

Der zweite und dritte Satz wird in vergleichbarem Umfang transponiert<sup>2</sup>. Es kann uns also nicht wundernehmen, wenn Wilhelm Altmann das Konzert von J. Reicha so anzeigt<sup>3</sup>: „op. 2 Concerto (Es), urspr. f. Vc. (vor 1816) Simrock“.

Erstmals und ausschließlich wird aber noch bei Hugo Riemann<sup>4</sup> eine Druckausgabe ohne Ort und Jahr eines Konzerts für Viola von Anton Reicha genannt, welches im Ergänzungsband von 1975 im Anschluß an zahlreiche Berichtigungen und Ergänzungen noch immer als Irrläufer umhergeistert, diesmal aber zugeordnet den bisher noch nicht nachgewiesenen Kompositionen: hier kann es sich nur um die vorgenannte, längst schon bibliographisch nachgewiesene Adaptierung eines Konzerts für Violoncello des „älteren Reicha“ handeln. Dieser Irrläufer wurde – ohne Hinweis auf die benutzte Quelle (Riemann<sup>12/1961</sup>) – noch von F. Zeyringer unter Anton Reicha genannt<sup>5</sup>.

## Französische Vierteltonmusik in der Mitte des 19. Jahrhunderts

von Frank Reinisch, Wiesbaden

Die Pariser Konservatoriumskonzerte setzen für den 18. April 1847 erstmals Jacques-Fromental Halévy's (1799–1862) „scènes d'après Eschyle“ *Prométhée enchaîné* auf ihr Programm<sup>1</sup>. Der Text stammt von Léon Halévy (1802–1883), dem Bruder des Komponisten. Das Werk sorgt schon im voraus für Schlagzeilen. Im „Chœur des Océanides“ nämlich verwendet Halévy, so ist zu lesen, Vierteltonne nach dem Vorbild der griechischen enharmonischen Tonleiter<sup>2</sup>. Gewiß sind es die damit verbundenen technischen Schwierigkeiten, die die Uraufführung trotz zahlreicher Proben zunächst verhindern<sup>3</sup>. Schließlich, am 18. März 1849, kommt es dann doch im Conservatoire zur Premiere. Aus den sensationellen Ankündigungen – die *Revue et Gazette musicale* druckt den gesamten Text ab<sup>4</sup> – wird aber kein Sensationserfolg. Der „Chœur des Océanides“ fällt durch:

«Une longue ritornelle amène le chœur des Océanides, où le compositeur a introduit ce qu'il appelle l'élément caractéristique de la gamme enharmonique des Grecs, c'est-à-dire le quart de ton. – D'abord en supposant que ce système ait existé à l'état de science chez les Grecs, je demanderai à M. Halévy de quelle utilité il pourrait être pour l'art moderne? Il est vrai que les Chinois et les Arabes distinguent encore à présent quatre intervalles d'un ton à un autre ton, mais l'usage n'en est pas supportable pour les oreilles sensibles. . . . le chœur des Océanides n'a pas été sifflé, mais on a gardé pendant et après l'exécution un silence complet. C'est évidemment l'erreur d'un homme d'esprit capable de prendre sa revanche»<sup>5</sup>.

Das ist es also nicht, was von dem respektablen Komponisten Halévy erwartet wird. Sachlicher als der anonyme Rezensent äußert sich Hector Berlioz:

«L'emploi des quarts de ton, dont il avait peut-être été trop parlé d'avance, est épisodique et fort court. M. Halévy n'y a recouru que pour produire, dans les instruments à cordes, une espèce de gémissement dont l'étrangeté est là parfaitement motivée et qui ajoute beaucoup, il faut le reconnaître, à l'accent triste du chœur fort beau dans lequel il est introduit. Quant à nous donner une idée de l'effet que pouvait produire l'emploi du quart de ton dans la musique des Grecs, c'est une autre affaire. Je ne crois pas qu'un si modeste essai puisse suffire pour cela. Et il

<sup>2</sup> Vgl. hierzu noch Walter Lebermann, *Ignaz Joseph Pleyel: Die Frühdrucke seiner Solokonzerte und deren Doppelfassungen*, in: *Mf* 26 (1973), S. 483f., wo unter den Absätzen 2a und 3a Praktiken der Zeit zur Adaptierung für Viola herausgestellt wurden.

