'ont plus seulement un rôle accompagnateur, mais ils sont traités en solistes et bientôt les effets brillants et extérieurs de la virtuosité remplacent la noblesse classique.

Pour cette cause, Platon, Aristote et l'auteur de « De Musica » refusent toute innovation.

Ceci éclaire le sens de la parole de Confucius: « Voulez-vous connaître les qualités d'un peuple et de son gouvernement, écoutez sa musique.

(à suivre.)

Willy Tappolet.

SAGGIO SULLA CRITICA

Mai i differenti aspetti del problema della critica musicale furono totalmente studiati. Il trattato « De Musica » attribuito a Plutarco (50-120 d. C.) ci insegna che i Greci ebbero dei violenti combattimenti tra conservatori e partigiani del modernismo al VI e V Secolo a. C.

L'autore di « De Musica » è considerato come reazionario a causa della sua tendenza ad un gusto invadente di virtuosità in quell'epoca.

Per i Greci la musica è di origine divina e rappresenta un ruolo preponderante in tutti i campi: artistico, sociale, politico e religioso; si ricorreva perfino ad essa per guarire i malati. Gli antichi non conoscevano l'assioma: «l'Arte per l'Arte», la loro musica non è della musica pura, ma essa serve d'accompagnamento agli elementi della vita quotidiana.

La musica eleva lo spirito, sviluppa il carattere e la personalità. Essa contribuisce all'unione di tutte le arti; per questo fatto elle occupa un posto di primo piano, ed è indispensabile all'equilibrio generale.

Considerata in questo senso, la tesi di Platone acquista il suo vero significato. Aristotele ugualmente, riprendendo questa idea di tradizione, consiglia ai Greci di guardarsi da ogni specializzazione professionale che indebolirebbe l'energia dei guerrieri.

Durante la decadenza d'Atene, la musica si separa dalla poesia e dalla danza, gli strumenti non hanno più solamente un ruolo accompagnatore, ma essi sono trattati come solisti, e presto gli effetti brillanti ed esteriori della virtuosità rimpiazzano, la nobiltà classica. Per questa ragione Platone, Aristotele e l'autore di « De Musica » rifiutano qualsiasi innovazione, questo spiega il senso della parola di Confucio: « Volete conoscere le qualità di un popolo e del suo Governo, ascoltate la sua musica ».

(continua.)

Willy Tappolet.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE POUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Die internationale Jury, welche die in das internationale festprogramm aufgenommenen Werke ausgewählt hat, wurde durch die Delegierten Versammlung der Gesellschaft in Prag bestimmt. Ihr gehören folgende Herren an :

Ernest Ansermet (Genf) ;
Joan Lamote de Grignon (Barcelona) ;
Anton von Webern (Wien) ;
Boleslas Woytowicz (Warschau).

The works on the programme have been chosen by the International Jury, the members of which selected by the delegates meeting at Prague, are :

MM. Ernest Ansermet (Geneva) ;
Joan Lamote de Grignon (Barcelone) ;
Anton von Webern (Vienna) ;
Boleslas Woytowicz (Warsaw).

PROGRAMMES

Dimanche, 19 avril, à 11 h. 15 — Palais des Beaux-Arts

CONCERT PAR LA „BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA”

Wladimir Vogel (U.R.S.S.-Zurich) : « Devise ». — Joseph M.a Ruera (Espagne-Catalogne) : Trois mouvements symphoniques. — Ricard Lamote de Grignon (Espagne-Catalogne) : « Joan de l'Os », poème pour soli, chœur mixte et orchestre à vent. — Florent Schmitt (France) : « Dionysiaques », poème symphonique.

Dimanche 19 avril, à 17 h. 30. — „Palau de la Musica Catalana”

PREMIER CONCERT D'ORCHESTRE

Edmund von Borck (Allemagne) : Prélude et Fugue. — Robert Gerhard (Espagne-Catalogne) : « Ariel », suite de ballet. — Ernest Krenek (Autriche) : Fragments de l'opéra « Charles V ». — In Memoriam Alban Berg: a) Concerto pour violon et orchestre ; b) Fragments de l'opéra « Wozzeck ».

ORCHESTRE PAU CASALS, DE BRACELONE

Lundi 20 avril, à 22 heures. — „Palau de la Musica Catalana”

PREMIER CONCERT DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Robert Blum (Suisse) : Trois Psaumes, pour soprano et petit orchestre. — Ludwig Zenk (Autriche) : Sonate pour piano. — Mark Brunswick (U.S.A.-Autriche) : Deux mouvements pour quatuor à cordes. Vaclav Kapral (Tchécoslovaquie) : Berceuses pour soprano et petit orchestre. — Jacques Ibert (France) : « Concertino da Camera », pour saxophone et onze instruments.

Mardi 21 avril, à 18 heures. — „Casal del Metge”

SECOND CONCERT DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Walter Piston (U.S.A.) : Sonate pour flûte et piano. — Egon Wellesz (Autriche) : Sonnets pour soprano et quatuor à cordes. — Benjamin Britten (Angleterre) : Suite pour violon et piano. — André Souris (Belgique) : « Quelques airs de Clarisse de Jureville », pour mezzo-soprano et quatuor à cordes. — Manuel Blancafort (Espagne-Catalogne) : Trois pièces pour piano. — Bela Bartók (Hongrie) : 5^{me} Quatuor à cordes.

Mercredi 22 avril, à 22 heures. — „Palau de la Musica Catalana”

SECOND CONCERT D'ORCHESTRE

Carl Ruggles (U.S.A.) : « Sun Treader ». — Albert Roussel (France) : 4^{me} Symphonie. — Frank Martin (Suisse) : Concerto pour piano et orchestre. — Rodolfo Halffter (Espagne-Madrid) : « Don Lindo de Almeria », divertissement choréographique. — Marcel Mihalovici (Roumanie-Paris) : Concerto pour violon et orchestre. — Roman Palester (Pologne) : Danses polonaises.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MADRID

Jeudi 23 avril, à 22 heures. — „Palau de la Musica Catalana”

TROISIEME CONCERT D'ORCHESTRE

Lennox Berkely (Angleterre) : Ouverture. — Karl Alfred Deutsch (Autriche-Paris) : Symphonie. — Karol Szymanowsky (Pologne) : Second concerto pour violon et orchestre. — Federico Elizalde (Espagne-Madrid) : Symphonie avec piano concertant. — Lars Erik Larson (Suède) : Ouverture.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MADRID

Les œuvres qui font partie des programmes officiels ont été choisies par le Jury International que l'Assemblée des Délégués de la Société a élu à Prague, et dont les membres sont :

MM. Ernest Ansermet (Genève) ;
Joan Lamote de Grignon (Barcelone) ;
Anton von Webern (Vienne) ;
Boleslas Woytowicz (Varsovie).

Le opere che fanno parte dei programmi ufficiale sono state scelte dal Jury Internazionale che l'Assemblea dei delegati della società ha eletti a Praga, e di cui i membri sono :

M. Ernesto Ansermet (Ginevra) ;
Joan Lamote de Grignon (Barcellona) ;
Anton von Webern (Vienna) ;
Boleslas Woytowicz (Varsavia).

Werkstatt der Lebenden

In the workroom of the living. — L'atelier des Vivants.

Negli "Studi" dei viventi.

Rédacteur: Vladimir VOGEL

BELA BARTOK: V. Streichquartett

von Alexander J e m n i t z (Budapest)

An den musikalischen Formgebilden lassen sich die ins ästhetisch Charakteristische abgewandelten philosophischen Prinzipien des Werdens und des Seins erkennen.

Das Prinzip des Werdens äussert sich am musikalischen Aufbau in dessen evolutionärer Grundhaltung. Was im Werden ist, offenbart eine gewisse Zielstrebigkeit, will irgendwohin gelangen. Es sammelt seine lebendigsten Kräfte nach einer magisch anziehenden Richtung hin, von der es mehr fühlt, als weiss... Für Tonwerke dieses Geistes bedeutet jegliche formale Wiederholung das Wiederheraufbeschwören einer bereits zurückgelegten Phase ihres zu bewältigenden Gesamtverlaufs. Sie bedeutet eine Unterbindung des Fortgangs, eine Stockung, ein Stillstehen in der Zeit.

Diese geistige und gefühlsmässige Einstellung erklärt jenes wachsende Unbehagen, jene mit steigender Tendenz nach Umgehungsmöglichkeiten ausspähende Ungeduld der sogenannten Romantiker, die hem aus klassischen Zeitläufen an sie überlieferten Formengut mit durchaus veränderten Voraussetzungen gegenübertraten und — von einem entgegengesetzten Formwillen getrieben — jene Formideen weder nachzuerleben noch zu befolgen vermögen.

Hier sei die Vermutung gewagt, dass die sogenannte dreiteilige Liedform — diese Grundform all jener da capo-Gebilde, welche einen ganzen Vordersatz nach einem trioartigen Mittelstück nochmals notengetreu zum Absingen oder Abspielen gelangen lassen — ihre verhältnismässig lange bewahrte Unberührtheit ihrer Notentreue zu verdanken hatte. Denn diese entthob den auf unaufhaltsame Entwicklung des Stoffs eingestellten Komponisten dem Zwang eines nochmaligen Abschreibens, veranlasste ihn zu keiner neuerlichen Auseinandersetzung mit seinem Material und erlaubte ihm sich mit einem Wiederholungszeichen rasch über jene peinliche Problematik hinwegzusetzen, zu deren grundsätzlicher Untersuchung und Beseitigung es ihm an Lust oder Mut gebrach.

Ganz anders verhielt es sich mit der formalen Wiederholung bei der dramatisch-dynamisch entfalteten Sonatenform, wie sie in der

BELA BARTOK

Vth STRING QUARTET

by Alexander J e m n i t z.

Musical forms reflect the philosophic principles « Being » and « Becoming », transferred to the aesthetic plane.

The recapitulation therefore signifies, in works of this kind a prolongation of the development, which is accountable for the increasing revolt of the Romantics against the form transmitted from the classic period, of which the « Lied », fundamental type of the ternary form, has best resisted the onslaught. The fact that a simple « Da capo » sign replaces the recapitulation has permitted composers to ignore problems of form, and their transition from classicism to romanticism renders evident the growing revolt against the recapitulation in Sonata form. Beethoven, in his first style enriches and ornaments his recapitulations in order to transform them in expression and aspect. Brahms, that great mediator between past and present has succeeded in keeping his liberty while respecting tradition. Max Reger and Schumann are full of bold innovations and disdain the restraint of traditional rules in their exposition but with them the recapitulation merely repeats these innovations a fourth above or a fifth below. Chopin also standardises his spontaneity in his creation, but the radical minds of Berlioz and Liszt elucidate this problem of form and Debussy, Scriabine, Mahler and Strauss are of the same opinion, viz. evolution may not repeat its phases — waves of sound have the form of a sphere. In ancient times they knew only the principle of « being », that is to say, the impassive state, which is why architecture was regarded as a still music, and music as sonorous architecture. However, for evolutionists and those of dramatic expression these opinions have lost their meaning.

At the beginning of XXth century the rule was established that a composer must never write, that which being repetition, a simple copyist could put down.

Béla Bartók (born March 25th 1881) was the first to reflect the theories of vibrating waves on the aesthetic plane.

The IVth quartet is in five movements, the third of which plays the part of a centre of

sound waves. This quartet is an attempt at the synthesis of static and evolutionary forms. This principle reappears, stressed, in the 5th quartet, the germ being the centre; this consists only of a short trio as third movement. The latter, a Scherzo « alla Bulgarese » has for *da capo* but an inversion of the exposition.

Laws of acoustics and physics which govern the sound-waves, have contributed not only to the elaboration of the form of the whole work, but also to the form of each movement. The microcosm and macrocosm follow the same law.

The first movement (Allegro M.1/4=138-132) is based on one central sound, not on a tonality which exists only by the different tones of the theme, after the manner of the Makamen of the Arabs. The principal subject of the first part does not appear, the first time in its definite form: as some times found in Beethoven, the subject seems only gradually to find its real character (fig. 3). The second subject is based on the tone of d (fig. 4), soon the quintolet motif appears, almost identical with the second subject in spite of its contrasted character. (fig. Q of 2nd example).

Thus it is shown that the two subjects are nothing else than complementary examples of the same musical matter. The development is based on the tone E, arrived at by an upward passage of the fundamental tones of the whole-toned scale.

The re-capitulation is an inversion of the enunciation, that is to say, it begins by the second subject inverted. The coda, formed from the quintolet figure, (O of the full subject fig. 8) terminates on B, flat unison, attained simultaneously by the coda motif and its inversion. The second movement originates in the same manner as the fourth, both are « lieds », A. B. A., (varied). The basic tone, (D. for the second, G. for the fourth movement) is attained by the same motif as the cello (fig. 10). In the middle of the second part a mysterious atmosphere is found resembling his piece for piano: *Nachtmusik*. The melody which follows is a free and « stylisé » transformation of an oriental peasant song (fig. 12). The varied repetitions of the first part invert the order of these elements. The construction of the fourth movement is analogous, the tension is less, because it follows the third movement which concentrates the entire energies of the work.

The third movement, a scherzo, introduces a new element into the work of Bartók. The rhythmic and thematic matter appears involved, but Bartók soon succeeds in rendering comprehensible these unusual rhythms. The beginning of this part makes plain the melodic, harmonic, and rhythmic structure (fig. 16). One of the motifs soon discloses its relation to the second subject of the first movement (fig. 17). In the Trio of this movement (vivacissimo, M.1/2+1/8=120) all imaginable inversions of a symmetric motif in 10/8, are used. The possibility of division into two halves 5/8, is a characteristic of popular Bulgarian dance music. In the centre, we find a popular song. The scherzo « *da capo* » is a free variation (fig. 19).

The final movement begins with a motif formed by the coda of the first movement (fig. 8.) The rondo (presto M.1/2=132), enters on the dominant E. (fig. 21). It is soon seen that this theme is an inverted variation of example 2 (fig. 22). In the development we encounter the first theme inverted. The second theme is based on the tone C. (fig. 23). The central part of the rondo (prestissimo M.1/2=152) is plainly dependent, melodiously and harmoniously on the first theme of the first movement. A fugue follows, in which the subject is nothing else than the diminution of the first melody (example one and two fig. 25). In the re-capitulation, the order of the exposition is inverted, that is to say, it begins with the second theme, but whilst the exposition contains three parts, the re-capitulation has only two. The characteristics of this masterpiece of Bartók are logical liberty and liberal logic, — this logical liberty dares to draw conclusions from reflection and liberal logic puts into artistic action, the discoveries of the mind.

als Reprise zitierten Exposition nach erfolgter Durchführung des Materials gegeben war. Der Uebergang von Klassik zu Romantik liesse sich aufschlussreich an der steigenden Nervosität beobachten, mit der die Ausdrucksmusiker gegen das Schema solcher Formbildung und Formbindung anprallten, es ertrugen oder zerschlugen. Bei Beethoven tritt die Auflehnung anfänglich als reichere und belebtere Ausschmückung der Reprise zutage, führt aber schliesslich zum offenen Durchbruch ins Wesentliche: zur Reprise mit veränderten Ausdruck und umgewandeltem Gepräge — zu einer Reprise, die demzufolge eigentlich keine mehr zu sein beginnt. Einen so ausserordentlichen Gedanken- und Gefühlsdramatiker musste die « Reprise » gleichsam wie das nochmalige Abspielen eines I. Aktes berühren, der einer in der Durchführung vollzogenen Aktion nach deren Abschluss wieder angehängt wird. Er ruhte nicht, bis er der Form einen auch diesen Bezirk rechtfertigenden Sinn gegeben hatte. Seine Themen, diese Träger seiner Leitideen, reihen sich dort nun zu einem gleichsam abschliessenden Vollbild aneinander und stellen sich mit teils schon entspannteren, teils noch verschärfteren Zügen zur Schau: je nachdem, wie sie aus ihrem beendeten Kampf hervorgegangen sind.

Ein Mechanismus, den man entweder geduldig auslaufen lässt, mit etwas Scheinleben auftüncht oder aber über den Haufen wirft. Dies sind die temperamentsbedingten drei Möglichkeiten, sobald die Formidee nicht mehr zum ursprünglichsten eigenen Erlebnis und die Struktur demzufolge nur zur Hülle wird... Die zweite dieser Möglichkeiten vertrat Brahms, der grosse Vermittler zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Was für weise Vorsicht bei ihm, wenn er die subjektive Freiheit nicht aufgibt, sondern sie schützt, ohne die überkommenen objektiven Grenzen zu verletzen. Er respektiert diese einsichtsvoll, freilich zugleich auch resignierend.

Max Reger neigte nach ihm — wie vor ihm Schumann — mehr zur ersteren Möglichkeit hin. In ihren Expositionen kühn, neu und gesetzwidrig, schreiben sie dann all dies Kühne, Neue und Gesetzwidrige mit geradezu schulmässiger Redlichkeit nochmals, um jene bewusste Quarte höher oder Quinte tiefer versetzt, als ob der wehende Zauber Schumannscher Stimmungsmusik beliebig oft zu zitieren wäre, oder als ob dem unablässig rotierenden Regerschen Akkordkaleidoskop durch die simple Verlegung um wenige Tonstufen etwas Wesentliches widerführe! Aber auch Chopin mechanisiert das impressionistisch Spontane und hebt die Einmaligkeit des bloss Stimmungshaften widerspruchsvoll durch dessen Rekapitulation auf. Hier hatten sich die Prinzipien des Werdens und Seins gewissermassen überkreuzt. Ein seinem Wesen nach vorwärtstreibender Stoff war mit statischen Formen des Beharrens gepaart.

Radikale Geister, wie Berlioz und Franz Liszt, hatten das Illusorische solcher Bemühungen bald erkannt und rückten unerschrocken zum Kernpunkt des Problems vor. Ihre formbildnerischen Anregungen wirken sich bei Debussy und Skrjabin, Mahler und Richard Strauss, diesen grossen Dynamikern der Farbe, Leidenschaft und Ideenprogrammatik auf mannigfaltigste Weise aus. Ihnen allen ist die Erkenntnis gemeinsam, dass ein Evolutionspro-

zess nicht mehr auf seine früheren Phasen zurückspringen kann. Ihre Formgestalt ist jedoch selbst solch ein Evolutionsprozess und als solcher: Träger des Prinzips des Werdens.

Denn die Formwelt der periodisierten und wörtlichen Wiederholungen ist statisch. Werden — ist Verlauf und rollt in der Zeit ab; Sein — negiert die Zeit und dehnt sich im Räumlichen aus.

*
**

Die freie Ausstrahlung aller ruhenden Schwingungssender erfolgt kugelförmig. Alle Schwingungen solcher Sendequellen, seien sie elektrischer, optischer oder akustischer Natur, verbreiten sich kugelförmig im Raum.

Frühere Epochen wussten Bedeutsamstes vom Prinzip des Seins. Für sie bedeutete Sein: Statik im architektonischen Sinn. Die Wiederholung eines bereits entwickelten Satzteiles nahm für den Musiker solcher Zeiten gewissermassen die Funktion einer stehenden Säulein, neben angereihten anderen, deren Gesamtheit die darüber gelagerten Querbalken und Verbindungsbögen der Zwischensätze zu tragen half. Bei solcher Betrachtungsweise wurde die « Wiederholung » naturgemäss und von selbst notengetreu.

Kernsprüche, wonach Architektur « erstarrte Musik » oder Musik « tönende Architektur » sei, konnten deshalb nur unter solchem Aspekt geprägt und als Wahrheiten anerkannt werden. Für Evolutionisten und Dramatiker des Ausdrucks aber hatten diese Wahrheiten ihren Sinn verloren und an Ueberzeugungskraft eingebüsst. Die repräsentativen Tondichter der Jahrhundertwende taten die Wiederholung, als nicht schöpferische kompositorische Funktion, prinzipiell in Acht und Bann:

« Schreibe nichts nieder, was auch ein Kopist für dich niederschreiben könnte ! »

Für die folgende Zeit, ja selbst für eine zur jungen Klassizität, zu bachscher und vorbachscher Renaissance und noch anders formulierten Idealen einer neuen Statik hinstrebend Musiker-Generation hatte der Wahrheitskern solcher Aussprüche sich mit veränderten Vorstellungen verbunden... Der Einfluss neuer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse setzt ja kein direktes Wissen um sie voraus, er liegt gleichsam in der Luft und schafft seine eigene Atmosphäre.

Ein so hellhörig mit und in seiner Zeit lebender Komponist wie Béla Bartók (geboren am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós) wird die Gefühls- und Gedankenwerte der Gegenwart bewusst wie instinktiv in seine Kunst einbeziehen. Als Beschwörer längst verschüttet und erstorben geglaubter, urzeitlicher Seelenkomplexe seines aus Asien eingewanderten Steppenvolks ist dieser atavistisch hellsichtige Ungar sowohl ein in Dingen des Gedanken- und Gefühlsinhalts dem Osten zugekehrter « Barbar », wie er in allen Fragen des kunsttechnischen Fortschritts ein vorbildlich unterrichteter und gründlichst bewanderter, ja fast japanisch wachsamer « Westler » ist.

Béla Bartók lernte ebenso von Frescobaldi und Domenico Scarlatti, wie von den Heutigen und Heutigsten, dabei stets seines eigenen Weges eingedenk, wie ein neuer und fremdartiger Mozart des

BELA BARTOK

5^{me} QUATUOR A CORDES

par Alexandre Jemnitz.

Les formes musicales reflètent les principes philosophiques du « devenir » et de l'« être », transformés sur le plan esthétique.

Le principe du devenir apparaît dans la construction musicale comme tendance évolutive.

La réexposition ne signifie dans les œuvres de cette manière qu'une prolongation ou développement, ce qui explique la nervosité croissante des romantiques, contre les formes transmises par l'époque classique,

Le « lied » comme type fondamental de la forme du « Da Capo » a résisté le plus facilement : le fait qu'un signe Da Capo remplace la réexposition de la forme « sonate » permet aux compositeurs d'oublier ce problème de la forme.

Beethoven par exemple, dans sa première manière, enrichit ses réexpositions par des ornements, pour plus tard créer la réexposition transformée dans son expression et son aspect.

Brahms, ce grand médiateur entre le passé et le présent, a réussi à ne pas renoncer à sa liberté subjective tout en respectant les lois traditionnelles objectives.

Max Reger et Schumann dans leurs expositions sont pleins d'innovations hardies et méprisent les lois traditionnelles.

Mais leurs réexpositions ne font que répéter naïvement ces hardiesses, soit une quarte plus haut, soit une quinte plus bas.

Chopin aussi mécanise ainsi tout ce qu'il y a de spontané, dans ses créations.

Mais les esprits radicaux de Berlioz et Liszt élucidèrent ce problème, et Debussy, Scriabine, Mahler, Strauss sont unis par la même idée : qu'une évolution ne peut pas répéter ses phases.

L'émission des ondes a la forme d'une sphère.

Les époques nous précédant connaissaient seulement le principe de l'être, c'est-à-dire, le principe statique, c'est pourquoi elles parlaient de l'architecture comme d'une musique figée et de la musique comme d'une architecture sonore. Mais pour les évolutionnistes et les dramatiques de l'expression, ces vérités avaient perdu leur sens ; au commencement du XX^{me} siècle, ils établiront la règle suivante : « Etant compositeur, il ne faut jamais écrire quelque chose que le simple copiste pourrait aussi noter ».

Béla Bartók, né le 25 mars 1881, fut le premier à transposer la théorie des vibrations des ondes sur le plan esthétique. Son 4^{me} quatuor est en 5^e mouvements. Le 3^{me} mouvement joue le rôle d'un centre d'émission des ondes.

Ce quatuor est un essai de synthèse des formes statiques et évolutives. Ce même principe réapparaît, mais radicalisé, dans le 5^{me} quatuor ; le germe est le centre : celui-ci ne consiste qu'en un très petit trio du 3^{me} mouvement.

Ce dernier, un scherzo « alla bulgarese » n'est dans son Da Capo qu'un renversement de son exposition.

Les lois physiques de l'émission des ondes n'ont pas seulement contribué à l'élaboration de la forme de toute cette œuvre, mais aussi à la forme de chaque mouvement : le microcosme est soumis à la même loi que le macrocosme.

Le premier mouvement (Allegro, M. 1/4 = 138-132) est basé sur un son central, non sur une tonalité. La tonalité n'existe que par les sons des différents thèmes (à peu près à la manière des « Makamen » des Arabes).

Le thème principal de la 1^{re} partie n'apparaît pas la 1^{re} fois dans sa forme définitive : ainsi que chez Beethoven quelquefois, le thème semble seulement peu à peu découvrir sa vraie et définitive personnalité (Ex. 3).

Le 2^{me} thème est basé sur le son Ré (Ex. 4).

Mais bientôt le motif en quintolet du 1^{er} thème apparaît presque identique au 2^{me} thème, malgré son caractère contrastant (motif Q du 2^{me} exemple). Ainsi, on peut constater que les deux thèmes principaux ne sont autre chose que deux manifestations complémentaires de la même matière musicale.

Le développement est basé sur le son Mi, atteint par un mouvement ascendant des différents sons fondamentaux de la gamme par tons entiers.

La réexposition, est, un renversement de l'exposition, c'est-à-dire, elle commence par le 2^{me} thème, mais renversé. La Coda est formée par le motif en quintolets Q du 1^{er} thème (Ex. 8). Le mouvement se termine sur un si bémol à l'unisson, atteint simultanément par le motif de la Coda et son renversement.

Le 2^{me} mouvement a les mêmes origines que le 4^{me}. Tous deux sont des « lied » (A + B + A — variante).

Le son de base (Ré pour le 2^{me}, Sol pour le 4^{me} mouvement), est atteint dans ces 2 mouvements par le même motif du violoncelle (Ex. 10).

Au milieu de la 2^{me} partie se rencontre une atmosphère mystérieuse, semblable à celle de sa pièce pour piano « Nachtmusik ». La mélodie suivante est une transformation stylisée et libre d'un chant paysan des pays de l'Est (Ex. 12). La répétition variée de la première partie renverse l'ordre de ses éléments.

La construction du 4^{me} mouvement est analogue. Ce mouvement est moins tendu que le 2^{me} : car il fait suite au 3^{me} mouvement, qui est la concentration de toutes les énergies de l'œuvre.

Le 3^{me} mouvement, un scherzo en ut dièse mineur, constitue un nouvel élément dans l'œuvre de Bartók. La matière thématique et rythmique paraît compliquée ; mais Bartók réussit à rendre bientôt facilement compréhensibles, ces rythmes inhabituels. Le début de cette partie rend évidente la structure rythmique mélodique et harmonique (Ex. 16). Bientôt, un des motifs découvre son rapport avec le 2^{me} thème du 1^{er} mouvement (Ex. 17).

Le trio de ce mouvement (vivacissimo M. 1/2 + 1/8 = 120) se sert de toutes les inversions possibles d'un motif symétrique de 10/8. Sa faculté de division en 2 moitiés de 5/8 est une caractéristique de la musique populaire de danse bulgare.

Au centre, nous trouvons un chant populaire.

Le « scherzo Da Capo » est une variante libre (Ex. 19).

Le Finale commence par un motif formé par la Coda du 1^{er} mouvement (Ex. 8). Le rondo (Presto M. 1/2 = 132) entre sur la dominante Mi (Ex. 21). Ce thème apparaît bientôt comme variante renversée de l'exemple 2 (Ex. 22).

Dans le développement, nous rencontrons le 1^{er} thème mais renversé. Le 2^{me} thème est basé sur le son ut dièse (Ex. 23).

La partie centrale du rondo (Prestissimo M. 1/2 = 152) se montre mélodiquement et harmoniquement dépendante du 1^{er} thème du 1^{er} mouvement. Une fugue suit, dont le thème n'est autre chose que la diminution de la 1^{re} mélodie (exemple 1 et 2) (Ex. 25). La réexposition est dans l'ordre inverse de l'exposition, c'est-à-dire, elle débute par le 2^{me} thème. Mais alors que l'exposition contenait 3 parties, la réexposition n'en contient que 2.

Ostens, dem die Musik aller Zeiten zum Material der Vervollkommnung wurde.

Die Phantasie eines für Zeitphänomene so reizbar empfindlichen Künstlers musste auch von der sein Arbeitsfeld überschneidenden wissenschaftlichen Forschung her berührt und nachhaltig angeregt werden. So nur wird es erklärlich, dass ihm — als Erstem — die Schwingungstheorien unserer Tage zum befruchtenden künstlerischen Erlebnis geworden sind: zum Erlebnis, dessen musikalischer Niederschlag unerwartet reiche Perspektiven eröffnen sollte.

Schon in seinem IV. Streichquartett bedeutete die Fünfsätzigkeit viel mehr als blosses Formenspiel. Im Mittelpunkt stand dort — gleichsam als fester Kern und Sendequelle — ein III. Satz, von dem doppelseitig ausgehend der II. mit dem IV. und der I. mit dem V. zusammenhing. Dieser formale Grundriss zeigte in seiner Mittelachse eine ruhige Fläche tief empfundener Landschaftsmusik, die von den leicht gekräuselten Wellen virtuositischer Scherzi umrankt, in breite periphere Wogen ernster Leidenschaftlichkeit austrahnte. Alldies offenbarte die Willensrichtung eines Lösungsversuchs, der auf nichts geringeres als die Synthese der statischen und evolutionären Formen abzielte. Denn statisch war die räumlich angelegte Gesamtform an sich, evolutionär jedoch der Prozess diese Gesamtform von Peripherie zu Peripherie zu durch-eilen.

Dieses Gestaltungsprinzip erfuhr in dem V. Streichquartett Béla Bartóks eine noch radikalisierte Anwendung : die Keimzelle wurde noch tiefer in das Zentrum verlegt. Sie besteht nurmehr aus einem ganz knappen, trioartigen Mittelstück des Mittelsatzes und lässt das Grundbild der doppelseitigen Ausstrahlungen noch plastischer hervortreten. Denn schon dieser Mittelsatz, ein tänzerisch beschwingtes Scherzo « alla bulgarese » enthält in seinem « da capo » -Teil eine in der Umkehrung durchgeführte Variante seines Vordersatzes. Die rückläufige Abwicklung der Geschehnisse nimmt demnach bereits innerhalb dieses Mittelsatzes ihren Anfang.

Der die akustischen Klangwellengesetze widerspiegelnde Formenaufbau gelangt hier mit einer einzigartigen Bestimmtheit und Konsequenz zur Verwendung, zumal dieses Gestaltungsprinzip nicht auf den Grundriss des Gesamtwerks beschränkt bleibt, sondern in jedem einzelnen Satz noch besonders abgewandelt wird, im Mikrokosmos also das Walten der nämlichen Gesetzmässigkeit enthüllt, die auch der Bildung des Makrokosmos zugrunde lag.

*
**

Anbei sei eine Darstellung der Anlage des Werkes nebst seiner sehr beziehungsreichen Tonartenwahl versucht:

Der I. Satz — Allegro (M. 1/4 = 138-132) — steht — wie auch der V. Satz — in B, wobei an keinen mechanisierten Skalentyp, sondern an einen grundierenden Bezugston gedacht sei. Die Tonart selbst ist hier mit den Bezugstönen des jeweiligen Themas identisch, wie etwa bei den Makamen der Araber, vermag aber durch

Transpositionen der motivischen « Reihe » das gesamte Tonbereich einzubeziehen.

Der Satz beginnt mit dem scharf rhythmisierten Triolenunisono des I. Themenanfangs :: (Beisp. 1)

Bratsche und Cello einerseits, die beiden Violinen andererseits bringen — jeweils in Oktavenverdoppelung — das leidenschaftlich stürmische I. Thema gleich auf eine kanonische Engführung konzentriert : (Beisp. 2)

Die Takte [A]-[B] fügen einen im weiteren Verlauf zurücktretenden, gelösteren Anhang hinter dieses wieder im Unisonoabschluss mündende, markige Hauptthema. Als ob letzteres — wie ein konkretes Grunderlebnis — zuerst mit Schlacken und Zutaten, jenem « Zuviel » der realen Begleiterscheinungen auftreten würde, aus denen das Wesentliche sehr oft nur später mit voller Deutlichkeit hervorspringt. Ähnlichem begegnen wir zuweilen bei Beethoven. Derartige verleiht dem Werk den Eindruck höchster Natürlichkeit, denn es legt den Schaffensprozess auch von menschlicher Seite bloss: der Komponist ahnt oft selbst noch nicht, welche vorerst halb schlummernde Möglichkeiten solch ein thematisches Eigenwesen in sich birgt, mit dem ihn die glückliche Eingebung beschenkt hat. Erst der nachhaltige Umgang mit ihm macht das Eigentümlichste dieses Themas seinem Schöpfer selber klar. (Beisp. 3).

Den Grundzügen der Sonatenexposition folgend, steigt nun ein Ueberleitungsteil ([B]-Takt 36) auf dem grundierenden Bezugston C zu einer heftigen Fortissimovariante des I. Themas (Takt 37-[C]) hinan.

Mit plötzlichem Gegensatz erschienen, rieselt das II. Thema (Meno mosso, M. 1/4 = 112-108) auf dem grundierenden Bezugston D von einem wechselseitig ausgehaltenen A überdacht, wie in zart verhaltenem Geflüster dahin: (Beisp. 4).

Das in Sechszehnteln aufschnellende Quintolenmotiv des I. Themas weist mit seinem nach erreichter, ausgehaltener Spitzennote in Achteln absteigenden Gegenmotiv ganz unzweideutig auf dieses II. Thema hin, als dessen weitere Ausführung es sich trotz gegensätzlichen Charakters entpuppt. (Motiv Q. des II. Notenbeispiels).

Hiermit endet die Exposition dieses Sonatensatzes. Sie verzichtet auf eine zum sogenannten Codathema dienende dritte Variante: diese wäre kaum am Platze, wo — wie nunmehr klar erkennbar wird — schon die beiden Hauptthemen nur zwei komplementäre Erscheinungsformen der nämlichen Materie darstellen.

Die « Durchführung » ([D]-[F]) setzt auf dem grundierenden Bezugston E ein, der bereits aus dem I. Thema mit dominantenartiger Sonderbedeutung hervorstach. Der Weg zu diesem grundierenden Bezugston E wurde — wie jetzt ersichtlich — durch stufenweises Hinaufrücken längs der Ganztonskala gekennzeichnet. Das so erreichte E aber wird über eine enharmonische Verwechslung hin-

La caractéristique de cette œuvre maîtresse de Bartók est : liberté dans la logique et logique dans la liberté. C'est cette liberté dans la logique qui ose tirer les dernières conséquences de la pensée ; et cette logique dans la liberté qui transforme en action artistique les découvertes de l'esprit.

BELA BARTOK

5o QUARTETTO A CORDE

di Alexander Jemnitz.

Le forme musicali riflettono i principi filosofici del « divenire » et dell' « essere », trasformati sul piano estetico.

Il principio del « divenire » appare nella costruzione musicale come tendenza evolutiva. La riesposizione non significa allora nelle opere di questa maniera che una prolungazione dello sviluppo, cioè che spiega la nervosità crescente dei romantici contro le forme trasmesse dall'epoca classica. Il « lied » come tipo fondamentale della forma del « da Capo » ha resistito più facilmente : il fatto che un semplice segno « Da Capo » rimpiazza la riesposizione della forma « sonata », permette al compositore di dimenticare questo problema della forma.

Beethoven per esempio, nella sua maniera, arricchisce le sue riesposizioni con degli ornamenti; per più tardi creare la riesposizione trasformata nella sua espressione e nel suo aspetto.

Brahms, questo grande mediatore fra il passato ed il presente è riuscito a non rinunziare alla sua libertà soggettiva, rispettando nello stesso tempo le leggi tradizionali obbiettive.

Max Reger, e Schumann sono pieni di innovazioni ardite e disprezzano le leggi tradizionali nelle loro esposizioni. Ma le loro riesposizioni non fanno che ripetere più ingenuamente queste arditezze, una quarta più alta, una quinta più bassa.

Chopin anche meccanizza così tutto quello che c'è di spontaneo nelle sue creazioni. Ma gli spiriti radicali di Berlioz e Liszt delucidarono questo problema, e Debussy, Scriabine, Mahler, Strauss sono uniti nella stessa idea : che una evoluzione non può ripetere le sue fasi. L'emissione delle onde ha la forma d'una sfera. Le epoche che ci hanno preceduti conoscevano solamente il principio dell'essere, cioè il principio statico, è per questo che esse parlavano dell'architettura come d'una musica pietrificata o della musica come di una architettura sonora.

Ma per gli evolucionisti, e i drammatici dell'espressione, i veristi avevano perduto il loro senso ; al principio del XXo. secolo essi stabilirono la regola seguente : « Essendo compositore non bisogna mai scrivere qualche cosa che il semplice copista potrebbe anche notare ».

Béla Bartók, nato il 25 marzo 1881, fu il primo a riflettere la teoria delle vibrazioni delle onde sul piano estetico. Il suo 4o quartetto è in 5 tempi. Il 3o (tempo) rappresenta il ruolo d'un centro d'emissione delle onde. Questo quartetto è un saggio di sintesi delle forme statiche ed evolutive. Questo stesso principio riappare, ma reso radicale nel 5o quartetto; il germe è il centro : questo non consiste che in un piccolo trio del 3o tempo. Questo ultimo, uno scherzo « alla bulgarese » non è, nel suo « Da Capo » che un capovolgimento della sua esposizione.

