

KAREL PADRTA

DIE MENUETT-TYPEN IM WERKE DES KOMPONISTEN
KRAMÁŘ-KROMMER¹

Das Menuett wurde für die Musik des 18. Jahrhunderts zu einem Gebilde, das unstreitig mit größter Überzeugungskraft die Ausdrucksform des Klassizismus konkretisiert hat. Aus der vorhergehenden Barocketappe übernahm es manchmal noch die praktische Funktion des Tanzes, so daß Menuette als Gelegenheitsstücke auch Haydn und Mozart und zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch noch Schubert komponierte. Die größte Möglichkeit, sich künstlerisch durchzusetzen, hatte das Menuett, als es in den Sonatenzyklus eingereiht wurde, woran Haydn das größte Verdienst hat. Er erhob das Menuett zu einem musikalischen Gebilde, das sich dann gleichberechtigt zu den übrigen Sätzen des Sonatenzyklus reihen konnte. Wenn er auch nicht der erste war, der sich darum bemüht hat, so stabilisierte er doch das Menuett sowohl in den Sinfonien als auch in der Kammermusik und gemeinsam mit Mozart formte er daraus ein eigenartiges künstlerisches Musikgebilde.

In diese Situation tritt Franz Vincenc Krommer mit seinem Schaffen ein.² In seinen fast ausschließlich auf Kammermusik (Quartette, Quintette und Duette) und auf Orchestralmusik (Sinfonien, Konzerte und Harmonien) orientierten Kompositionen spielt das Menuett eine wichtige Rolle. Es ist bemerkenswert, daß die erste Komposition mit Menuett erst ein Streichquartett op. 5/III ist, das im Jahre 1793 gedruckt wurde,³ also in der Zeit, da die Viersätzigkeit bei den führenden Komponisten schon gänzlich stabilisiert ist. Bei Haydn kommt es dazu im Jahre 1765, bei Mozart in den Wiener Sinfonien 1767–68. Alle früheren Kompositionen Krommers – sowohl die mit Opusnummern versehenen als auch die nicht gedruckten (z. B. das unlängst in der ungarischen Musikbibliothek Helikon in Keszthely gefundene Streichquartett C-dur oder zwei im Manuskript erhaltene Oboenquartette, die in *Musica Antiqua Bohemica* Nr. 42 im Jahre 1959 erschienen sind) – sind ohne Menuette⁴ und ihre Dreisätzigkeit weist chronologisch untrüglich auf die früheste Schaffensperiode hin. Vom Opus 7 an wird jedoch das Menuett ein regelmäßiger Bestandteil der zyklischen Kompositionen des Autors und verbleibt darin mit interessanten technisch-stilistischen Verwandlungen bis ans Ende seine künstlerischen Schaffens.

In den Menuetten Krommers äußert sich der unmittelbare Tonreichtum und der melodische Fond des Komponisten. Sie zu typisieren, ist sehr schwer, denn die musikalisch-gedankliche Mannigfaltigkeit des Autors durchdringt darin die natürliche Entfaltung seiner komponistischen Ausdrucksarten, und das zur Zeit des stilistischen Überwachsens des klassischen Menuetts in das frühromantische Scherzo. Und gerade diese Stil-

wandlung zeigt sich als das Wichtigste und bestimmt zugleich die anderen Elemente. Nach diesem Kriterium können wir die Menuette Krommers in drei Etappen einreihen: die erste stellt die klassische Form dar, welche noch aus Haydns und Mozarts Vermächtnis lebt, in der zweiten, der bedeutendsten, entwickeln sich die neuen technischen, stilistischen und formbildenden Scherzoelemente, in der dritten Etappe kann man schon von einem klaren und entwickelten Scherzo sprechen.

Die Anknüpfung an die klassische Menuettenform ist bei Krommer ganz natürlich, denn es geht um seine jüngste Schaffensperiode, wo er erst seine komponistischen Erfahrungen gewann und eigene Ausdrucksarten suchte. Wenn wir bedenken, daß er in seinem knüsterlichen Wachsen größtenteils nur auf schwierige und mühselige Selbstbildung angewiesen war, so ist seine Zuneigung zu großen klassischen Musikvorbildern ganz begreiflich.