<sup>3</sup> Wilhelm Altmann und Wadim Borissowsky, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*, Wolfenbüttel 1937, S. 96.

<sup>4</sup> *Riemann Musiklexikon, Personenteil L–Z*,<sup>12</sup> 1961.

<sup>5</sup> Franz Zeyringer, *Literaturverzeichnis für Viola*, Ergänzungsband, Hartberg 1965, S. 49.

<sup>1</sup> *Revue et Gazette musicale* 14 (1847), S. 126.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> *Revue et Gazette musicale* 14 (1847), S. 135 und 141.

<sup>4</sup> *Revue et Gazette musicale* 16 (1849), S. 85.

<sup>5</sup> Anon., in: *La France musicale* 13 (1849), S. 90.

faudra très-probablement nous résigner à ignorer toujours ce que pouvait être, en tant qu'art complet, cette musique antique à coup sûr fort différente de la nôtre sous tous les rapports»<sup>6</sup>.

Das Viertelton-Experiment beschränkt sich, das deutet Berlioz richtig an, auf ein einziges Motiv, das stets von den Streichern vorgetragen wird. Nach der ersten Violine übernehmen die Bratschen und wenig später die Celli das ritornellartig wiederkehrende Motiv. Das sieht in der drei Jahre nach der Uraufführung gedruckten Partitur so aus<sup>7</sup>:

VI. I. *pp* NB.

Va. *pp*

NB. Ce signe indique un quart de ton.

Halévy unterteilt stets die abwärts führenden Halbtonschritte *b-a* und *f-e* in den jeweiligen Oktavlagen. Der Halteton *d* in den Bässen ist die einzige Begleitstimme. Am Ende des „Chœur des Océanides“ spielen die Violinen unisono das Vierteltonmotiv – gleichzeitig mit dem psalmodierenden Chor und den Bratschen. Doch auch diesmal beschränken sich die Begleitstimmen auf einen Halteton (*a*), wenn sich die Violinen in Vierteltonschritten abwärts bewegen<sup>8</sup>:

VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

Va. *pp* *espress.* *legatissimo*

Soprani *pp* *pp* *espress.* voix qui con- pleurs! voix qui con - so - les, dou - ces pa - ro - les, voix qui con -

<sup>6</sup> Hector Berlioz, in: *Revue et Gazette musicale* 16 (1849), S. 94.

<sup>7</sup> J. F. Halévy, *Prométhée enchaîné, scènes d'après Eschyle, paroles de M. Léon Halévy, Partitur, Paris: Brandus 1852, S. 97f. und 100.*

<sup>8</sup> Halévy, *Prométhée, Partitur, a. a. O., S. 105.*

Die folgende Passage wird dagegen nicht in die Druckfassung des Werks aufgenommen<sup>9</sup>:

Fl.  
Klar.  
(B)  
Hr.  
(G)  
Pk.  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Chor.  
Vc.  
Fg.  
Kb.

qui des im - mor - tels pour jou - ir de tes

Auch die Textworte „qui des immortels pour jouir de tes“ finden sich nicht mehr in der endgültigen Vertonung. Es ist aber aus dem Autograph, das oft nur fragmentarisch auf die Druckfassung hinweist und eher ein Werk von größeren Dimensionen skizziert, eindeutig zu entnehmen, daß auch die soeben zitierte Passage zum „Chœur des Océanides“ gehören sollte. Das Vierteltonmotiv kehrt nun in der ersten Violine wieder. Es füllt mit *es-d* einen anderen Halbtonschritt und wird hier am engsten mit Orchester und Chor in Berührung gebracht. Doch in der endgültigen Fassung wagt Halévy die Verbindung von Vierteltonmotiv und traditioneller Harmonik nicht, auch nicht bei der Uraufführung, wie der Textvorabdruck zeigt. Nur die kurze Parallelführung von erster Violine und Cello in einem Intervall, das zwischen Quinte und übermäßiger Quarte anzusiedeln ist (s. Partiturbeispiel, Anm. 7), wird 1849 dem Publikum im Conservatoire zugemutet. Halévy ist kein radikaler Neuerer, der Musik