Le leggi fisiche ed acustiche dell'emissione delle onde non hanno solamente contribuito all'elaborazione della forma di tutta questa opera, ma anche alla forma di ogni movi-

mento: il microcosmo è sommerso alla stessa legge che il macrocosmo. Il primo tempo Allegro (M. 1/4 = 138-132) è basato su di un suono centrale, non su di una tonalità. La tonalità non esiste che per i suoni dei differenti temi (press'a poco alla maniera dei Makamen degli Arabi).

Il tema principale della 1a parte non appare la 1a volta nella sua forma definitiva: come da Beethoven qualche volta, il tema sembra solamente poco a poco scoprire la sua vera e definitiva personalità (Es. 3). Il 2o tema è basato sul suono Ré (Es. 4). Ma presto il motivo in quintole (5 note) del 1o tema appare quasi identico al 2o tema, malgrado il suo carattere contrastante (motivo Q del 2o esempio). Così si può constatare che i due temi principali non sono altra cosa che 2 manifestazioni complementari della stessa materia musicale.

Lo sviluppo è basato sul suono Mi, trovato per mezzo di un movimento ascendente dei diversi fondamentali della scala a toni interi.

La riesposizione è un capovolgimento dell'esposizione, cioè essa comincia con il 2o tema, ma capovolto. La coda è formata dal motivo in quintole Q del 1o tema (cliché 8). Il tempo si termina su un Si bémol a l'unisono, raggiunto simultaneamente dal motivo della Coda e dal suo capovolgimento.

La 2a parte ha le stesse origini che la 4a. Tutt'e due sono dei « lied » (A + B + A/variante). Il suono di base (Ré per la 1a parte, Sol per la 4a parte) è raggiunto in questi 2 tempi dallo stesso motivo del violoncello (Es. 10).

A metà della 2a parte si incontra un'atmosfera misteriosa somigliante a quella del suo pezzo per pianoforte « Nachtmusik ». La melodia che segue è una trasformazione stilizzata e libera d'un canto paesano dei paesi dell'Est (Es. 12).

La ripetizione variata della 1a parte capovolge l'ordine dei suoi elementi.

La costruzione della 4a parte è analoga. Questo movimento è meno teso che il 2o, poiché è il seguito della 3a parte che è la concentrazione di tutte le energie dell'opera. Il 3o movimento, uno scherzo in do diesis minore, costituisce un nuovo elemento nell'opera di Bartók. La maniera tematica e ritmica pare complicata, ma Bartók riesce a rendere, presto, facilmente comprensibili questi ritmi inusitati. Il principio di questo movimento rende evidente la struttura melodica e armonica (Es. 16).

Presto uno dei motivi scopre il suo rapporto con il 2o tema del 1o tempo (Es. 17). Il trio di questo movimento (vivacissimo M. 1/2 + 1/8 = 120) si serve di tutte le inversioni possibili d'un motivo simmetrico di 10/8. La sua facoltà di divisione in 2 metà di 5/8 è una caratteristica della musica popolare bulgara di danza. Al centro noi troviamo un canto popolare. Lo « scherzo Da Capo » è una variante libera (Es. 19).

Il finale comincia con un motivo formato dalla Coda del 1o tempo (Es. 8).

Il rondo (Presto M. + 1/2 = 132) entra sulla dominante Mi (Es. 21). Questo tema si scopre presto come variante capovolta dell'esempio 2 (Es. 22).

Nello sviluppo noi ritroviamo il 1o tema, ma capovolto. Il 2o tema è basato sul suono Do diesis (Es. 23). La parte centrale del Rondo (Prestissimo M. 1/2 = 152) si mostra melodicamente e armonicamente dipendente dal 1o tema del 1o tempo. Una fuga segue, di cui il tema non è altro che la diminuzione della 1a melodia (esempio 1 e 2) (Es. 25). La riesposizione è nell'ordine inverso dell'esposizione, cioè comincia dal 2o tema. Ma mentre l'esposizione conteneva 3 parti, la riesposizione non ne contiene che 2.

La caratteristica di questa opera-maestra di Bartók è: libertà nella logica, e logica nella libertà. È questa libertà nella logica che osa tirare le ultime conseguenze del pensiero; e questa logica nella libertà che trasforma in azione artistica le scoperte dello spirito.

weg gleicherart auch noch zum grundierenden Bezugston B des Beginns hinansteigen.

Nach einer kurzen dichten Verwebung des gesamten motivischen Materials kommt es beim Höhepunkt [E] zur Gegenüberstellung einer das Motiv Q leidenschaftlich aussingenden melodischen Linie und des rhythmisch pulsierenden Ueberleitungsgedankens: (Beisp. 5).

Durch Auswechslung dieser Oktavengänge wird die Gesangsmelodie von Bratsche und Cello übernommen, aber bei Mosso (M. 1/4 = 138) schon wieder auf Motiv Q zurückgeführt, das nun vermittels einer chromatisch auf- und abwärts treibenden Engführung zu neuem Ausdruck gelangt: (Beisp. 6).

Bei fortschreitender Absplitterung wird die pentatonische zweite Hälfte des Motivs Q mit triolenhaft verzierter zweiter Note in der Umkehrung enggeführt; ihr tritt der auf dem Dominanten-E breit hämmernde Rhythmus des I. Thema-Beginns entgegen: (Beisp. 7).

Darnach bringen die Takte [F]-[G] eine wild pochende Umkehrung des I. Themas, wonach — die Ganztonreihe der grundierenden Bezugstöne mit Fis fortsetzend — die Wiederkehr einsetzt.

Diese Reprise rollt jedoch in rückläufiger Bewegung ab, hebt demnach mit dem umgekehrten II. Thema an und schwingt sich über den Ueberleitungsteil [H]-[J] — bei enharmonischem Abschluss der Ganztonreihe aller grundierenden Bezugstöne auf As — zum I. Thema empor, das jetzt fortissimo-marcatissimo seine gesamte Kraft entfaltet.

Nun erst — bei [J] — taucht ein Codamotiv auf; es ist ersichtlich aus dem Quintolenmotiv Q des I. Themas entstanden, dessen Anfangsnote es fortlässt und zu dem es dafür eine neue Abschlussnote hinzufügt: (Beisp. 8).

Nach rauschendem Ausströmen des Grundtons B endet dieser ebenso knappe wie inhaltsreiche erste Satz mit dem Codamotiv und dessen gleichzeitiger Umkehrung, auf gemeinsam erreichtem unisono-B.

*
**

Der nun folgende langsame II. Satz ist mit dem gleichfalls langsamen IV. Satz so eng verwandt, dass beide eine vereinte Darstellung geradezu unentbehrlich machen.

II. Satz	IV. Satz
Adagio molto (M. 1/4=40-38)	Andante (M. 1/4=70).
Grundierender Bezugston: D.	Grundierender Bezugston: G.

Beiden Sätzen ist die dreiteilige Liedform A + B + A (Variante) gemeinsam.

Aber auch der gesamte IV. Satz verhält sich als Variante zum II. Satz.

Der grundierende Bezugston wird im II. Satz mit fünf, im IV. Satz mit sechs Einleitungstakten erreicht: dort durch zart von oben herab und unten herauf geführte Triller und vorerst noch atomisch

zerstreuten Motivteilchen, — hier durch eine den Triller gleichsam in rhythmische Schwebungen zerlegende, (geheimnisvoll raunende) Pizzicatofigur :: (Beisp. 9).

Die im Bezugston mündende Cellofigur ist hier wie dort dieselbe: (Beisp. 10).

Fünf Takte eines mit tastenden Zweitonsphrasen, über alle vier Instrumente hinweggleitenden ersten Teils münden abermals im abschliessenden D, worauf über lang verhallenden Akkorden eine der weich gelösten Bartók'schen Liebesmelodien erklingt. Hiermit traten wir in eine durchaus wesenseigentümliche Landschaft der Bartók'schen Musik ein. Nach diesen Zweitonsphrasen, die über ein geliebtes Wesen hinwegzuzittern scheinen, erklingt eine Melodie voll erschütterndem tief ungarischen Verzichts, von jenem wissenden erotischen Pessimismus, welcher im Ausland nur in seiner verflachtesten zigeunerischen Abart bekannt geworden ist. Diese schmerzlichsüss langatmige Melodie der ewigen Sehnsucht nach realem Erleben und des ewigen Enttäuschtseins von eben diesem realen Erleben wird von der I. Violine bis ans Ende ihres Spannungsbogens gehalten, dann gleitet sie ersterbend zum tiefsten Bratschenton hinab... Das durch eine Klammer hervorgehobene Motiv war bereits im dritten Anfangstakt vorangedeutet: (Beisp. 11)

Das Mittelstück des II. Satzes [B]-[D] umrankt ein durch pizzicato-glissandi akzentuiertes Tremolo auf der leeren G-Saite der II. Violine. Raunende Stimmen huschen vorbei: es ist die „Nachtmusik“-Stimmung, die seit seinem gleichnamigen beispielhaften Klavierstück in Bartóks letzten Werken immer wieder auftaucht und mit ihren zahlreichen schönen Varianten zur Bildung eines neuen Grundtyps von mystisch verschwebendem Charakter beigetragen hat... Das Geflüster schwillt jetzt an, bis zur allmählichen Forte-Steigerung eines Gesangsmotivs, das als stilisierte-frei Nachbildung eines östlichen Bauernliedes gekennzeichnet gekennzeichnet werden darf: (Beisp. 12).

Aus der Umkehrung der Anfangsnoten entsteht ein neues Quartenmotiv, das nach erreichtem Höhepunkt seiner Durchführung bis ins Largo verlangsamt wird und nunmehr stufenweise zum grundierenden D hinabsinkt.

Auch die nun anschliessende Wiederholungsvariante des Vordersatzes erfolgt — sehr gekürzt — in der vermerkten umgekehrten Reihenfolge.

Dieser hochpoetische II. Satz verklingt wie eine sich verflüchtigende Vision.

**

Durchaus analog stellt sich der Aufbau des IV. Satzes dar. Der Abschluss auf [A] und der grundierende Bezugston wird auch hier von der II. Violine und zwar mit derselben Figur erreicht: (Beisp. 13)

Aber schon vorher erinnert die I. Violine mit einer bald nachher in der Umkehrung gebrachten *poco slargando e rubato* Wendung an den tetrachordisch ansteigenden Beginn des Themas: (Beisp. 11).

Das durch *pizzicato-glissandi* akzentuierte Tremolo auf der leeren G-Saite wird hier zu einem rhythmisierten Orgelpunkt in Achtelbewegung zuerst auf g, dann auf d', so wie dieser gesamte IV. Satz eine gelockere und entspanntere Ausführung des II. Satzes darstellt... Hier sind wir eben schon nach dem III. Satz, nach Ueberschreitung der Mitte. Die zusammengeballten Energien haben sich entladen und wir drängen dem befreienden Ausklang zu.

[A]-[B] zeigt das Tetrachordmotiv in augmentierter Fassung zu breiten Vierteln umgestaltet, während die lang verhallenden Akkorde in drohend repetierten Sextolen mit veränderter Funktion auftreten.

Selbst das frei stilisierte Bauernlied kehrt jetzt als reich figurierte Variante wieder: (Beisp. 15).

Dieses in mannigfaltigsten Farben schillernde Meisterwerk erscheint so wie ein auskomponiertes Zusammenballen, Sichentladen und Abflauen der nämlichen Energien, die nach erfolgtem Ausbruch nicht plötzlich, sondern allmählich verebben und in Friedsamkeit ausströmen.

Die Wiederkehr setzt bei [D] ein und verhaucht auf einem G-Durmod.



Mit neuer Materie und bei aller Durchsichtigkeit ganz ungewöhntem Gepräge tritt uns der III. Satz, ein cis-moll Scherzo entgegen: es schlägt nicht nur innerhalb dieses Werks einen überraschend neuen Ton an, sondern erscheint seiner lichten Heiterkeit zufolge auch im Gesamtschaffen Bartóks als etwas durchaus Erstmaliges, das höchste Aufmerksamkeit verdient. Denn bei dieser Wendestelle wird es offenbar, dass Bartók in eine Epoche der milderen und versöhnlicheren Menschlichkeit eingetreten ist.

Die sowohl thematisch, wie besonders auch rhythmisch neue Materie kündigt sich schon in der Ueberschrift „*alla bulgarese*“ (Vivace, M. $1/2 + 1/4 + 3/8 = 46$) an. Das zunächst kompliziert anmutende Grundschemata des Metrums wird mit $4 + 2 + 3$ Achtel notiert. Es erweist sich als ein $9/8$ Metrum mit den Unterabteilungen $2/4$, $1/4$ und $3/8$.

Während bedeutende zeitgenössische Komponisten einfache Grundschemata des Metrums durch phantasievolle Aufteilung in kleinste rhythmische Moleküle mannigfaltig einprägsam zu gestalten wussten, gehört es zu der an der östlichen Bauernmusik erstarkten Eigenart Bartóks, scheinbar komplizierte metrische Grundschemata klanglich alsbald leichtverständlich zu machen.

Auch dieses in der türkisch-bulgarischen Volksmusik von altersher übliche Metrum verliert sogleich seine Fremdartigkeit, weil das tänzerisch Urwüchsige bei seiner sinnlichen Klangwerdung durchschlägt und die Befremdung über das theoretisch schwer Notierbare praktisch zerstreut.

Gleich der Anfang legt die Struktur der Materie rhythmisch, melodisch und harmonisch klar: (Beisp. 16).

Ein zunächst auf Dis — als Vorhalt zu E — bezogenes cis-moll Terzenthema schaukelt vorüber, dem nach dem dreizehnten Takt seine Umkehrung als Variante folgt. Aber schon das Gegenmotiv dieser Variante biegt deutlich zum II. Thema des I. Satzes ab: (Beisp. 17).

Der Vordersatz dieser dreiteiligen Liedform läuft bei [A] mit diatonischer Bassführung auf Cis aus, worauf der Mittelsatz eine wirbelnde Durchführung bringt und der Rhythmus dortselbst eine vereinfachende weitere Steigerung zu vier Vierteln mit vorangehender Achtelpause erfährt. Dieses Aufschäumen des tänzerischen Elements leitet bei [B] in die beruhigtere Reprise des Vordersatzes hinüber, die als lyrischere Variante auf einem *espressivo* erreichten Cis des Cellos abschliesst.

Das jetzt folgende Trio (*vivacissimo* M. $1/2 + 1/8 = 120$) verwendet ein mit $3 + 2 + 2 + 3$ Achtel notiertes symmetrisches Zehnachtelschema durch alle möglichen Inversionen, mit jedoch durchwegs beibehaltener Teilbarkeit der Takteinheit in zwei $5/8$ Hälften, wie dies für die bulgarische Volkstanzmusik charakteristisch ist. Von einem Oberstimmenostinato der I. Violine überdacht, stimmt die Bratsche ein volksliedhaft fröhliches Thema an: (Beisp. 18).

Wir sind beim Brennpunkt des ganzen Werkes angelangt und stossen auf ein schlichtes Volkslied von urwüchsiger, kerngesunder Anmut! Hier wird es zum Symbol des Bartók'schen Musikschaaffens überhaupt, das sich mit lächelndem Ernst seiner Rätsel begibt und vor echtem Forschermut willfährig seine Schleier lüftet.

Das abrundende „Scherzo da capo“ ist selbstverständlich keine notengetreue Reprise, sondern eine freie Variante. Wir hören auch hier wieder das Aufsieden des Mittelsatzes zu den vier Viertelschlägen mit atmender Achtelpause, nur dass das erst abwärts geführte Seitenthema hier in der Umkehrung aufwärts treibt und in einem pulsenden *Agitato* Oberhand gewinnt: (Beisp. 19).

Mit einer regulären Dominanten-Tonicakadenz verflattert der Satz in reinem cis-moll.



Das Finale hebt mit einem aus dem Codamotiv (Beispiel 8.) des I. Satzes geformten tetrachordischen Rahmenmotiv an, jedoch um einen Halbton tiefer. Ueber energische Modulationen hinweg erreicht dieses Rahmenmotiv im zehnten Takt den um einen Halbton tieferen Tetrachord und biegt bei [A] mit jäher Wendung in die Haupttonart ein. Denn B als Tonica und E als Dominante haben hier die schon erörterte analoge Funktion wie im I. Satz. (Beisp. 20)

Bei [A] setzt im Presto (M. $1/2 = 132$) das eigentliche Rondo mit folgendem, scheinbar neuen Hauptthema auf der Dominante E ein: (Beisp. 21).

Aber schon die nächstfolgenden Takte enthüllen dieses I. Thema als eine freie Umkehrungsvariante von Beispiel 2. Dort war das Thema stürmisch von B nach E vorgestossen, während es nun mit entgegengesetztem Ziel frisch von E abwärts eilt: (Beisp. 22).

Der auf unisono-B abschliessenden Exposition [A]-[B] gliedert sich eine Durchführung des mit einem fünften Spitzton erweiterten Tetrachordmotivs an. Dieser Abschnitt [B]-[C] kombiniert letzteres mit immerzu anderen Partikelchen des I. Hauptthemas. So hilft dieses Tetrachordmotiv immer neue Themengebilde hervorsprudeln zu lassen, wobei das mit Leittonsfunktion als C zu Des und als Ces zu B führende Geschehen prinzipielle Bedeutung erlangt: (Beispiel 21.; geklammerte Takte.)

In [C]-[D] wirbelt ausgelassen die Umkehrung des I. Hauptthemas vorbei.

Als Zwischenteil nach dem hiermit abgeschlossenen Abschnitt A des üblichen Rondoschemas, schiebt sich jetzt wieder das Rahmenmotiv der Einleitung ein und leitet zum II. Thema — zum Abschnitt B des Rondoschemas — hinüber. Dieses fugierte II. Thema huscht über dem grundierenden Bezugston Cis vom schon vorangegangenen Material kontrapunktiert und zu neuen Gebilden ergänzt, mit dem Ausdruck zärtlicher Eile — Più presto, (M. $1/2 = 144$) — dahin: (Beisp. 23).

Chromatisch ansteigende Engführungen muten hierbei wie Spiegelungen des I. Satzes (Beispiel 6.) an: (Beisp. 24).

Abschnitt B des Rondoschemas — [D]-Takt 358 — endet mit einer schwungvollen Schlussteigerung des wieder zum Durchbruch gelangten, vom Tritonus aus sogar ums doppelte erweiterten — übrigens im II. Satz (Beispiel 11.) auch schon tief lyrisch gehörten — Tetrachordmotivs, das von einem im Fortissimo erschallenden unisono-Fis in grosser Septime nach G abspringt, um dann aus derselben Höhe nochmals zu einem viel tieferen G hinunterzusausen. Diese grosse Septime wird fortan thematisch, da sie das auf seine Spitznoten verkürzte II. Hauptmotiv in sich birgt... Nun schiebt sich das Rahmenmotiv wieder ein.

Der Mittelsatz, als Abschnitt C des Rondoschemas — ein Prestissimo (M. $1/2 = 152$) von atemraubendem Elan — wirft jede Hülle ab und bekennt sich in allen melodisch-harmonischen Beziehungen zum I. Thema des I. Satzes. Schattenhaft reitet eine Fuge heran, deren vier Stimmen, abwechselnd auf Dominante E und Tonica B eintretend, auf das harmonische Grundprinzip hinweisen, während das Fugenthema selbst sich als notengetreue Verkürzung jener ersten Melodie (Beispiel 1. und 2.) zu erkennen gibt: (Beisp. 25).

Grundierender Bezugston ist E und bis zum Eintritt der Cello-Fugenstimme, auf B, hat ein tritonischer E-B Akkord des Basses diese beiden harmonischen Eckpfeilertöne des Werks rhythmisch mitgepocht.

Als ob diese musikalisch restlos vollzogene Enttarnung des Gesamtorganismus akustisch irgendwie noch geheim bleiben wollte, hält sich dieser [G]-[H] Mittelsatz in einem seltsam schwebenden Helldunkel. Dämmerlicht herrscht in diesen sich kaum bis zum *mf* erhebenden Takten, aber es ist kein abendlicher Dämmerchein, sondern der des Morgens.

Erst das wiederkehrende Rahmenmotiv schlägt hellere Töne an und leitet, mit einem raschen Aufschwung dazwischenfahrend, zu der bei [H] einsetzenden Reprise hinüber. Auch diese vollzieht sich in umgekehrter Reihenfolge, beginnt demnach mit dem jetzt auf den grundierenden Bezugston G blickenden II. Thema. Auch hier treten konzentrierende Motivverkürzungen auf, wie man solche schon in vorigen Sätzen (besonders bei Verkürzung der Melodie Beispiel 11. auf wesentlichste einzelne „Inhaltstöne“) beobachten durfte. Weiche Glissandi ziehen die Spitznoten dieses II. Hauptmotivs zu jener schon erwähnten Schleife grosser Septimen zusammen, welche gleichsam auf überwundene Leiden zurückzublicken scheinen: (Beisp. 26).

[J] führt das I. Thema in seiner Originallage, von der Dominante E aus, mit seiner von der Tonica B ausgehenden Umkehrung zusammen. Damit sind wir zum Abschnitt A des Rondoschemas „zurück“ gelangt. Die charakteristische Wiederkehrverkürzung trifft diesmal die Form selbst: dieser als Exposition dreifach gegliederte Abschnitt besteht nurmehr aus den beiden Teilen [J]-[K] und [K]-[L].

Das Tetrachordmotiv schien bei [K] schon eine volksliedhafte Verbindung eingegangen zu sein. Seine in solcher Variante erfolgte und durch Zusätze immer höher gespannte Durchführung gipfelt jetzt in der rhythmischen Vorderphrase vom I. Thema des I. Satzes, die von der enharmonisch notierten Basstimme aus in der Originallage sich ausbreitend, in reichster harmonischer Fassung erstrahlt. (Takt 662-[M]).

Hier, bei [M] geschieht jedoch etwas Unvorhergesehenes! Vom Standpunkt des messbar Tatsächlichen bietet sich zwar nur ein Geringfügiges dar: bloss ein kleines Versetzungszeichen fällt weg, in dem die verminderte Schlussquint jener letzten tetrachordischen Variante sich ein wenig reckt und zur diatonisch reinen Quinte wird. Aber es wirkt, wie wenn ein vertrautes Gesicht sich kaum merklich verzieht, vielleicht nur eine Lippe kräuselt oder die Mundwinkel senkt. Dieses neckisch kindliche, reine A-dur zwinkert frohgemut alljene an, die von solch scheinheiliger Unschuldsmiene verführt, bereits die Ohren spitzen. „Ja, so möchtet Ihr es wohl haben? Solch lallende Neoprimitivität wäre gewiss Abklärung nach Eurem Geschmack!“ Schon setzt das B'' der I. Violine einen vergnügten Nasenstüber auf das A'' der infantil dudelnden II. Violine.

Es war ein Scherz — ohne Missmut oder Nachträglichkeit. Alle Bitternisse sind überwunden und der gereifte Meister blickt voll versöhnlich weiser Einsicht auf das übereifrige und doch so kurzatmige Treiben eines „Musiklebens“ nieder, das ja letzten Endes auch mit zu dem Bild der Totalität gehört... Schon fährt eine Coda mit dem tetrachordischen Rahmenmotiv dazwischen und führt diesen lebensbejahend ausschwingenden Schlusssatz über eine glanzvolle Stretta zu Ende.



Freiheit der Logik und Logik der Freiheit war es, was an diesem Meisterwerk ergriff. Die Freiheit der Logik, theoretische Erkenntnisse ohne Furcht und Zögern bis zu ihren letzten Konsequenzen zu Ende zu denken. Und die Logik der Freiheit, alles theoretisch als wahr Erkannte mit derselben Unerschrockenheit des echten Künstlertums in Tat umzusetzen, und zu lebensvoller Wirklichkeit werden zu lassen.

MUSIKBEISPIELE

Musical examples.

Exemples musicaux.

Esempi musicali.

1.

2.

3.

4.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on four staves: Treble (T. Viol.), Bass (B. Viol.), Bass (Cello), and Bass (Double Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in common time (C). The score includes a box with the number "5." in the top left corner. The melody is written in the Treble staff, and the accompaniment is written in the Bass staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" featuring three instruments: I. Violin, Bassoon, and Cello. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

I. Violin: The first staff shows a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The first measure contains a boxed number "6". The melody begins in the second measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. The piece concludes with a final cadence in the fourth measure.

Bassoon: The second staff uses a bass clef. It begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G3 in the second measure. The melody continues with eighth notes A3, Bb3, and A3 in the third measure, and a final half note G3 in the fourth measure.

Cello: The third staff uses a bass clef. It begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G3 in the second measure. The melody continues with eighth notes A3, Bb3, and A3 in the third measure, and a final half note G3 in the fourth measure.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on three systems. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is written on aged, yellowed paper.

8. *Coda: F#m* *Motive 2*

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on page 9. The score is written on four systems of five staves each. The first system is labeled "I. Satz" and the second "II. Satz". The third system is labeled "IV. Satz". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "pmp.".

10. I Satz IV Satz

Handwritten musical score for "The Rose Tree" featuring I. Violin, II. Violin, Stradivarius, and Cello. The score includes measures 11 and 20, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

12. 
p 2 more app. anc.

Handwritten musical notation for two sections. The first section, labeled 'I See' with a boxed '13' in the corner, is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second section, labeled 'IV See', is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. Both sections contain handwritten musical notes and rests.

Handwritten musical notation for the song 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. There are some annotations: '14' in a box at the beginning, and 'new up.' written below the staff. The notation includes various note values, rests, and a repeat sign.

15. *I. Viol.* *cello* *Canoniche Brücken in der Breite*

16.

Handwritten musical score for a 4-part setting of "The Lord's Prayer". The score is written on four staves. The first staff is for Soprano (Soprano), the second for Alto (Alto), the third for Tenor (Tenor), and the fourth for Bass (Bass). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are: "The Lord's Prayer" (The Lord's Prayer). The score is written in a clear, legible hand.

17.

The Rose Tree

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on five staves. The score includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on the top staff, with accompaniment on the other four staves. The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody. The score is marked with "17." in the top left corner.

18.

19. *Adagio*

20.

21.

23.

24.

25.

26.

Il Concerto per Viola e Orchestra di Nino Sanzogno

Konzert für Viola und Orchester
von Nino Sanzogno.

Lieber Freund Scherchen,

Ich habe immer Zutrauen in die Musikalität Nino Sanzognos gehabt, selbst als er sich an den für ihn nicht guten Einfluss Richard Strauss' verloren hatte. Dies Vertrauen ist mehr und mehr durch ihn gerechtfertigt worden; nicht nur dass er immer mehr gelernt hat Unnützes zu vermeiden, hat er in seinem letzten Werk, dem Konzert für Viola und Orchester auch sein künstlerisches Gleichgewicht gefunden.

Der erste Satz zeichnet sich durch Klarheit und sichere Linienführung aus. Alle gebrauchten klanglichen Elemente sind wesentlich und der Geist des Themas entspricht ganz der Ueberschrift Allegro vivo.

Der zweite Satz scheint in seinem thematischen Material eine gewisse Uebereinstimmung mit dem ersten zu haben (wenn sie auch mehr in geistiger Hinsicht besteht). Obgleich dieser Satz doppelt so lang wie der erste ist, wirkt er in keiner Weise ermüdend.

Einen ganz anderen Charakter hat der dritte Satz, der sich überaus schnell entwickelt und zu Ende läuft.

Die Kadenz ist durch besonders gelungene Proportionen ausgezeichnet: der ihr vorangehende Teil umfasst 216 Takte, die Kadenz selbst 57 und der Tuttiabschluss 99.

Während der erste Satz nur 152 Takte zählt, hat der zweite 179 und der dritte 372 Takte. Diese Proportionen erlauben dem Solisten sich ohne Ermüdung bis zum Ende zu steigern.

Die Viola ist mit viel Geschick ausgenutzt und die Instrumentation frei von Schwere. Im ersten Satz finden wir ausser zwei Hörnern nur einen solistischen Holzbläser; der zweite Satz weist dagegen (nach den 9 Bläsern des ersten) schon 15 Bläser auf und im dritten steht uns das ganze Orchester gegenüber. Auch dieses Bestreben den Klang des Orchesters bis zum Schluss zu verstärken, bestätigt die schon oben angedeutete Tendenz nach einem unaufhörlichen Crescendo.

Nino Sanzogno ist heute mehr als ein ungewöhnliches Versprechen: er ist zum gereiften Musiker geworden.

Dein

Francesco Malipiero.

Asolo, 28. Gennaio 1936.

Concerto for Viola and Orchestra
by Nino Sanzogno.

Dear friend Scherchen,

I have always had confidence in Nino Sanzogno, even when he was under the influence of Richard Strauss, which was not good for him. This confidence has been justified, not only has he learnt to eliminate all that is useless, but he has succeeded in this last work « Concerto for Viola » in finding his equilibrium.

The first movement commands attention by its clarity, and well defined lines. All the effects of sonority are essential and the spirit of the theme is in keeping with the indication « Allegro vivo ».

The second movement (Lento) seems, by its thematic treatment, to have a certain affinity (more spiritual than material) with the first movement and although this movement lasts double the time of the preceeding one, it does not fatigue.

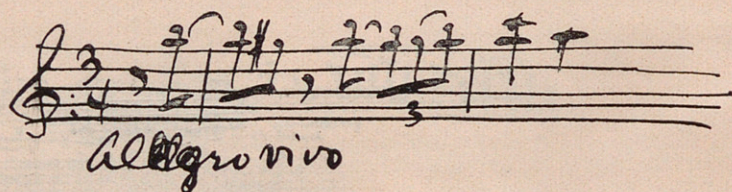
The third movement has quite another character and reaches its end by rapid development.

Caro amico Scherchen,

Sono molto lieto dell'interesse che dimostri per il mio discepolo Nino Sanzogno e ne sono molto lieto anche perchè in cotal modo dai ragione a me. Io ho sempre avuto fiducia nella musicalità di Nino Sanzogno, anche quando egli sembrava perduto nel caos degli arruffati poemi sinfonici dai quali traspariva esasperante l'influenza straussiana. Nella gara fra temi, contratemi, svolazzi, capriole e tanti altri inutili riempitivi, un giudizio sfavorevole sarebbe stato più che giustificato, ma io sono riuscito a vedere più in là di quanto non fosse stato realizzato e ritengo di non aver sprecato il mio tempo e le mie fatiche trattando il giovane Sanzogno come si trattano certi malati gravi ma guaribili, se curati efficacemente.

Difatti eliminando il solo materiale inutile e conservando quello ottimo (abbondante e che sempre saltava fuori di fra i rottami) a poco a poco si è raggiunto l'equilibrio, soprattutto nell'ultimo lavoro, il *Concerto per viola e orchestra*.

Il primo tempo s'impone per la chiarezza e la linea sicura. Gli elementi sonori sono tutti essenziali, di zavorra nessuna traccia. L'indicazione « allegro vivo » corrisponde allo spirito del tema (ex. 1) chè tutto l'allegro si mantiene, nelle sua 152 battute sempre vivo.



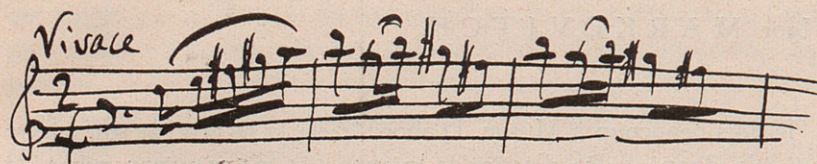
Il secondo tempo (lento) è nostalgico e le sue qualità tematiche ci inducono quasi a credere che ci sia una certa parentela col primo tempo (ex. 2)



parentela più spirituale che materiale.

Nonostante il movimento *lento* questo tempo dura (contando le battute: 179) il doppio di quello precedente e non vi si sente nessun

senso di stanchezza. È questa una bella vittoria, chè la noia caratterizza la musica d'oggi. Tutt'altra impressione ci dà l'ultimo tempo vivace anche per il contrasto del tema (ex. 3)



che si presta a sviluppi spontanei, tanto spontanei da non sembrare nemmeno sviluppi. E ciò è confortante perchè lo sviluppo tematico male si adatta alla nostra musicalità.

Anche la *cadenza* non è una delle solite « sviolate »; anzi è piacevole pure essendo strettamente legata al tema principale. Ottime le proporzioni: inizio di 216 battute, 57 battute di *cadenza*, e 99 di chiusa. Il terzo tempo è dunque di 372 battute.

Ho voluto comunicarti il numero delle battute per farti notare che il primo tempo è il più corto e che il musicista non doveva certamente essere stanco se anzichè precipitare, è arrivato alla parola fine serenamente, con un crescendo molto significativo.

Dal punto di vista contrappuntistico in questo *concerto* è evitato il colore dei pedali, delle costruzioni per piani sovrapposti, cioè nonostante non si accusano sintomi di pesantezza, anche il contrappunto corrisponde al linguaggio necessario a Nino Sanzogno per esprimersi musicalmente.

La viola è trattata con perizia e molto spirito, e lo strumentale non è pesante. Nel primo tempo, salvo i corni che sono due, di tutti gli altri fiati ne abbiamo uno solo. Nel secondo tempo, contro i 9 fiati del primo tempo, ne abbiamo 15 e nell'ultimo tempo l'orchestra è completa. Anche questo bisogno di aumentare la sonorità orchestrale man mano che il *concerto cammina* verso la mèta, conferma quello che ti ho detto più sopra, cioè dal primo all'ultimo tempo risalta il continuo crescendo.

Non sono un critico di professione: perciò devo riflettere e pensare prima di parlare, comunque spero di averti fatto capire il perchè del mio ottimismo.

Nino Sanzogno è un musicista completo, ormai egli è molto più di una delle solite promesse!

Il tuo aff^o

Francesco Malipiero.

Asolo 28 Gennaio 1936 XIV.

The *cadenza* is striking by its well-balanced proportions. The preceding part consists of 216, the *cadenza*, 57, and the Tutti-final 99 bars. The proportions: first movement 152 bars, second movement 179 bars and third movement 372 bars, permit the soloist to reach the final progressively and without fatigue.

The Viola is treated very skilfully and the orchestration is transparent. In the first part, with the exception of two horns, the wood wind play alone; in contrast with the first movement, which employs nine wind instruments, the second movement, employs fifteen, and the third faces us with the complete orchestra. This augmentation of orchestral power shows a desire for a continued crescendo.

Nino Sanzogno is to-day more than promising, he has attained maturity.

Yours

Francesco Malipiero.

Asolo, 28 Jan. 1936.

**Concerto pour Alto et Orchestre
de Nino Sanzogno.**

Cher ami Scherchen,

J'ai toujours eu confiance en la musicalité de Nino Sanzogno, même lorsqu'il subissait l'influence de Richard Strauss qui n'était pas bonne pour lui. Cette confiance se justifia de plus en plus; non seulement il apprit à éliminer les éléments inutiles mais il a réussi dans cette dernière œuvre, le Concerto pour Alto et Orchestre, à trouver son équilibre.

Le premier mouvement s'impose par sa clarté et la conduite sûre de ses lignes. Tous les éléments sonores employés sont essentiels et l'esprit du thème correspond à l'indication Allegro vivo.

Le second mouvement « Lento » semble par ses qualités thématiques avoir certaines affinités avec le premier mouvement (affinités plus spirituelles que matérielles). Quoique ce mouvement dure le double de temps du précédent, il ne fatigue pas.

Tout autre caractère a le troisième mouvement qui atteint la fin par développements rapides.

La cadence s'impose par le bon équilibre de ses proportions; la partie précédente renferme 216 mesures, la cadence 57, et le Tutti final 99.

Les proportions: premier mouvement, 152 mesures; deuxième mouvement, 179 mesures, et troisième mouvement, 372 mesures, permettent au soliste de s'élever par une progression constante jusqu'à la fin, sans fatigue.

L'alto est traité avec beaucoup d'adresse et l'instrumentation est transparente. Dans la première partie, sauf deux cors, les bois jouent solo; à l'encontre du premier mouvement, qui utilise 9 instruments à vent, le deuxième mouvement en emploie 15 et le troisième mouvement nous place en face de l'orchestre complet. Cette augmentation de sonorité musicale confirme la volonté de créer un crescendo continu.

Nino Sanzogno est aujourd'hui plus qu'une promesse: il a atteint désormais sa maturité.

Ton

Francesco Malipiero.

Asolo, 28 janvier 1936.

Introduction au «Paradis Perdu»

par Igor MARKEVITCH.

Einleitung zum „Verlorenen Paradies“ von Igor Markevitch.

Ich erinnere mich noch, wie die Worte „das verlorene Paradies“, beim ersten Hören irgend etwas in meiner Seele wachzurufen schienen. Dennoch verging geraume Zeit, bis ich mein eigenes Werk zu schreiben begann. Was an Miltons Werk für mich fremdartig war, zwang mich um so mehr, meine eigenen Gesichtspunkte zu entwickeln. Gleichzeitig sah ich mich gezwungen, meinen Text selber zu schreiben und mich so auf das intimste mit dem Gedankengehalt der Fabel des Milton'schen Werks auseinanderzusetzen. Je mehr meine Arbeit fortschritt, desto mehr entfernte ich mich von Milton, und zum Schluss stand etwas wie eine Mauer zwischen uns. Dies musste sein, nicht nur, weil wir durch Jahrhunderte voneinander getrennt waren, während denen die Menschheit einen entscheidenden Schritt vorwärts gemacht hatte zu ihrer geistigen Freiheit hin, sondern auch, weil inzwischen viel gewonnen war an Gewissheiten über die tatsächliche Welt. Ein weiterer Unterschied war, dass Milton noch nicht wusste, dass das Kunstwerk in sich selbst den Sinn des Mythos darstellen, die Tugend einer geträumten Wahrheit in sich tragen kann, so dass diese durch die Musik ihr Leben und damit ein neues Echo im Herzen der Menschen zu finden vermag. Für Milton war die Poesie noch nichts anderes als eine Verschönerung der biblischen Mythe.