Wenn wir die Menuette Krommers mit den von Therstappen typisierten Menuetten Haydns vergleichen,⁵ so finden wir, daß sie in manchen übereinstimmen. Es geht dabei nicht nur um analogischen Formenausbau und verwandte Ausdrucksatmosphäre, sondern auch um rhythmisch-melodische Modelle, die Tharsteppen als typisch für Haydn festlegt (*Beisp. 1*).



Bei Krommer wäre es aber nötig, noch weitere Melodientypen anzuschließen, vor allem auf- und absteigende Skalenbewegungen (*Beisp. 2*)



und Dreiklangzerlegungen ebenfalls in beiden Richtungen (*Beisp. 3*)



Diese Typen sind auch dadurch interessant, daß sie die melodische Linie verhältnismäßig weit ausdehnen, was übrigens auch eines der wesentlichen Merkmale der instrumentalisch aufgefaßten Melodik Krommers ist.⁶ Jedenfalls handelt es sich aber um so allgemeine Melodientypen, daß er schwer möglich ist, von eigenartigen charakteristischen Gebilden zu sprechen. Von demselben Aufbau geht aber gleichzeitig auch der Melodiebau der Trios aus, so daß ihr Verhältnis zum ersten Teil nicht allzu kontrastreich ist, besser gesagt, es unterscheidet sich eher durch die Melodie als durch den Ausdruck. Bei den Klassikern finden wir tatsächlich eine Reihe von Fällen, wo beide Menuettenteile melodisch und inventionell einander sehr nahe stehen, ja viel näher, als es bei Krommer gewöhnlich der Fall ist und als wir es auf seinen Beispielen demonstrieren könnten.⁷ Dieses häufige Merkmal der klassischen Menuette nennt Danckert monistisch,⁸ da beide Teile nicht scharf voneinander getrennt, sondern polarisch aufeinander bezogen sind. Deshalb stellt Danckert auch Haydn und Mozart auf eine Stufe. Was den Stil betrifft, weist aber das Menuett beider Meister deutliche Unterschiedlichkeiten auf. Bei Haydn wächst das Menuett aus der Atmosphäre des Volkstanzes heraus, von dem es auch unmittelbare Impulse übernahm. Die Ausgangsbasis des Menuetts Mozarts legt Tharsteppen in den höfischen Rokokotanz und sieht in ihm „gemessene Bewegung von gesellschaftlicher Etikette“.⁹

Sollen wir also Krommers Frühmenuette mit denselben Werken der beiden Meister vergleichen, dann müssen wir uns gewiß zu Haydn als seinem Vorbild zuneigen, denn beide Tondichter verbindet hier lebendige musikalische Unmittelbarkeit und eine volkstümliche Intonationsbasis. Was Komposition und Stil anbelangt, entsprechen Krommers Frühmenuette in jeder Hinsicht den klassischen Menuetten, denn die feststehende Form des Menuetts gestattete es nicht, allzu neue individuelle Elemente hineinzutragen, ausgenommen das melodische Element und die Art der Kompositionsarbeit, wie es z. B. Haydn machte, indem er kontrapunktische Arbeit hineintrug. Doch auch dazu finden wir bei Krommer in seiner frühen Schaffenszeit eine Analogie in häufigen Imitationsgängen.

Die Entwicklung der Musik strebte aber der Ausbildung einer neuen Form zu, die dem Bedürfnis nach neuem stilistischen Ausdruck entsprechen würde. Gerade in diesen Prozess der Zerstörung der alten Formen des klassischen Menuetts und der Kristallisierung der neuen Scherzformen fällt der größte und interessanteste Teil der schöpferischen Arbeit Krommers. Es ist wahr, daß den Weg zum Scherzo verwegen Beethoven bahnte. Krommers Werk ist aber dadurch interessant, daß wir darin ganz konkret und in logischem Verlauf Entwicklungselemente beobachten können, welche die Konzeption des klassischen Menuetts zerstören.

Schon in den ersten Kompositionen bildet sich ein Menuett-Typ, der sich von den bisherigen Formen abwendet. Sein melodisches Kennzeichen ist die häufige Wiederholung desselben Tones, aber sein innerliches Wesen beruht auf dem entlasteten Ausdruck und darauf, daß die Bedeutung aller Takteile ausgeglichen ist, wodurch die Komposition eine leichtere Aus-

prägung und gleichmäßigere, fließende metrische Aufwiegung bekommt (Beisp. 4).



Die metaphorische Bezeichnung „Klappmotive“ erfaßt treffend wie die rhythmische Regelmäßigkeit, so auch das Leichte und Zwanglose des musikalischen Ausdrucks. Wenn wir sie musikalisch zu Ende denken, so können wir bis zu den wirklichen Scherzothemen kommen (z. B. Beethovens *Eroica*), ja sogar bis zu den romantisch-grotesken Scherzos Mendelssohns. Es ist notwendig, den Eintritt des erleichterten Ausdrucks ins Menuett als eines der wichtigsten neuen Merkmale zu bezeichnen, denn er ermöglicht eine ganze Reihe weiterer Entwicklungsveränderungen. An ihrer ersten Stelle steht die Temposteigerung. Ihre Rolle wird gewöhnlich dadurch überschätzt, daß sie als das wichtigste Entwicklungselement des Scherzo bezeichnet wird. In der Literatur werden oft die Tempobezeichnungen verglichen und gegenseitig in chronologischer Folge konfrontiert. Die Temposteigerung ist aber nur eine Folgerung und ein äußerlicher Ausdruck einer verwickelten Stilentwicklung, der notwendig ein Prozess der Entlastung des bisherigen Meneuttenausdrucks und der Erleichterung des stereotypen rhythmischen Systems voranging. Die Tempobezeichnungen stehen in dieser Zeit noch nicht fest und dadurch sind sie auch für eine vergleichende Übersicht nur wenig verlässlich. Goldmann macht darauf aufmerksam,¹⁰ daß man auf eine genauere Tempoangabe nicht nur in der vorklassischen Etappe, sondern auch in der Zeit Haydns und Mozarts nur selten stößt und daß sie sogar auch bei Schubert nicht präzise angegeben wird. Nur Beethoven bemüht sich durch seine metronomischen Angaben um möglichst größte Genauigkeit. Krommers Tempobezeichnungen sind sehr unbestimmt. Es ist ein charakteristisches Zeichen seiner Noteneintragung, was nicht nur für die Tempo-, sondern auch für die Agogik-, Dynamik- und Phrasenangaben gilt.¹¹ Die Bezeichnung der Menuette (*Menuetto*, *Menuetto allegretto*, vereinzelt *Menuetto con brio*) ändert sich im Verlaufe seiner künstlerischen Tätigkeit gar nicht, und zwar auch da nicht, wo wir schon von einem ganz klaren Scherzo sprechen können. Wenn überhaupt der Autor diesen Begriff anwendet, dann nur für den musikalischen Ausdruck (*allegretto con scherzo*, *andante con scherzo*). Wenn wir die Frage der Temposteigerung verfolgen, so müssen wir also notwendigerweise – und das im allgemeinen und bei Krommer im besonderen – ausschließlich vom musikalischen Charakter der Komposition, von ihrem innerlichen Organismus und der Stiläußerung ausgehen. Der erwähnte Menuett-Typ Krommers stellt schon eine tempogesteigerte Komposition vor, die schon unmittelbar den Weg zum Scherzo zeigt.

In diesem Zusammenhang gewinnen beide Teile des Menuetts auch an Ausdehnung. Das klassische Menuett war keineswegs lang, was übrigens auch eines der Probleme bei der proportionellen Ausgleichung des klassischen Sonatenzyklus war. Die Erleichterung des Ausdrucks und die Temposteigerung führte zur Ausdehnung und zum breiteren Ausbau beider Teile.¹² Die Menuette Krommers zeigen auch hier anschaulich diese Ausdehnung, die im Endstadium mehr als das Doppelte der ursprünglichen Länge erreichte.¹³