Die Frage der Zeit, die so entscheidende Bedeutung in der Kunst der Töne hat, sah ich unter zwei Gesichtspunkten: einmal als „Zeit die verehrt“ d.h. als Zeit, von der man ein Stück abtrennen muss, um es durch Musik zu beleben; dann wiederum erschien sie mir als eine Art ewiger Gegenwart, in der die unzählbaren Formen der Wahrheit in immer lebendigem Zustand existieren und von wo aus sie sich in die vergänglichen vorübergehenden Dinge einschreiben, um so unser Bewusstsein zu durchdringen. Das Problem war, diese beiden Möglichkeiten der Zeit zusammenzufassen. Bald sah ich, dass ganz eigentlich die Musik es ist, die dieser Forderung entspricht, denn ebenso wie sie „wird“, während die Zeit „vergeht“, ist sie auch fähig, uns mit ihren göttlichen Gehalt zu beschenken.

Daraus folgte, dass die schöpferische Arbeit in mir selbst von dem Menschen geleistet werden musste, während der Musiker nur ein Verwirklichter zweiter Rang sein konnte. Daraus folgt aber auch, dass aus meinem Werk jedes anekdotische Element der Genesis verschwinden musste, umso mehr, als wir erkannt haben, dass die Musik selbst ihr Ereignis ist.

An Stelle von Adam und Eva gibt es nur noch ein Wesen als Symbol der Menschheit, dessen Seele der einzige Schauplatz jeglicher Aktion der Mythe ist.

Andere handelnde Figuren sind die unsichtbaren Lebenskräfte und der Chor unserer inneren Stimmen.

Durch das Leben versuchte ich, die Tiefe der vergehenden Zeit fühlbar zu machen; tritt sie doch als die Kraft auf, die jene Bewegungselemente über die Erde aussäht, denen später alle von uns nicht vorhergesehenen Ereignisse entspriessen.

Der Geist des Bösen wurde von den Lebenskräften und den inneren Stimmen, deren er sich bedient, abgetrennt. Ich habe versucht, mein Werk menschlich und eindeutig zu machen; mein Wunsch war, dass jeder darin seine Seele wie in einem Spiegel wiederfinden könnte.

Da ich versucht habe, nur das Notwendige zu sagen und die grösstmögliche Vollendung des Ausdrucks zu erreichen, so glaube ich die Möglichkeiten der Musik erweitert

Je dois beaucoup à Milton. D'abord, c'est la lecture de son œuvre qui m'a donné l'idée d'écrire la mienne; je me souviens même, la première fois où j'entendis prononcer les mots « Paradis perdu », que ces mots heurtèrent quelque chose en moi comme si une œuvre inconnue de moi-même et sommeillant en mon âme s'était brusquement éveillée en s'entendant appeler par son nom. Cependant, il se passa de longs mois entre ce premier choc et le jour où je commençai la composition proprement dite de mon œuvre, mais déjà je me rendais compte de ce que la conception de Milton avait d'étranger pour moi. Ceci devait avoir une grande importance, car cela m'obligea de préciser mes positions d'une manière beaucoup plus forte que je ne l'avais fait dans mes œuvres antérieures. D'autre part, je fus mis en demeure d'écrire mon texte moi-même, ce qui me poussa très avant dans la nécessité de comprendre la portée intellectuelle du sujet. Je puis dire que tout au long de ce travail jamais je n'eus le sentiment de rencontrer Milton sur mon chemin ou de marcher de pair avec lui. J'avais, au contraire, l'impression que mon œuvre se développait dans des vides laissés par la sienne, que j'étais venu au Mythe par une voie opposée à celle qu'il avait suivie ou que je le considérais à l'envers de ce qu'il avait vu. Au fur et à mesure de mon travail, je m'éloignais de Milton, et, lorsque je terminai, je trouvai entre nous comme un vrai mur. Il y avait ce mur, d'abord parce que des siècles nous séparent, siècles pendant lesquels l'humanité a fait un pas décisif vers la liberté intellectuelle, a peut-être perdu des certitudes de foi, mais en a gagné dans le monde concret, ce qui lui permet de situer sur des plans beaucoup plus distincts les conceptions spirituelles à l'état pur de leur inscription dans les choses matérielles (ce qui prend une importance capitale lorsqu'il s'agit de l'évolution de la musique). Il y avait encore ce mur, parce que Milton considérait la poésie comme un embellissement, dans le cas qui nous occupe, comme un embellissement qu'il ajouterait au Mythe d'Adam et Eve, la portée du mythe se dégageant encore obscurément de son poème. Il ne savait donc pas ce que l'effort des artistes qui l'ont suivi nous permet d'entrevoir aujourd'hui, que l'œuvre d'art peut être *en elle-même* le sens du Mythe, porter donc la vertu d'une vérité révélée, la revivre en soi, la revivre dans le monde des sons lorsqu'il s'agit de musique, et ceci afin qu'elle trouve un nouvel écho dans le cœur des hommes.

Pour vous dire comment, il faut que je vous entretienne d'une question qui me préoccupa beaucoup, celle du Temps, si importante dans l'art des sons. Cette question se présenta pour moi sous deux aspects : d'abord l'aspect matériel, si je puis dire, qui est celui du « temps qui passe », temps dont je devais découper un morceau pour l'animer musicalement ; ensuite, lorsqu'il s'agit d'établir le sens

de ce qui animerait ce morceau de temps qui passe, de percevoir cette vérité dont je parlais plus haut et qui était encore à révéler, je pénétrai dans une seconde dimension du temps. C'est une sorte d'éternel présent qui se présente comme perpendiculaire au temps qui passe, où les formes innombrables de la vérité existent à l'état pur, toujours vivantes, toujours en regard des choses périssables qui passent, recommençant éternellement, et dans lesquelles ces vérités s'inscrivent et nous deviennent sensibles. Il s'agissait de raccorder ces deux temps ensemble, et j'en vins à comprendre que c'était là une des possibilités de la Musique, qui singularise cet art et le rend extraordinairement avancé, car, se développant lui-même dans le temps qui passe, il est donc capable de nous livrer au grand jour, avec son contenu divin, un morceau de cet éternel présent que j'ai appelé une seconde dimension du Temps, d'être, en d'autres termes, une vérité faite sons.

Je puis maintenant vous donner des précisions sur la composition elle-même de l'œuvre. En effet, il apparaît déjà des considérations qui précèdent que toute chose se rapportant à ce temps qui passe, étant conditionnée par son principe vivant perpendiculairement à elle, les questions de durée ou de mouvements de ma musique se trouvaient tout naturellement déterminées par cette vérité invisible que tout mon travail consistait à préciser à l'extrême. Il fallait donc la reconnaître avant tout, ce qui revient à dire qu'en moi l'homme travaillait en premier, le musicien n'étant qu'un réalisateur en second. D'autre part, je fus amené à laisser de côté l'événement anecdotique qui, dans la Genèse, fait revivre le Mythe. Dans ma musique, l'anecdote n'aurait été qu'un surajoutage secondaire, puisqu'il apparaissait par tout ce que j'ai dit précédemment que la Musique pouvait et devait être son propre événement.

Il n'y eut donc plus d'Adam ni d'Eve ; il y eut un Etre humain en qui j'incarnai l'humanité toute entière dont l'âme était le théâtre de l'action, où se dégageait le sens de ce mythe dont la portée peut toucher chacun, puisqu'il fait la Genèse du drame humain.

Les autres personnages de l'action furent ces Forces vitales et invisibles manœuvrant « la chose humaine » ou ce chœur de voix intérieures qui nous poussent à agir, dont nous ne savons ni d'où elles viennent, ni où elles nous entraînent et que jusqu'à un certain point nous pouvons suivre au gré de notre libre arbitre.

Il y eut encore la Vie, dont la personnification me permettait de faire sentir la profondeur du temps qui passe, car elle pouvait faire le point d'avance, des éléments mouvants qu'elle sème sur la terre et dont la conjonction fait éclater plus tard les événements comme des surprises pour nous, car il est difficile de les prévoir, lorsque nous nous trouvons en présence des causes en apparence non encore réunies entre elles.

Il y eut pour finir l'Esprit du Mal que je détachai des Forces spirituelles et des voix intérieures dont il peut se servir et dont je créai le caractère à l'aide de toutes les manifestations que j'avais pu constater dans le monde ou en moi-même.

zu haben, sowohl hinsichtlich gewisser akustischer Phänomene wie in betreff der Mittel des Ausdrucks.

Die Werke sind nie ihrer Zeit voraus. Während aber das Publikum hinter ihnen folgt, ist der Künstler ihnen immer voran, indem er die noch unbewussten Erwartungen, die Aufrufe an das Ideal und dessen unter die Menschen seiner Zeit verstreute Elemente in den Werken fixiert.

Meine Absicht war, die Bande zwischen dem Publikum und dem Künstler enger zu knüpfen, um durch die Künste zu der Zivilisation alle Möglichkeiten der Synthese hinzuzufügen, welche den Künsten eigentümlich sind.

INTRODUCTION TO « PARADISE LOST »

by Igor Markevitch.

I owe much Milton, whose work, inspired mine and I remember how, on first hearing the words « Paradise lost » something seemed to stir in me, as if an unborn work suddenly took life in my soul. However it was many months between that first contact and the commencement of my work, and I already realised the gulf between Milton's and my own conception, which was important, and forced me to precise, more clearly here than ever before my convictions, and having to write the text entirely alone, I was obliged to go more deeply into the intellectual meaning of the subject. I never felt Milton's influence, but rather that we approached by different paths and that a wall rose up between us, by reason of the intervening centuries and the fact that Milton considered poetry to be the embellishment of the myth and not as we have learned to feel (through the later development of art) that the myth itself may be the supreme factor bearing the quality of revealed truth, living again in itself and in the world of sound, in the case of music) and so finding an echo in the hearts of men.

To elucidate this it will be necessary to go into a matter which interests me deeply, that of « Time » which appears under two aspects, « time passing » and then a second dimension of time, a species of eternal present; one of the divine qualities of music is to be able to draw together these « times » and give to us a part of this eternal present — in other words truth made into sound.

I have put on one side the anecdote which revives the myth as, in my music this takes second place, for I consider, that music should be the dominating force. There is no longer Adam or Eve, but a human being in which I incarnate entire humanity. The soul is the theatre of action where the sense of the myth is elucidated, and the meaning must touch all since it forms the genesis or the human drama.

There are also the vital forces animating this human being and the inner voices which force us to action without our knowledge of how they come or go. Then there is Life, the personification of which permits me to express « time passing », finally there is the spirit of evil whom I distinguish from the spiritual forces and inner voices. I may say that my desire has been to create a work, in which man's image might be reflected as in a mirror.

I have taken only that which is synthetic so, that my form is composed of simple elements. The poem is an expression of my desire for simplicity, and the words are in my work like sign-posts, it would be a mistake to search for hidden meanings and I have wished to avoid the introduction of foreign matter. My ideal is to strive for perfection in expression.

I hope that it will be understood in this article that I have wished to establish a link between the public and the arts, which becomes more and more necessary and the significance of this should be felt in an age where specialised science creates a spirit contrary to synthesis, without which there can be no grandeur.

Introduzione al « PARADISO PERDUTO »
di Igor Markevitch.

Io debbo molto a Milton, la cui opera ispirò la mia. Mi ricordo come, la prima volta che intesi le parole: « Paradiso perduto » qualcosa sembrò svegliarsi in me come se un'opera non ancora nata prendesse subitamente vita nella mia anima. Nonostante questo, passarono lunghi mesi tra questo primo urto ed il principio della mia opera, ma già mi rendevo conto della differenza fra la concezione di Milton e la mia. Questo aveva grande importanza, poi che fui obbligato di precisare qui fortemente le mie convinzioni, ciò che non avevo fatto nelle mie opere anteriori. Dovendo scrivere il testo interamente da solo, io fui obbligato di andare più in profondità nel significato del soggetto. Non ho mai sentito sul mio cammino l'ombra o l'influenza di Milton, al contrario avevo l'impressione che io completavo la sua opera con la mia, che venivo al « Mito » per una strada opposta e contraria alla sua, che avanzando nella mia opera mi allontanavo da Milton e alla fine trovai fra le nostre due concezioni un vero muro. Questo muro, perché i secoli ci separano, in cui l'umanità ha evoluto decisamente verso la libertà intellettuale, ha guadagnato nel mondo concreto, anche perdendo certezze di fede, ciò che gli permette di formulare piani distinti fra spirito e materia, questione questa di importanza capitale nell'evoluzione musicale. Ho sentito, altrimenti che Milton, forse, la missione del poeta e dell'opera d'arte, di far risuonare nel cuore degli uomini questa verità rivelata che è il capolavoro.

Bisogna che vi parli di una questione molto preoccupante per me, quella del Tempo, di questo eterno presente dove le forme innumerevoli della verità si mantengono allo stato puro, in rapporto alle cose periture che passano e ricominciano eternamente, e fra cui la Musica, penso, è un atomo di questo eterno presente, che io ho definito, altrimenti, una verità fatta suono.

Posso ora darvi delle precisazioni sulla composizione dell'opera stessa in cui io ho lavorato prima come uomo poi come musicista e realizzatore, avendo in tutta la realizzazione il miraggio che la Musica dovesse esserne, al di fuori dell'aneddoto del Mito, la sola e la migliore essenza. Non c'è più qui né Adamo né Eva, c'è solamente un essere umano, nel quale ho incarnato l'umanità; l'anima è il teatro dell'azione, dove il senso del mito è delucidato, avendo un profondo significato per tutti, poiché esso è la genesi del dramma umano.

Ci sono anche le forze vitali che animano questo essere umano e le voci interne che lo spingono all'azione senza che noi sappiamo da dove vengano. Poi c'è la Vita, la cui personificazione mi permette d'esprimere il tempo che passa. In seguito viene lo spirito del male, che ho liberato dalle altre forze spirituali e dalle voci interne.

Posso constatare che il mio desiderio è stato di creare un'opera che possa riflettere l'immagine dell'uomo come in uno specchio.

Non ho preso che ciò che era sintetico, cosicché la mia forma è composta di semplici elementi. Il poema è una espressione di questa volontà di semplicità, le parole sono, nella mia opera, come segnalazioni. Sarebbe un errore di cercare dei significati nascosti, ho solo voluto evitare l'introduzione di elementi estranei, ed avevo il miraggio della più grande perfezione dell'espressione.

Io spero che in questo articolo sarà comprensibile ciò che ho voluto, di stabilire una corrente fra il pubblico e l'Arte, ciò che diviene sempre più necessario, ed è mio desiderio che il significato di questa volontà sia sentito in una epoca in cui la scienza specializzata crea uno spirito contrario alla sintesi, senza la quale, però, non c'è grandezza.

Je n'ai pas même besoin de dire que lorsque la conception générale de mon œuvre fut claire dans mon esprit et qu'il s'agit de l'animer, je m'appliquai à le faire de la façon la plus humaine et la plus évidente possible, afin qu'au lieu d'être un obstacle entre le public et l'Idée, mon langage, au contraire, aplanisse la voie qui la rendrait sensible. Je puis dire que je souhaitais faire une œuvre où tout homme puisse retrouver son âme comme réfléchi en un miroir.

Je ne pris donc de ma vision que ce qui était vraiment synthétique en elle, afin que ma forme ne groupe que des éléments simples et universels. Le poème est aussi l'expression de ce parti-pris de simplicité; les paroles sont dans mon œuvre comme des bornes permettant de préciser l'action et de ne pas perdre sa route. On aurait donc tort d'y chercher des intentions cachées.

Naturellement, je devais veiller à ce que ma pensée n'introduise pas de corps étranger; c'eût été en fausser les rouages et vicier la vie de ce que j'étais, au contraire, appelé à vivifier. Mais cette réserve encore m'a libéré, car, agissant en service commandé, et n'ayant en vue que la plus grande perfection possible dans l'expression, j'ai été amené à élargir considérablement les possibilités de la musique, à considérer certains phénomènes d'acoustique comme des moyens expressifs, à me dégager des tics qui forment l'académisme de notre temps et de ces préjugés qui prennent corps dans l'esprit, du fait de l'admiration que l'on peut professer pour les réussites du passé.

Les œuvres ne sont jamais en avance sur leur temps; il est incomplet de dire que le seul fait de leur naissance fait que leur époque boite derrière elles. Le public boite certainement derrière elles, mais l'artiste boite devant et entre eux deux l'œuvre marche, emboîtant le pas de son époque et fixant en elle des aspirations inconscientes, des appels et des éléments d'idéal dispersés parmi les hommes de son temps.

Je vous prie de ne voir dans cet article que mon désir de resserrer entre le public et les arts un lien par trop distendu. La nécessité de ce lien se fait sentir tous les jours davantage, les arts pouvant apporter de plus en plus consciemment à la civilisation les possibilités de synthèse qui sont dans leur essence. Je souhaite que l'on comprenne l'importance de cet apport dans une époque où les sciences particulières créent une spécialisation si contraire à l'esprit de synthèse sans lequel il n'y a pas de grandeur.

Miroir de la vie musicale contemporaine

Spiegel der Musikalischen Gegenwart. — Glimpses of contemporary musical life.

Imagine della vita musicale contemporanea.

Rédacteur : Joseph WETERINGS

NORWEGEN

von Jens Arbo (Oslo).

Die wichtigsten Träger des öffentlichen Musiklebens in Norwegen sind zwei hervorragende Orchesterinstitutionen: die Musikselvskapet „Harmonien“ in Bergen und die Philharmonische Gesellschaft in Oslo. Sie sind die grössten instrumentalen Ensembles des Landes und spielen, durch ihre planvolle und regelmässige Arbeit, sowie durch ihre traditionelle, ökonomisch und organisatorisch fundierte Wirksamkeit, eine in jeder Hinsicht richtunggebende und impulserzeugende Rolle. Aber auch die Musikvereine anderer Städte wie Drontheim, Stavanger und die Musikvereine (und kleinen Orchester) vieler kleinerer Städte bemühen sich mit allen Kräften ernsthaft um die Förderung und Entwicklung des Musiklebens. Operaufführungen in Drammen bei Oslo (cc. 25000 Einwohner), Kristiansand (cc. 18000 Einwohner), Kristiansund (cc. 14000 Einwohner) und Gjøvik (cc. 5000 Einwohner) sind Gelegenheitsveranstaltungen und ereignen sich seltener als in den grösseren Städten; teilweise aber haben sie mehr als lokales Interesse geweckt. Es gibt in Norwegen, selbst in der Hauptstadt Oslo, keine ständige Oper; mehrere Operaufführungen finden jedoch alljährlich (mit Zuschüssen aus einem Opernfond) im Nationaltheater und im Zentraltheater in Oslo statt.

Uebersicht über instrumentale Unternehmungen ausserhalb Oslo

I. Bergen

Die Musikgesellschaft „Harmonien“ wurde am 8. Oktober 1765 von 16 vornehmen, musikinteressierten Herren der Stadt ins Leben gerufen; (eigentlicher Stifter des Vereins Rektor Boalth (1725-1780), und in den ersten Jahrzehnten durch die musikalische Persönlichkeit Claus Fasting stark gefördert. 1819 hatte der neunjährige Geiger Ole Bull sein erstes Auftreten in „Harmonien“ und zu den Solisten der folgenden Jahre zählte auch Fr. Gesine Hage-

NORWAY

by Jens Arbo (Oslo).

The musical Society « Harmonien » in Bergen and the « Philharmonic Society » in Oslo are the two most important orchestras in Norway. Smaller orchestras and musical societies are to be found in Drontheim, Stavanger, Kristiansand, etc. There is no permanent opera existant in Norway, not even in Oslo; operaperformances however take place from time to time in Drammen, Kristiansand, Kristiansund and Gjøvik as in the capital.

THE ORCHESTRAL INSTITUTIONS.

Bergen.

The « Harmonien » was founded in 1765 and was at first patronised by Claus Fasting. Twice the Society lost its standing through the competition of other societies, the first time towards the middle of the century (reorganised in 1856), the second time in 1894 (reorganised in 1919). Amongst the soloists of the « Harmonien-Concerts » were (1819) the young fiddler Ole Bull, (1865) Nina Hagerup, the future wife of Grieg and (1863), Grieg himself, who was nominated conductor of the « Harmonien » in 1880. His successors were: Iver Holter (1882-03), Johan Halversen (1893-1907) and Harald Heide — the present conductor.

Drontheim.

There is no permanent orchestra in Drontheim. In spite of several previous societies the town did not succeed in having a real symphony-orchestra until 1907, when Sverre Hartmann, Eilif Jenssen and Morten L. Svendsen (the conductor) founded one, which chiefly consisted of amateurs. But though having financial help, the orchestra was not able to carry on regularly.

Stavanger.

The orchestral situation in Stavanger was at one time very good, but this did not last. In 1866 « Stavanger musikalske Selskab » was founded (first Concert under F. von Lümann). After a long interval the composer Olaf Paulus started a new orchestra (« Stavanger Musikforening ») and the first concert was given in 1896. He continued to direct these concerts until his death (1912). His successor was George Washington Magnus, during whose activities the Stavanger theatre was

founded (1914). The orchestra amalgamated with the Musikforeningen-concerts and the first opera (Carmen) was given. Under Magnus successor Per Reidarson the orchestra which was afterwards conducted by Carl Maria Artz) became a municipal orchestra and saw successful times. In 1921 the orchestra had to be dispersed and the theatre-orchestra greatly reduced. Since then times have been unfavourable but are now getting better with the help of visiting conductors from Bergen, Oslo and Kristiansand, etc.

Oslo.

In the 19th century the most important orchestra was « Det musikalske Lyceum », which continued the « Concerten » of the 18th century and also gave operatic performances. 1846 sees the creation of the « Philharmoniske Selskab » and after a very successful period under Haldan Kjerulf and J. G. Conradi the Society had to be dispersed (1867) but the concerts were continued under Grieg and Otto Winter Hjem. 1871 « Musikforeningen » was formed at the instigation of Grieg and L. M. Lindeman amongst others, (first concert under Grieg Dec. 2nd 1871), from '73 Svennson shares the conductorship with Grieg. After that the succeeding conductors are : Ole Olsen 1877-80, Johan Svennson 1880-83, Joh. Seimer 1883-86, Iver Holter 1886-1911, various conductors up to 1913, then Carl Nielsen 1913-18, Ignaz Neumark and George Schneevoigt 1918-20. In 1919 a dispute with the musicians of the national theatre ends the « Musikforeningen ». A new orchestra : « Philharmonic Society », organised by Schneevoigt comes into existence, with a greater number of concerts and, during a short time municipal support. The society is now converted into a limited company, an artistic director plans the programmes in agreement with the conductor. In the first years the conductors have been : Georg Schneevoigt, José Eibenschütz, Issay Dobrowen and the present conductor is : Olaf Kjeland.

The Philharmonic orchestra is the largest in Norway having the highest standing and is famous for its beautiful sonority and quickness of perception. It consists of 56-58 members : 10 first violins, 10 second violins, 5 violas, 5 cellos, 4 double-basses, 2 flutes, 2 oboes (1 English horn), 2 clarinettes (1 bass-clarinet), 2 bassoons, 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, 1 tuba, 3 percussion, 1 harp.

The Philharmonic Society gives about 45-50 concerts in the season and is engaged by the Broadcasting Company to play on 16 occasions. In addition the Society is obliged by contract to put at the disposal of the B. C. for inclusion in their orchestra a group of 28 players for 4 concerts each week. This is effected by the interchange of two groups. Municipal support and subscriptions enable the Society to exist.

Modern music has been gradually introduced and the works of young Norwegian composers are more and frequently performed.

NORVEGE

par Jens Arbo (Oslo).

La société musicale « Harmonien » à Bergen, et la « Société Philharmonique » à Oslo, sont les deux plus importants orchestres en Norvège. Des orchestres réduits et des sociétés musicales existent à Drontheim, Stavanger, Kristiansand, etc... Il n'existe pas un opéra permanent en Norvège, même pas à Oslo; de rares représentations sont données à Drammen, Kristiansand, Kristiansund et Giövik, ainsi que dans la capitale.

LES INSTITUTIONS ORCHESTRALES

Bergen

La société « Harmonien » fut fondée en 1765 et patronnée à ses débuts par le musicien Claus Fasting.

Par deux fois, la société périclita à cause de la compétition des autres orchestres; la première fois vers la moitié du XIXe siècle (réorganisée en 1856), la deuxième fois en 1894 (réorganisée en 1919).

rup, die spätere Schwiegermutter Edvard Griegs. In den vierziger und fünfziger Jahren erlitt die Gesellschaft einen starken künstlerischen Rückgang wurde aber am I.XII. 1856 reorganisiert.

Am 26. Februar trat Grieg zum ersten Mal in „Harmonien“ auf und am 24. November 1865 debütierte Griegs spätere Frau, die Sängerin Nina Hagerup in einem der Konzerte. 1880 wurde Grieg Leiter der „Harmonien“, das erste Konzert unter seiner Leitung fand am 22. Okt. 1880 statt. Im Herbst 1882 wurde Grieg von Iver Holter abgejost dem 1893 der Dirigent Johan Halversen folgte. Eine neue Periode der Zersplitterung begann 1894 durch das Auftauchen von „Bergens Musikforening“, der bis 1903 neben „Harmonien“ wirkte. 1907 wurde Kapellmeister Harald Heide, der jetzige Dirigent, zum Leiter der „Harmonien“ gewählt und endlich im Jahre 1919 der Verein, mit Beihilfe von Unterstützungen, rekonstruiert. Die Abonnementskonzerte fanden nun 8 mal in der Saison (an Sonn- und Donnerstagen) statt, die 42 Musiker des Orchesters wurden durch hinzugezogene Musiker verstärkt.

II. Drontheim

In Drontheim (cc. 55000 Einwohner) haben sich die Orchester-Verhältnisse in den letzten Jahren (unter dem Einfluss der Wirtschaftskrise) sehr ungünstig gestaltet. Drontheim hat seit alten Tagen Musikvereine, denen wechselnde Geschicke zuteil wurden: 1786 wurde „Trondhjems musikalske Selskab“ gegründet, die bis 1791 existierte. 1824 wird „Det musikudvende Selskab“, 1832 „Den musikalske Forening“, 1861 ein „Neuer Musikverein“ erwähnt. Erst 1907 wurde ein wirkliches Symphonieorchester — allerdings im wesentlichen aus Amateurmusikern — gebildet. Die Gründer waren Sverre Hartmann, Eilif Jenssen, und der Dirigent Morten L. Svendsen. Das Orchester setzte sich aus Musikern des Theater- und Musikvereinsorchesters zusammen — verstärkt durch Musiker des damaligen Kino-Orchesters. Das erste Konzert fand am 10. XII. 1909 statt, aber trotz späterer Stiftungen und Unterstützungen wurde kein regelmässig wirkendes Symphonieorchester daraus. Ein städtisches Orchester als ständige Institution, oder geregelte Orchesterverhältnisse zu Symphoniezwecken, existieren in Drontheim bis heute noch nicht.

III. Stavanger

In Stavanger (cc. 46000 Einwohner) waren die Orchesterverhältnisse von Zeit zu Zeit überraschend günstige, erwiesen sich jedoch — unter dem Einfluss stark wechselnder Konjunkturen — niemals als dauerhaft. 1866 wurde „Stavanger musikalske Selskab“ begründet, deren erstes Konzert im Januar 1868 unter dem Schweden F. von Lümann (gest. 1884) stattfand. Nach längerem Stillstand begann erst 1896 mit der Neubildung eines Orchestervereins durch den Komponisten Olaf Paulus wieder eine erhöhte Aktivität. Das erste Konzert des „Stavanger Musikforening“ fand im Januar 1896 unter Olaf Paulus statt, der die Konzerte der Gesellschaft bis zu seinem Tode (1912) leitete. In die Funktionszeit seines Nachfolgers George Washington Magnus fällt (1914) die Gründung des Sta-

vanger Theaters, dessen Orchester dann bei den Musikvereinskonzerten mitwirkte. 1916 wurde die erste Oper in Stavanger aufgeführt: *Carmen*, Leitung Magnus (gest. 1917) Unter Magnus' Nachfolger, dem Komponisten Per Reidarson, wurde aus dem Orchesterverein ein städtisches Orchester, und ein paar Jahre lang waren „günstige Zeiten“ dem Orchester (das nach Reidarson von Carl Maria Artz geleitet wurde) sehr förderlich. Dann musste (1921) das städt. Orchester aufgelöst und das Theaterorchester auf das mindestmögliche reduziert werden. Seitdem herrschen ungünstige und wechselnde Verhältnisse, die sich aber in den letzten Jahren, z. T. durch Zusammenarbeit mit auswärtigen Dirigenten (aus Bergen, Oslo, Kristiansand, etc.) gebessert haben.

Oslo

Die wichtigste Orchesterinstitution im vorigen Jahrhundert war „Det musikalske Lyceum“ mit, u. a. „dem vortrefflichen Waldemar Thrane als Dirigenten. Das Lyceum (das 1828 200 Mitglieder hatte), setzte die sog. „Concerten“ des 18. Jahrhunderts fort; auch Opernaufführungen fanden statt. 1846 tritt „Det filharmoniske Selskab“, entstanden durch die Initiative des Cellisten Gehrman, hervor. Das Orchester umfasste zuerst 16-18 Mann und setzte sich später (1857) aus Mitgliedern des Theaterorchesters zusammen. Eine Glanzzeit für Oslo bedeuteten die Abonnementskonzerte unter Halfdan Kjerulf und I. G. Conradi. Nach der Auflösung der Gesellschaft im Jahre 1867 setzten sich die Konzerte unter der Leitung von Edvard Grieg und Otto Winter-Hjelm fort. 1871 wurde auf Einladung von Grieg, Ludw. M. Lindeman u. a. „Musikforeningen“ ins Leben gerufen, dessen erstes Konzert am 2. XII. 1871 unter Leitung Edvard Griegs stattfand. Im Jahre 1872 dirigierte Johan Svendsen zum ersten Mal ein Werk im „Musikforeningen“, und ab Herbst 73 teilte er sich mit Grieg in die Leitung der Konzerte. Als künstlerische Leiter des „Musikforeningen“ folgten: Ole Olsen 1877-80, Johan Svendsen aufs neue 1880-83 (bis er Kapellmeister am Kgl. Theater in Kopenhagen wurde), Johan Selmer 1883-86, Iver Holter 1886-1911, wechselnde Dirigenten bis 1913; dann Carl Nielsen 1913-18, der polnische Dirigent Ignaz Neumark und Georg Schneevoigt 1918-20. 1919 verlor der Verein durch einen Konflikt mit den Musikern des Nationaltheaters sein Orchester, ein neuer Orchesterverein wurde gebildet: „Filharmoniske Selskab“ (Gründungsdatum 27. September 1919). Der Organisator des Orchesters der Philharmonischen Gesellschaft war Georg Schneevoigt. Statt 6 Konzerten (mit öffentl. Hautproben) pro Jahr im „Musikforeningen“ wurde die Anzahl der Konzerte nun bedeutend vergrößert und das Orchester (das ab 1889 abwechselnd dem „Christiania Theater“, dem Nationalteatret und der „Filharmonisk Selskab“ verbunden war) ganz kurze Zeit als städt. Orchester von der Stadt Oslo unterstützt. In den Jahren 1919-35 erhielt die „Filharmoniske Selskab“ Beiträge von der Kommune Oslo, von Privatleuten und Stiftungen (Legatzinsen). Die Gesellschaft ist als Aktiengesellschaft organisiert und wird von einer Direktion (Styre) geleitet. Zur Organisation gehört

Parmi les solistes des « Harmonien-Concerts » nous rencontrons le jeune violoniste Ole Bull (en 1819), Nina Hagerup, la future femme de Grieg (en 1865), Grieg lui-même (en 1863) qui fut nommé chef d'orchestre de l'« Harmonien » en 1880. Ses successeurs furent : Iver Holter (1882-93), Johan Halvorsen (1893-1907) et Harald Heide, le chef actuel.

Drontheim.

Il n'y a pas d'orchestre permanent à Drontheim, malgré les essais de plusieurs sociétés, la ville n'arriva pas à en constituer un avant 1907; c'est pendant cette année que Sverre Hartmann, Eilif Jønsen et Morten L. Svendsen (le chef d'orchestre) créèrent un orchestre composé surtout d'amateurs. Quoique soutenu financièrement, il n'arriva pas à donner des concerts réguliers.

Stavanger.

La situation des orchestres à Stavanger fut pendant un certain temps très favorable mais cela ne dura pas. En 1866, « Stavanger musikalske Selskab » fut fondé (1er concert sous la direction de F. von Lühmann). Après une longue interruption, le compositeur Olaf Paulus créa un nouvel orchestre (« Stavanger Musikforening ») et, en 1896, eut lieu le premier concert. Il continua à diriger ces concerts jusqu'à sa mort (1912). Son successeur fut Georges Washington Magnus et c'est pendant qu'il était en fonction qu'on créa le théâtre de Stavanger (1914), dont l'orchestre collabora aux concerts de la « Musikforeningen ». Cette année voit la première représentation d'un opéra (*Carmen*) en cette ville.

Sous le successeur de Magnus, Per Reidarson, l'orchestre de « Musikforeningen » (qui fut dirigé plus tard par Carl Maria Artz) devint un orchestre municipal. Il dut cesser son activité en 1921 et l'orchestre du théâtre fut fort réduit.

Depuis lors les conditions sont défavorables mais s'améliorent grâce à un échange de chefs entre les villes Bergen, Oslo et Kristiansand, etc.

Oslo.

Au XIXe siècle l'orchestre le plus important était « Det Musikalske Lyceum » exécutant aussi des opéras. L'année 1864 voit la création de la « Filharmoniske Selskab » et après une période de plein succès (sous la direction de Halfdan Kjerulf et I. G. Conradi) la société dut se dissoudre en 1867, mais les concerts continuèrent sous la direction de Grieg et Otto Winter-Hjelm.

En 1871, la « Musikforeningen » fut fondée à l'instigation de Grieg, L. M. Lindeman et autres (premier concert, direction Grieg, 2 décembre 1871). A partir de 1873 Svendsen partage la direction des concerts avec Grieg. Leurs successeurs furent : Ole Olsen 1877-80, Johan Svendsen 1880-83, Joh. Selmer 1883-86, Iver Holter 1886-1911; différents conducteurs jusqu'en 1913, alors Carl Nielsen 1913-18, Ignaz Neumark et George Schneevoigt 1918-20. En 1919 un conflit entre la société et les musiciens du théâtre dispersa l'orchestre. Un nouvel orchestre « Filharmoniske Selskab » est créé par Schneevoigt. Cet orchestre donne un plus grand nombre de concerts et est soutenu par la municipalité durant un petit temps. La société est convertie en société anonyme, avec un directeur artistique qui, d'accord avec les chefs, compose les programmes. Dans les premières années les chefs furent : Georg Schneevoigt, José Eibenschütz, Issay Dobrowen et le chef actuel est Olaf Kieland.

L'orchestre philharmonique est le plus important de la Norvège, son niveau est le plus élevé et il est reconnu pour la beauté de sa sonorité et la rapidité de sa compréhension. Il est composé de 56 à 58 musiciens : 10 premiers violons, 10 seconds violons, 5 altos, 5 violoncelles, 4 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois (dont 1 cor anglais), 2 clarinettes (dont 1 clarinette-basse), 2 bassons (1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 percussion, 1 harpe.

II

La Société Philharmonique donne environ 45 à 50 concerts pendant la saison et est engagée par la Compagnie Radiophonique pour 16 auditions. De plus un contrat oblige la Société à mettre 28 musiciens à la disposition de la C. R. pour 4 concerts par semaine, ce qui est réalisé par l'échange de 2 groupes.

La Société est aidée par des subsides municipaux et des initiatives privées.

La musique moderne fut peu à peu introduite aux concerts et des œuvres de jeunes compositeurs norvégiens y sont de plus en plus fréquemment exécutées.

NORVEGIA

di Jens Arbo (Oslo).

La società musicale « Harmonien » a Bergen e la società Filarmonica a Oslo sono le due più importanti orchestre di Norvegia. Delle orchestre ridotte e delle società musicali esistono a Drontheim, Stavanger, Kristiansand, etc... Non esiste un'opera permanente in Norvegia, nemmeno a Oslo; rare rappresentazioni sono date a Drammen, Kristiansand, Kristiansund e Gjøvik, come anche nella capitale.

LE ISTITUZIONI ORCHESTRALI.

BERGEN

La società « Harmonien » fu fondata nel 1765 e patronata al suo principio dal musicista Claus Fasting.

Per 2 volte la società pericolo' a causa della competizione delle altre orchestre; la prima volta verso la metà del XIXo secolo (riorganizzata nel 1856), la seconda volta nel 1894 (riorganizzata nel 1919). Fra i solisti degli « Harmonian-Concerts » noi troviamo il giovane violinista Ole Bull (nel 1819), Nina Hagenuip, la futura moglie di Grieg (nel 1865), Grieg lui stesso (nel 1863) che fu nominato direttore d'orchestra dell' « Harmonien » nel 1880. I suoi successori furono: Iver Holter (1882-93), Johan Halversen (1893-1907) e Harald Heide, il direttore attuale.