Die größere Spannweite der einzelnen Teile führt gleichzeitig auch zu ihrer Vereinigung und inneren Selbstständigkeit. Die Menuette von größeren Proportionen erzwingen sich auch größere gedankliche Ausgeprägtheit und schärferen Kontrast zwischen dem ersten Teil und dem Trio zum Unterschied von den früheren Menuetten, wie sie die zitierte, von Danckert stammende Definition des thematischen Monismus erwähnt. Während in den Menuetten Krommers, die der frühesten Zeit angehören, beide Teile bei aller melodischen Differenzierung gemeinsame melodische Typen haben, so bemüht sich jetzt der Autor vor allem um einen Unterschied im Ausdruck, und zwar meistens im Verhältnis des rhythmischen Charakters zum lyrischen, eventuell des tänzerischen zum sangbaren. Dabei ist dieser Unterschied noch durch die verschiedenartige Stilisation und Instrumentation betont, ja oft fühlen wir sogar – bei Krommers Ungenauigkeit in den Tempobezeichnungen – auch die Notwendigkeit, beide Teile auch im Tempo zu unterscheiden (*Beisp. 5*).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the melody, written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are accompaniment, also in treble clef. The score is titled 'Harmonie op. 71'. A tempo change is indicated in the middle staff with the marking '[Trio (Tempo mosso)]'. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Zur Zerstörung der bisherigen Konzeption des klassischen Menuetts gelang Krommer noch von der rhythmischen Position aus. Schon in einem der ersten Quartette mit Menuett, in dem im Jahre 1797 herausgegebenen Streichquartett op. 7/II, bemerken wir das Bestreben, sich von den bisherigen genauen Rhythmen und von der feststehenden Regelmäßigkeit der drei Taktteile, die wir z. B. in Mozarts Sinfonien K. V. 543 oder in der Serenade Eine kleine Nachtmusik K. V. 525 sehen können, abzuwenden. Das genannte Menuett Krommers hat schon den ersten Taktteil durch das Einfallen der anderen Stimmen auf den zweiten und dritten Taktteil erleichtert. In den Takten 5–10 kommt es dann zum offensichtlichen Verwischen des schweren Taktteiles und zur Zerstörung der regelmäßigen dreiteiligen Taktkonzeption. Die rhythmischen Formationen im 5.–6. Takt

sind schon das Vorzeichen der späteren Furiantenrhythmen, aber die Kadenz im 11.–12. Takt steht weiterhin auf klassischer Grundlage (*Beisp. 6*).

Quartett op. 711

Das Menuett klingt noch einigermaßen schwerfällig aus, aber es kommt da zu einer für die weitere Entwicklung wichtigen Erscheinung, zur Zerstörung des Tänzerischen, das für die bisherigen Menuettensätze charakteristisch war. Die synkopische Abwechslung der Akzente und die zweitaktteilige Gliederung der Phrasen löst gänzlich die regelmäßige rhythmische Ordnung auf. Eine analogische Erscheinung finden wir auch im Trio desselben Quartetts (*Beisp. 7*).

Quartett op. 711 - Trio

Eine vollständige Zerschlagung der regelmäßigen rhythmischen Struktur tritt in einer Entwicklungsetappe ein, welche in die mittlere Schaffensperiode des Komponisten fällt.¹⁴ Krommer trägt da in den ersten Menuettenteil volkstümliche Furiantenelemente hinein, welche das Grundschema des $\frac{3}{4}$ Taktes völlig zerschlagen. In diesem Zusammenhang kann

man von einem weiteren Menuett-Typ sprechen, das diesmal ausschließlich auf rhythmischer Grundlage beruht (*Beisp. 8*).

The image shows a musical score for two pieces. The top piece is titled 'Koncertino op. 70' and is written in 2/4 time. It features a melody in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The bottom piece is titled 'Harmonie op. 76' and is written in 2/4 time. It features a melody in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The score is written in G major and consists of three staves.

Vergl. auch Beisp. 5 und 7.

Die volkstümliche Basis bestimmt nicht nur die charakteristischen Rhythmen, sondern beeinflusst auch die Melodie, die in diesem Typ alle Merkmale einer natürlichen, einfachen und logisch gebauten Kantilene trägt. Es ist gewiß bemerkenswert, daß sich Krommer den volkstümlichen Elementen zuwendet, wenn er sich von den bisherigen Menuettformen abwenden und neue Wege einschlagen will. Es ist nicht nur ein interessanter romantisierender Zug, sondern auch ein Beleg für das Verhältnis des Komponisten zur tschechischen Volkskunst.

Eine Analogie zu der Art, wie sich Krommer von den eingebürgerten Kompositionsschemen für Menuette frei macht, finden wir gewiß auch bei manchen seiner Altersgenossen. Auch sie bemühten sich darum, neue Formen für die Tanzsätze zu schaffen, doch nirgends finden wir diese Züge so markant festgehalten wie bei Krommer. Dadurch, daß die Entstehungszeit seiner Kompositionen chronologisch nicht festgestellt ist, entstand zwar die Situation, daß die Opusfolge nicht vollends der chronologischen Reihenfolge der Werke entspricht, so daß die Abgrenzung der einzelnen Entwicklungszüge verwischt wird. Die Umschichtung der Etappen ist jedoch eine ganz normale Erscheinung, welche auch die Menuett-Typen Krommers nicht besonders stört. Becking¹⁵ z. B. macht darauf aufmerksam, daß auch bei Beethoven, dem Hauptvertreter des neuzeitlichen Scherzos, auch nach dem Jahre 1800, also schon nach der ersten Sinfonie, Menuette erscheinen, die noch von den klassischen Formen ausgehen. Beethoven bringt jedoch in die Zerstörung der klassischen Konzeption noch einen weiteren wichtigen Zug, dem wir bei Krommer nicht begegnen — die harmonische Entspannung. Die bisherige harmonische Struktur ging vor allem von den harmonischen Hauptfunktionen aus und sie wagte sich nur an kurze Tonausschreitungen in den nächsten Tonarten heran (besonders in der Dominante und Subdominante). Eine kühnere harmonische Lösung ist schon in Beethovens Menuett aus dem Streichquartett op. 18/V aus dem Jahre 1799 angedeutet, das sonst aber noch weiterhin auf klassischer Grundlage besteht. Seinen Höhepunkt erreicht jedoch dieses

Bestreben erst in Schuberts Menuetten, in denen sowohl das harmonische Material, als auch die Tonalität an Buntheit zunimmt.¹⁶

In der letzten Phase des künftlerischen Schaffens unseres Komponisten gehen die Menuette in wirkliche Scherzos über. Ihre Konzeption hat schon der dritte Satz aus der Harmonie op. 45/III,¹⁷ wenn auch der Autor weiterhin diesen Satz als Menuett bezeichnet. Vom Standpunkt der technischen Komposition aus kann man als charakteristische Merkmale dieser Etappe die Betonung der Rhythmik, das Eindringen der Moll-Tonarten und die Verschärfung des Kontrastes zwischen den beiden Menuettenteilen bezeichnen. Wenn wir die Scherzos aus dieser Zeit dem musikalischen Ausdruck nach vergleichen, so können wir feststellen, daß sie keine so reichhaltige Differentiation enthalten, wie sie z. B. Hendrichs in Beethovens Scherzos vorfindet.¹⁸ Wir können sagen, daß sie sich bei Krommer nur in einer Richtung entwickelten und man in ihnen nur zwei hauptsächlich Ausdruckstypen wahrnehmen kann.

Für den ersten Typ sind häufige Imitationsgänge im Teile A charakteristisch, und zwar wie in den Themen selbst, so auch in der Evolution des musikalischen Gedankens. Es handelt sich in der Regel um freie Imitationsauftritte, die in die Menuette die kontrapunktische Führung der Stimmen hinentragen und zugleich auch die für das klassische Menuett charakteristische Periodizität der Melodie zerschlagen. Es dominiert hier einheitliche Bewegung in den Vierteln und ihre regelmäßige rhythmische Pulsation (*Beisp. 9*).

Sehr oft tritt bei diesem Typ am Anfang nur eine Stimme an, der nach 1–2 Taktten das ganze Ensemble nachfolgt. Es geht im Grunde genommen um das Ableitungsprinzip der Imitationsantritte, welches in diesem Falle bis in Manier übergeht (*Beisp. 10*).

Vergl. auch 9b.

Den zweiten Menuett-Typ finden wir erst in den letzten Opusen und sein Wesen steht auf harmonisch-rhythmischer Grundlage. Auch da ist die Ausgangsbasis die regelmäßige Pulsation in den Vierteln, aber die einige Takteile betonenden Akzente und die Synkopierung der Phrasen geben den Kompositionen den heftigen und aggressiven Ausdruck (*Beispiel 11*).

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'IV. symfonie op.102' and the middle staff is labeled 'Quintett op.106/H'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes rests and dynamic markings. The bottom staff continues the melodic or harmonic line with similar rhythmic patterns.