DRONTHEIM

Non c'è un'orchestra permanente a Drontheim. Malgrado gli sforzi di parecchie società la città non arrivò a costituire una prima del 1907; è durante questo anno che Sverre Hartmann, Eilif Jenssen, Morten, L. Svendsen (il direttore d'orchestra) crearono un'orchestra composta soprattutto d'amatori. Per quanto sostenuta finanziariamente questa orchestra non arrivò a dare dei concerti regolari.

STAVANGER

La situazione delle orchestre a Stavanger fu, durante un certo tempo molto favorevole, ma questo non durò. Dopo una lunga interruzione il compositore Olaf Paulus creò una nuova orchestra (« Stavanger Musikforening ») e nel 1896 ebbe luogo il primo concerto. Egli continuò a dirigere questi concerti fino alla sua morte (1912). Il suo successore fu Georges Washington Magnus ed è mentre lui era in funzione che si creò il teatro di Stavanger (1914) di cui l'orchestra collaborò ai concerti della « Musikforening ». Questo anno vede la prima rappresentazione d'un'opera (Carmen) in questa città. Sotto il successore di Magnus, Per Reidarson, l'orchestra del Musikforening (che fu diretta più tardi da Karl Maria Artz) divenne un'orchestra municipale, che prosperò. Essa dovette cessare la sua attività nel 1921 e l'orchestra

auch der „Rat“ („Representantskap“); die künstlerischen Angelegenheiten (Programmplan) arbeitet ein Programmrat zusammen mit dem künstlerischen Leiter aus. Dirigenten der Philh. Gesellschaft in den letzten Jahren waren: Georg Schneevoigt, José Eibenschütz, Issay Dobrowen, der gegenwärtige Dirigent ist Olav Kielland.

Das Philharmonische Orchester ist das grösste und technisch wie künstlerisch hochstehendste Orchester Norwegens. Berühmt ist es ebenso für seine Klangplastik, wie für sein schnelles Auffassungs- und Anpassungsvermögen. Es umfasst 56-58 Mitglieder: 10 erste Violinen, 10 zweite Violinen, 5 Bratschen, 5 Celli, 4 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 1 Englisch Horn, (einer der Oboisten) 2 Klarinetten, Bassklarinette (einer der Klarinettenisten), 2 Fagotte, Kontrafagott (einer der Fagottisten), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posauern, 1 Tuba, Pauke, Schlagwerk, 1 Harfenist.

Die Anzahl der Konzerte betrug: in den ersten 4 Jahren 132, 1924 bis 1925: 105, 1925 bis 1926: 82; später verringerte sich die Anzahl noch mehr. Im Dezenium 1919-29 wurden gegeben: 194 Abonnementskonzerte (134000 Zuhörer), 292 Hauptproben und Matineen (183000 Zuhörer), 210 Populäre Konzerte (124000 Zuhörer), 133 Volkskonzerte (134000 Zuhörer), 220 Extrakonzerte (140000 Zuhörer), sowie Kammermusikabende.

Pro Saison gibt die Philh. Gesellschaft cc. 45-50 Konzerte und 16 Mal im Jahr spielt das Orchester im Rundfunk (Uebertragung von philh. Konzerten). Ausserdem ist die Gesellschaft kontraktlich verpflichtet dem norwegischen Reichsrundfunk eine Orchestergruppe von 28 Mitgliedern zu 4 Konzerten pro Woche zur Verfügung zu stellen. Zwei Gruppen wechseln sich ab und spielen je ihren Monat im Reichsrundfunkorchester. Die Vergütung von Seiten des Rundfunks, Zuschüsse von Legatzinsen der Stadt Oslo und andere Beiträge ermöglichen das Bestehen des Orchesters.

Auszug aus dem Jahresbericht der Philharmonie 1934-35: 49 eigene Konzerte, davon 10 Abonnementskonzerte, 16 Funksymphoniekonzerte, 16 Extrakonzerte, 4 musikalische „Reisen“ für die Schuljugend. Ausserdem fanden zwei auswärtige Konzerte, ein Kirchenkonzert und 16 Ausleih-Konzerte statt. Im Berichtjahr ist das Orchester 78 mal aufgetreten (gegen 88 Auftreten des vorhergehenden Jahres), darunter fällt die Mitwirkung bei 10 Opernaufführungen des Nationaltheaters. Der Philh. Chor arbeitet mit der Philh. Gesellschaft zusammen und wirkte im Berichtjahr 7 Mal mit.

Es ist versucht worden moderne Musik, mit Rücksicht auf die konservative Gesinnung in vielen „Lagen“, schrittweise einzuführen, und in den von den Verhältnissen diktierten Grenzen kommen auch die jungen norwegischen Komponisten, deren Uraufführungen in Bergen und Oslo sich in den letzten Jahren mehren, zu Wort. Von 1919-29 waren folgende lebende norwegische Komponisten in den Programmen der Philharmonie vertreten: Bjarne Brustad 5 Mal, Arne Eggen 6 Mal, Alf Hurum 8 Mal, Ludvig Irgens Jensen 3 Mal (mässig modern), Arvid Kleven 21 Mal (impressionistisch gefärbt), Olav Kielland 1 Mal (ist später radikaler geworden), David Monrad Johansen (stark national

gesinnt) 11 Mal, J. L. Mowinckel 2 Mal, Per Reidarson 11 Mal, Harald Saeverud (sehr radikal) 3 Mal, Trygve Torjussen 3 Mal, Arild Sandvold 1 Mal, Fartein Valen (sehr radikal, atonal) 1 Mal., Später sind u. a. folgende junge moderne Komponisten in den philh. Konzerten gespielt worden: Eivind Groven (national gesinnt) Sparre Olsen (desgleichen), Nils Geirr Tveit (desgleichen), und Klaus Egge (desgleichen).

Seit dem 19.IX.35 wurden folgende Werke in der Philharmonie erst- und uraufgeführt: am 3. X. 35 Bach: Passacaglia c-moll bearb. von Respighi, am 10. X. 35 Arne Eggen: Chaconne für Orgel bearb. für Orchester (Urauff. der Bearb.), am 24.X.35 Lew Knipper Vantch: Suite für Orchester, am 7.XI.35 Z. Kodaly: Maroszeker-Tänze und Dohnany: Konzert f. Viol. u. Orch. op 27, am 14.XI.35 Olav Kielland: (Norweger) Symphonie und Sibelius: Symphonie N° V op. 82, am 5.XII.35 Lars-Erik Larsson: Konzert f. Saxophon u. Orch. am 16.1.36 Alexander Tansman: Hexentanz aus d. Ballet „Garten des Paradieses“ und Strawinsky: Ragtime, am 27.1.36 Edward Sylou-Creutz: Konzert f. Klavier u. Orch., am 30.1.36 Christian Sinding: neue Lieder mit Klavier und Rhapsodie „Winter und Frühling“ f. Orch. (letztere Werke waren bereits vorher in Bergen in „Harmonien“ aufgeführt worden), am 6.11.36, Casella: „La donna Serpente“ (symph. Fragmente, II Serie), am 10.11.36 Anatol Liadow: 8 Russische Volkslieder f. Orch. am 20.11.36 Karl Andersen: (Norweger) Symphonie f. Kammerorchester. Bezüglich des Schwierigkeitsgrades der norwegischen Erst- und Uraufführungen kann man sagen, dass Eggen, Sylou-Creutz und Sinding schwer, und Kielland und Karl Andersen sehr schwer sind.

del teatro fu di molto ridotta. Da allora le condizioni sono sfavorevoli, ma ammigliorano grazie ad uno scambio di dirigenti tra le città di Bergen, Oslo, Kristiansand ecc.

OSLO

Nel XIXo secolo l'orchestra più importante era: « De musikalske Lyceum » che successe ai « concerten » del XVIIIo secolo, eseguendo anche delle Opere. L'anno 1864 vede la creazione della « Filarmoniske Selskap » e dopo un periodo di pieno successo.

(Sotto la direzione di Halfden Kierulf e I. G. Conradi) la Società dovette sciogliersi nel 1867, ma i concerti continuarono sotto la direzione di Grieg e Otto Winter Hjelm. Nel 1867 la « Musikforeningen » fu fondata sotto l'ispirazione di Grieg, L. M. Lindeman e d'altri (lo Concerto direzione Grieg, 2 dicembre 1871. A partire dal 1873, Svendsen divide la direzione dei concerti con Grieg. I loro successori furono: Ole Olsen 1877-80, Johan Svendsen 1880-83, Joh. Selmer 1883-86, Jver Holter 1886-1911, diversi conduttori fino al 1913, allora Karl Niessen 1913-18, Ignaz Neumark e George Schneevogt 1918-20. Nel 1919 un conflitto tra la società ed i musicisti del teatro disperse l'orchestra. Una nuova orchestra Filarmoniske Selskap, è creata da Schneevogt, questa orchestra dà un più gran numero di concerti è sostenuta dalla municipalità durante qualche tempo. La società è convertita in società anonima, con un direttore artistico che, d'accordo con i direttori d'orchestra compone i programmi. Nelle prime annate i direttori d'orchestra furono: George Schneevogt, José Eibenschütz, Issay Dobrowen, e il Capo attuale è Olaf Kielland.

L'orchestra Filarmonica è la più importante della Norvegia, il suo livello è il più elevato ed è riconosciuto per la bellezza della sua sonorità e la rapidità della sua comprensione. È composta di 56 a 58 musicisti: 10 primi violini, 10 secondi violini, 5 viole, 5 violoncelli, 4 contrabassi, 2 flauti, 2 oboi (di cui 1 corno inglese), 2 clarinetti (di cui 1 clarinetto basso), 2 fagotti (1 controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 1 tuba, 3 percussioni, 1 arpa.

DAENEMARK

von Johan Bentzon (Kopenhagen).

Kopenhagens Konzertleben ist augenblicklich was Orchesterkonzerte betrifft von den jeden Donnerstag stattfindenden Konzerten des Staats-Rundfunks beherrscht. Die früher existierenden Vereine: „Musikvereinigung“, „Philharmonische Gesellschaft“, „Cäcilienverein“, und „Dänische Konzertvereinigung“ mussten alle ihre Tätigkeit einstellen, ausgenommen letztere die, zusammen mit „Det Unge Tonekunstnerselskab“, ihr eingelieferte dänische Werke zur Aufführung bringt. Die Konzerte des Staats-Rundfunks, in denen sowohl grössere Chor- und Orchesterwerke, als auch rein sinfonische Werke aufgeführt werden, wurden im Herbst von dem russischen Dirigenten Prof. Nikolai Malko geleitet.

Die einzige Vereinigung die Konzerte in grösserem Stil veranstaltet, ist „det Unge Tonekunstnerselskab“ die, als

DENMARK.

by Johan Bentzon

The orchestral concerts of the wireless (directed in autumn by the Russian conductor Nicolai Malko) dominate, at this moment the musical life of Denmark.

Except the « Dänische Konzertvereinigung » which, in collaboration with « Det Unge Tonekunstnerselskab » executes Danish works, the « Musikverein », « Philharmonische Gesellschaft » and the « Cäcilien-Verein » have ceased their activity. As section of the I. S. C. M. « Det Unge Tonekunstnerselskab » gives two orchestral and four chamber music concerts (of which, one chamber music and two orchestral concerts in conjunction with the « Dänische Konzertvereinigung ») of music by young Danish and foreign composers. In addition four chamber music concerts take place with classic and modern programmes, given by young artists. New Danish works are also given at the three Thorwaldsen Museum popular concerts. The following unofficial societies :

« Academic orchestra and choir », « Euphrosyne » (this gives only classics) and the orchestra of the students' union merit consideration.

At Aarhus, Aalborg and Odense there are orchestras part professional and part amateur. The Aarhus philharmonic orchestra (direction Johan Jensen) propagates contemporary music in the provinces. In Copenhagen the wireless possesses a complete symphonic orchestra, which executes all works without difficulty. « Det Unge Tonekunstnerselskab » is composed of young musicians and is on the point of being able to execute even difficult works (especially in the region of chamber music) but needs time for sufficient rehearsal. The Aarhus philharmonic orchestra is very complete and well enough trained to solve all orchestral problems. The excellent orchestra of the Royal Opera gives but rarely symphonic concerts. (Refer to the programmes.)

First performances :

KNUDAAGE RIISAGER : 3rd. symphony (time 20 mins., performance difficult, for normal symph. orch.). « Linear » music, humorous Scherzo. — **Primavera** (Overture, time 6 mins., medium difficulty, normal symph. orch.). Tempestuous character with great effects of sonority. — **Variations** (time 21 mins., medium difficulty, normal symph. orch.). Great imagination in development; transition work.

EBBE HAMERIK : **Symphonie-Ouverture** (time 20 mins., medium difficulty, normal orch.). Melodic, singing, rhythmic variety and romantic harmonisation.

HARALD SAVERUD : 50 **Variations** for chamber orchestra (time 6 mins., difficult). Form very condensed (subject 3 bars). Modern, full of sparkling brilliance and well orchestrated.

LARS-ERIK LARSSON : **Concerto for saxophone and string orchestra** (time 18 mins., medium difficulty). Good equilibrium between saxophone and strings, utilises utmost possibilities of the instrument; melodic and constructive transparency.

HERMAN KOPPEL : **Piece for string orchestra** (time 6 mins., easy). Work of transition in linear style.

FRANZ SYBERG : **Concerto for oboe** (time 15 mins., medium difficulty). Linear style, well balanced, with slow, more harmonic, intermediate movement.

DANEMARK.

par Johan Bentzon

Les concerts d'orchestre de la Radio (dirigés en automne par le chef d'orchestre russe Prof. Nicolaï Malko), dominent en ce moment la vie musicale au Danemark.

A part la « Dänische Konzertvereinigung » qui, en collaboration avec « Det Unge Tonekunstnerselskab » exécute des œuvres danoises, les sociétés « Musikverein », « Philharmonische Gesellschaft » et « Cäcilien-Verein » ont dû cesser leur activité.

Comme Section de la Société Internationale de Musique Contemporaine « Det Unge Tonekunstnerselskab » donne quatre concerts de musique de chambre et deux concerts d'orchestre avec le « Dänische Konzertvereinigung » dans lesquels des œuvres de jeunes compositeurs danois et étrangers sont exécutées. En plus quatre concerts de musique de chambre ont lieu avec des programmes modernes et classiques donnés par des jeunes artistes.

Des nouvelles compositions danoises sont aussi exécutées aux trois concerts populaires donnés au Musée Thorvaldsen. Des sociétés privées, orchestre et chœur académique, l'Euphrosyne (celui-ci ne donne que des œuvres classiques) et l'orchestre de l'union des étudiants méritent l'intérêt artistique.

A Aarhus, Aalborg et Odense existent aussi des orchestres partiellement professionnels ou amateurs. L'Orchestre Philharmonique d'Aarhus (sous la direction de Johan Jensen) propage la musique contemporaine en province.

La Radio de Copenhague possède un orchestre symphonique complet qui exécute sans difficultés toutes les œuvres. L'orchestre de la « Unge Tonekunstnerselskab » qui est composé de jeunes musiciens, est en état d'interpréter des œuvres même difficiles (surtout pour orchestre de chambre) si elle a

Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die Ausführung von Werken junger dänischer sowie ausländischer Komponisten als ihre Aufgabe betrachtet. Dieser Verein pflegt jede Saison 4 Kammermusik- und 2-3 Orchesterkonzerte zu veranstalten, davon 1 Kammermusik- und 2 Orchesterkonzerte in Zusammenarbeit mit der „Dänischen Konzertvereinigung“. Ausserdem finden 4 Kammermusikkonzerte junger Künstler mit gemischt modernem und klassischem Programm statt. Neue dänische Kompositionen werden auch u. a. in den 3 Volkskonzerten, die in der Regel im Thorvaldsen-Museum stattfinden, aufgeführt.

Es existieren hier ferner 3 private Orchestergesellschaften denen künstlerisches Interesse gebührt: Akademisches Orchester und Chor; Euphrosyne (in diesem Verein wird nur klassische Musik gespielt), und das Orchester des Studentenvereins (dieses hat u. a. auch die Aufgabe, die Musikstudierenden mit den verschiedenen Stilarten bekannt zu machen und führt darum auch zeitgenössische Musik auf).

In der Provinz gibt es mehrere teils professionelle, teils Amateur-Orchester, so in Aarhus, Aalborg, Odense u. s. w. Das Philharmonische Orchester in Aarhus leistet (unter Leitung von Kapellmeister Johan Jensen) eine grosse Arbeit zur Verbreitung zeitgenössischer Musik in der Provinz. Die anderen Orchester folgen in ihrer Programmgestaltung durchaus traditionellen Bahnen.

Das Kopenhagener Radio-Orchester ist ein voll besetztes hervorragendes Sinfonieorchester, das ohne Schwierigkeiten jedes Werk aufführen kann. Die „Unge Tonekunstnerselskab“ besteht aus jungen, qualifizierten Musikern, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, moderne Werke aufzuführen. Das Orchester ist noch nicht routiniert genug, um schwierige Aufgaben ohne viele Proben zu lösen; bei genügender Probenzeit ist es jedoch durchaus im Stande alle Werke (besonders in Kammerbesetzung) in erstklassiger Ausführung aufzuführen. Das Philharmonische Orchester in Aarhus ist ein voll besetztes, eingespieltes Orchester, das alle normalen sinfonischen Aufgaben bewältigt. Das ganz ausgezeichnete Orchester der Kgl. Oper (Kopenhagen) veranstaltet nur selten Orchesterkonzerte.

AUSZUEGE AUS PROGRAMMEN VON 1935

„Det Unge Tonekunstnerselskab“

EBBE HAMERIK: Sinfonie-Ouverture*. — HARALD SAEVERUD: 50 Variazioni per piccola orchestra*. — LARS ERIK LARSSON: Konzert f. Saxophon u. Streichorch.* — KNUDAAGE RIISAGER: Primavera (Ouverture).*

*) Uraufführung.

Statsradiofonien.

STRAWINSKY: Sacre du printemps. — TSCHAIKOWSKY: Serenade op. 48 f. Streichorch. — SCHOSTAKOWITSCH: 3. Sinfonie op. 20. — HINDEMITH: Konzert op. 38. — M. DE FALLA: Nuits dans les jardins d'Espagne. — JOH. CHR. BACH: Sinfonie f. Doppelorchester op. 18, n° 1. — G. GABRIELI: Sonate pian et forte. — MOZART: Maurerische Trauermusik. — ROUSSEL: Sinfonie n° III g. moll. — RAVEL: Klavierkonzert. — ROUSSEL: Sinfonietta f. Streichorch. — DEBUSSY: Reflets dans l'eau, L'isle joyeuse. — RAVEL: Boléro. — CASTELNUOVO-TEDESCO: Konzert f. Violoncello u. Orchester. — KNUDAAGE RIISAGER: Sinfonia op. 30*. — SCHOENBERG: Gurrelieder. — SIBELIUS: Sinfonie N° II, D-Dur.

Filhamoniske Selskab Aarhus.

F. KUHLAU: Shakespeare-Ouverture. — H. D. KOPPEL: Stücke f. Streichorchester*. — F. SYBERG: Konzert f. Oboe u. Streicher.* — KNUDAAGE RIISAGER: Variationen über ein Thema aus Mézaugau.* — GRETRY: Ballettsuite.

*) Uraufführungen.

KNUDAAGE RIISAGER: III. Sinfonie. (Dauer 20 Minuten, Ausführung schwer, normales Sinfonieorchester.)

Ausgeprägt sinfonische lineare Musik, ohne harmonische Rücksichten. Humoristisches Scherzo.

„Primavera“ (Ouverture, Dauer 6 Min., mittelschwer, norm. Sinfonieorch.).

Eruptives Werk, stark auf klangliche Wirkungen abgestimmt.

Variationen. (Dauer 21 Min., mittelschwer, norm. Sinfonieorch.)

Phantasievoll abgewandelt. Entwicklungswerk.

EBBE HAMERIK: Sinfonie-Ouverture (Dauer 20 Min., mittelschwer, norm. Sinfonieorch.)

Melodiös, wohlklingend, rhythmisch differenziert, romantisierende Harmonik.

HARALD SAEVERUD: 50 Variazioni per Orchestra di Camera (Dauer 6 Min., schwer).

Sehr knapp in der Form (Thema 3 Takte), modern, spritzig in der Diktion, gut instrumentiert.

LARS-ERIK LARSSON: Konzert f. Saxophon u. Streichorchester (Dauer 18 Min. mittelschwer).

Gute Gegenüberstellung von Saxophon und Streichern, erschöpfende Behandlung des Saxophons, durchsichtig in Melodik und Aufbau.

*) Uraufführung.

devant elle le temps voulu pour les répéter suffisamment.

L'Orchestre Philharmonique d'Aarhus est bien fourni et entraîné pour résoudre tous les problèmes symphoniques.

L'excellent orchestre de l'Opéra Royal ne donne que très rarement des concerts symphoniques. (Programmes: voir texte original.)

Créations.

KNUDAAGE RIISAGER: 3e Symphonie (durée 20 min., exécution difficile, orch. symph. norm.). Musique linéaire, scherzo humoristique. — Primavera (ouverture, durée 6 min., exécution moyenne difficulté, orch. symph. norm.). Caractère éruptif, grands effets de sonorité. — Variations (durée 21 min., exécution moyenne difficulté, orch. sym. norm.). Développées avec beaucoup de fantaisie; œuvre de transition.

EBBE HAMERIK: Symphonie-Ouverture (durée 20 min., exécution moyenne difficulté, orch. symph. norm.). Mélodique, chantante, richesse rythmique, harmonisation romantique.

HARALD SAEVERUD: 50 Variations pour orchestre de chambre (durée 6 min., exécution difficile). Forme très condensée (thème 3 mesures) moderne, pleine de verve, bien instrumentée.

LARS-ERIK LARSSON: Concerto pour saxophone et orchestre à cordes (durée 18 min., exécution moyenne difficulté). Bon équilibre entre le saxophone et les cordes; utilise toutes les possibilités de l'instrument; transparence mélodique et constructive.

HERMAN KOPPEL: Pièce pour orchestre à cordes (durée 6 min., exécution facile). Œuvre de transition, style linéaire.

FRANZ SYBERG: Concerto pour hautbois (durée 15 min., exécution moyenne difficulté). Style linéaire, bien équilibré, avec un mouvement lent intermédiaire plus harmonique.

DANIMARCA.

I concerti d'orchestra della Radio (diretti in autunno dal direttore d'orchestra russo Prof. Nicolaï Malko) dominano in questo momento la vita musicale in Danimarca.

A parte la « Daniscye Konzertvereinigung » che, in collaborazione con la « Det Unge Tonekunstnerselskab » eseguisce delle opere danesi, le società « Musikverein », « Philharmonische Gesellschaft » e « Cæcilien-Verein » hanno dovuto cessare la loro attività. Come Sezione della Società Internazionale di Musica contemporanea « De Unge Tonekunstnerselskab » dà quattro concerti di musica da camera e due concerti d'orchestra (con il « Dänische Konzertvereinigung ») nei quali delle opere di giovani compositori danesi e stranieri sono eseguite.

In più quattro concerti di musica da camera hanno luogo con dei programmi moderni e classici dati da giovani artisti. Delle nuove composizioni danesi sono anche eseguite nei tre concerti popolari dati al Museo Thorwaldsen. Delle società private, orchestra e coro accademico, l'Euphrosyne (questa società non dà che opere classiche) e l'orchestra dell'unione degli studenti meritano l'interesse artistico.

A Aarhus, Aalborg et Odense esistono anche delle orchestre parzialmente di professionisti o amatori. L'orchestra Philharmonique d'Aarhus (sotto la direzione di Johan Jensen) propaga la musica contemporanea in provincia. La Radio di Copenhagen possiede un'orchestra sinfonica completa che eseguisce senza difficoltà tutte le opere.

L'orchestra della « Unge Tonekunstnerselskab » che è composta di giovani musicisti è in condizione d'interpretare delle opere anche difficili (soprattutto per orchestra da camera) se essa ha davanti a sé il tempo voluto per provare sufficientemente. L'orchestra Filarmonica d'Aarhus è ben fornita e preparata per risolvere tutti i problemi sinfonici. L'eccellente orchestra dell'Opera Reale non dà che molto raramente dei concerti sinfonici.

CREAZIONI.

KNUDAAGE RIISAGER: 3a Sinfonia (durata 20 minuti, esecuzione difficile, orch. sinf. normale.) Musica lineare, scherzo umoristico.

Primavera (ouverture, durata 6 minuti, esecuzione di media difficoltà, orch. sinf. norm.) Carattere eruttivo, grandi effetti di sonorità.

Variationen (durata 21 minuti, esecuzione media difficoltà, orch. sinf. norm.) Sviluppata con molta fantasia; opera di transizione.

EBBE HAMERIK: Sinfonia-Ouverture (durata 20 minuti, esecuzione media difficoltà, orch. sinf. normale). Melodico, cantante, ricchezza ritmica, armonizzazione romantica.

HARALD SAVERND: 50 Variationi per orchestra da camera (durata 6 minuti, esecuzione difficile). Forma molto condensata (tema di 3 battute), moderna piena di spirito, ben istruimento.

LARS-ERICH LARSSON: Concerto per saxofono e orchestra a corde (durata 18 minuti, esecuzione media difficoltà). Buon equilibrio tra il saxofono e le corde; utilizza tutte le possibilità dell'istrumento; trasparenza melodica e costruttiva.

HERMAN KOPPEL: Pezzo per orchestra a corde (durata 6 minuti, esecuzione facile). Opera di transizione, stile lineare.

FRANZ SYBERG: Concerto per oboe (durata 15 minuti, esecuzione media difficoltà). Stile lineare, ben equilibrato, con un movimento lento intermediario più armonico.

HERMANN KOPPEL: Stück f. Streichorchester. (Dauer 6 Min. leicht).

Entwicklungswerk, linearer Stil.

FRANZ SYBERG: Oboenkonzert (Dauer 15 Min. mittelschwer).

Linearer Stil, gut ausgeglichen, der langsame Zwischenteil mehr harmonisch betont.

DIE CHINESISCHE MUSIK

1. Die Musik des chinesischen Theaters

von Hermann SCHERCHEN.

THE CHINESE THEATRE

1. The music of the chinese theatre.

by Hermann Scherchen.

The Chinese theatre would be inconceivable without music which takes in it a very important place and is taught simultaneously with the plays in the theatrical schools. Music fills the following parts: creation of the right atmosphere, reinforcement of climax, rendering of dramatic effects and termination of the scenes, also every movement on the stage is regulated by the speed of the music. Its chief function is however to sustain the interest and though, at first the effect is only noise, the ear soon accepts it as a necessary adjunct to the play. Moreover chinese music employs its only elements i. e. rhythm and melodic monody so skilfully that our musical convictions accept what our musical instinct would otherwise reject.

On the stage there is a small orchestra consisting of five to seven players, two at most playing melodic, the rest percussion instruments. The latter consist of: **small wooden drum**, very hard and beaten with hard bone or wood sticks; the sound is very high and sharp. **Very small chinese cymbals**, having either a vibrating or a short explosive sound according to manner of beating. **Small cymbals with little « kettles »** (probably made of thinner softer metal) hung underneath.

These having a fixed pitch vibrate, ending in a glissando like the musical saw.

The melodic instruments are: **the chinese violin** which uses preferably the tones d', e'', g'', a'', b'', d''', e'''. This is held upright on the knee and has almost no sound-box. The tone is nasal and penetrating and has something of the characteristic falsetto style of the chinese theatre.

Soprano and Alto-violins which play in unison, separated by an octave. Alto-Oboe, kind of English horn, pitched in the lower octave, but, unlike the alto-violin, is not played in unison with the soprano-violin.

The little drum has the most important role; it fixes the rhythm, the speed of declamation, changes of tempo in dances and fights, and also marks the entrance of the other instruments (with a kind of upbeat) and the end of expressive songs. Left to itself it can even be moving and tender. While the little drum is conductor and stage manager, the violin directs the songs.

The increase of expressive intensity leads

Dieses Theater ist undenkbar ohne Musik, die — zusammen mit den Stücken — in den Schauspielschulen gelehrt wird. Sie bildet einen dominierenden Bestandteil aller Vorgänge, bereitet Szenen vor, akzentuiert Höhepunkte, akklamiert besonderen Leistungen der Sänger und Schauspieler, gibt Tempi und Tempowechsel an, schliesst Spielhandlungen und vermag noch als stimmungsförmendes Element aufzutreten. Mit einem Wort: sie hat eine ganz besondere Funktion auszuführen, nämlich die, den Hörer zu leiten und seine Phantasie nicht einen Augenblick aus der Spannung zu lassen. Dies vermag sie, trotzdem sie zunächst fast nur als ohrenbetäubender Lärm wirkt; bald aber stört ihre Grellheit kaum noch, ja das Ohr beginnt sich dieser Musik wie eines Gefährten zu bedienen, der die Sachlage genau kennt und das Interesse mühelos konzentriert. Dabei ist die chinesische Musik weise dosiert und bedient sich ihrer einzigen musikalischen Elemente, des Rhythmus und der einstimmigen Melodie, in geschickter Art; sie funktioniert so sicher und organisch geworden, dass unser Musikbewusstsein vor ihr zurückzuweichen beginnt: sie hat die Kraft, mühelos — gegen unsere ganze Erfahrung — den ihr im chinesische Theater angewiesenen Platz einzunehmen, wiewohl unser Musikgefühl sich noch lange gegen sie als Musik sträuben will.

Auf der Bühne sitzt ein kleines Orchester, das meist nur aus 5-7 Musikern besteht; die Mehrzahl davon bedient Lärminstrumente, während ein, höchstens zwei Spieler Melodieinstrumente spielen.

Die Lärminstrumente sind folgende:

kleine Holztrommeln, aus sehr festem Material, geschlagen mit äusserst harten Holz- oder Beinschlägeln; der Klang ist hoch und scharf;

sehr kleine, chinesische Becken, die aus-
zichen, sehr oft aber auch — Teller auf Teller geschlagen —
knallartig ersticken;

kleine Becken, mit darunter gehängten Kesseltöpfchen,
wahrscheinlich aus weicherem, dünnen Metall, die einen Ton
von bestimmter Höhe haben, der nach der Schlagerregung aber
leicht ausglissandiert (ähnlich wie der einer „singenden Säge“);

Ihnen stehen folgende Melodieinstrumente gegenüber:

die chinesische Geige (mit Bevorzugung der
Töne $d^2 e^2 g^2 a^2 h^2 d^3 e^3$), die nicht mit dem Kinn gehalten,
sondern — vor dem Spieler auf dessen Knie aufgesetzt — frei
in der Luft gespielt wird. Ihr Klang ist näselnd intensiv (das
Instrument hat fast keinen Resonanzkörper), und trägt etwas
von der gleichen falsettartigen Stilisierung, an sich, welche die
poetische Sprache und den Ausdrucksgesang des chinesischen
Theaters kennzeichnet; es gibt Sopran- und Altgeigen, die
aber immer — wenn auch um eine Oktav auseinander — im
Einklang spielen;

die Alt-Oboe — eine Art Englisch Horn — steht auch in
der tieferen Oktave, wird aber — zum Unterschied von der Alt-
geige — allein (d. h. nicht wie diese im Einklang mit der So-
prangeige) verwendet.

Die führende Rolle hat die kleine Trommel:

sie gibt den Rhythmus der Bewegungen, den Schnelligkeitsgrad
für die gebundene Rede, den Tempowechsel in Tänzen und Kämp-
fen an; sie mischt sich in alles, markiert auftaktartig den anderen
Instrumenten ihre Eintritte vor, schliesst ausdrucksvolle Gesänge
mit codaartigen Verlangsamungen ab, vermag noch leise, allein.
Stimmungen wie die Stille der Nacht, oder bange, das Herz pochen
machende Erwartungen auszudrücken.

Während die kleine Trommel alles leitet — wie ein Kapell-
meister der zugleich Regisseur ist — wird die Geige zur Führerin
des Gesangs. Grosse Steigerungen der Empfindung entladen sich
als Ariosos (so dass der merkwürdige Fall auf dem chinesischen
Theater eintritt — der der statischen Natur dieses ganzen Volkes
entspricht — dass die Krise der dramatisch szenischen Entwicklung
zum Aufhören der Handlung führt, indem die Erregung als breit-
hinströmendes, lyrisches Gefühl sich in Gesang unwandelt). Die
Geige spielt diesen Gesang (mit Vor- Nach- und Zwischenspielen);
der Sänger fällt ein, fasst die Melodie in ausgedehnte Phrasen zu-
sammen, hört wieder zu, beginnt von neuem, und stellt so mit der
Geige oder der Schalmel allein das lyrische, ariose Element der
chinesischen Musik dar.

Einige Besonderheiten dieser Musik sind:

sie kennt keine Tempoubergänge; alles beginnt eindeutig
mit seinem vollen Charakter, schnell oder langsam, entwickelt sich
also nicht etwa aus Ruhe zu immer heftigerem Tempo (auch hier
fehlt jedes evolutionäre Moment). Selbst die beiden grundlegen-
den Schnelligkeitsgrade der Kampfszenen: bedächtig langsam und

to an Arioso where the culminating point
brings the end of the action. Here the
exitement changes into a flowing sentiment
of song, so characteristic of the static na-
ture of this people. The arioso is played
either by the violin or alto-oboe, and then,
with the singer, a dialogue is sustained with
one or other of these two. This represents
the form which is taken by the Chinese
lyrical element.

Some peculiarities of this music are: no
variety of tempo, just fast or slow, the
entire character being determined from the
first bar. Even for scenes of violence,
such as the fights, only two shades —
heavily slow or very violent, which succeed
each other abruptly.

While the men singers perform long me-
lodic phrases, the women interject short
motifs. The singing being entirely falsetto
the Chinese renounce all idea of realism,
even in that very highly developed region,
the arioso, in favour of imaginative art.
Side by side are found soprano, alto and
baritone falsetti and the « haute-contre »
(resembling the sopranisti of pre-classical
opera). But never the equivalent of our tenor
so essential to European opera.

LA MUSIQUE CHINOISE

par Hermann Scherchen.

Le Théâtre chinois serait inconcevable
sans la musique qui y tient une très grande
place, et est enseignée aux écoles théâ-
trales en même temps que les pièces, dans
lesquelles elle remplit tous les rôles sui-
vants — elle crée l'atmosphère, et souligne
le point culminant, elle donne la couleur et
les effets dramatiques, elle termine l'action,
et chaque geste sur la scène est réglé par la
vitesse de la musique, qui peut même four-
nir une espèce de commentaire. Cependant,
sa fonction principale est de soutenir l'inté-
rêt et, quoiqu'au début l'effet nous semble
être la cacophonie pure, l'oreille arrive bien-
tôt à l'accueillir comme accessoire néces-
saire à la pièce. D'ailleurs, la musique chi-
noise emploie si intelligemment ses deux
seuls éléments, le rythme et la mélodie mo-
nodique, que notre conscience musicale ac-
cepte ce que notre instinct musical aurait
autrement repoussé.

Sur la scène, il y a un petit orchestre de
5 à 7 exécutants, dont deux tout au plus
jouent des instruments mélodiques — et les
autres des instruments de percussion. Ces
derniers consistent en petit tambour en
bois, très résistant, avec baguettes en bois
ou en os: le son est très aigu. Petites cym-
bales chinoises, qui ont un son ou vibrant ou
court et explosif, selon la manière de frap-
per. Petites cymbales munies de petits
bois (fabriqués en métal plus mince et
plus léger), attachés en dessous. Celles-ci
ont un son déterminé et vibrent en se ter-
minant dans un « glissando » qui ressemble
à la scie musicale.

Les instruments mélodiques sont: le
violon chinois (employant préférentiellement les
tons: ré, mi, sol, la, si, ré, mi).
Celui-ci est tenu debout, sur le genou
et il n'a presque pas de corps sonore. Le
son est nasal et pénétrant et a quelque
chose du style falsetto si caractéristique du
théâtre chinois.

Violons soprano et alto, qui jouent à
l'unisson (à l'octave).

Hautbois-alto — espèce de cor anglais,
accordé comme le violon-alto, et qui diffère
de celui-ci en ce qu'il ne joue pas à l'unis-
son avec le violon-soprano.

Le rôle le plus important est tenu par le
petit tambour, qui détermine le rythme, et
aussi la vitesse de la déclamation, les chan-
gements de temps des danses et combats:
en plus, il fait valoir l'entrée des autres
instruments ainsi que la fin des chants
expressifs et, de son côté, il peut même être
émouvant et tendre.

Tandis que le petit tambour se constitue
le chef d'orchestre, et metteur en scène,
le violon s'occupe des chants. L'accroisse-
ment de l'intensité, expressive amène « l'a-
rioso » et la fin de l'action vient avec le
point culminant où l'action scénique se fond

dans un chant lyrique, ce qui caractérise la nature statique de ce peuple.

Les chants sont exécutés par le violon ou le hautbois-alto, avec lesquels ce chanteur dialogue. Voici la forme que prend l'élément lyrique du théâtre chinois.

Quelques particularités de cette musique sont : Point de variété de tempo, ou lent ou vite, tout caractère étant établi dès la première mesure. Même pour les scènes de violence, tels que les combats, seulement deux nuances : lourdement lente ou très violente qui se succèdent brusquement. Pendant que les chanteurs exécutent des longues phrases mélodiques, les femmes intercalent des courts motifs. Le chant étant entièrement falsetto. Les Chinois renoncent alors à toute idée de réalisme, même en ce qui concerne le domaine si développé de l'arioso, en faveur de l'art imaginaire.

Côte à côte on trouve soprano-alto, bariton-falsetti (falsetto, c'est-à-dire fausset), et la haute-contre des eunuques de l'opéra pré-classique, mais nulle part l'équivalent de notre ténor, si essentiel à notre opéra occidental.

attackierend heftig, folgen sich unvermittelt, wachsen nicht einer aus dem anderen in Übergangssteigerungen hervor.