Die Scherzos haben breiten sinfonischen Flug und sie bilden ausgedehnte Flächen, auf denen man ausdrucksvolle Gradation aufstellen kann. Besonders die letzten, im Druck nicht mehr erschienenen Sinfonien haben breite Flächen, wenn wir auch fühlen, daß es dem Autor nur mit Mühe gelingt, sie zu bewältigen. Die dramatischen Züge, welche diesen letzten „Menuett“-Typ beherrschen, werden noch durch viele frühromantische Harmonieelemente unterstützt, vor allem durch reichliche Benützung des verkleinerten Septakkords und durch Alteration. Sie geben den Scherzos nicht nur lapidaren Nachdruck, sondern auch robusten Ausdruck. Darum nähern sich die Scherzos Krommers stilistisch eher dem Schaffen der Frühromantiker als dem Schaffen Beethovens; die nahesten Ausdrucksbasis könnten wir bei J. V. H. Voříšek (*Sinfonie D-Dur*), eventuell bei den sinfonischen Scherzos Schumanns (*IV. Sinfonie d-Moll*) finden. Beethoven nähern sie sich am meisten in den Typen, die Hendrichs als demonisch bezeichnet. Freilich kommt auch da der Hauptunterschied in der Konzeption des Komponierens der beiden Komponisten zum Vorschein: die folgerichtig durchdachte und erlebte künstlerische Arbeit bei Beethoven und die unmittelbare musikalische Vitalität bei Krommer.

*

Die Tanzsätze in den zyklischen Kompositionen Krommers machten also eine große und breite Stilentwicklung durch. Sie gehen von den Menuetten klassischer Konzeption aus und enden in den Scherzos mit frühromantischem Entwurf. Als die interessanteste Etappe müssen wir die Übergangszeit bezeichnen, in der die Merkmale des Menuetts zerstört wurden. Und das erscheint in seinem Werke in seltener Vollständigkeit und chronologischer Folge. Es beweist auch, daß Krommer seine musikalische Ausdrucksform auf langwierigem, schwerem Wege selbständig erreichte und daß er

wirklich innerlich zu seinem eigenartigen künstlerischen Profil heranzuwachsen. Wir dürfen gewisse Einflüsse großer Tonkünstler nicht außer Acht lassen; das gegenseitige Beeinflussen der zeitgenössischen Komponisten ist historische Selbstverständlichkeit. Schon aus dieser kleinen Studie, die sich nur mit einem Teilproblem befaßt, ist zu ersehen, daß wir Krommer nicht eindeutig als bloßen Epigonen bezeichnen können, wie er oft in den Lexiken genannt wird. Sein Werk hält die zeitgemäße Entwicklung fest und stellt einen organischen Bestandteil des damaligen Musiklebens dar. Es wird die Forscher noch viele Mühe kosten, den wirklichen Wert des Werkes Krommers zu bestimmen und seine künstlerische Stellung im Musikgeschehen seiner Zeit abzugrenzen.