Während die Männer grössere Melodiebögen singen, werfen die Frauenfiguren nur Motivbruchstücke in die Melodien der Geige oder Schalmel ein; alles Singen des chinesischen Theaters ist aber Falsettgesang, so dass auf der hohen, unnaturalistischen Kunststufe des ariosen Gesangs die Chinesen konsequent auf jeglichen Realismus verzichtet haben.

Wir finden hier nebeneinander :

Sopran-, Alt-, Baritonfalset und den „Haute-Contre“ — das Eunuchenfalset der vorklassischen Oper — nirgends aber den für die abendländische Gesangkunst charakteristischen, strahlend männlichen Tenorgesang, ohne den das europäische Musikdrama nicht denkbar wäre...

**

LA MUSICA TEATRALE CINESE.

di Hermann Scherchen.

Il teatro cinese sarebbe inconcepibile senza l'intervento della musica, che tiene certamente il primo posto, e che viene insegnata nelle scuole teatrali, nello stesso tempo che il poema, del quale essa serve a rendere più efficacemente tutte le funzioni. Essa crea l'atmosfera, e sottolinea i punti culminanti, e nello stesso tempo il calore e gli effetti puramente drammatici, dirigendo l'azione, così che ogni gesto viene regolato dal ritmo musicale trasformandosi così fino ad essere il principale commento di questa forma per noi sconosciuta.

La principale funzione sua è quella di sostenere l'interesse, e come dal primo momento. L'effetto ci sembra attribuirsi alla cacofonia pura, l'orecchio arriva a poco a poco ad accettarla come un accessorio necessario al dramma. Prima di tutto la musica cinese impiega così intelligentemente i soli due elementi (melodia e ritmo) non accompagnati, che la nostra coscienza musicale facilmente accetta, all'incontro del nostro istinto artistico che l'avrebbe altrimenti respinta.

Sulla scena non troviamo che una minuscola orchestra di sei o sette strumenti, dei quali due solo eseguono il tema melodico mentre gli altri non servono che da batteria. Questi ultimi consistono in un piccolo tamburo di legno solidissimo, con bacchette di legno o di osso, il cui suono è molto acuto; piccolo timpano cinese, le vibrazioni del quale sono brevi e piuttosto esplosive, a seconda del modo con cui viene percosso.

Altri timpani di piccole dimensioni, muniti di vasi di metallo di varie dimensioni, che vengono attaccati sotto l'istrumento, questi ci fanno pensare alla sega musicale.

Gli strumenti melodici sono : Il violino cinese (impiegante preferibilmente le tonalità ré, sol, la, si, re, mi), questo viene tenuto sulle ginocchia, e sprovvisto com'è di corpo sonoro, il suo suono è nasale e penetrante, somigliante al falsetto, così caro e caratteristico al teatro cinese.

Violini soprano e alto che suonano all'unisono od all'ottava.

Oboe alto, specie di Corno Inglese, accordato come il violino, ma che differisce da questo per la ragione che non suona all'unisono con il soprano.

La parte principale è certamente quella del

Die chinesische Theatermusik tritt vierfach auf :

Einmal (und das ist das wichtigste) um den Zuhörer zu führen und seine Aufmerksamkeit zu lenken; dann um das Tempo von Bewegung und Sprache zu regeln; ferner um auf den Höhepunkten der dramatischen Entwicklung die Aktion ins Statische umzuformen und endlich als stimmungsbildendes Element. Obgleich sie, die unserem Ohr zunächst nur hässlich erscheint auf zwei Elemente der Musik, Rhythmik und einstimmige Melodik beschränkt bleibt, vermag sie dennoch in ihrer dominierenden Verbindung mit dem szenischen Theater eine grössere Rolle zu spielen, als unsere so hoch entwickelte Kunstmusik. Sie existiert zwar nie für sich allein, stellt dafür aber noch immer ein entscheidendes Element in der chinesischen Gesamtextistenz dar.

piccolo tamburo che determina il ritmo della clamazione, il cambiamento del tempo per le danze, nei combattimenti, ecc. in più mette in valore l'entrata degli altri strumenti, così che, arrivato alla fine del canto espressivo, può diventare in pari tempo tenero e commovente. Il suonatore di questo principale tamburo, è in parti tempo direttore d'orchestra, e direttore di scena, mentre il primo violino non si occupa che dei cantanti.

All'aumentarsi d'intensità espressiva, arriviamo all'« Arioso » che è alla fine dell'azione culminante, dove l'agitazione viene sostituita da un sentimento che si sprigiona dal canto così caratteristico della natura artistica di questo popolo.

L'« Arioso » viene eseguito dal violino, o dall'oboe alto, e con il cantore che s'introduce, il dialogo comincia, la sola forma che prenda l'elemento lirico del teatro Cinese.

QUALCHE PARTICOLARITÀ DI QUESTA MUSICA.

Nessuna varietà di tempo, o lento, o presto, tutti i caratteri vengono stabiliti dalla prima battuta.

Pure nelle scene di estrema violenza, tali i combattimenti, solo due colori (pesantemente, lento, o molto violento, succedentesi bruscamente. Durante l'azione dei cantanti nelle lunghe frasi melodiche, le donne intercalano brevi motivi di canto (falsetto integrale).

I Cinesi rinunciano così all'idea di realismo anche per quanto concerne il dominio più sviluppato dell'« Arioso » in favore dell'arte immaginativa.

Camminano di pari passo, soprano, alto, baritono, falsetti (contralti) — gli eunuchi dell'opera pre-classica, ma in nessun punto l'equivalente del nostro « tenore », così essenziale all'opera nostra occidentale.

Essai d'un catalogue de la musique d'orchestre

Versuch eines Katalogs der Orchestermusik.

Attempt at a Catalogue of the orchestral music.

Saggio d'un Catalogo della musica d'orchestra.

Rédacteur : Charles VAN DEN BORREN

De quelques principes pour l'interprétation de la musique ancienne

par Charles van den BORREN

Ce titre peut sembler quelque peu ambitieux. Aussi je tiens à rassurer dès l'abord le lecteur, en lui disant que je n'entends nullement établir des règles rigides et quasi doctrinales en cette matière. L'*Aufführungspraxis* (1), actuellement passée au rang d'une véritable science, ne peut se concevoir sans une certaine souplesse, qui écarte à priori toute idée d'impératif catégorique. En effet, plus on pénètre à fond les œuvres musicales du passé, plus on s'aperçoit que, pour atteindre la vérité, leur interprétation dépend en grande partie d'éléments impondérables qui réduisent à peu de chose la notion de « loi ». Cette vérité, qui n'est autre, en somme, que la vie (*musica viva*), nécessite, pour être découverte, des recherches et des méditations qui ne peuvent être fructueuses qu'au prix d'une collaboration étroite entre la musicologie et la pratique musicale. Trop souvent, celle-ci et celle-là tendent à s'isoler l'une de l'autre. L'historien de la musique poursuit ses investigations *in abstracto*, se désintéressant de la mise en valeur pratique de ses découvertes et se contentant, lorsqu'il n'est pas entièrement insensible à la beauté, de jouir, dans son imagination, de ce qu'il estime non susceptible d'une réalisation idéale (2). Ou bien, esprit systématique ou puriste à l'excès, il exige des conditions d'exécution tellement orthodoxes (instruments anciens authentiques, obéissance à des « manières » locaux ou purement temporels, etc.) que le résultat n'offre guère, en fait, qu'une caricature plutôt indigente de ce qui devrait être. D'un autre côté, les artistes pratiquants — directeurs d'orchestre ou de groupes choraux, solistes vocaux et instrumentaux —, entière-

PRINZIPIELLES ZUR INTERPRETATION ALTER MUSIK.

von Charles van den Borren

Die in diesem Artikel behandelten Prinzipien wollen in keiner Weise starr oder dogmatisch sein. Die Absicht war klar zu machen, dass die Interpretation alter Musik gewissen schwer berechenbaren Faktoren unterworfen ist, die einer Anwendung von „Gesetzen“ widerstehen. Die Erforschung dieser Faktoren muss durch Zusammenarbeit von Musikwissenschaftlern und praktischen Musikern in gegenseitiger Ergänzung ihrer Teilkenntnisse geschehen.

Die Werke aus der Zeit vor den Wiener Klassikern machen durch das Fehlen authentischer Vortragsbezeichnungen, eine Forschungsarbeit unumgänglich. Leider sind die theoretischen Abhandlungen der Zeit oft nur eine schwache Hilfe in dieser Hinsicht, da sie von Gesichtspunkten ausgehen, deren Begrenztheit die Lebendigkeit der Materie nicht erfasst. Es wird jedoch immer von Wichtigkeit sein, theoretische Abhandlungen zu studieren: nicht nur um zu wissen was zu „tun“, sondern ebenso sehr was zu „unterlassen“ ist.

Die Wiederbelebung alter Musik wird, hinsichtlich der Aufführungspraxis und der Aufnahmefähigkeit des Publikums, stets Kompromisse nötig machen. Noch vor 50 Jahren schien es erforderlich die grossen Werke Bachs dem Publikum durch „Arrangements“ mundgerecht zu machen. Heute ist das Publikum an eine schlichtere Interpretation, die die „Kunst der Fuge“, die bis vor wenigen berücksichtigt, gewöhnt. Hier hat das Zusammenwirken von Theoretikern und Praktikern zu glücklichen Resultaten geführt. Diesem Zusammenwirken ist es zu verdanken dass die „Kunst der Fuge“, die bis vor wenigen Jahren als der Inbegriff abstrakter, kontrapunktischer Gelehrsamkeit betrachtet wurde, endlich (in der Gräser'schen Version) auch unter die „musikalischen“ Werke eingereiht worden ist. Was sich bei Bach bewahrheitet hat, trifft in fast noch erhöhtem Masse für die vorhergehenden Jahrhunderte zu — ganz besonders für die Werke des Mittelalters, deren Wiedergabe eine geistige Arbeit voraussetzt, die oft durch das Erforschen aussermusikalischer Kunstdokumente (Literatur, bildende Künste, etc.) ergänzt werden muss. — Dank der Zusammenarbeit mit der

(1) Pratique de l'exécution.

(2) Ceci s'applique principalement aux œuvres musicales antérieures à la Renaissance.

Brüsseler Gesellschaft „Pro Musica Antiqua“ — (deren Interpretation mittelalterlicher Musik den letzten Stand der musikwissenschaftlichen Forschungen berücksichtigt) — hat der Verfasser dieses Artikels, als Spezialist vorklassischer Musik, Gelegenheit zu praktisch experimenteller Arbeit gehabt.

Ein besonderes Kapitel ist das der „Verzierungen“. Man weiss, dass es meistens den Interpreten anheimgestellt war, die Musik bei der Wiedergabe (gewissen Traditionen oder zeitbedingten Moden folgend) „auszuschmücken“. Die Frage der Ornamente erhebt sich mit besonderer Eindringlichkeit bei den Werken Lully's. Würde man sich bei deren Interpretation buchstabengetreu an die Beschreibungen gewisser Zeitgenossen halten, so wäre der Verlust der edeln Schlichtheit dieser Musik die sichere Folge. Aeusserstes Verständnis für die Materie muss es verhüten, dass die innere Haltung dieser Musik durch ein übergenaues Befolgen von Verzierungsdetails gefährdet wird.

Der hier zum ersten Mal unternommene „Versuch eines Katalogs der Orchestermusik“ will den Leser auch mit den Interpretationsproblemen alter Musik (besonders vom Orchestralen her gesehen) bekannt machen. Zu diesem Zweck wurden Spezialisten gebeten, ihre genaue Kenntnis der Materie und Verbundenheit mit den Erfordernissen der Praxis, in einer erschöpfenden Behandlung der Probleme niederzulegen.

SOME PRINCIPLES FOR THE INTERPRETATION OF ANCIENT MUSIC

by Charles van den Borren

The principles treated in this article are by no means rigid or dogmatic. Above all, the intention has been to make clear that the interpretation of ancient music must be submitted to certain elements, largely incalculable, which render illusory any idea of fixed rules. The research must be done by musical theorists and practitioners, the combined work of whom compensates for the faults of insufficiencies of the one or the other, for the greater benefit of musical life.

When it is a question of ancient works up to the great Viennese classics, here it is above all, that investigations are needed, in view of the almost complete absence of directions as to the composers' intentions regarding execution. The theoretical treatises of the time, are often but of feeble assistance because in many cases a very limited point of view is taken which is in many cases contrary to reality and therefore it is always necessary to study them in order to know not only what to do but also what to avoid.

Musical works of long ago can only be reconstructed by certain compromises, taking into account actual possibilities in the matter of execution and the capacity of acceptance by the intellectual public. Half a century ago it was perhaps necessary to present the works of J. S. Bach « arranged », in order to make them understood by the public. But since that time, audiences are accustomed to simpler interpretations more in keeping with the eighteenth century. The happy combination of musical theory and practice thus reveals itself in complete efficacy. By reason of this the « Art of Fugue » (Version Gräser) has been, for some years, accepted among « expressive » masterpieces, instead of being considered (as it was previously) to be merely a series of erudite contrapuntal exercises, purely abstract. That which applies to the art of J. S. Bach is certainly applicable to the art of the preceding centuries (up to the XVIIIth) and more particularly to that of the middle ages, where everything concerning interpretation must be done by a mental effort, aided greatly by research in other than musical domains (literary sources, plastic arts, etc.). The author of this article, having specialised in the music of ancient

ment désarmés devant une musique à laquelle ils ne sont pas habitués, tendent tout naturellement à l'interpréter selon des normes qui ne lui conviennent pas et en arrivent ainsi à fausser entièrement son caractère. De part et d'autre, les « reconstitutions » obtenues ont quelque chose d'artificiel ou d'« à côté », qui est le contraire même de la vie.

Seule la conjonction des efforts des musicologues et des praticiens de la musique est de nature à neutraliser ces erreurs. Elle entre d'ailleurs de plus en plus dans les habitudes journalières, et ses heureux effets se font sentir partout où elle parvient à se réaliser dans un large esprit de compréhension mutuelle. Il faut donc souhaiter qu'elle s'étende progressivement à l'avenir, s'élevant ainsi au rang d'un principe de solidarité indispensable pour obtenir un rendement maximum, dans l'ordre de la qualité et de l'authenticité.

La question ne se pose guère qu'à propos des pièces musicales antérieures aux grands classiques viennois. On sait que, surtout à partir de Beethoven, les intentions des auteurs (mouvements, nuances, etc.) sont exprimées avec une telle précision dans la rédaction même de leurs œuvres (1), qu'aucune controverse ne peut s'élever à ce sujet et qu'il suffit de respecter scrupuleusement le texte pour réaliser l'effet voulu. Encore faut-il que l'esprit vienne, dans ce cas, animer la lettre, faute de quoi l'on risque fort de trahir le rêve de l'auteur par une obéissance trop exclusivement formelle à ce qui est écrit.

La difficulté surgit lorsqu'il s'agit d'ouvrages appartenant aux siècles antérieurs, dont la rédaction manuscrite ou imprimée n'entre pas dans tous ces détails et qui demeure souvent incomplète à bien des égards. Les *Selbstverständlichkeiten* (2) qui étaient monnaie courante pour les contemporains, nous échappent souvent entièrement aujourd'hui, et les traités théoriques du temps, qui sont censés devoir nous éclairer à ce sujet, ne nous informent que d'une manière fort vague sur les solutions qu'il convient d'adopter dans tel ou tel cas déterminé : sans compter que, confrontées avec les documents pratiques, les règles qu'ils édictent apparaissent fréquemment comme inconciliables avec les exigences de ces derniers. Il importe toutefois de les connaître et de les étudier. Mais il faut en user avec prudence, pour la raison qu'ils sont, dans plus d'un cas, l'œuvre d'esprits réactionnaires ou retardataires, qui tendent à imposer à la musique une stabilisation essentiellement contraire à la vie. Il faut les lire, non seulement pour savoir ce qu'il importe de faire, mais encore ce qu'il sied de ne pas faire.

La vie des œuvres musicales du passé ne peut, pratiquement, être restituée que moyennant d'honnêtes compromis qui tiennent compte, à la fois, des possibilités actuelles, dans l'ordre des moyens d'exécution, et des capacités d'absorption de l'élite. D'une part, il est tout à fait illusoire d'espérer retrouver jamais les conditions d'interpréta-

(1) Un cas typique est celui des derniers quatuors de Beethoven, principalement de la *Cavatina* de l'op. 130, où les indications expressives sont, d'après le calcul de Sir George Grove, au nombre de 58 sur 66 mesures.

(2) Choses allant de soi.

tion de l'époque même où les œuvres à exécuter ont été créées. Il convient, d'autre part, de ne pas heurter de front les auditeurs les plus éclairés, en leur imposant, sans préparation aucune, des interprétations puristes à l'excès. Il faut admettre, à cet égard, que les grands découvreurs de J.-S. Bach, au XIX^e siècle, n'ont peut-être pas eu entièrement tort, en « cuisinant » quelque peu la musique du cantor ou en la faisant pâtir d'autres amplifications de source romantique qui se trahissent, entre autres, par l'emploi d'effectifs choraux et instrumentaux en disproportion avec les exigences réelles des œuvres (1). Aussi bien, n'y avait-il pas, dans cette façon de faire, un véritable phénomène de déterminisme historique, dont aucun effort en sens contraire n'eût pu brider les effets? Ceux-ci ne doivent pas, au demeurant, être sous-évalués, puisque, malgré ces erreurs, et en partie à cause d'elles, l'œuvre de J.-S. Bach s'est, depuis lors, imposée au monde entier, consacrant, de la façon la plus éclatante, la résurrection du génie, dans ce qu'il a de plus émouvant et de plus universel.

Aujourd'hui, les circonstances ont bien changé. Le travail d'investigation considérable dont cette œuvre et ses moyens d'exécution ont été l'objet, depuis le début de ce siècle, ont convaincu les interprètes et le public, non seulement de ce qu'il n'est nul besoin d'y changer quoi que ce soit ou de la grossir artificiellement, mais encore de ce qu'elle se rapproche d'autant plus de la vie qu'on en respecte mieux le texte et que l'on évite de lui imposer un appareil sonore trop conséquent. Il est réconfortant de voir avec quelle facilité le public, bien guidé par la critique, s'habitue à ces changements et avec quelle bonne volonté il se laisse mener dans ce qui n'est autre chose, en fait, que la voie de la vérité.

L'œuvre de J.-S. Bach offre, dans quelques-unes de ses parties, certains aspects qui frappent, à première vue, par une apparence d'abstraction ou, si l'on préfère, d'impassibilité purement constructive. C'est le cas, notamment, pour l'*Art de la Fugue* et l'*Offrande Musicale*. Il semble que le maître n'ait eu d'autre dessein que d'y faire montre de la puissance combinatrice d'un cerveau miraculeusement organisé pour se jouer de toutes les complexités du contrepoint. La version qu'a donné Graeser de l'*Art de la Fugue* a victorieusement établi qu'il y a plus et mieux, dans ce chef-d'œuvre, qu'une simple manifestation de haute mathématique musicale. La fantaisie, la sensibilité, en un mot la vie étaient latentes dans cette polyphonie d'aspect extérieur si scolastique. Il suffisait de les y découvrir et de les mettre au jour par des moyens adéquats, pour réaliser, dans toute sa vérité, ce que J.-S. Bach n'avait conçu que comme une sorte de rêve intérieur. En faisant ainsi, sans ajouter une note à l'original ou sans y modifier quoi que ce soit, Graeser a

(1) On pourrait également citer, comme particulièrement typiques, les « arrangements » effarants qu'a faits H. Riemann de certaines pièces polyphoniques du XIV^{me} et du XV^{me} siècles, dans sa collection: *Hausmusik aus alter Zeit*. Pourtant, malgré les déformations subies, la plupart de ces pièces ont été, en leur temps, une telle révélation, que l'on sait gré, malgré tout, à l'illustre professeur de Leipzig, de les avoir présentées telles quelles aux néophytes de la musicologie, dans les années 1906 et ss.

times, has been able himself to experiment with the aid of the Society « Pro Musica Antiqua » (Brussels), whose interpretation of Mediaeval Music lean towards the later stages of musical research relative to this period.

A particularly thorny subject is that of ornamentation. It is known that this was more often left entirely to the individual taste of the players, who followed certain traditions or local and passing customs. The question arises with a special insistence with regard to Lully's music where, if obliged to keep to the letter of the law regarding the rules of certain contemporaries, the result would be to completely disfigure this music and to deprive it of its noble simplicity. So it behoves us to be extremely judicious in this matter, in order not to compromise the inner meaning of these works by a short-sighted adherence to what is often but an unimportant detail.

The « Attempt at a Catalogue of the Orchestral Music » has the end in view of instructing the reader on the difficulties of interpreting ancient music, more particularly in relation to its orchestral rendering. In order to realise this object, specialists have been appealed to, who by reason of their deep knowledge of the matter and their daily contact with the practical side are well able to solve these problems in the most competent manner.

DI QUALCHE PRINCIPIO SULL'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA ANTICA

di Charles Van den Borren

I principi trattati in questo articolo non sono rigidi o dogmatici. Prima di tutto la intenzione è stata di rendere chiaro che l'interpretazione della musica antica deve essere sommersa a degli elementi in gran parte imponderabili che rendono illusoria la nozione di « legge ».

La ricerca di questi elementi deve essere l'opera comune dei musicologi e dei praticanti della musica, grazie a che i difetti e le insufficienze degli uni e degli altri si compenseranno per il più grande beneficio della verità e della storia.

È soprattutto quando si tratta di composizioni musicali anteriori ai grandi classici viennesi che queste investigazioni s'impongono, vista l'assenza quasi completa d'indicazioni precisanti le intenzioni degli autori quanto all'esecuzione delle loro opere. I trattati teorici del tempo non sono, a questo punto di vista, che d'un debole aiuto, poiché si piazzano, in molti casi, ad un punto di vista di stabilizzazione essenzialmente contrario alla vita.

Bisogna in ogni modo studiarli, non solamente per sapere che cosa bisogna fare, ma anche quello che non bisogna fare.

La vita delle opere musicali del tempo antico non può essere restituita loro che per mezzo dei compromessi che tengono conto delle possibilità attuali, nell'ordine delle possibilità d'esecuzione, e delle capacità d'assorbimento de l'élite. Un mezzo secolo fa era forse necessario, per fare comprendere al pubblico le grandi opere di J. S. Bach, di « arrangiarle » senza troppo « guastarle ». Da allora gli auditori si sono abituati a delle interpretazioni più semplici, meno pesantemente sonore, più conformi alla realtà del secolo. La felice congiunzione della musicologia e della pratica musicale si è rivelata, in questa occasione, in tutta la sua efficacia. È ancora essa che ha fatto ammettere, da qualche anno, al rango dei capolavori « sensibili » questa *Arte della Fuga* (versione Graeser) che, prima di questo, non era considerata che come un insieme prodigioso di esercizi contrappuntistici d'essenza puramente astratta.

Quello che è vero dell'arte d'un J. S. Bach, è ben più ancora di quello dei secoli anteriori

al XVIII e più particolarmente di quello del Medio-Evo, in cui tutto quello che concerne l'interpretazione deve essere restituito da uno sforzo dello spirito, secondato in grand parte da elementi di documentazione extra-musicali (arti-plastiche, sorgenti letterarie, etc.). L'autore di questo articolo, specializzato nello studio della musica di questi periodi molto antichi ha potuto farne l'esperienza lui stesso, grazie al concorso della società brussellese « *Pro Musica Antiqua* » di cui le interpretazioni della musica del Medio-Evo si basano sull'ultimo stato degli studi musicologici relativi a questa epoca.

Un capitolo particolarmente spinoso è quello dell'ornamentazione.

Si sa che questa ultima era il più spesso lasciata all'arbitrio degli interpreti, che ne usavano secondo certe tradizioni o certi modi locali o temporanei. La questione si posa con una acutezza tutta speciale, nel caso di opere di Lully dove, se di dovevano applicare alla lettera le prescrizioni di suoi contemporanei, si arriverebbe semplicemente a sfigurare questa musica, a sviarla completamente, dalla sua nobile semplicità. Per questo conviene di essere estremamente prudente in questa materia, a fine di non compromettere la vita profonda di queste opere con una obbedienza miope a ciò che non è, che dettaglio di abbigliamento abbastanza secondario.

Il « Saggio d'un Catalogo della musica d'orchestra » ha per scopo di documentare il lettore sulle difficoltà d'interpretazione della musica antica, più particolarmente in ciò che concerne la sua finitura orchestrale. Allo scopo di realizzare questo obiettivo è stato fatto appello a degli specialisti che, per la loro conoscenza profonda della materia e per il loro contatto quotidiano con la necessità della pratica, sono in condizione di risolvere i problemi posti nella maniera la più sicura.

non seulement dévoilé, dans toute son authenticité, la pensée du cantor, mais encore agi de telle sorte qu'elle apparaît désormais dans tout l'éclat de sa force vitale. M. Vuataz a bien voulu se charger de réaliser, dans le cadre de « *Musica viva* », une version de l'*Offrande Musicale* établie d'après les mêmes principes.

S'il m'est permis de faire état de certaines expériences personnelles, en rapport avec l'étude toute particulière que j'ai faite de la musique des derniers siècles du moyen âge, je dirai que, là aussi, ce qu'il convient avant tout de rechercher, c'est l'esprit, le souffle caché qui animent cette musique et qui nous sont voilés, tant par l'absence complète de directives concernant son exécution que par la mécompréhension intégrale dont elle a été l'objet pendant des siècles. Seules les notes sont là, avec leur rythme souvent complexe, empreint parfois du plus haut raffinement. Un texte littéraire vient les compléter, dont l'adaptation à la phrase mélodique soulève mille difficultés de détail. Pas ou presque pas de prescriptions d'ordre instrumental. Pourtant l'absence de paroles à certaines voix et l'impossibilité d'y adapter le texte des autres voix nous avertissent que des instruments entrent en jeu. D'autre part, les arts plastiques de l'époque fournissent d'innombrables points d'appui pour la démonstration de cette intervention. Des concerts vocaux-instrumentaux, plus rarement purement vocaux ou purement instrumentaux, y sont représentés, qui nous montrent les musiciens se complaisant dans des juxtapositions variées de timbres, propres à faire ressortir discrètement les voix indépendantes de la polyphonie. Des documents d'ordre littéraire, comme le *Saporetto* du poète d'Orvieto, Simone Prodenzani (1), viennent, en nombre relativement élevé, à la rescousse pour nous confirmer que ce qu'évoquent à nos yeux les peintres et les sculpteurs n'est point pure fantaisie, mais l'expression vivante de la réalité. Les recherches effectuées dans ce domaine, par la musicologie, au cours de ce dernier quart de siècle, ont été d'un secours inappréciable pour la compréhension de la musique des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, réputée jadis barbare, primitive, inacceptable pour nos oreilles esclaves d'une discipline classico-romantique située aux antipodes de la pratique médiévale. Il est intéressant de constater que la musique contemporaine, libérée de cette discipline, nous a, à son tour, portés à faire crédit aux Léonin, aux Pérotin, aux Machaut, aux Landino, aux Dufay, aux Binchois, et à découvrir, chez ces maîtres de génie, autre chose que des balbutiements d'analphabètes de la musique. A l'heure qu'il est, la cause est bien près d'être gagnée; et lorsqu'un groupe d'artistes comme le *Pro Musica Antiqua* de Bruxelles tente de révéler à l'élite, dans des concerts ou au moyen d'enregistrements sur disque (2) les organa, les motets, les rondeaux et les ballades de la fin du moyen âge, en s'appuyant sur les dernières données de la musicologie, on peut affirmer sans crainte qu'il réalise de la *musica viva* dans toute

(1) Cf. S. Debenedetti, *Il « Sollazzo »*; Turin, Bocca, 1922.

(2) Cf. la série des disques de *Pro Musica Antiqua* (Dufay, Binchois, Arnold de Lantins, Brassart, etc.) actuellement en cours de publication à l'*Anthologie sonore*.

la force du terme. Ce n'est certes pas un résultat négligeable que d'arriver à démontrer, par le fait, qu'il existe, en Europe, du XII^e au XV^e siècle, une musique aussi vivante, aussi rayonnante, aussi miraculeusement expressive que l'architecture et la sculpture des cathédrales, que la peinture des Giotto, des Duccio, des Fra Angelico, des Masaccio, des Van Eyck et des Van der Weyden.

Une question particulièrement délicate, en matière d'*Aufführungspraxis*, est celle qui regarde l'ornementation de la musique ancienne. C'est là un terrain dangereux et broussailleux, où l'on risque fort de s'embourber ou de se perdre, si l'on prend trop à la lettre ce qu'ont pu dire, à ce sujet, les théoriciens, voire même les praticiens du temps. Quand je lis une partition de Lully, comme celle d'*Alceste*, dans l'édition des *Œuvres Complètes* (1) et que je la confronte avec les « observations » de Georges Muffat « sur la manière de jouer les airs de balets à la françoise selon la méthode de feu Monsieur de Lully » (2), je suis littéralement atterré à la pensée qu'il y aurait moyen de concilier les élégances mièvres qu'énumère Muffat avec le style si simple, si sobre, si réellement inspiré par le grand siècle, dont Lully nous offre l'exemple tout au long de son œuvre. Que faut-il faire ? Que faut-il retenir de tout cela ? Quand doit-on, notamment, recourir à cette déformation pleine d'illogisme qui consiste à interpréter inégalement des croches écrites en notes égales, lorsque le compositeur n'a pas indiqué expressément qu'il faut les lire telles qu'elles sont écrites ? Je dois avouer que, chaque fois que j'ai tenté d'appliquer les prescriptions rapportées par Muffat, je me suis buté à des difficultés insurmontables, et cela pour arriver le plus souvent à un résultat qui n'est pas à comparer, au point de vue de la beauté, à celui que donne la lecture du texte musical tel qu'il est, avec l'adjonction éventuelle de quelques ornements traditionnels qui s'imposent en quelque sorte par nature. Que conclure de là, sinon que Muffat a attribué à Lully les méthodes de certains musiciens professionnels de son temps, enfoncés dans un idéal plus ou moins pédantesque, qui sacrifie volontiers la grande ligne à des détails de « toilette » d'une importance secondaire ? Il est clair, toutefois, que l'auteur d'*Alceste* ne dédaignait nullement — bien au contraire — une certaine propreté dans l'exécution et une certaine grâce dans le phrasé, dont les « manières » rappelées par Muffat ne seraient, en somme, que l'expression formulaire figée dans des schémas et une terminologie quasi caricaturaux. Il faut bien se dire que l'interprétation d'une époque donnée est souvent liée à des modes temporaires qui frisent la déformation et contre lesquelles les grands maîtres se sont toujours érigés non sans véhémence. Ce qu'il y a d'éternellement vivant et actuel dans la musique de Lully, ce ne sont pas ces pauvretés fugitives, mais bien la synthèse vigoureuse qu'elle nous donne d'un temps et d'un milieu dont elle exprime en perfection la grandeur et le sens de la beauté. C'est donc avant tout la physionomie de ce siècle, l'image du Roi-Soleil et de sa Cour de Versailles qu'il faut avoir devant les yeux,

(1) Tome II des Opéras, Paris, *Revue Musicale*, 1932.

(2) Tome I des Ballets, dans la même collection.

lorsqu'on interprète ou que l'on écoute l'œuvre, infiniment plus variée qu'on ne le croit d'ordinaire, du fondateur de l'opéra français.

Songeant au titre de cet article, j'en arrive presque à le répudier. Comment, en effet, soumettre à des commandements précis l'interprétation de la musique ancienne ? Y a-t-il, au monde, terrain plus fluctuant, plus multiforme, plus sujet à des modalités variées nécessitant, selon le temps et le lieu, un traitement plus différencié et plus délicatement nuancé ? Au fond, je ne vois qu'un principe de valeur universelle, à savoir celui qu'exprime si clairement la devise de cette revue : » *Musica viva* ». Musique vivante, non par la voie mensongère qui consiste à adapter les œuvres d'autrefois à notre mentalité moderne, mais par un effort collectif qui vise à recréer la vie esthétique du passé, en usant de tous les moyens en notre pouvoir pour en évoquer les prestiges avec le maximum de pénétration et d'efficacité.

L'« Essai d'un catalogue de la musique d'orchestre », dont la rédaction générale a été confiée au signataire de ces lignes, a pour but de documenter le lecteur sur les difficultés d'interprétation de la musique ancienne, plus particulièrement en ce qui regarde sa mise au point orchestrale et de rechercher, dans ce domaine, des solutions qui ne peuvent, en principe, prêter le flanc à la critique, si l'on se place à un point de vue historique exempt de toute étroitesse. Afin de réaliser cet objectif dans des conditions qui offrent le maximum de garantie, il a été fait appel à des spécialistes qui, par leur connaissance approfondie de la matière et leur contact journalier avec les nécessités de la pratique, sont en mesure de résoudre les problèmes posés de la manière la plus sûre, au point de vue du résultat à obtenir. Sans doute, plus d'une parmi les solutions de détail proposées donneront-elles lieu à discussion. Nul n'est infaillible et, dans bien des cas, la vérité n'est pas « une ». Aussi bien, la discussion n'est-elle point, lorsqu'elle est de bonne foi et dégagée de tout faux amour-propre, un moyen efficace entre tous d'arriver à « plus » de vérité ? Ici encore, on se trouve en présence d'un phénomène de vie, dont toute entreprise humaine doit tenir compte, si elle ne veut pas sombrer dans un vain doctrinarisme.

Das Orchester Claudio Monteverdi's

(Katalog)

von H. F. Redlich

I. Instrumentalpraxis in Monteverdis Madrigalwerk

Vor bemer kung:

Monteverdis Madrigalwerk ist in 10 Bänden erhalten, deren jeweiliges Erscheinen die Zeitspanne zwischen 1583 und 1651 ausfüllt. Bd I/IV beinhalten lediglich Stücke, bei denen im Original keinerlei instrumentale Mitwirkung vorgesehen ist. Diese Madrigale galten daher bis vor kurzem als ausgesprochene kammerchorische „a cappella“ Musik. Seit den Ergebnissen jüngster Forschung bedarf diese Ansicht einer grundsätzlichen Revision. Vgl. H. F. Redlich „Cl. Monteverdi“ Bd. I (Das Madrigalwerk), 1932, Berlin, wo es u. a. heisst (*): „Völlige Klarheit über das Problem der instrumentalen Vorherbestimmung äusserlich vokal gehaltener Kompositionen ist heute noch nicht zu gewinnen. Auf Grund der Forschungen A. Schering's (vgl. dessen „Aufführungspraxis alter Musik, 1931) kann man heute wohl mit einer gewissen Bestimmtheit sagen: die Fälle sind sicher viel öfter eingetreten, als man bis vor kurzem angenommen hat. Dass speziell Monteverdi als geschätzter Violaspieler samt einem Violon- Kammerensemble seinen Herzog auf Reisen begleiten musste, ist ja erwiesen; dass hierbei auch „kammermusikalische“ Madrigalvorträge vorgekommen sein dürften, zumindest sehr naheliegend...“

Aber auch aus Monteverdis persönlichen Angaben geht hervor, dass der Meister selbst den äusserlich noch nicht monodisierten Madrigalen der ersten Bände eine generalbassmässige Klangausgestaltung nachträglich zugeordnet wissen wollte.

So schreibt der Untertitel des V. Madrigalbuches (1605), in dem zum ersten Male Madrigale mit obligater Instrumentalbegleitung auftreten, folgendes vor: „...Il quinto libro..., col basso continuo per il Clavicembalo, Chitarrone od altro simile instrumento, fatto particolarmente per li sei ultimi (die offiziellen Monodien des Bandes) et per li altri (die noch polyphonisch gehaltenen, scheinbar a cappella — mässigen Stücke) a beneplacito...“ Diese Ansetzung wirft rückwirkend ein helles Licht auf die Aufführungsmöglichkeiten der vielen, an der Grenze der Monodie stehenden, pseudopolyphonen Stücke insbesondere der Bände III und IV. Das Gleiche gilt auch für die — äusserlich der instrumentalen Mitwirkung entratenden — Stücke von Bd. VI, die — ebenso wie die entsprechenden Nummern des Bd. V — in einer von Monteverdi veranstalteten Neuauflage eine nachträgliche instrumentale Basso Continuo-Stimme zusätzlich erhalten haben. (Vgl. Redlich a.a.O. pag. 146 und die dort angegebenen Quellen). Nach E. Schmitz hat Monteverdi auch sämtlichen Stücken des Bd III (1592)

THE ORCHESTRA OF CLAUDIO MONTEVERDI

by H. F. Redlich.

I. Of the ten books of madrigals, published from 1583-1651, the first four do not hint at any introduction of instruments, but recent research shows that we are authorised in believing that the opinion, held until now of these madrigals being written for an a cappella choir only, must be revised. (See H. F. Redlich, C. Monteverdi, Vol. I. „Das Madrigalwerk“ 1932, Berlin.) From the directions of Monteverdi himself it seems that he would have wished to introduce a bass-continuo into the performance of these pieces, which are not as yet written in monodic style (see sub-title of Vth book of madrigals 1605 which mentions for the first time, an obligato instrumental accompaniment) and this is illuminating as regards the manner of performance of those pieces already approaching the monodic style, particularly in the IIIrd and IVth books.

To conclude, I would say that amongst the pieces in Vol. I-IV which appear to be entirely in the ancient polyphonic style, doubtless there are already those which, for a performance conforming with the style of the period, require sometimes the addition of an ensemble of viols or a continuo (Clav. or luth.). One should regard the execution of these pieces, not as they stand in the text but as embellished by improvised vocal and instrumental ornamentation. Up to the present there is no existing treatise on the execution of these ornaments.

Vth book of madrigals 1605.

In the original edition, six of these madrigals contain instructions for the use of instruments, five with bass-continuo only and the last one, „Questi vaghi“ for nine voices tends already towards the form of the „baroque“ cantata. This is the first time that a great display of sonority (in the style of the chorals of G. Gabrieli), is used. „Questi vaghi“ is a double choral (a 9 voci) intersected by two „sinfoniae“ for five voices, in triple time which inclines one to the supposition of a large orchestra. Precise instrumental directions are lacking, but the use of a string orchestra or even brass (cornetti, trombones) is possible and the bass continuo must have been very much employed. This piece may be considered as the oldest example which has been handed down to us of an original composition for orchestra by Monteverdi.

Scherzi musicali a tre voci 1607.

All these 18 numbers include instrumental ritornelli, of which the obligatory performance is specially indicated by Monteverdi in a preface. The orchestra consisted of two violini da braccio (viols), bass luth or clavicembalo (or other similar instrument), the instruments collaborated with the vocal execution.

In the last piece, the ballet-cantata „Della Bellezza“ the instrumental ensemble alternates, every other bar, with the vocal ensemble. The preface draws particular attention to the instrumental solos. This ballet (the authorship of which is disputed), includes, in addition to six singing dances (according to H. Riemann) Pavane, Gaillarde, Courante, Volta, Allemande, Tripla with coda. The case appearing here, of chamber music which is sung and danced, is exceptional at this period. (See Pretorius, Syntagma musicum, III, 1619, p. 85.)

Vth book of Madrigals 1614.

The later editions of this volume (by Monteverdi himself) add a bass continuo, even in the pieces which had none in the first edition, the two cycles „Sestina“ and „La-

(*) *Itid.*, pag. 65, Anm.

mento d'Arianna » are principally concerned. In order to conform absolutely with the later intentions of Monteverdi, these works should not be performed without instrumental collaboration. Already in the year 1614 these six pieces, whose form approaches that of the « pre-baroque » Solo-Cantata were classed as instrumental madrigals, they all bear the indication « concertato » or « Concertato » nel clavicembalo » and each is provided with a bass continuo.

VIIth book of Madrigal « Concerto » 1619.

The thirty two numbers of this volume are divided into three fundamental types :

a) Chamber Solo-Cantata and duos with continuo ;

b) Madrigal-Cantatas (single or several voices) with florid instrumental accompaniment and continuo ;

c) Dramatic works (for several voices) danced, with orchestra and continuo.

The pieces with orchestral accompaniment are « Tempro' la cetra » solo with continuo. At the beginning, end and between the stanzas there are « Sinfoniae », in which the five instrumental voices give one to believe that the orchestral ensemble was very florid, « Con che Soavita », this solo-cantata is accompanied by three instrumental « Chori » which, in the original are divided thus :

I. « Choro : basso continuo per due chitar-roni cavicembalo e spinetta ».

II. Choro : Viola da braccio, violino, (Choro delle viole all'alta) « choro delle viole da brazza, per il clavicembalo ».

III. Choro : viola da braccio (overa da Gamba) per i contrebasso concerto III; choro a 4 (there may perhaps have been an organ).

From this detailed list, it appears that, here, it is a question of the typical pre-« baroque » orchestra, whose three groups had the following functions :

I. « Choro » : group accompanying the solo singer.

II. « Choro » : High pitched string instruments with continuo.

III. « Choro » : Low pitched instruments with continuo. The second and third chori are divided again into « solo » and « ripieno ».

The third « choro » leaves the choice between the low-pitched gambas and the viols, which shows the variety of the orchestra of the period.

The entire piece is a model of the instrumental style « Per Choro » (extolled by Praetorius) and one of the oldest examples of a solo-cantata with orchestral accompaniment. The proportions of the orchestra should be approximately as follows :

Alto or mezzo soprano solo.

Ist « Choro » two « luths-théorbés » 2 cembali.

IIInd « Choro » 2 viols (soli) eventually two violins, added 4 violins (ripieno) 4 viols (ripieno), cembalo.

IIIrd « Choro » 4 Gambas (or celli) 2 double bass, organ.

« A Quest'Olmo » : madrigal-cantata (a 6 voci) accompanied by bass-continuo obligato, violins (in couples) and « flauti o fifari » (in couples). The part for flute is very remarkable, the term « flautino o fifari » probably signifies that they were treated as « flauti piccoli » (at the 8th above) and it also perhaps indicates that the part could be played by, either the « flauto traverso » or by the recorder. Supposing that « fif-fara » is only a corruption of the word « Pif-fara » (Bifara) the term would seem to refer to a type of instrument similar to the oboe — the ancient Italian « Hautboy » which would be most likely because the « fifari » accompany a bass solo.

In performance, it is advisable to place ordinary flutes (four at least) or oboes (four) against several couples of violins. The bass continuo should be rendered, in this symphonic piece by cembali, luths and double basses.

The two canzonetti « Chiome d'oro » and « Amor che deggio far » (a 2 e 4 voci concertati da due violini, chitarmoni et spinetta) are representative of an advanced type of « baroque » cantata, with running bass and figuration characteristic of stringed instruments. Contrary to « O quest olmo », it is now a question of chamber music proper.

In these pieces, it suffices to have a soloist for the instrumental parts (or at most a couple of violins). The other pieces in this volume are, chamber duets, trios, and quar-

in der Neuauflage von 1613 eine solche nachträgliche Continuo-Stimme beigefügt (*).

Zusammenfassend ist zu sagen : die Bände I/IV, die noch äusserlich der stilistischen Grundhaltung der älteren Madrigalpolyphonie verpflichtet sind, enthalten zweifellos eine Reihe von Stücken, bei deren stilgerechter Wiedergabe die Mitwirkung eines Violonensembles oder generalbassierender Claves u. Lauten-Instrumente von Fall zu Fall sich als notwendig erweisen wird. Die bisherigen Ausgaben der in Betracht kommenden Stücke dieser Bände nehmen hierauf keinerlei Rücksicht. Diese Stücke muss man sich — in weitester Abweichung vom überlieferten Notentext — geschmückt mit vokaler Auszierung und klanglich aufgewölbt durch improvisierende instrumentale Stützung denken. Gebrauchsausgaben, die all diesen Problemen Rechnung trügen, fehlen bis jetzt gänzlich (**).

Die Madrigalbände, auf welche die obige Charakterisierung zutrifft, sind in zeitlicher Reihenfolge die folgenden :

Madrigali Spirituali 1583 (*)** (a 4 voci : 19 Nummern) gewidmet — laut Vorrede vom 31. Juli 1583 — Ailess, Fraganesco.

Erstdruck : Brescia, per Vincenzo Sabbio, ad istanza di Pietro Bozzola, Libraro in Cremona (Lediglich Stimmbuch des „Basso“ erhalten ; facsim. Neudruck in Vorber. im Bd. XVI der Ges. Ausg. (G. F. Malipiero) ersch. in der Universal Ed. Wien).

Canzonette a tre voci 1584 (gewidmet Pietro Ambrosini — laut Vorrede vom 31. Okt. 1584).

Erstdr. : Venetia, presso Giacomo Vincenzi et Ricc. Amadino.

Neudr. : in Bd. X der G. A. (1929).

I. Madrigalbuch 1587 (dem Grafen Marco Verità gewidmet, laut Vorr. vom 27. Januar 1587).

Erstdr. : Venetia, 1587, nähere Ausgaben in E. Vogel's „Bibl. der gedr. Madrigalmusik Italiens“, 1892.

Neuaufgabe, von Mont. veranstaltet : Venetia, 1607, appresso Aless. Rauerij (****).

Neudr. : Bd. I. der G. A. (1926).

II. Madrigalbuch 1590 (Herrn Jacomo Ricardi, dem Präsidenten des Mailänder Senats gewidmet, laut Vorr. vom 1. Januar 1590).

Erstdr. : 1590, nähere Angaben vgl. E. Vogel a. a. O.

Neuaufg. : von Mont. veranstat. : Venetia, aprr. A. Raueri 1607.

Neudr. : Bd. II der G. A. (1927).

III. Madrigalbuch 1592 (dem Herzog von Mantua gewidmet, laut Vorr. vom 27. Juni 1592) (*****).

Erstdr. : Venetia, aprr. Ricc. Amadino, 1592.

(*) Dies ist weniger als eine Konzession an die damals grassierende Mode der „Monodisierung“, denn als eine spätere Selbsterkenntnis früher vorgeformter Ausdrucksmöglichkeiten zu betrachten.

(**) Ueber aufführungspraktische Fragen vgl. neben den Büchern von Schering und Redlich vor allem „Aufführungspraxis“ von Rob. Haas, 1931, pag. 108 ff. ferner das Nachwort des vorl. Abschnitts.

(***) Die Handschriften sämtlicher Madrigalbücher sind als verloren zu betrachten.

(****) Sämtliche Madr. Bücher des Meisters haben zu seinen Lebzeiten zahlreiche Neuauflagen erfahren, z. T. ohne seine Mitwirkung.

(*****) Darin zweimalige Erwähnung von Monteverdis Funktion als herzoglicher Violaspieler.

Neudr.: Bd. III der G. A. (1927) (geistl. Parodien daraus bei Coppini a. a. O. 1608) (*).

IV. Madrigalbuch 1603.

Erstdr.: 1603, vgl. E. Vogel.

Neuauf. von Mont. verans.: Venetia, appr. Ricc. Amadino 1615.

Neudr.: Bd. IV G. A. (1927) (geistl. Parodien dieser Madrigale ersch.: in Borchgrevincks „Giardino novo“ 1605/6, ferner in Publ. von Coppini. Milano 1608).

V. Madrigalbuch 1605. (Vgl. den oben abgedr. Untertitel.) In einer « Vorrede » erste Artusi-Polemik und Aufstellung des neuen Stilbegriffs « Seconda Prattica ».

Erstdr.: 1605 vgl. E. Vogel a. a. O.

Neuauf. von Mont. verans.: Venetia, appr. Ric. Amadino 1606 (geistl. Parodien bei Coppini 1606/7 und Borchgrevinck 1606).

Neudr.: Bd. V der G. A. (1927).

Bei sechs Madrigalen dieses Bandes ist erstmals instrumentale Mitwirkung im Or. vorgeschrieben. Fünf davon (5-6 stimmig) weisen lediglich eine B. Cont. Stimme auf. Anders das letzte Stück dieses Bandes:

„*Questi vaghi*“ (a 9 voci).

Eine Vorform der späteren Barock-Kantate. Erstmals grosser Klangapparat im Geiste der Chöre von G. Gabrieli, Pallavicino u. a.: 9 stimmiger Doppelchor, von zwei „sinfoniae“ unterbrochen, deren 5 stimmiger Tripeltakt auf grosse Orchesterbesetzung — etwa im Stile der Orchestersonaten G. Gabrieli's — schliessen lässt. Nähere Instrumentenangabe fehlt. Anfang der „sinfonia prima“: (Beispiel I).

Der Satz lässt die Konjektur eines reichgegliederten Streicherapparats wie eines Blechbläser-Ensembles (Zinken, Posaunen) in gleichem Maasse zu.

Der 9 stimmige Chorsatz selbst wird nur von B. Cont. begleitet, dessen instrumentale Klangaufspaltung man sich wohl nicht reich genug vorstellen kann (**).

Dieses Stück ist wohl als der älteste überlieferte originale Orchestersatz Monteverdis anzusehen.

Scherzi Musicali a tre voci, 1607 (***) (herausgeg. v. Giulio Cesare, Monteverdis Bruder, mit einer « Erläuterung » des bekannten Vorworts zu Bd. V. versehen, dem Herzog Gonzaga gewidmet, laut Vorr. vom 21. Juli 1607.

Erstdr.: Venetia, appr. Ricc. Amadino, 1607.

Neudr.: Bd. X d. G. A. (1929).

Die (18) Nummern enthalten durchweg Instrumentalritornelle, über deren obligatorischen Ausführungszwang sich Mont. in einer „Vorbemerkung“ verbreitet.

Die Original-Besetzung dieser Ritornelle lautet:

2 Violini da braccio (Violen);

tets, as well as monodies, all accompanied by bass continuo only.

Scherzi musicale (1632).

This volume contains seven solo songs, with basso-continuo obligato accompaniment. One piece « Et è pur dunque Vero » carries the inscription « Con Sinfonia » and includes an instrumental part written in the C Clef, but does not precise clearly the instrument employed, however, one may imply a violin solo.

VIIIth book of madrigals 1638.

In the preface to the reader, Monteverdi mentions his discovery of the instrumental tremolo employed, for the first time in this volume.

The division into three types of music namely: « Guerriera », « Amorosa », « rappresentativa », is considered to be the basis of the whole volume. The new style « Stile Concitato » appears, for the first time, in the « Canti Guerrieri » which are all cantatas with orchestra.

The « Altri Canti d'Amor » require the following orchestration:

6 vocal parts (choir) 1st and 2nd violins, 1st and 2nd violas, viola da Gamba (cello), double bass (viola), double bass (cello II) and bass continuo executed by at least 2 cembali. The other pieces in this group are composed for one or several voices with bass continuo, and sometimes the addition of violins.

In this group « Vago Augelletto » is remarkable, comprising, as it does, a musical choral for six or seven voices, two violins and one double bass.

The other pieces, in this volume are principally chamber music cantatas for one or several voices accompanied by continuo only.

IXth book of Madrigals (1651).

This volume contains only madrigals for two or three voices with bass continuo.

The ten volumes of Monteverdi madrigals are spread over a half-century, during which a considerable change in the social role of music has taken place.

Whilst the polyphony a cappella of the first volumes was but chamber music for amateurs, monody, more and more ornamented, introduced the vocal virtuoso and the court orchestras.

Although these last works tend to break away from the limitation of chamber music, they retain their « intime » character.

From the results obtained by present day research, the harmonisation of the continuo in the complete works published by F. Malipiero, appears insufficient. A practical arrangement should be made for each individual case.

I have tried to demonstrate, by three examples, the methods which should be employed for the interpretation of these « Continuo-madrigals ». These examples are: « Ohime » (vol. VII), « Interrotte Speranze » (vol. VII), « O mio bene » a 2 and a tre voci, which I have arranged for an ensemble continuo of Viola, cello, Gamba, double bass, 2 guitars and cembalo.

These scores, often performed since 1933, are in the repertoire of the « Häusermannschen Privatchor » (Zurich) and the « Dessoff Choir » (New York).

L'ORCHESTRE DE CLAUDE MONTEVERDI par H. F. Redlich.

I. Emploi des instruments dans les madrigaux de Monteverdi.

Les dix livres de madrigaux furent édités de 1583 à 1651. Les quatre premiers ne prévoient aucune intervention instrumentale, mais il semble que les résultats des dernières recherches nous autorisent à croire que l'opinion, jusqu'ici admise, que ces madrigaux étaient seulement écrits pour chœur « a cappella » doit être révisée (voir H. F. Redlich, Cl. Monteverdi, Vol. I, « Das Madrigalwerk », 1932, Berlin). Des indications de Monteverdi lui-même nous font supposer qu'il voulait pouvoir introduire un Continuo dans l'exécution de ces pièces, qui pourtant ne sont pas encore écrites en style monodique (voir sous-titre du Vme livre de madrigaux, 1665, qui mentionne, pour la première fois,

(*) Vgl. L. Schneider, Cl. M. Paris, 1920.

(**) Vgl. hierüber meine grundsätzlichen Ausführungen in der Abhandlung „Cl. Monteverdi- zum Problem der praktischen Ausgaben“, Schweiz. Musik- Z. 1934, Heft 19/20 und Rass. Mus. Turin, VIII. Heft 1, 1935. ferner: M. Prätorius „Syntagma Mus. III“ 1619, Neudruck v. Bernoulli, 1916, III. Abschn. pag. 98 ff.

(***) Ueber die vielfachen stilistischen Einzelprobleme dieser Stücke sowie über die Frage des Einflusses zeitgenössischer Franzosen vgl. Redlich a. a. O. pag. 123 ff.

un accompagnement instrumental obligé). Cette indication nous fait entrevoir aussi la manière d'exécuter des pièces dont le style est déjà presque monodique, particulièrement dans les III^{me} et IV^{me} livres.

Conclusions : les volumes I à IV, qui semblent être entièrement en style polyphonique ancien, renferment sans doute déjà des pièces qui, si on veut les exécuter d'une manière conforme au style de l'époque demandent parfois l'adjonction d'un ensemble de violes ou d'un continuo (clav. ou luth.).

On doit se représenter l'exécution de ces pièces non pas d'une manière textuelle, mais agrémentée d'ornements vocaux et instrumentaux improvisés. Il n'existe jusqu'à présent aucun traité pour l'exécution de ces ornements.

V^{me} livre de madrigaux 1605.

Dans l'édition originale, six des madrigaux de ce volume contiennent des indications pour l'emploi d'instruments ; cinq avec basse-continuo seulement, la dernière « *Questi vaghi* » à 9 voix tend déjà à se rapprocher de la forme de la cantate baroque. C'est la première fois qu'apparaît un si grand déploiement de sonorité dans l'esprit des chœurs de G. Gabrieli : double chœur à 9 voix, entrecoupé par deux « *sinfonie* » (mesure en trois temps à 5 voix) fait supposer l'emploi d'un grand orchestre.

Des indications précises manquent, mais l'emploi d'un orchestre à cordes ou d'un orchestre de cuivres (cornets à bouquin, trombones) est possible. La basse-continuo était sans doute très fournie. On peut considérer cette pièce comme l'exemple le plus ancien qui nous soit parvenu d'une composition originale pour orchestre de Monteverdi.

Scherzi musicali à 3 voci 1607.

Les 18 numéros contiennent tous des ritournelles instrumentales, dont l'exécution obligatoire est spécialement mentionnée par Monteverdi dans un avant-propos. La composition de l'orchestre est : 2 violini da braccio (violes), chitarrone (luth-basse) ou clavicembalo (ou autre instrument semblable). Les instruments collaborent aussi à l'exécution vocale : dans la dernière pièce : le Ballet-Cantate « *Della Bellezza* » l'ensemble instrumental alterne avec l'ensemble vocal toutes les deux mesures. L'avant-propos attire spécialement l'attention sur les parties de soli instrumentaux. Ce ballet (sur l'auteur duquel les opinions sont partagées) contient outre une « *entrata* » instrumentale, six danses chantées (d'après H. Riemann) : Pavane, Gaillarde, Courante, Volta, Allemande, Tripla avec Coda. Le cas qui se présente ici d'une musique de chambre dansée et chantée est exceptionnel à cette époque. (Voir Praetorius, *Syntagma Musicum III*, 1619, p. 85 ff.)

VI^{me} livre de madrigaux 1614.

Les rééditions de ce volume (faites par Monteverdi) ajoutent une basse-continuo même dans des pièces qui, dans la première édition, n'en comportaient pas. Il s'agit principalement des deux cycles « *Sestina* » et « *Lamento d'Arianna* ». Pour être conforme aux dernières intentions de Monteverdi, ces œuvres ne devraient pas être exécutées sans la collaboration d'instruments. En 1614 déjà, 6 pièces, dont la forme se rapproche de la solo-cantate pré-baroque, sont classées comme madrigaux instrumentaux. Elles portent toutes l'indication « *concertato* » ou « *concertato nel clavicembalo* » et comportent toutes une basse-continuo.

VII^{me} livre de madrigaux « Concerto » 1619.

Les 32 numéros de ce volume se divisent en 3 types fondamentaux :

- a) Solo-Cantate et duos de chambre avec continuo ;
- b) madrigaux-Cantates à une ou plusieurs voix, avec un riche accompagnement instrumental et continuo ;
- c) des œuvres dramatiques dansées à plusieurs voix avec orchestre et continuo.

Les pièces avec accompagnement orchestral sont :

« *Tempro la cetra* » : Solo-Cantate avec continuo ; au début, à la fin et entre les strophes, se trouvent des « *sinfonie* » dont les cinq voix instrumentales font supposer que l'ensemble était très riche.

« *Con che soavità* » : ce Solo-Cantate est accompagné par trois « *chori* » instrumentaux qui, dans l'original, sont ainsi divisés :

Chitarrone (Basslaute) oder Clavicembalo (oder ein andres, ähnliches Instrument).

Die Instrumente haben auch — laut Vorbemerkung — während der Gesangsverse mitzuspielen; in dem letzten Stück, dem Gesangsballet „Della Bellezza“ alternieren Instrumentalensemble und Gesang in zweitaktigen Gruppen. Auf diese solistischen Partien der Instrumente macht die Vorrede besonders aufmerksam. Dieses „balletto“ (über dessen Echtheit die Meinungen geteilt sind) (*). enthält neben einer 3 stimm. Instr. Entrata sechs gesungene Tänze : (nach H. Riemann) : Pavane, Gaillarde, Courante, Volta, Allemande, Tripla mit Koda.

Es liegt hier also der selten frühe Fall einer getanzten und gesungenen Kammermusik vor.

Monteverdis obige Originalvorschrift findet in des deutschen Zeitgenossen M. Praetorius „*Syntagma Musicum III*“ (1619, Neudruck, pag. 85 ff.) folgende interessante aufführungspraktische Deutung, die von neuem die Elastizität und Improvisationsfähigkeit frühbarocker Klängauffassungen offenbart : „...Gleich aber als ich an diesem Werk laboriere, kommen mir des Cl. de Monteverdi Scherzi Musicali a 3 voci, das sind Tricinia jocosa zu handen, dorinnen er zweien Discant und einen Bass mit etlichen Texten mit Instrumenten, als 2 Violinen und einer Bassgeigen oder Fagott (!) (wofern kein Clavicymbel oder Chitaron, das ist eine Theorba, vorhanden), zu musizieren gesetzt...“

Anfang des ersten Ritornells von „I bei legami“ : (Beispiel II)

VI. Madrigalbuch 1614 (a 5 voci con un dialogo a7) « con il suo basso continuo per poterli concertare nel Clavacembano ed altri stromenti ».

Erstdr. : Venetia appr. Ricc. Amadino, 1614.

Neudr. : Bd. VI. G. A. (1927) (geistl. Parod. bei Coppini.).

Wie schon erwähnt, weisen spätere Neuauflagen dieses Bandes (vom Komp. veranstaltet) eine zusätzliche Continuo-Stimme auch bei den in der Erstauff. als a cappella Madrigale notierten Stücken auf. Es handelt sich dabei vornehmlich um die beiden Zyklen „Sestina“ und „Lamento d'Arianna“ (**). Also sollten diese Stücke, um der späteren klangästhetischen Auffassung Monteverdis gerecht zu werden, nicht ohne instrumentale Mitwirkung ausgeführt werden.

Bereits 1614 wurden 6 Stücke, die deutlich ins Gebiet der frühbarocken Solokantate hinüberlenken, als Instrumental-Madrigale gekennzeichnet. Sie tragen sämtlich die Bezeichnung „concertato“ oder „concertato nel Clavicimbalo“ und führen eine obligato B. Cont. Stimme (***).

VII. Madrigalbuch « Concerto » 1619 (**)** a 1, 2, 3, 4 e 6 voci con altri generi de Canti (gewidmet der Catherina v. Medici laut Vorr. vom 13. Dez. 1619).

(*) Vgl. H. Riemann „Eine 7 sätzigige Tanzsuite v. Monteverdi 1607“ SIMG. XIV.

(**) Vgl. H. F. Redlich a. a. O. pag. 146 Anm.

(***) Vgl. Redlich a. a. O. pag. 152 ff. ferner : E. Schmitz „Zur Gesch. d. ital. Cont. Madr. 1. 17. Jahrh.“ SIMG. XI.

(****) Die in Bd. VII und VIII enthaltenen dramatischen Werke und Ballette sind im II. Abschn. des vorl. Katalogs in chronologischer Folge zu finden.

Erstdr.: Venetia 1619, vgl. E. Vogel a. a. 0.

Neufl.: (von Mont. verans. Venetia, appr. Bartolomeo Magni, 1641.

Neudr.: Bd. VII G. A. (1928).

Die 32 Nummern (*) dieses Bandes zerfallen in drei Grundtypen:

- a) Solokantaten und Kammerduette mit Continuo-Begleitung,
- b) 1 und mehrstimmige Madrigal-Kantaten mit reicher Instr. Begl. u. B. C.;
- c) mehrstimmige dramatisch-tänzerische Werke mit Orch. u. B. C. (**).

Die orchestral begleiteten Stücke sind folgende:

- 1) „Tempo la cetra“ (voce sola).

Solokantate mit B. Cont. Am Anfang, am Ende und zwischen den einzelnen Versen stehen „sinfoniae“ (resp. Ritornelle), deren 5 stimmiger Instrumentalsatz auf ein reiches orchestrales Ensemble schliessen lässt. Nähere Instrument- Angaben fehlen. Die Anfangs „sinfonia“ beginnt: (Beispiel III und IV.)

Hier lässt sich wieder, wie bei „Questi vaghi“ (Bd. V) sowohl ein chorisch gegliedertes Streich- als Blasorchester substituieren.

- 2) „Con che soavità“ (***) „concertata a una voce e 9 instrumenti“.

Diese Solokantate — eine der genialsten Eingebungen des Melodikers Monteverdi — wird von drei Instrumental-Chören (****) begleitet, die im Or. folgende Gliederung erfahren haben:

Primo choro: Basso Continuo per duoi Chitarroni, e Clavicembalo, e Spinetta.

Secondo choro: Viola da Brazzo, Violino (choro delle Viole all'alta), Choro delle Viole da braccio. Per il Clavicembalo (B. Cont. II. choro).

Terzo choro: Viola da Braccio overo da gamba, Basso da Braccio overo da gamba. Per il Contrabasso. Concerto (*****), Terzo choro a 4 (B. Cont.).

Aus dieser minutiös gegliederten Tabelle ist ersichtlich, dass es sich hier um ein typisches frühbarockes Orchestergebilde handelt, dessen drei Klanggruppen folgende Funktion haben:

I. Choro ist der Begleitapparat der Solostimme.

II. Choro enthält die hohen Streicher samt ihrem Continuo-Komplement.

III. Choro die tiefen Streicher mit tiefem Cont. Komplement.

Choro II und III gliedern sich wieder in Solo- und Riepien-Parte, choro III lässt die Wahl zwischen tiefen Violon und tiefen Gamben offen, ein Beweis, für die improvisatorische Elastizität der damaligen orchestralen Struktur. Das ganze Stück ist ein Beispiel des von M. Prätorius theoretisch geforderten Instrumen-

(*) Nach L. Schneider a. a. 0. pag. 324 sind es 38 Nummern, darunter mehrere geistl. Parodien- wohl das Ergebnis einer späteren vermehrten Auflage nach des Meisters Tod.

(**) Ueber den in Bd. VII sich allmählich klärenden Formbegriff des „Kammerduettes“ und der „Solokantate“ vgl. Redlich. a. a. 0. pag. 179/80 und 173/75 sowie die dort verzeichneten Quellen.

(***) Einzelausgaben des Stückes z. B. in Landshoffs „Alte Meister des Bel Canto“.

(****) Ueber die Praxis der chorisch gegliederten Orchesterbehandlung vgl. M. Prätorius a. a. 0.

(*****) Ueber die Bedeutung des Wortes und die Möglichkeit der Verwendung einer Orgel an dieser Stell vgl. Redlich a. a. 0. pag. 169/172 Anm.

Ier Choro: Basso Continuo per duoi Chitarroni, Clavicembalo et Spinetta;

Ilme Choro: Viola da braccio, violino (Choro delle viole all'alta), choro delle viole da braccio per il clavicembalo.

Ilme Choro: Viola da braccio (overo da gamba), Basso da braccio (overo da gamba), per il Contrabasso, concerto III; Choro à 4 (peut-être orgue).

Il découle de cette liste si détaillée, qu'il s'agit ici de la composition typique d'un orchestre pré-baroque, dont les trois groupes sonores ont les fonctions suivantes:

Ier Choro: groupe accompagnant le chant solo;

Ilme Choro: les instruments à cordes à son élevé et leur continuo;

Ilme Choro: les instruments à son grave avec leur continuo.

Les Ilme et Ilme Chori se divisent encore en solo et ripieno, le Choro III laisse le choix entre violes à son grave et gambes à son grave, ce qui témoigne de la diversité de la composition de l'orchestre à cette époque.

Toute cette pièce est un modèle du style instrumental « per Choro » (préconisé par Praetorius) et un des plus anciens exemples d'une Solo-Cantate accompagnée par un orchestre.

On devrait établir la composition d'orchestre approximativement comme suit:

Alto ou mezzo-soprano-solo

Ier Choro: deux luths-théorbés, 2 Cembali;

Ilme Choro: 1 pupitre d'altos (soli) éventuellement un pupitre de violons, 2 pupitres de violons (ripieno), 2 pupitres d'altos (ripieno), cembalo;

Ilme Choro: 2 pupitres de gambes (ou celli), un pupitre de Contrebasses, orgue.

« A quest olmo »: ce madrigal-cantate à 6 voix est accompagné par la basse-continuo obligée, des violini a 2 et des « flauti o fifari » a 2. La partie des flûtes est très remarquable, l'indication « flauti o fifari » devait probablement signifier qu'elles étaient traitées comme flûtes piccolis (donnant l'octave supérieure); cette indication signifie peut-être aussi, que la partie pouvait être jouée soit par la flûte traversière, soit par la flûte à bec. Si on suppose que « fifara » n'est qu'une corruption du mot « Piffara » (Bifara), l'indication se rapporterait alors à un type d'instrument semblable au hautbois: l'ancien « Chalumeau » des Italiens. Cette version paraît la plus vraisemblable, parce que le « fifari » accompagne une basse-solo.

Il est recommandé à l'exécution d'opposer des flûtes ordinaires (au moins 4), ou des hautbois ordinaires (4), à plusieurs pupitres de violons. La basse-continuo doit être rendue dans cette pièce symphonique, par des cembali, luths et contrebasses.

Les deux canzonetti « Chiome d'oro » et « Amor che deggio far a 2 et a 4 voci concertati a duoi violini, chitarroni et spinetta » représentent déjà un type avancé de la cantate baroque avec des basses « courantes » et des figurations caractéristiques des instruments à archets. Contrairement à « A quest olmo », il s'agit ici d'une musique de chambre, il suffit d'avoir un soliste pour les parties instrumentales (ou tout au plus un pupitre).

Les autres pièces de ce volume sont des duos de chambre, des trios et des quatuors, ainsi que des monodies; le tout accompagné seulement par la basse-continuo.

Scherzi musicali 1632.

Ce volume contient 7 chants soli avec accompagnement obligé de la basse-continuo. Une pièce: « Et è pur dunque vero » porte l'indication « con sinfonia » et contient une partie instrumentale en clef de sol qui ne mentionne pas avec précision l'instrument employé; toutefois, on peut supposer l'emploi d'un violon solo.

VIIIème livre de madrigaux 1638.

Dans la préface au lecteur, Monteverdi mentionne sa découverte du trémolo instrumental, employé pour la première fois dans ce volume. La division en 3 types de musique: « guerriera, amorosa et rappresentativa », faite par Monteverdi, est à considérer comme base de tout le volume. Le nouveau style « Stile concitato » apparaît pour la première fois dans les « Canti guerrieri » qui sont presque tous des cantates avec orchestre. Les « Altri Canti d'Amor » de-

mandent l'orchestration suivante : 6 parties vocales (Chœurs), premier et deuxième violon, premier et deuxième alto, viole de Gambe (cello), contrebasso (viola), contrebasse (cello II) et basse-continuo, exécutée par au moins deux cembali. Les autres pièces de ce groupe sont composées pour une ou plusieurs voix avec basse-Continuo et parfois l'adjonction des violons. Dans ce groupe « Vago Augelletto » est remarquable, lequel comprend un chœur mixte à 6 et 7 voix, 2 violons et 1 contrebasse. Les autres pièces de ce volume sont principalement des cantates de chambre pour une ou plusieurs voix, accompagnées seulement par le continuo.

IXme livre de madrigaux - 1651.

Ce volume ne contient que des madrigaux à deux et trois voix avec basse-continuo. Les dix volumes de madrigaux de Monteverdi s'échelonnent sur un demi-siècle, durant lequel un changement considérable dans le rôle social de toute la musique se produit.

Tandis que la polyphonie « a-cappella » des premiers volumes était encore de la musique de chambre pour amateurs, la monodie de plus en plus chargée d'ornements des derniers volumes, introduit le virtuose du chant et les orchestres de cour.

Quoique ces dernières œuvres tendent à sortir des limites de la musique de chambre, elles gardent leur caractère intime.

D'après les derniers résultats obtenus par les recherches d'aujourd'hui, la réalisation des « continuo » dans les œuvres complètes de Monteverdi publiées par F. Malipiero, nous paraît insuffisante.

Une réalisation pratique doit être proposée pour chaque cas particulier. J'ai tenté de montrer dans trois exemples les moyens qui doivent être employés pour interpréter ces madrigaux-Continuo : « Ohimé » (vol. VII), « Interrote speranze » (vol. VII) et « O mio bene » (vol. IX), à deux et trois voix, que j'ai réalisés pour un ensemble-continuo d'alto, cello, gambe, contrebasse, 2 guitares et cembalo.

Ces partitions souvent exécutées depuis 1933 se trouvent au répertoire du « Häusermannschen Privatchor » (Zurich) et du « Dessoff-Choir » (New-York).

L'ORCHESTRA DI CLAUDIO MONTEVERDI.

di H. F. Redlich.

Impiego degli instrumenti nei Madrigali di Monteverdi.

I dieci libri di Madrigali furono editi dal 1583 al 1651. Il quattro primi non prevedono nessuna intervento instrumentale, ma sembra che i risultati delle ultime ricerche ci autorizzano a credere che l'opinione, accettata fino ad ora, che questi madrigali erano semplicemente scritti per coro « a-cappella » deve essere revisionata (vedasi H. F. Redlich, Claudio Monteverdi, Vol. I, « Das Madrigalwerk », 1932, Berlin). Delle indicazioni di Monteverdi stesso ci fanno supporre che egli voleva poter introdurre un « basso continuo » nell'esecuzione di questi pezzi, che pertanto non sono ancora scritti in stile monodico (vedasi il sottotitolo del Vo libro di madrigali 1665, che menziona per la prima volta un accompagnamento instrumentale obbligato).

Questa indicazione ci fa intravedere anche la maniera di eseguire dei pezzi di cui lo stile è già quasi monodico, particolarmente nel IIIo et IVo libro. Conclusioni : I volumi I a IVo, che sembrano essere interamente in stile polifonico antico, contengono già, senza dubbio dei pezzi che, se si vuole eseguirli in modo conforme allo stile dell'epoca, domandano qualche volta l'aggiunta d'un insieme di viole o di un continuo (Clav. o liuto).

Ci si deve rappresentare l'esecuzione di questi pezzi non testualmente, ma imbelliti d'ornamenti vocali ed instrumentali improvvisati. Non esiste fin'adesso nessun trattato per l'esecuzione di questi ornamenti.

Vo Libro di Madrigali 1605.

Nell'edizione originale sei dei madrigali di questo volume contengono delle indicazioni per l'impiego d'instrumenti; cinque col basso continuo solamente, l'ultimo « Questi vaghi » a 9 voci tende già a riavvicinarsi alla forma della cantata barocca.

talstils „per choro“ und eines der ältesten Beispiele einer orchestral begleiteten Solo-Kantate (*).

Eine praktische Einrichtung hätte etwa nach folgender Tabelle zu erfolgen :

Alt resp. Mezzosopran-Solo.

I. Chor	2 (theorbierte) Basslauten	(Partizelle fehlt)
	2 Cembali	» »
II. Chor	1 Pulte Bratschen (Soli) (ev. dazu 1 P. Violinen)	
	2 Pulte Violinen (Ripieni)	
	2 Pulte Bratschen (Ripieni)	
	1 Cembalo	(Partizelle fehlt)
III. Chor	2 Pulte Gamben (oder Celli)	
	1 Pult Contrabässe	
	Orgel	(Partizelle fehlt)
zusammen :	22 Spieler	4 neue Partizellen

3) „A quest' olmo“ (a 6 voci, concertato.)

Diese 6 stimmige Madrigalkantate wird ausser von dem obligaten B. Cont. noch von „Violini a 2“ und „Flauti o Fifara a 2“ begleitet. Beide Partizellen sind 2 stimmig-chorisch zu verstehen. Die Eigentümlichkeit des Flötenparts ist auffallend. Der Zusatz „Flautino o Fifara“ bei durchweg tieferer Oktavlage legt die Konjektur nahe, beides als „Piccolo-Flöte“ (die octava klingt) zu deuten. Vielleicht bedeutet der Ausdruck „Flautino o Fifara“, dass es dem freien Ermessen überlassen bleibe, hier Längsflöte oder Querflöte zu verwenden (**). Nimmt man an, dass „Fiffara“ nur eine sprachliche Korruption von „Piffara“ (Bifara) bedeutet, so hätte sich der Ausdruck auf das oboenartige Instrument der altitalienischen „Schalmei“ zu beziehen. Dies scheint umso wahrscheinlicher, als diese „fifari“ ein Bass-Solo begleiten, also schwerlich als octavierende Holzbläser an dieser Stelle gemeint sein können.