Übersetzt von Karel Padrta

ANMERKUNGEN

- ¹ Der Zuname des Komponisten wird bis jetzt nicht einheitlich wiedergegeben. Die tschechische Musikkultur benützt heute ausschließlich die tschechischen Form „Kramář“ nach der Geburtsmatrik in Kamenice. In anderen Ländern neigt man zum Namen „Krommer“, wie ihn später der Komponist gebrauchte. Dieser Namenswechsel ist nicht Äußerung der Nationalität, sondern Anpassung an die Umwelt, in welcher Krommer lebte. — In dieser Studie gebrauchte ich die in der fremden Literatur gebräuchliche Schreibweise „Krommer“.
- ² Den Komponisten Franz Vincenc Krommer (27. XI. 1759—8. I. 1831) vorzustellen, ist nicht notwendig, denn es geht um eine allgemein bekannte künstlerische Persönlichkeit. Das beweist das wachsende Interesse für sein Werk und die Aufmerksamkeit, welche ihm wie die ausübenden Künstler, so auch die Musikverleger widmen. Eine elementare Orientierung über das Leben und Wirken des Künstlers ist heute überwiegend nur lexikographisch erfaßt, vor allem in den neuen Publikationen: *Pazdirkův hudební slovník*, Brno 1937 (B. Štědroň); *Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, London 1954 (G. Černušák); *Jan Ráček: Česká hudba*, Praha 1958; *Československý hudební slovník*, Praha 1963 (K. Padrta) und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart VII*, Kassel 1960 (O. Wessely), wo auch ein Verzeichnis seiner Kompositionen angeführt ist. Aus den Teilmonographien sind die wichtigsten: Horst Walter: *Franz Krommer, sein Leben und Werk, mit besonderer Berücksichtigung der Streichquartette*, Disert. Wien 1932; Karel Padrta: *F. V. Kramář-Krommer a jeho orchestrální skladby* (K.-K. und seine Orchestral-kompositionen), Disert. Brno 1950; Karel Padrta: *F. V. Kramář-Krommer, studie k životopisným a slohovým otázkám* (K.-K., Studien zu Biographie- und Stilfragen), Brno 1966. Es ist zu erwähnen, daß viele in der genannten Literatur angeführten Daten heute schon auf Grund der neuen Archivforschungen überholt sind. Näher beschäftigt sich damit die letztgenannte teilmonographische Arbeit.
- ³ Krommer bezeichnete mit Opusnummern nur die gedruckten Kompositionen. Als erste erscheinen 3 Streichquartette op. 1. im Jahre 1793. — Weil eine Chronologie der Entstehung der Werke nicht erhalten ist, so sind die Werke Krommers nach dem Datum der Auflagen geordnet, was jedoch eine verlässliche Nachfolge der Entstehung nicht verbürgt. Näher behandeln diese Chronologie die Studien zu Biographie- und Stilfragen von K. Padrta (I. c.).
- ⁴ Die zyklischen Kompositionen bilden den größten Teil der Werke Krommers. (Ein Verzeichnis ist in MGG eingeführt.) Das Menuett fehlt nur in Duetten, Solokonzerten und in den Violinsonaten.
- ⁵ H. J. Therstappen: *Josef Haydns sinfonisches Vermächtnis*. Berlin 1941, S. 215.
- ⁶ H. Walter (I. c. S. 63) sieht gerade in diesen Typen das Hauptprinzip, nach dem Krommer seine Themen baut.
- ⁷ Die enge melodische Verbindung der beiden Teile können wir auch bei großen Meistern des Klassizismus sehen. — Mit dieser Frage hängt auch die Verwandtschaft der Themen in Sonatenform zusammen, womit sich vor allem H. Engel

beschäftigt: *Haydn, Mozart und Klasik*, Mozart—Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, S. 46.

⁸ W. Danckert: *Mozarts Menuett-Typen*, Bericht der Musikwissenschaftlichen Tagung 1931, Leipzig 1932.

⁹ H. J. Therstappen (l. c. S. 213—214).

¹⁰ H. Goldman: *Das Menuett in der deutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Disert., Nürnberg 1956. — Auch Goldman beschäftigt sich ausführlich mit der Temposteigerung im Menuett nach den Tempobezeichnungen und Angaben der Komponisten.

¹¹ Auf die Ungenauigkeit der Bezeichnungen Krommers weist auch J. Kratochvíl hin: *Nezapomínejte na dílo Františka Kramáře*. Hudební rozhledy XII, Praha 1959, S. 889.

¹² Zur Anschaulichkeit führte ich einige statistische Angaben über die Länge der Menuette und der Trios bei Haydn, Mozart und Schubert an. (Opus, Taktenzahl des ganzen Menuettes, daraus Trio.)

Kammermusik

Sinfonien

<i>Haydn:</i>	op. 3/V	44—20	Nr. 19	86—28
	op. 54/III	60—22	Nr. 21	72—32
	op. 76/IV	104—54	Nr. 24	78—40
<i>Mozart:</i>	K. V. 458	61—33	K. V. 385	52—28
	K. V. 575	114—46	K. V. 543	68—24
	K. V. 590	75—33	K. V. 551	87—28
<i>Schubert:</i>	op. 29	115—34	Nr. 4	76—37
	op. 116	79—24	Nr. 7	404—166

¹³ Analogisch führe ich noch einige statische Angaben in den Kompositionen Krommers an.

Kammermusik

Sinfonien

<i>op. 8/I</i>	62—32	<i>op. 12</i>	75—47
<i>op. 21/I</i>	75—47	<i>op. 40</i>	122—52
<i>op. 46/II</i>	106—56	<i>op. 62</i>	98—57
<i>op. 92/I</i>	158—74	<i>op. 102</i>	200—140
<i>op. 106/II</i>	168—89	<i>Nr. VII.</i>	162—69
		<i>Nr. IX.</i>	204—130

Harmonien

<i>op. 45/III</i>	93—52
<i>op. 76</i>	80—46
<i>op. 77</i>	91—56
<i>op. 79</i>	110—62

Das markanteste Anwachsen finden wir also in den Sinfonien und in der Kammermusik.

¹⁴ Die Grenze dieser Etappe bildet das Konzertino op. 70, das im Jahre 1809 herausgegeben wurde.

¹⁵ G. Becking: *Das Scherzothema*. Studien zu Beethovens Personalstil. Leipzig 1921, S. 16.

¹⁶ Treffenden Beleg für die breite Tonalität bei Schubert findet Goldman (l. c. S. 53) in der unvollendeten C-dur Sonate: As — A — Ges — Fes — Heses — As — A.

¹⁷ Die Harmonie Op. 45 wurde im Jahre 1803 herausgegeben.

¹⁸ G. Hendrichs: *Die schnellen Mittelsätze in Beethovens Sinfonien*. Köln 1960.

MENUETOVÉ TYPY V DÍLE SKLADATELE KRAMÁŘE-KROMMERA

Dílo F. V. Kramáře-Krommera spadá časově do doby slohového přerůstání hudebního klasicismu v raný romantismus. Přejídné znaky se obzvláště jasně objevují v jeho menuetech, které vycházejí z klasického tvaru, postupně ho rozrušují a přivá-

dějí až ke scherzu. Hlavní cestu k tomu ukazuje Beethoven; Kramářovo dílo je však zajímavé tím, že v logickém sledu zachycuje jednotlivé prvky postupného přerůstání.

Z tohoto hlediska lze rozdělit jeho menuety na tři vývojové etapy. V prvé ještě navazují na klasické vzory, především Haydnovy, neboť oba skladatele zde spojuje lidový hudební základ. Příklon k velkým vzorům je u Kramáře v té době pochopitelný, neboť jde o jeho nejmladší tvůrčí etapu, v níž teprve vytvářel svůj vlastní hudební projev.

Časově nejrozsáhlejší je druhá etapa, v níž dochází k narušování dosavadní klasické koncepce. První fází je úsilí po odlehčeném menuetovém projevu, umožňujícím další vývojové přeměny, především zrychlení tempa. Současně s tím nabývají skladby na rozměrnosti a dosahují v konečném stadiu víc jak dvojnásobné délky. Menuetové části se sjednocují a vyhraňují ne již k pouhému melodickému rozdílu, ale k vývojově vyššímu výrazovému kontrastu. K významnému narušování klasické koncepce dochází u Kramáře ještě z pozice rytmické, a to nejprve odlehčováním těžké doby, později synkopami a vnášením lidových furiantových prvků, které již zcela ruší jak pravidelnou třídobou rytmickou strukturu, tak i původní menuetový taneční charakter. — V této plynulé a postupné vývojové řadě nerozvíjí však Kramář důsledně i neméně důležitou harmonickou složku.

V poslední etapě již můžeme mluvit o zřetelných raně romantických scherzech. Za charakteristické rysy této etapy lze označit zdůrazňování rytmizace, pronikání mollových tónin a zosťování kontrastu mezi jednotlivými díly. Výrazově nejsou Kramářovy „menuety“ (jak jsou neustále nazývány) tak bohatě diferencovány jako u Beethovena a lze v nich vytyčit jen dva základní typy. První je charakteristický pronikáním imitačního způsobu práce, v závěrečném dochází autor k vysoce dramatickému projevu na rozsáhlé symfonicky pojaté ploše.

Taneční věta Kramářových cyklických skladeb tedy prošla velkým a zajímavým vývojem. Její plynulé přerůstání dosvědčuje, že skladatel se ke svému uměleckému výrazu dopracoval dlouhou a samostatnou cestou. Bude však třeba vynaložit ještě mnoho badatelského úsilí, aby se objasnila skutečná hodnota Kramářova díla a vymezilo jeho postavení v dobovém hudebním dění.