Es wird sich bei der praktischen Ausführung empfehlen, entweder gewöhnliche Flöten (mindesten 4) oder gewöhnliche Oboen (gleicher Zahl) einer Anzahl von Violin-Pulten gegenüberzustellen. Der B. Cont. wird in diesem symphonischen Stück über Cembali, Lauten und Bässe verfügen müssen, sodass sich die Anlegung einer richtigen Partizellenordnung als notwendig herausstellen wird.

4) u. 5) Die beiden eng zusammenhängenden Canzonetten :

„Chiome d'oro“ und „Amor che deggio far“ „a 2 e a 4 voci concertati da duoi Violini, Chitarrone et Spinetta“ verkörpern bereits den fortgeschrittenen Typ der Barock-Kantate mit „laufenden“ Bässen und figurativen Streicherpartien. Das erste Instr. Ritornell beginnt so : (Beispiel V.)

Im Gegensatz zu „A quest' olmo“ handelt es sich hier ausgesprochene Kammermusik. Es genügt hier bereits eine solistische (höchstens pultmässige) Besetzung der Instr. Parte. Die Basslinie muss jedenfalls durch Cello oder Gambe im Einklange

(*) In der Fassung der Ges. A. (Malipiero) ist dieses Stück unaufführbar, da die Parte der 3 Continuo's unausgesetzt geblieben sind.

(**) Vgl. C. Sachs „Hdbch. d. Musikinstr.“ 1920, pag. 307 ff. über die Etymologie von „Fiffaro“.

unterstützt werden. Insbesondere in (5) ergibt sich die Nötigung, den Continuo reich koloriert und figuriert auszusetzen, aus der stilistischen Haltung der Gegenpartie der Gesangsstimme von selbst.

Die übrigen Stücke des Bandes sind Kammerduette, Trios und Quartette sowie Monodien- sämtlich mit blosser Begleitung des B. Cont.

Scherzi Musicali 1632 cioè Arie e Madrigali in stile recitativo con una Ciaccona a 1 e 2 voci raccolti di Bart. Magni e novamente stampati (laut Vorrede des Herausgebers vom 20. Juni 1632, gewidmet Pietro Capello, dem Podesta von Capodistria).

Erstdr.: stampa del Gardana in Venetia, 1632 appr. Barth. Magni.

Neudr.: Bd. X G. A. (1929).

Das Heft enthält 7 Sologesänge mit obl. Continuo-Begleitung. Ein Stück „Et è pur dunque vero“ trägt die Bezeichnung „con sinfonie“ und enthält einen nicht näher bezeichneten Instrumentalpart im Violinschlüssel, der wohl sicher als *Violino solo* aufzufassen ist. (Näheres vgl. Redlich a. a. O. pag. 195.)

VIII. Madrigalbuch 1638. Titel des Originals: « Madrigali guerrieri e amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo (*), che saranno per brevi Episodij fra i canti senza gesto. — Libro ottavo, dedicati alla sacra Cesarea Maestà dell'Imperator Ferdinando III. In Venetia, appr. Aless. Vincenti 1638 (Vorrede vom 1. Sept. 1638).

Erstdr.: siehe nebenstehenden Titel.

Neudr.: Bd. VIII/1, 2 der G. A. (1929) (geistl. Parodien 1641/49 bei Profius (**). Einzel-Neuausgaben vgl. Abschn. II des vorl. Kat.

In einem Vorwort an den Leser macht Monteverdi erstmals mit seiner, in diesem Band erprobten Erfindung des instrumentalen *Tremolo* bekannt (jenes Orchestereffekts, dessen Wirkungskraft sich über drei Jahrhunderte hin unvermindert erhalten sollte), das ihm als „imitazione del ira“ aus der Teilung der B. Cont. Einheit des 1/4 in 4/16 erwuchs, oder (in des Meisters platonisch geschulter Ueberlegung) aus der Umwandlung des Spondäus in den Pyrrhichius. Monteverdis hier vorgenommene grundsätzliche Einteilung der Musik in Guerriera, amorosa et rappresentativa (der die Gleichungen „concitato, molle e temperato“ und „oratoria et rethmica“ in gewissem Sinne entsprechen) ist als Bauriss des ganzen Bandes zu betrachten. Das Vorwort, in dem das 1624 erstaußgeführte „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ als Probe aufs Exempel bezeichnet wird, enthält des Meisters reife Klangästhetik in nuce und ist somit als Ersatz für das wiederholt von ihm geplante, aber nie aufgeschriebene Theoriewerk „Melodia“ anzusehen (***).

1. CANTI GUERRIERI

In dieser Gruppe wird Monteverdis neu gefundener Stilbegriff des „stile concitato“ erstmals zur Diskussion gestellt. Es handelt sich fast durchweg um ausgesprochene Orchester-Kantaten.

1) „Altri canti d'amor“

(*) Ueber die theatralischen Stücke des Bandes vgl. Abschn. II des vorl. Kat.

(**) Vgl. L. Schneider, a. a. O. pag. 325 ff.

(***) Vgl. G. F. Malipiero „Cl. Monteverdi“, Milano, 1929, pag. 89 ff.

È la prima volta che appare un così grande sfoggio di sonorità; un po' nello spirito dei cori di G. Gabrieli: doppio coro a 5 voci, intercalato da 2 « sinfonie » (battuta in 3 tempi, a 5 voci) fa supporre l'uso di una grande orchestra. Delle indicazioni precise d'istrumenti mancano, ma l'impiego di una orchestra a corde o d'un'orchestra di ottoni (corni, tromboni) è possibile. Il « basso continuo » era senza dubbio trasformato.

Si può considerare questo pezzo come l'esempio il più antico che si sia pervenuto di una composizione originale per orchestra di Monteverdi.

Scherzi musicali a 3 voci - 1607.

I 18 numeri contengono tutti dei « ritornelli » strumentali, di cui l'esecuzione obbligatoria è specialmente menzionata da Monteverdi in una « introduzione ». La composizione dell'orchestra è: 2 violini da braccio (viole), chitarrone (liuto basso) o clavicembalo (od un altro strumento simile). Gli istrumenti collaborano anche all'esecuzione vocale; nell'ultimo pezzo: il Balletto-cantata « Della bellezza » l'insieme instrumentale alterna con l'insieme vocale ogni 2 battute.

L'introduzione attira specialmente l'attenzione sulle parti di soli strumentali. Questo balletto (sull'autore di quale le opinioni sono discordi), contiene, al di fuori di una « entrata » instrumentale, 6 danze cantate: (secondo H. Riemann) Pavana, Gagliarda, Corrente, Volta, Allemanda, Tripla con Coda.

Il caso che si presenta qui d'una musica da camera cantata e danzata è molto raro ed eccezionale a questa epoca (vedasi: Praetorius, Syntagma Musicum III, 1619, p. 85).

Vlo Libro di madrigali 1614.

Le riedizioni di questo volume (fatte da Mont.) aggiungono un basso continuo anche nei pezzi che, nella prima edizione non ne comportavano. Si tratta principalmente dei due cicli « Sestina » e « Lamento d'Arianna ».

Per essere conforme alle ultime intenzioni di Monteverdi queste opere non dovrebbero essere eseguite senza la collaborazione d'istrumenti. Già nel 1614, 6 pezzi di cui la forma si riavvicina alla « solo-cantata » pre-barocca, sono classificati come madrigali strumentali. Esse portano tutte l'indicazione « Concertato » o « Concertato nel Clavicembalo » e comportano tutte un basso continuo.

VIIo Libro di madrigali « Concerto » 1619.

I 32 numeri di questo volume si dividono in tre tipi fondamentali:

a) Solo-cantata e Duetti da camera con basso continuo;

b) Madrigali-cantate ad una o più voci, con un ricco accompagnamento instrumentale e basso continuo;

c) delle opere drammatiche-danzate, a parecchie voci con orchestra e basso continuo.

I pezzi con un accompagnamento orchestrale sono: « Tempro' la cetra »: solo-cantata con continuo. Al principio, alla fine, e tra le strofe si trovano delle « Sinfonie » di cui le cinque voci strumentali fanno supporre che l'insieme orchestrale era molto ricco.

« Con che soavità »: questa « Solo-cantata », è accompagnata da tre « chori » strumentali che nell'originale sono così divisi:

I^o Choro: Basso continuo per due chitarroni, Clavicembalo e Spinetta;

II^o Choro: Viola da braccio, Violino (choro delle viole all'alta). Choro delle viole da braccio per il clavicembalo;

III^o Choro: Viola da braccio (ovvero da Gamba, per il contrabbasso, concerto III. Choro a quattro (forse organo I).

Risulta da questa lista così dettagliata, che si tratta qui della composizione tipica d'un'orchestra pre-barocca, di cui i tre gruppi sonori hanno le funzioni seguenti:

I^o Choro: gruppo accompagnante il canto solo;

Illo Choro : gli instrumenti a corde a suono acuto con il loro basso continuo ;

Illo Choro : gli instrumenti a suono grave con il loro basso continuo.

Il llo et Illo Choro si dividono ancora in solo e ripieno, il Choro Illo lascia la scelta tra viole a suono grave o viole da gamba a suono grave, cio' che testimonia della diversità della composizione dell'orchestra a quest'epoca. Tutto questo pezzo è un modello dello stile instrumentale « per Choro » (preconizzato da Praetorius) ed uno dei più antichi esempi d'una « Solo-cantata » accompagnata da una orchestra.

Si dovrebbe stabilire la composizione d'orchestra approssimativamente come segue :
Alto o Mezzosoprano-Solo.

Illo Choro : due liuti-tiorbe, 2 cembali ;

Illo Choro : 1 Leggio di Alti (soli) eventualmente un leggio di violini, 2 leggie di violini (ripieno) 2 leggie di alti (ripieno) cembalo ;
Illo e Choro : 2 Leggie di viole da gamba (o celli) un leggio di Contrabbassi, organo.

« A quest'olmo » : questo madrigale-cantata a 6 voci è accompagnato dal basso continuo obbligato, dei violini a 2 e dei « flauti o fifari » a 2. La parte di flauto è molto rimarcabile, l'indicazione « flauti o fifari » doveva probabilmente significare che essi erano trattati come flauti piccoli (che danno l'ottava superiore). Questa indicazione significa, forse anche, che la parte poteva essere suonata sia dalla « flûte traversière » sia dalla « flûte à bec ». Se si suppone che « fifaro » non è che una corruzione della parola « Piffero » l'indicazione si rapporterebbe allora a un tipo d'istrumento somigliante all'oboe : l'antico « Chalumeau » degli Italiani. Questo sembra il più verosimile perché il « piffero » accompagna un Cbasso Solo.

È raccomandato all'esecuzione d'opporre dei flauti ordinari (al meno 4) o degli oboi ordinari (4) a molti leggie di violini. Il basso Continuo deve essere reso, in questo pezzo sinfonico, da Cembali, Liuti e Contrabbassi.

Le due canzonette « Chiome d'oro » e « Amor che deggio far » a 2 e a 4 voci concertate a 2 violini, chitarrone e spinetta, rappresentano già un tipo avanzato della cantata barocca, con dei bassi « correnti » e delle figurazioni caratteristiche degli istrumenti ad arco.

All'opposto di « A quest'olmo » si tratta qui d'una musica da camera. In questi pezzi basta avere un solista per le parti istrumentali (o tutt'al più un leggio).

Gli altri pezzi di questo volume sono dei duetti da camera, dei trii e dei quartetti, o anche delle monodie ; il tutto accompagnato solamente dal Basso continuo.

Scherzi musicali 1638.

Il volume contiene 7 canti soli con accompagnamento obbligato del basso continuo. Un pezzo « Ed è pur dunque vero » porta l'indicazione « con sinfonie » e contiene una parte istrumentale in chiave di Sol che non menziona con precisione l'istrumento impiegato ; nonostante si può supporre l'impiego d'un violino-Solo.

VIII libro di madrigali 1638

Nella prefazione al lettore Monteverdi menziona la sua scoperta del tremolo istrumentale, impiegato per la la volta in questo volume. La divisione in 3 tipi di musica ; guerriera, amorosa e rappresentativa, fatta da Monteverdi è da considerare come base di tutto il volume. Il nuovo stile « Stile Concitato » appare per la prima volta nei « Canti guerrieri » che sono quasi tutti delle cantate con orchestra. Gli « Altri canti d'amore » domandano l'orchestrazione seguente :

6 parti vocali (Cori) primo e secondo violino, prima e seconda viola, Viola da gamba (cello) contrabbasso (viola) contrabbasso, (cello 2 e basso continuo, eseguito da almeno due cembali). Gli altri pezzi di questo gruppo sono composti per una o più voci con basso continuo e qualche volta l'aggiunta dei violini. In questo gruppo « Vago Augelletto » è rimarcabile, il quale comprende un coro misto a 6 e 7 voci, 2 violini ed un contrabbasso. Gli altri pezzi di questo volume sono principalmente delle cantate da camera per una o più voci' accompagnate solamente dal continuo.

wird von einer Sinfonia „a doi Violini et una viola da braccio" mit B. Cont. eingeleitet. Das Stück beginnt : (Beispiel VI)

Die Kantate selbst verlangt folgende Besetzung :

6Vokalstimmen (chorisch).

Violino I Viola I Viola da Gamba (Cello I)

Violino II Viola II Contrabbasso (Viola) (Cbass, Cello II)

dazu B. Cont., der bei obigem reich besetzten Streichorchester mindestens 2 Cembali umfassen sollte. Dass es sich bei diesem B. Cont. vornehmlich um Cembalo-Instrumente handeln muss, geht aus einem Partiturvermerk jener Stelle hervor, in der — als Begleitung eines Bass- Solo — erstmals das gesamte Streichorchester („Viole sole toccate con arcate lunghe e soavi") einsetzt : „Voce sola con viole e spinetta". „Marte furibondo" und „battaglie" werden durch folgenden Orchestersatz charakterisiert : (Beispiel VII)

2) „Hor ch'el Ciel e la terra" a 6 voci con doi Violini (u. B. Cont.).

3) „Ardo avvampo" a 8 voci, doi Violini (u. B. Cont.).

Die übrigen Stücke der Abtl. sind für eine oder mehrere Solo-stimmen mit blosser Cont. Begleitung gesetzt.

2. CANTI AMOROSI

1) „Altri canti di Marte" (in 2 Teilen) a 6 voci e 2 Violini (u. B. Cont.)

entspricht in der instrumentalten Gesamthaltung durchaus den sub 1) angeführten Nummern.

2) „Vago Augelletto"

gesellt einem 6-7 stimmigen gemischten Chor" doi Violini e un Contrabbasso" zu (ausser dem obligaten B. Cont.). Ein Bild von der Eigenart dieses orchestralen Satzes, in dem der Contrabass durchaus nicht völlig identisch ist mit dem Continuo-Bass ergibt eine, „tutti" bezeichnete Stelle : (Beispiel VIII)

Die übrigen Stücke des Bandes sind ein- und mehrstimmige Kammerkantaten mit blosser Continuo- Begleitung. In „Mentre vaga Angioletta" setzt das „istromento" auf ausdrücklichen Hinweis Monteverdis erst im 17. Takt ein.

IX. Madrigalbuch 1651, herausgeg. v. Aless. Vincenti (als « opus posthumum ») und laut Vorrede vom 27. Juni 1651, dem Uhrmacher Gerolamo gewidmet. Der Band enthält lediglich 2-3 stimm. Madrigale mit B. Cont. Begleitung.

Erstdr. : Venetia, appr. All. Vincenti, 1651.

Neuausg. : Bd. IX G. A. (1929).

Einzelne Madrigale daraus aus den Sammlungen Anselmi (1626) und Milanesi (1629) vgl. Bd. IX, pag. 101.

Nachwort :

Monteverdis 10 Madrigalbände verteilen sich auf ein Halbjahrhundert, inner halb dessen sich ein einzigartiger sozialer Strukturwandel des Musikbetriebs vollzog. Während die a cappella Polyphonie der frühen Bände noch für den kunstgeübten „Dilettanten" der häuslichen „camera" bestimmt war, verlangt die immer mehr ins Virtuosenhafte vorstossende, koloraturbeladene, orchestral unterbaute Monodie der späteren Bücher den eben heraufkommenden Gesangsvirtuosen und das höfische Orchester. Aber auch diese, über das kammermusikalische hinausstrebenden, späteren Werke erfüllen sich noch in einer privaten Sphäre aristokratischer Ausschliesslichkeit.

Die Originaldruckvorlagen der Bd. I/X der G. A. (Malipiero) befinden sich sämtlich im Liceo Musicale zu Bologna. Einzelne erhalten gebliebene Erstdrucke dieser Bände sind zu finden in den Bibl. Danzig, Hamburg, Breslau, Wien, Frankfurt (P. Hirsch) etc.

Die von G. F. Malipiero in dieser Ausgabe veröffentlichte Continuo-Einrichtung genügt nicht zu einer praktischen Aufführung, die dem Stande der heutigen Forschung entspricht. Es müssen also von Fall zu Fall praktische Einrichtungen der betreffenden Stücke vorgenommen werden. An drei Musterbeispielen habe ich versucht zu zeigen, nach welchen Grundsätzen solche klangausbauende Bearbeitungen von Continuo-Madrigalen Monteverdis unternommen werden sollten.

Es sind dies die 2-3 stimmigen Cont. Madrigale „Ohimè“ (Bd. VII) „Interrotte speranze“ (Bd. VII) und „O mio bene“ (Bd. IX), die ich für ein Continuo-Ensemble von:

- 1) Gambe, Viola, Cello, Cbass, Cembalo;
- 2) Gambe, Viola 1/2, Cello, Cbass (ad lib.) Cembalo;
- 3) 2 Gitarren, Cello, Cembalo

ausgesetzt habe.

Die 1933/34 wiederholt aufgeführten Partituren befinden sich im ständigen Repertoire des Häusermannschen Privatchors (Zürich) und des Dessoff Choir (New York City).

In den Problemkreis der Bearbeitungs- und Besetzungsfragen führen die sub Abschn. I) angegebenen Abhandlungen am zuverlässigsten ein.

IXo libro di madrigali 1651.

Questo volume non contiene che dei madrigali a due e tre voci con basso-continuo. I dieci volumi di Madrigali di Monteverdi si scaglionano attraverso un mezzo secolo, durante il quale un cambiamento considerevole nel ruolo sociale di tutta la musica si produce.

Mentre la polifonia « A-cappella » dei primi volumi era ancora della musica da camera per amatori, la monodia, di più in più carica d'ornamenti degli ultimi volumi, introduce il virtuoso di canto e le orchestre di Corte.

Malgrado che queste ultime opere abbiano la tendenza ad uscire dai limiti della musica da camera, esse conservano il loro carattere intimo.

In base agli ultimi risultati ottenuti dalle ricerche d'oggi, la realizzazione dei « continui » nelle opere complete di Monteverdi pubblicata da F. Malipiero, ci sembra insufficiente.

Un arrangiamento pratico delle opere deve essere proposto per ogni caso particolare. Ho tentato di mostrare in tre esempi i mezzi che devono essere impiegati per interpretare questi Madrigali-continuo, essi sono: « Ohimè » (Vol. VII), « Interrotte speranze » (vol. VII) e « O mio bene » (vol. IX) a due o tre voci che io ho realizzate per un insieme-continuo d'Alto, cello, viola da gamba, contrabbasso, 2 chitarre e cembalo.

Queste partiture, sovente eseguite dopo il 1933, si trovano al repertorio del « Häusermannschen Privatchor » (Zurigo) e del « Dessoff-Choir » (New-York).

MUSIKBEISPIELE

Musical examples.

Exemples musicaux.

Esempi musicali.

I

Cornetti

Tromb.

Viol.

etc.

Violon.

Gamben

C. Basso

II

Violinen

Bass Cont.

etc.

III

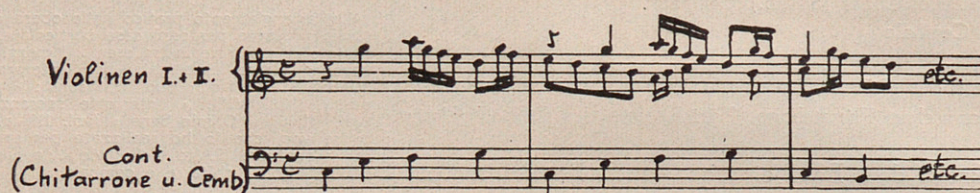
Ke. Ausz.

etc.

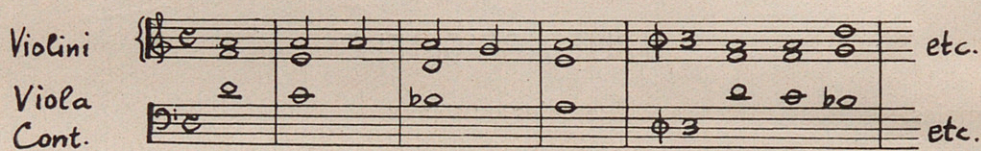
IV



V



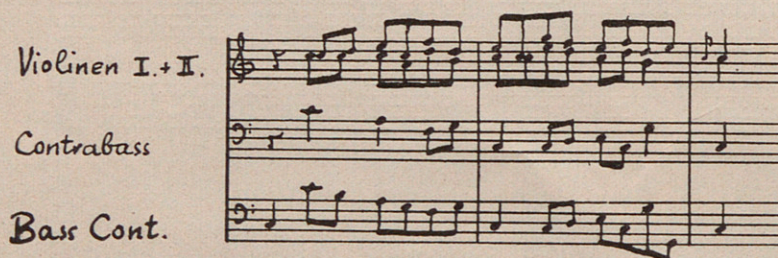
VI



VII



VIII





Vienne 1786

La fugue en ut mineur reproduite ci-après
en fac-similé, d'après l'autographe du British
Museum, est un arrangement pour quatuor à
cordes, effectué par Mozart, le 26 juin 1788,
d'après la fugue de même ton pour deux claviers,
qu'il avait composée à Vienne, le 29 décembre
1783.

La fugue en ut mineur pour deux claviers porte le N° 426 dans le catalogue thématique de Köchel. A l'époque de la rédaction de la 2e édition de Köchel (1905), l'autographe faisait partie de la collection du bibliophile anglais Edward Speyer (1839-1934).

Le 26 juin, le maître arrange cette fugue pour quatuor à cordes, en la complétant au moyen d'un Adagio introductif (Köchel N°546). L'autographe du dit arrangement appartient au British Museum (Ms. 28.966 du Department of Music). L'introduction avait été détachée de la fugue, avant que celle-ci entra dans la grande bibliothèque londonienne. On ignore, à l'heure actuelle, ce qu'elle est devenue.

L'analyse comparative de l'original et de l'arrangement révèle que les différences entre l'un et l'autre se bornent à des détails et ne portent, de ce fait, aucune atteinte à la forme générale de l'œuvre. Le nombre total de mesures est le même, de part et d'autre. Par ci par là, une note isolée est remplacée par une autre, sans que cela change quoi que ce soit à la physionomie harmonique ou polypho-

The fugue in c-minor for two keyboards (Köchel Verz. 426), has been arranged by Mozart on the 26th June 1788 for stringquartet (Köchel Verz. 546) with the addition of an Adagio-Introduction.

Except for small details the comparative analyses of the two versions reveals no important differences as to the form, harmony or polyphony; (exception: bar 105 the a in the second piano becomes a flat in the violoncello) however the change of instruments has necessitated a rearrangement of certain figures.

Owing to Mozart's preoccupation at that time with the works of Bach and Handel, (while in Vienna 1781-1791) this work of his is greatly influenced by these masters and bears a certain resemblance to the abstract character of the Art of Fugue. (See Abert: Mozart II, p. 157-158). If the theme reminds one of a motif of the Noverre-Ballet « Gli Orazi e i Curiazi » with the music by Starzer, it also approaches perhaps still more to the principal subject of the Musical Offering.

The arrangement for stringquartet dates from the year in which Mozart gave to the world the three symphonies (B flat major, g minor and C major) which M. Saint-Foix calls so rightly « the great final trilogy » (les symphonies de Mozart, Mellottée, Paris).

Die Fuge in c moll für zwei Klaviere (Köchel Verz. 426,) wurde am 26. Juni 1788 von Mozart für Streichquartett bearbeitet (Köchel Verz. 546) und mit einer Adagio-Introduction versehen.

Abgesehen von kleinen Details zeigt die vergleichende Analyse beider Fassungen weder in der Form, noch in der harmonischen oder polyphonen Gestaltung einen wesentlichen Unterschied (Ausnahme: Takt 105, wo das a im zweiten Klavier in ein as im Cello verwandelt wurde).

Gelegentliche figurative Aenderungen sind der Uebertragung auf eine andere Besetzung zuzuschreiben.

Unter dem Einfluss seiner Beschäftigung mit den Werken Bachs und Händels (nach seiner definitiven Übersiedlung nach Wien 1781-1791) entstand dieses Werk Mozarts, dessen abstrakter Charakter, wie Abert betont, (Vergl. Abert: Mozart, II S. 157-158) dem der Kunst der Fuge ähnelt und dessen Thema - an ein Motiv des Noverre-Balletts « Gli Orazi e i Curiazi » (Musik von Starzer)

nique de la pièce (on ne rencontre qu'une seule exception, à la mesure 105, où le *la naturel* du second piano est remplacé, au violoncelle, par un *la bémol*). D'autre part, les figurations du clavier subissent parfois, dans la version pour cordes, de légères modifications en rapport avec la technique des instruments à archet.

La version originale de la fugue date de l'époque où, établi définitivement à Vienne (1781-91), Mozart a pris étroitement contact, grâce à ses relations avec le Baron Van Swieten, avec les œuvres de J. S. Bach et de Händel. Il ne faut pas s'étonner de ce que, impressionné par de tels maîtres, il se soit essayé, dès lors, à travailler dans leur manière. Abert (*Mozart*, II, pp. 157-158) souligne le caractère d'abstraction de cette pièce, comparable, jusqu'à un certain point, à celui que l'on observe dans « *Die Kunst der Fuge* ». Si son thème rappelle un motif du ballet de Noverre, « *Gli Orazj e gli Crerazj* » (musique de Starzer), il se rapproche peut-être plus encore, par l'esprit, du *thema regium* du « *Musikalisches Opfer* ».

L'arrangement pour quatuor à cordes de 1788 date de l'année où Mozart donne au monde les trois symphonies (*Si bémol majeur*, *sol mineur*, *ut majeur*) que M. de Saint-Foix qualifie si justement de « *Grande trilogie finale* » (*Les symphonies de Mozart*, Paris, Mélotée.).

Charles Van den Borren.

erinnernd - vielleicht noch stärker dem Hauptthema aus dem Musikalischen Opfer gleich.

Die Bearbeitung für Streichquartett stammt aus dem Jahr, in dem Mozart der Welt die drei Symphonien in B Dur, C Dur und g moll schenkt, die Saint-Foix so schön als « *Grande trilogie finale* » bezeichnet. (*Les symphonies de Mozart*, Mélotée, Paris).

La Fuga in do minore per due clavicembali, porta il numero 426 nel catalogo tematico di Köchel.

Il 26 Giugno 1788 il maestro trasformava questa Fuga per quartetto ad archi, aggiungendo per completarla un adagio introduttivo. (Köchel N° 546).

L'Analisi comparativa dell' originale e delle aggiunte rivela che le differenze fra l'una e l'altra, si limitano a dettagli che non pregiudicano in alcun modo alla forma generale dell'Opera.

Il numero totale delle misure resta lo stesso da quella a questa. Solo qua e là qualche nota isolata viene sostituita per un'altra, ma per questo nulla viene cambiato della fisionomia armonica - polifonica dell'Opera, (solo in un tratto - alla misura 105 dove il *la naturale* di secondo piano, viene sostituito per un *la bemolle* dato al violoncello).

D'altra parte la disposizione per clavicembalo subisce a volte delle leggere modificazioni per gli strumenti ad arco, sempre in rapporto alla tecnica di questi strumenti.

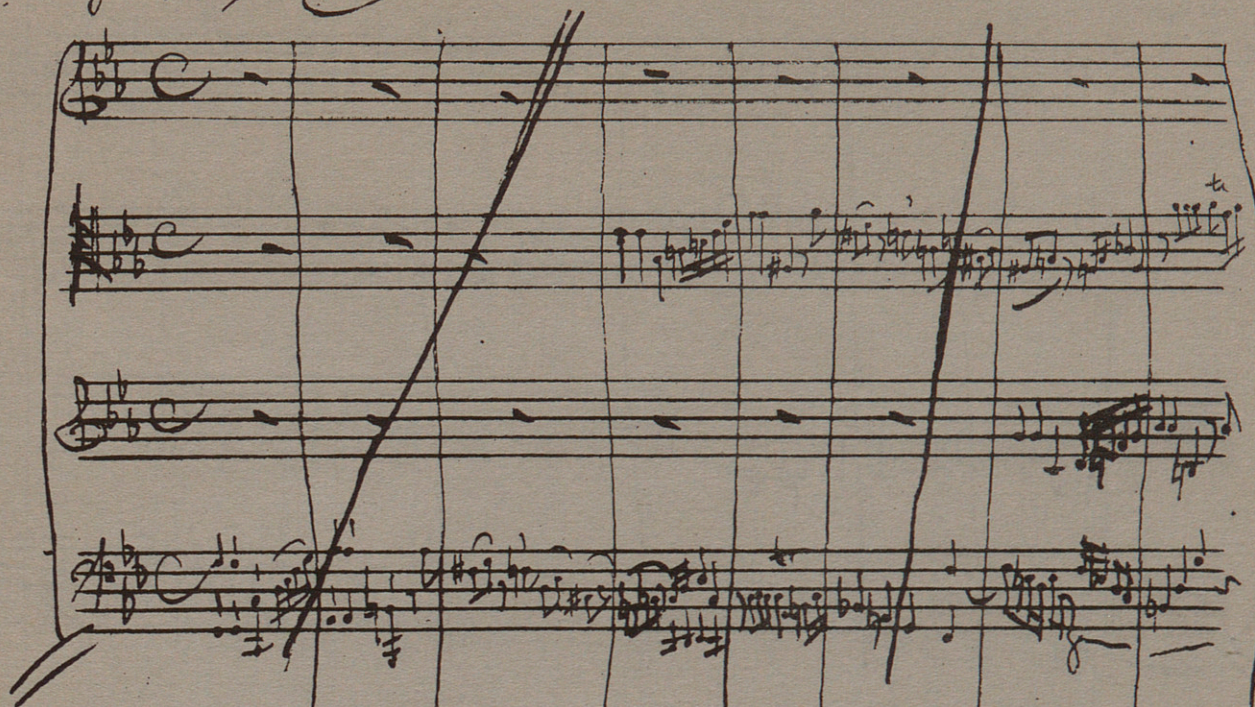
La versione originale della Fuga, data all'epoca ove, stabilitosi definitivamente a Vienna (1781-1791) Mozart, prendeva subito contatti, grazie alle sue relazioni, con il Barone Von Swieten delle Opere di G. S. Bach e di Handel. Non bisogna meravigliarsi se, impressionato da tali Maestri abbia da allora cercato di lavorare nella stessa maniera. (Abert - Mozart, II° p. 157-158) sottolinea il carattere di astrazione di quest'Opera comparabile fino ad un certo punto, a quello che si osserva nel « *Die Kunst der Fuge* ». Se il suo tema ci richiama un motivo del Balletto di Noverre « *Gli Orazj e Curiazj* » musica di Starzer, s'avvicina forse più ancora per lo spirito, al *thema regium* dei « *Musikalisches Opfer* ».

La trasformazione per quartetto ad archi del 1788 data in cui Mozart donava al mondo le tre sinfonie (*si bemolle maggiore*, *sol minore* e *do maggiore*) che M. Saint Foix qualificava così giustamente di « *Grande Trilogia Finale* » - Le sinfonie di Mozart, Mélotée, Parigi.)

M. Van den Borren

allegro Moderato *Fuga*

beginning of you inter 3
Nro 88.



Fuga. allegro. Moderato.

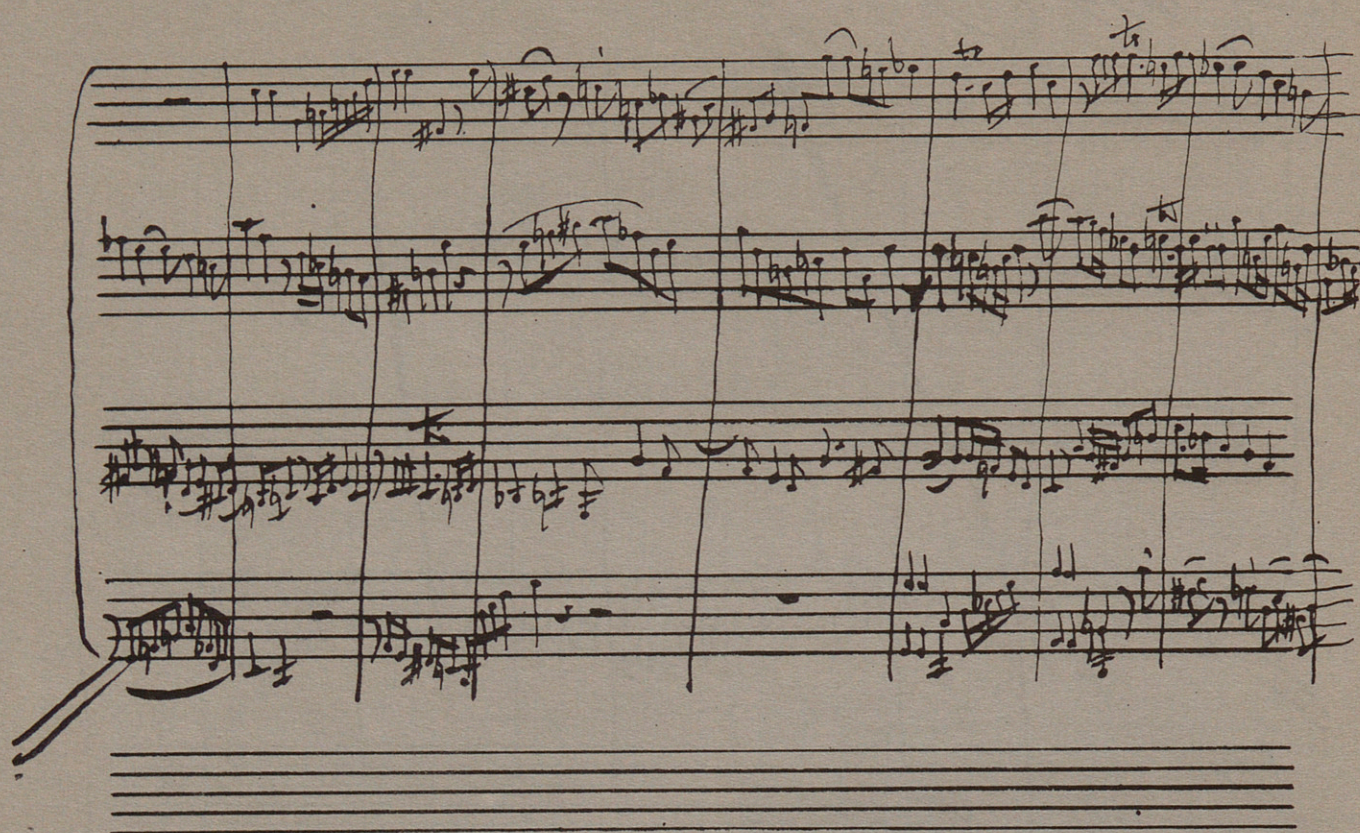


275

144

The Library of
J. J. Schumpff
1888

2



Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large bracket on the left side of the system indicates a specific section of the music.



Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The notation continues from the first system. A bracket on the left side of the system indicates a specific section of the music. The word "staccato" is written above the second staff.



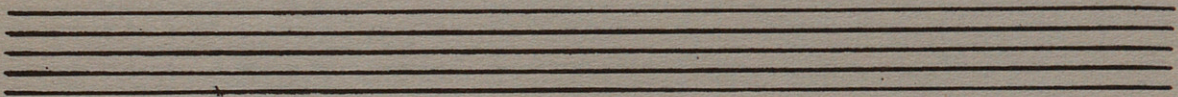
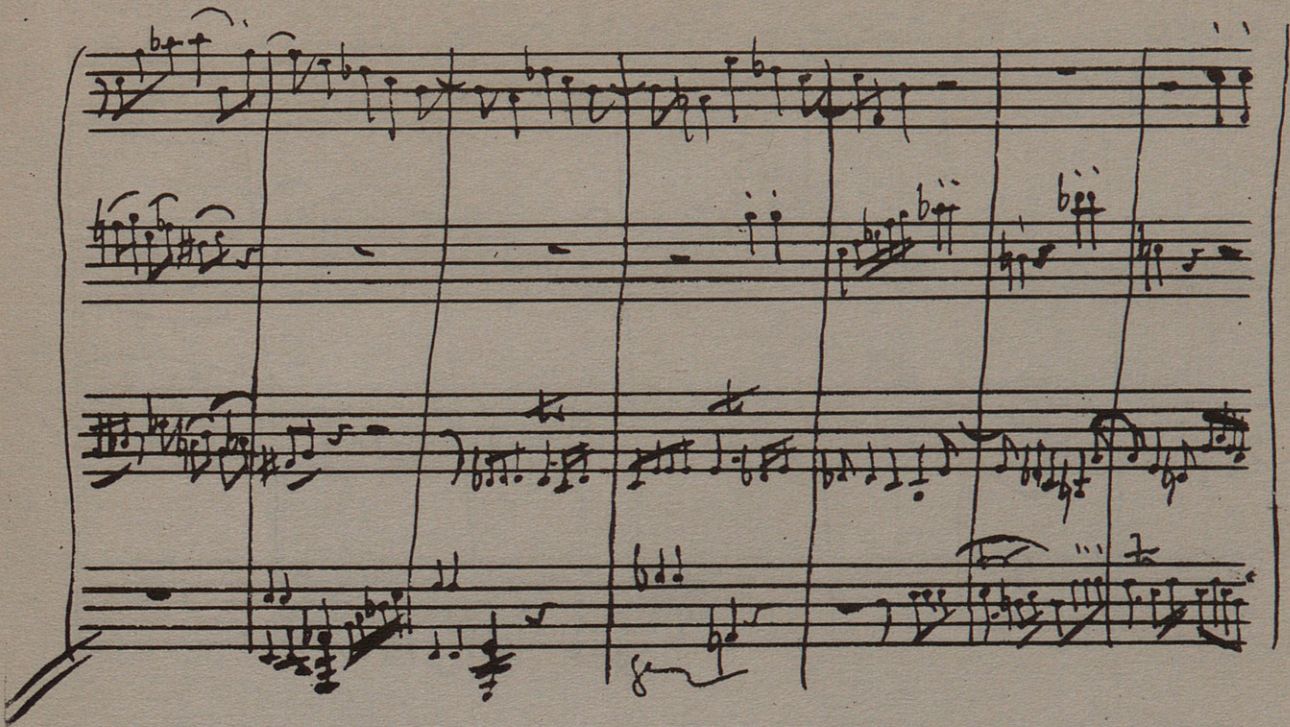
1	2	3	4	5	6	7
P.18627 British Museum Add. 28966						
1		2		3		

Handwritten musical score on page 3, system 1. The system consists of four staves. The first staff contains a melodic line with several trills marked with a 't' above the notes. The second and third staves contain complex, dense musical passages with many beamed notes and accidentals. The fourth staff contains a bass line with some rests and notes. The system is enclosed in a large bracket on the left side. Below the system are three empty staves.

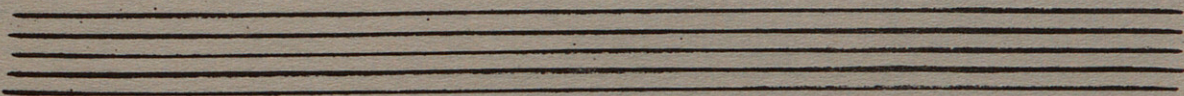
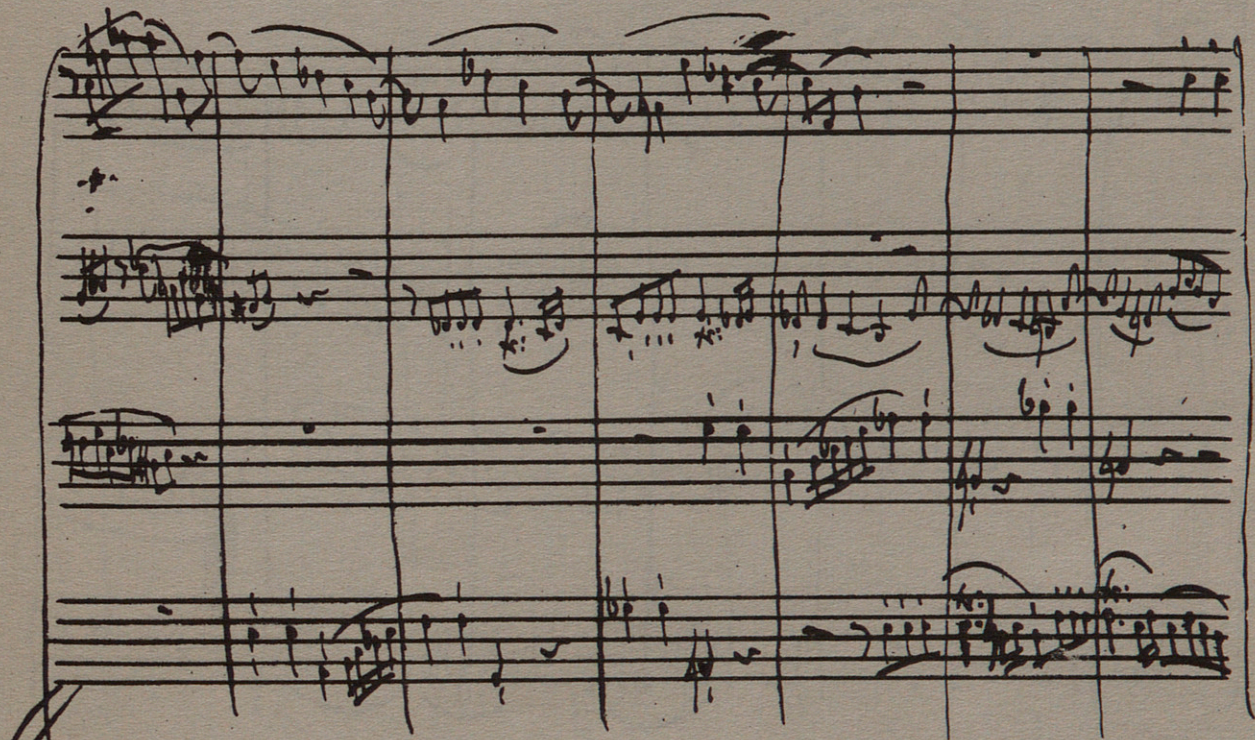
2.

Handwritten musical score on page 3, system 2. The system consists of four staves. The first staff contains a melodic line with several trills marked with a 't' above the notes. The second and third staves contain complex, dense musical passages with many beamed notes and accidentals. The fourth staff contains a bass line with some rests and notes. The system is enclosed in a large bracket on the left side. Below the system are three empty staves.

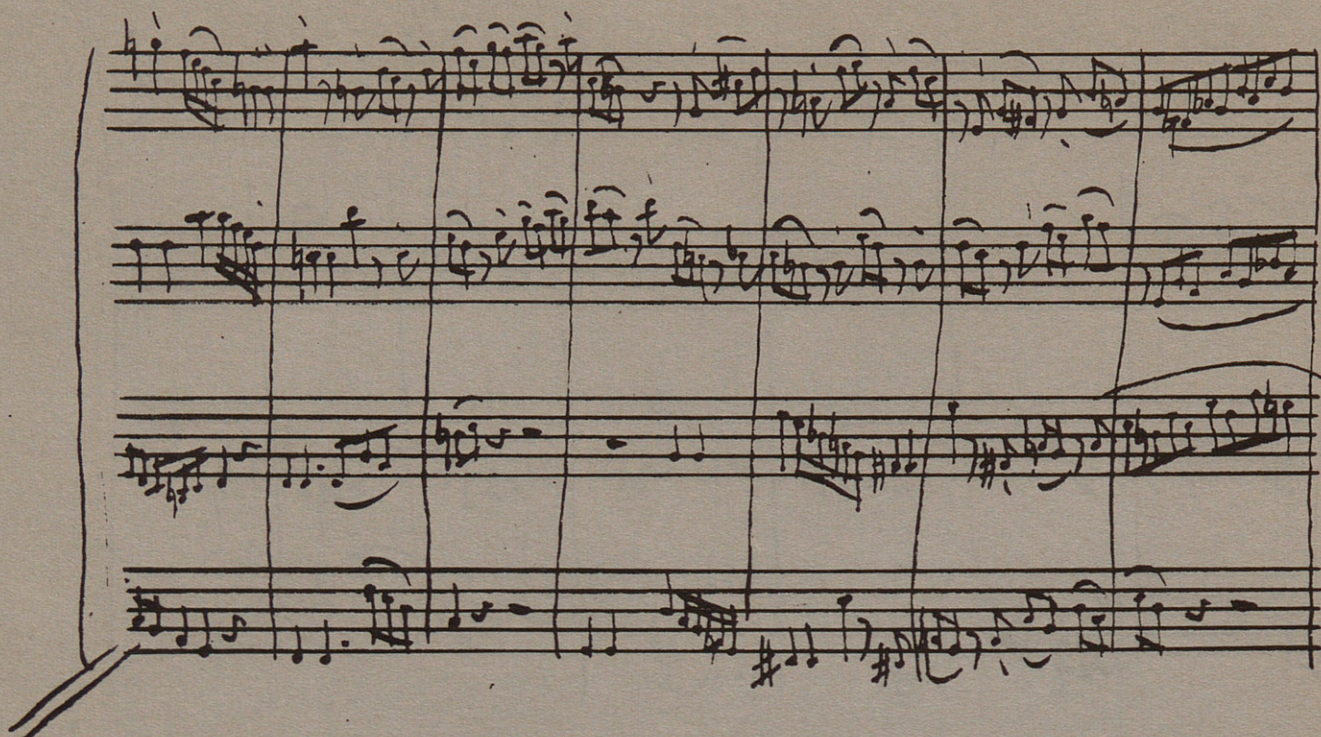
The image shows a handwritten musical score on two systems of four staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. The first system is connected to the second by a large bracket on the left. The second system also has a bracket on the left. The notation is dense and includes many accidentals, suggesting a complex harmonic structure. The paper is aged and slightly discolored.



3.



6

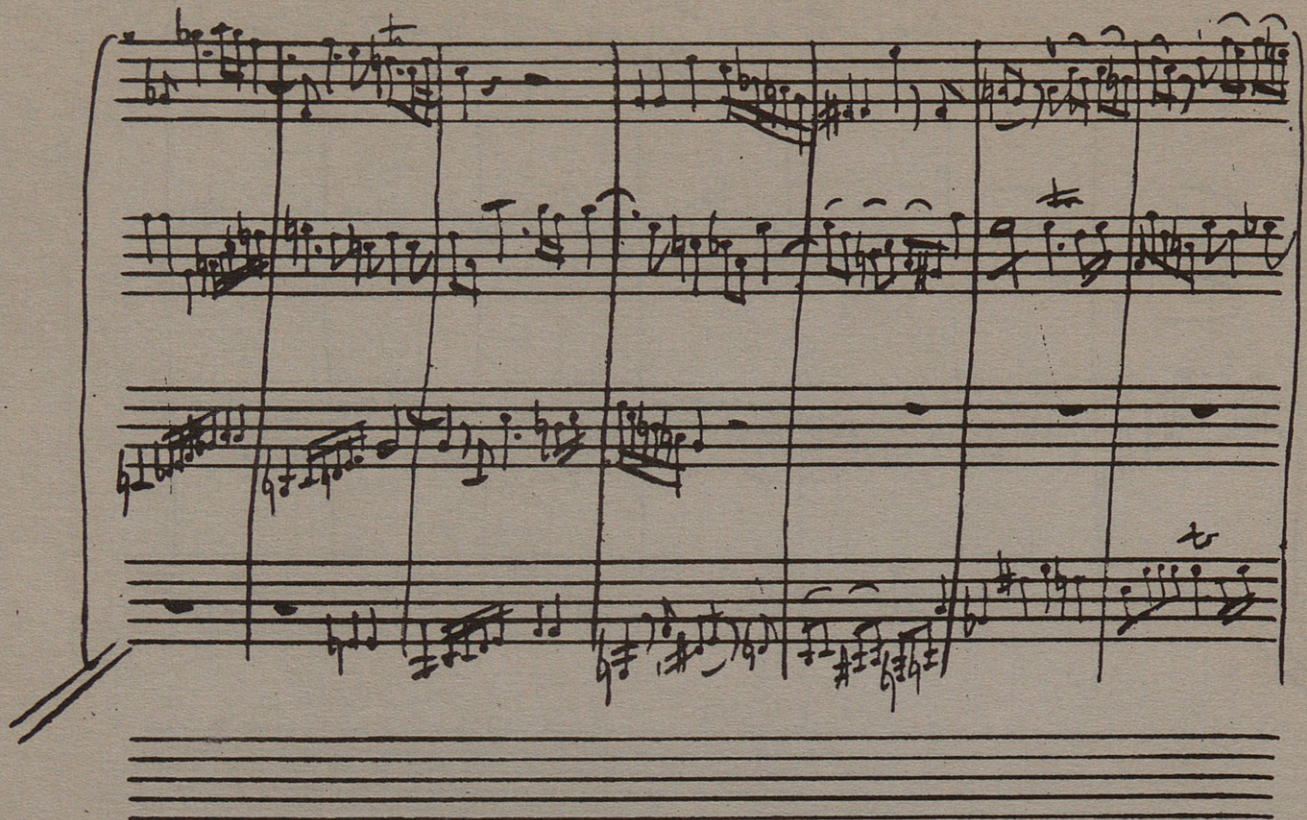




4.



8

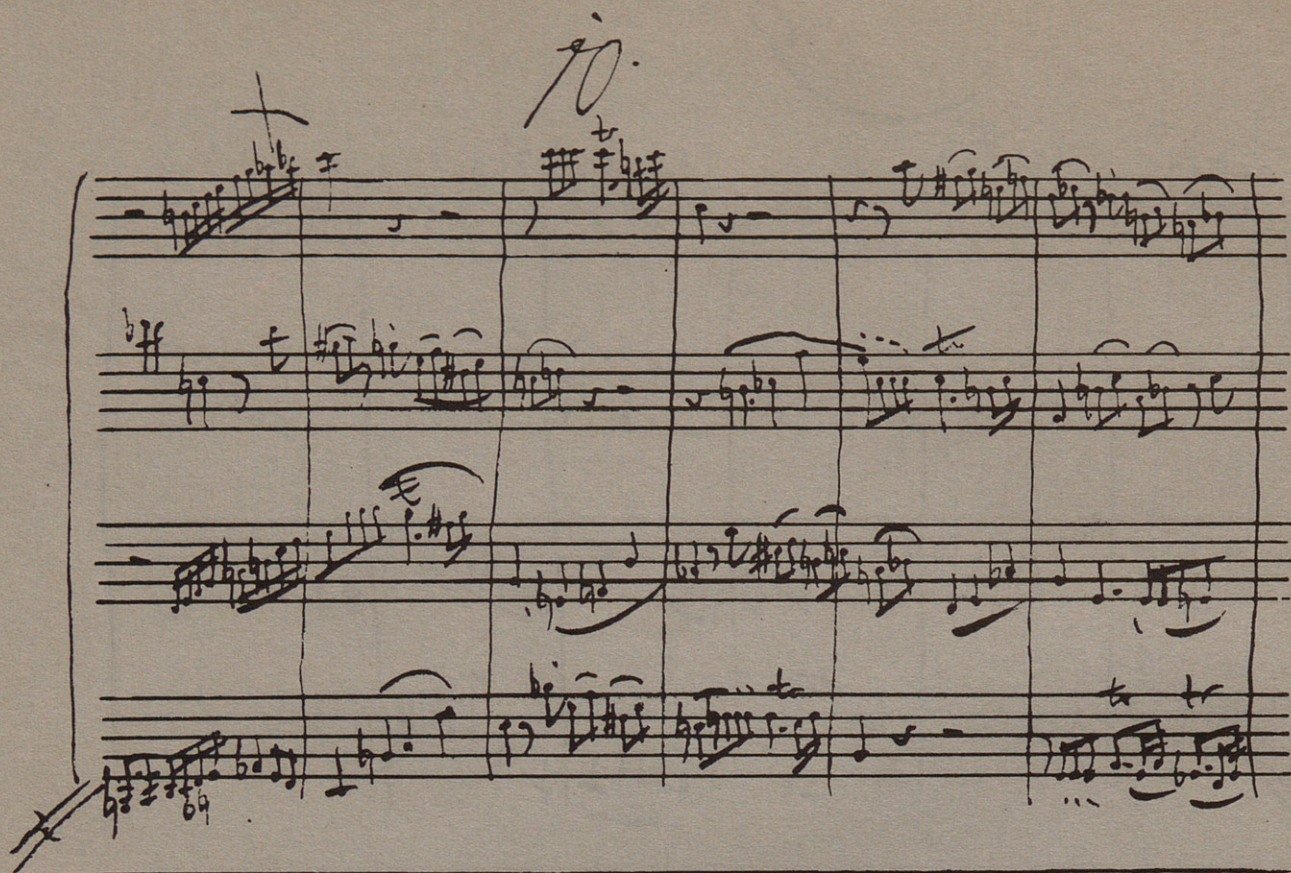


1	2	3	4	5	6	7
P.18627 British Museum Add. 28966						
1			2			3



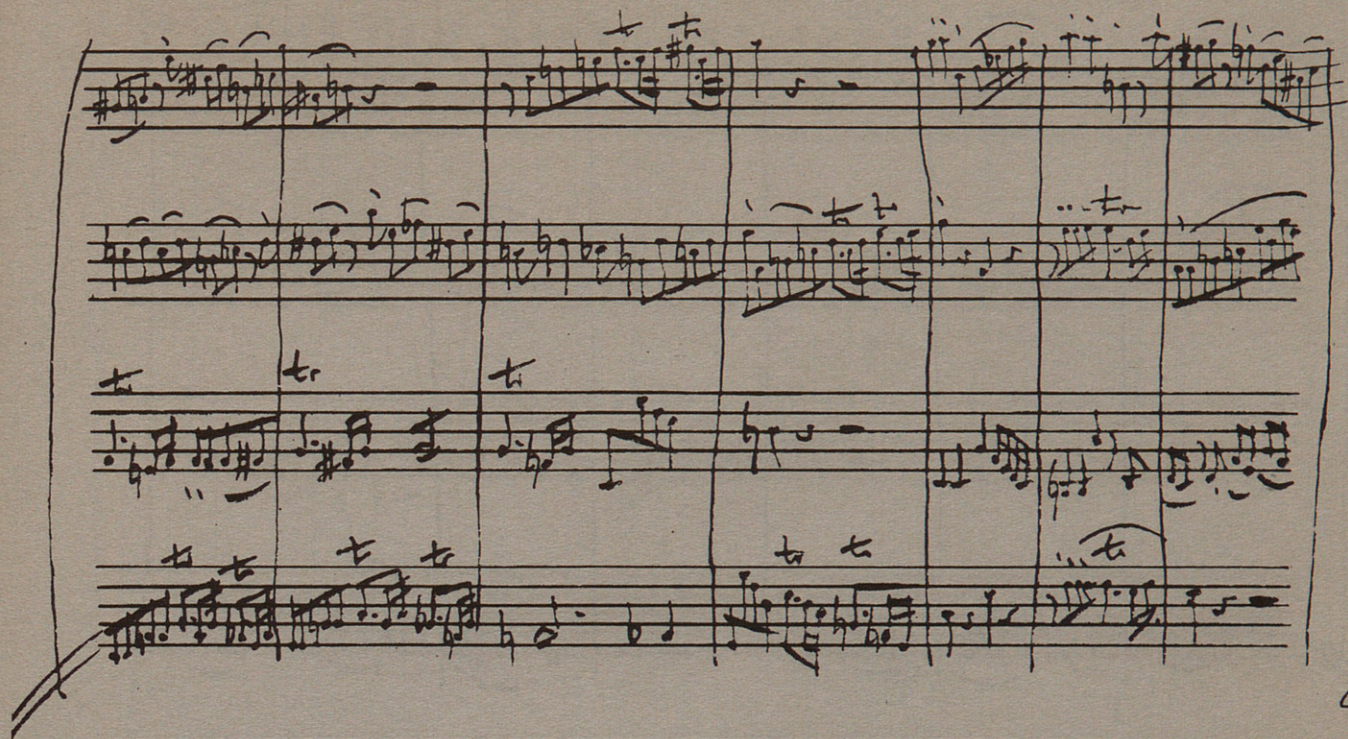
5





11

8



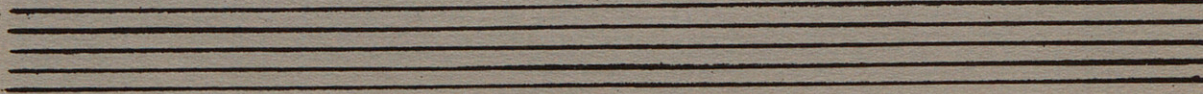
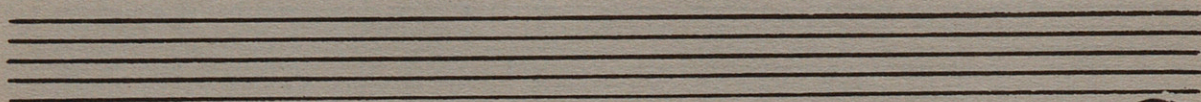
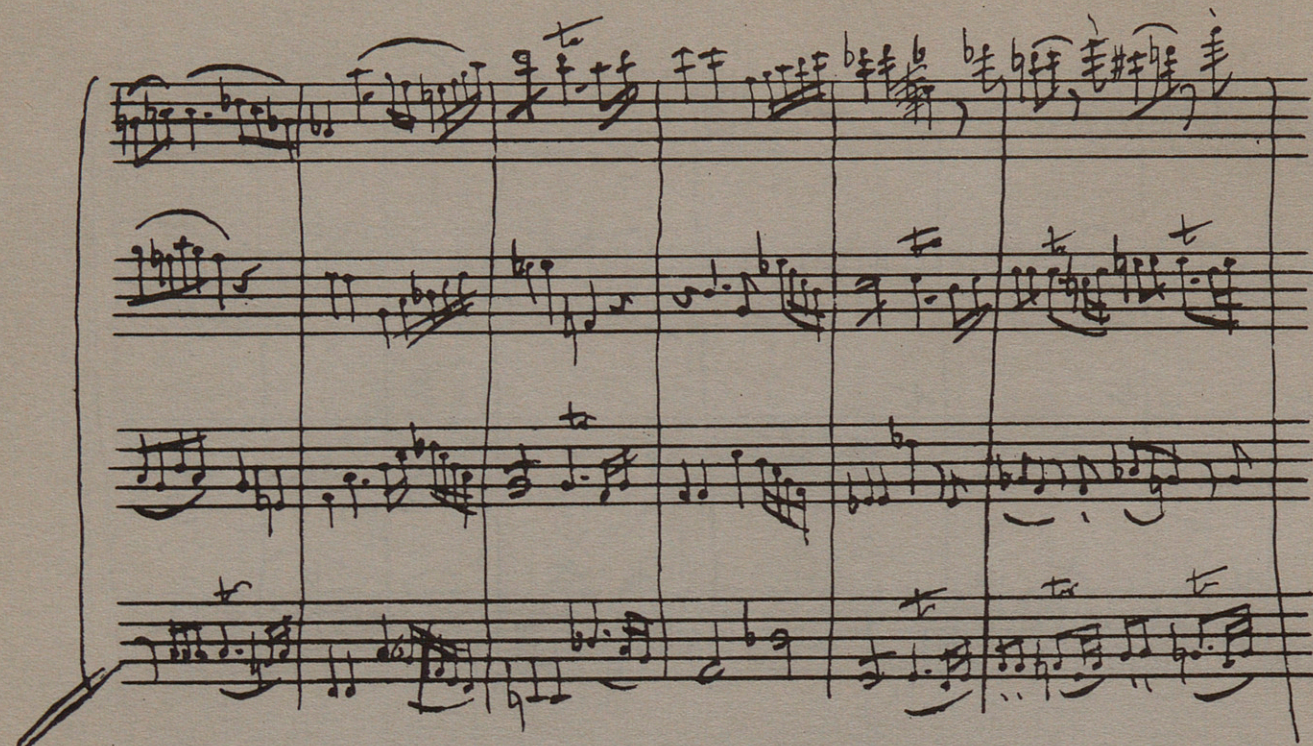
Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the first staff, there are handwritten markings "t" and "t". Above the second staff, there are "t" and "t". Above the third staff, there are "t" and "t". Above the fourth staff, there are "t" and "t". The system is enclosed in a large bracket on the left side.

6

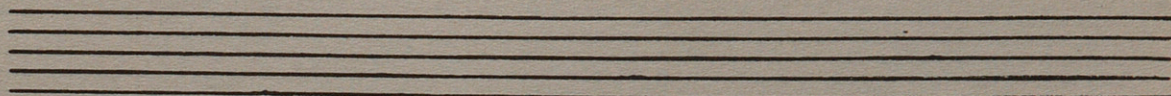


Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the first staff, there are handwritten markings "x" and "x". Above the second staff, there are "x" and "x". Above the third staff, there are "x" and "x". Above the fourth staff, there are "x" and "x". The system is enclosed in a large bracket on the left side.

12



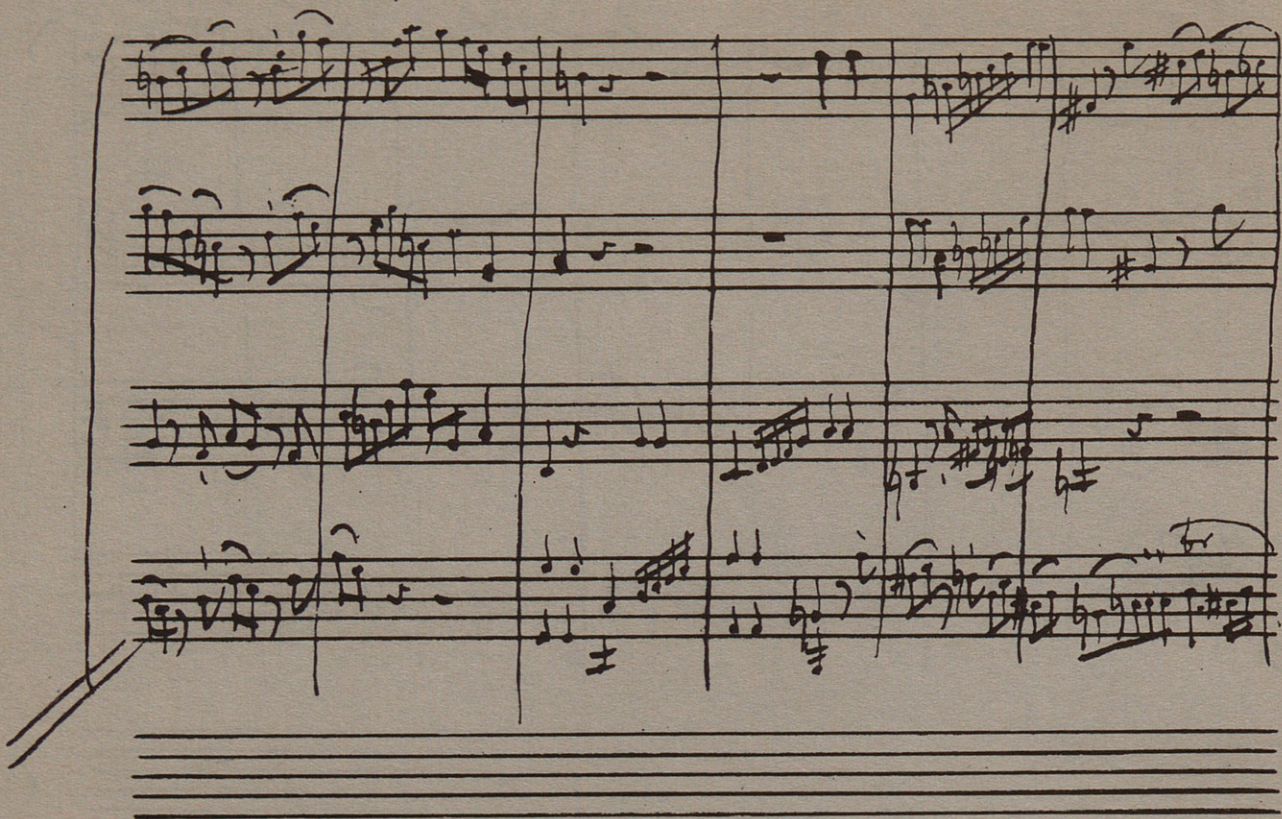
1	2	3	4	5	6	7
P.18627 British Museum Add. 28966						
1	2	3				



7.



+ 14





Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The system is enclosed in a large bracket on the left side. Below the staves, there are several empty lines for additional notation.

8.



Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The system is enclosed in a large bracket on the left side. Below the staves, there are several empty lines for additional notation.

16

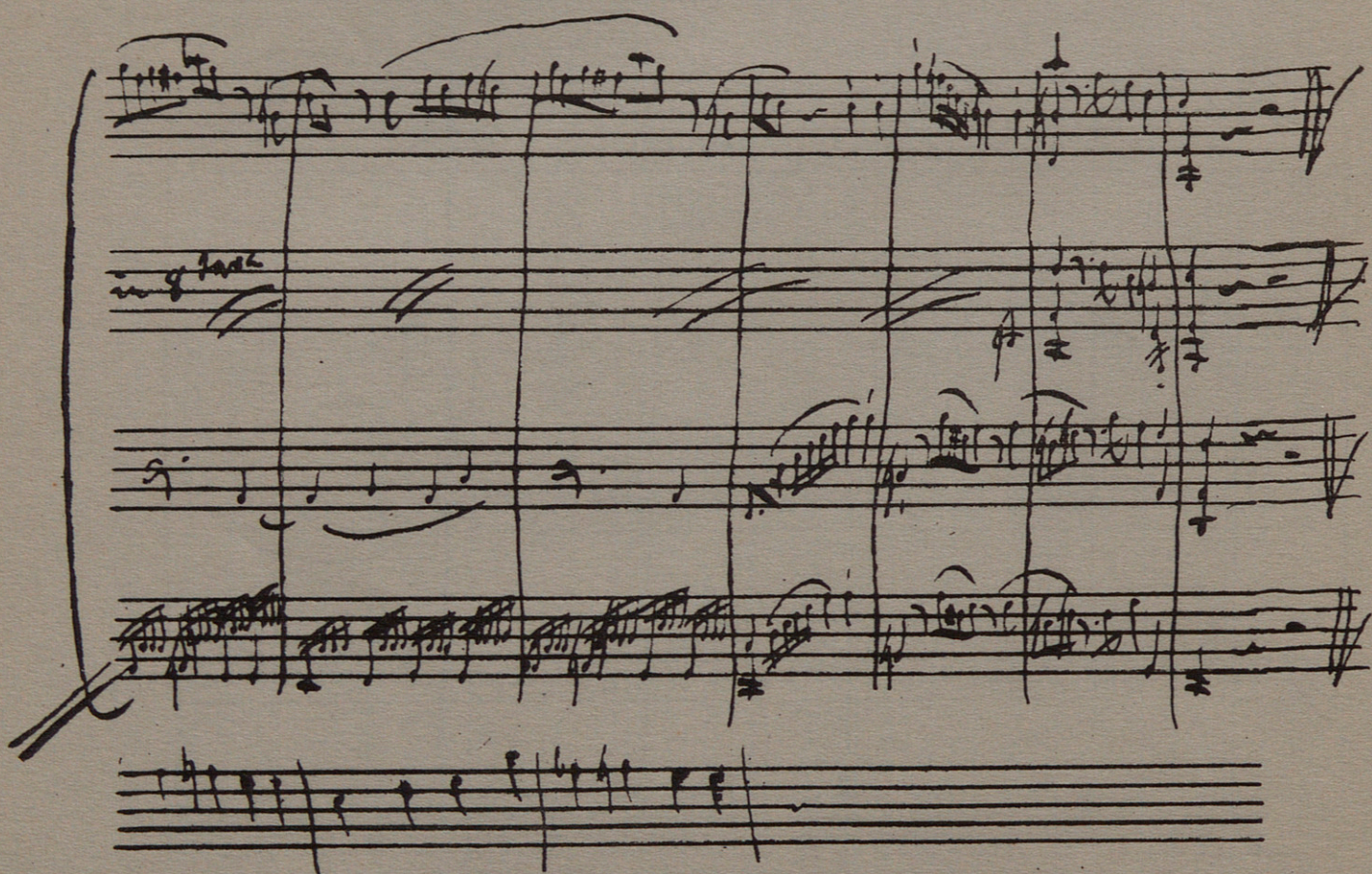
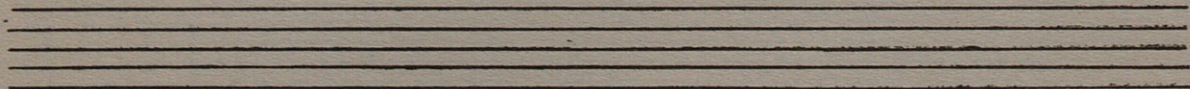
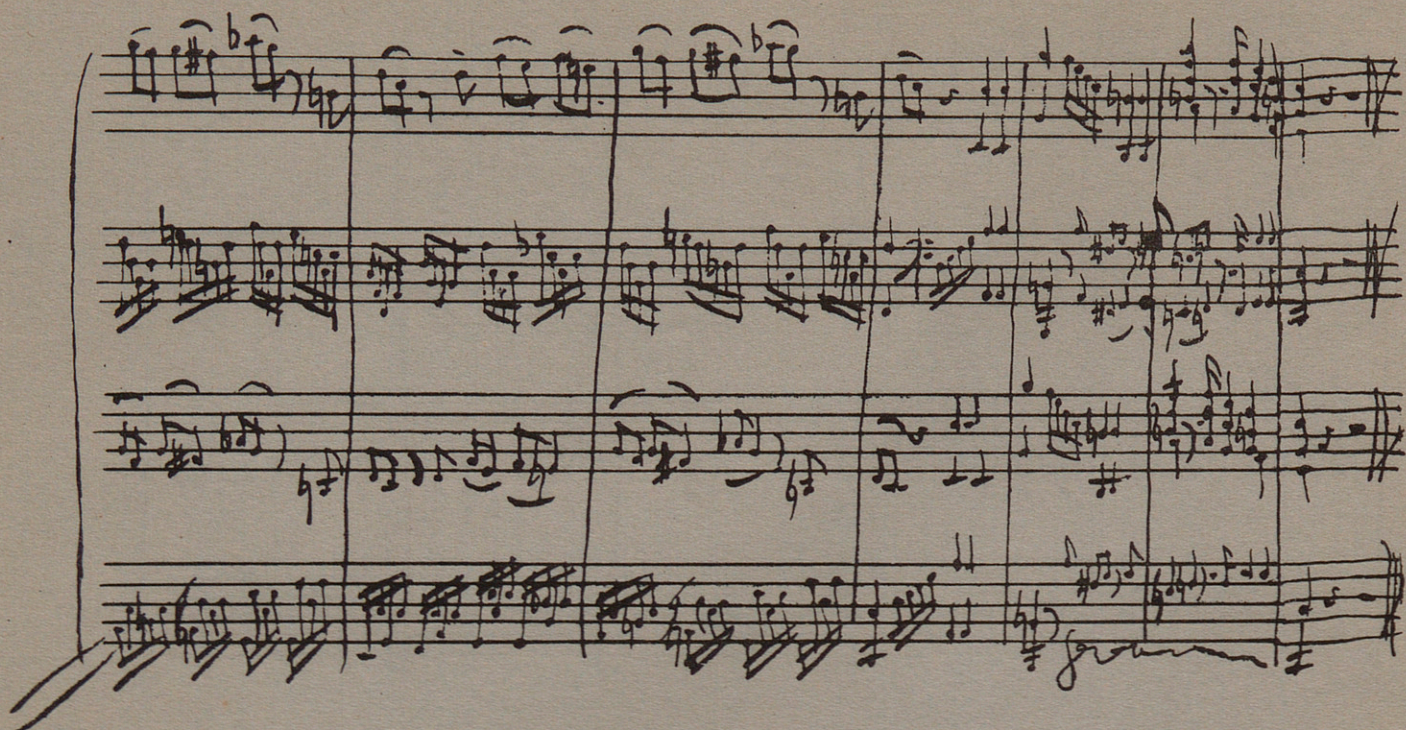
Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation is dense with many beamed notes and some crossed-out passages. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Empty musical staves for the second system.

9.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The notation continues with various musical symbols. The third staff is labeled "Violoncelli" and the fourth staff is labeled "Cello Solo".

18



1	2	3	4	5	6	7
P.18627 British Museum Add. 28966						
1			2			3

Manuscrit fac-similé
publié
d'après l'original se trouvant
au British Museum, Londres

BRUXELLES

Rédaction :
Rhode-St-Genèse
(Belgique)

LONDON

ARS VIVA

HERMANN SCHERCHEN

ROMA

Banque :
Basler Handelsbank
(Zürich)

ZURICH

PREMIÈRES PUBLICATIONS

Musique Ancienne

Rédacteur :
Prof. Ch. Van den Borren, Bruxelles

J. S. Bach : „*Das Musikalische Opfer*”
(Version Roger Vuataz)

Quatuor à Cordes, Flûte, Hautbois,
Cor anglais, Basson et Clavecin

PARTITION
PARTIES D'ORCHESTRE

W. A. Mozart : 3 *Symphonies de Jeunesse* — en Ré-maj., Sol-min., La-maj.

(Éditées par Hans Ebbecke)

PARTITION
PARTIES D'ORCHESTRE

H. Purcell : *Suite de Concert*, extraite
de „*The Fairy Queen*”.

(Éditée par Trude Rittmann)

PARTITION
PARTIES D'ORCHESTRE

Musique Contemporaine

Rédacteur :
Francesco Malipiero, Asolo Treviso

* Karl Amadeus Hartmann : „*Simplicius
Simplicissimus*”

PARTITION ET LIVRET

Arthur Honegger : *Nocturne*

PARTITION ET PARTIES
D'ORCHESTRE

Filip Lazar : *Trio*
pour Hautbois, Clarinette et Basson

* Frank Martin : *Rythmes*
PARTITION

Darius Milhaud : „*Alissa*”
Cycle pour Soprano et Pianoforte

Nico Richter : *Concertino*
pour Violoncelle et 7 instruments

* Vladimir Vogel : *Tripartita*
PARTITION

* *Le matériel d'orchestre de ces œuvres est mis en location.*

Imprimerie Jean VROMANS, 45, rue Sans-Souci, Ixelles-Bruxelles