<sup>9</sup> J. F. Halévy, *Prométhée enchaîné*, autographe Partitur, FPN Ms. 17304. Das Autograph ist nicht konsequent paginiert. Der oben wiedergegebene Ausschnitt steht auf S. 3, doch bezieht sich diese Numerierung zweifellos auf den „Chœur des Océanides“. Meine Partiturtranskription läßt die Harfenstimme außer acht, Vorzeichen und Schlüssel sind nachgetragen.

komponiert, die das zeitgenössische Instrumentarium nicht ausführen kann. Im Klavierauszug werden alle Vierteltonexperimente wieder rückgängig gemacht. Der „Chœur des Océanides“ beginnt nun so<sup>10</sup>:



Nicht zufällig steht eine griechische Sagengestalt, der Feuerbringer Prometheus, im Mittelpunkt der Handlung. Die Verwendung von Vierteltonen wird historisch legitimiert. Halévys abwärts gerichtete Intervallfolge „große Terz – Viertelton – Viertelton“ im ersten Motiv entspricht genau den Darstellungen der griechischen enharmonischen Tonleiter in der Musikforschung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts<sup>11</sup>. Die beiden Motivvarianten enthalten zusammen acht Töne und durchmessen eine Oktave, doch bekräftigt Halévy mit den Ecktönen der Motive deutlich den *d*-moll-Dreiklang und entfernt sich so von der enharmonischen Skala.

In der Literatur ist Halévys Vierteltonexperiment kaum erwähnt<sup>12</sup>. Léon Halévy, nicht nur Librettist, sondern auch Biograph seines Bruders, weist auf die enharmonische Skala der Griechen hin und gibt einen wichtigen Hinweis zum Entstehungshintergrund von Halévys Komposition:

«Cette année encore [1849, Anm. d. Verf.] il avait fait exécuter au Conservatoire *Prométhée enchaîné*, scènes lyriques d'après Eschyle. Il avait eu principalement pour but, dans la composition de ce morceau, de donner une idée de l'effet que pouvait produire l'emploi du *quart de ton*, élément caractéristique de la gamme enharmonique des Grecs . . .

Un savant travail de M. Vincent, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur l'emploi du quart de ton dans la musique des Grecs, travail lu à l'Académie des beaux-arts, avait paru à mon frère très digne d'intérêt et lui avait donné la première idée de cette composition. Il me demanda d'écrire les paroles de ces scènes lyriques»<sup>13</sup>.

Léon Halévy erwähnt den Mathematiker und Historiker Aléxandre-Joseph-Hidulphe Vincent (1797–1868), der in jenen Jahren zahlreiche Abhandlungen über die griechische Musik und Musiktheorie veröffentlicht. Ein früher Aufsatz aus dem Jahre 1844, *De la musique dans la tragédie grecque à l'occasion de la représentation d'Antigone*, ist für J. F. Halévy keine bloße Anregung mehr. Die Kontaktaufnahme zwischen Vincent und dem Komponisten hat bereits vorher stattgefunden. Halévy wird mit einem Vierteltonwerk quasi beauftragt:

«Quant au genre enharmonique, . . . quelle puissante ressource son caractère éminemment pathétique ne pourra-t-il pas fournir à la tragédie, lorsque l'on aura reconnu la possibilité de le reproduire et d'en apprécier les intervalles! Qu'il nous soit permis de souhaiter qu'un habile compositeur, comme M. Halévy, à qui une pareille possibilité a été démontrée, réalise un jour cette rénovation de la musique ancienne à laquelle il semble appelé par la nature et l'éducation spéciale de son talent»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> J. F. Halévy, *Prométhée enchaîné*, Klavierauszug, Paris: Brandus 1852, S. 21.

<sup>11</sup> Vgl. zur Darstellung der enharmonischen Skala noch Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1930, Bd. 1, S. 45.

<sup>12</sup> Vgl. die Artikel *Tonsysteme*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Vierteltonmusik*, in: *Riemann Musik-Lexikon*, und *Quarter tone* in der Neuauflage von *Grove's Dictionary*. Eine Ausnahme macht Martin Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, Düsseldorf 1963, Teil 1, S. 21, und ders. im Vorwort zu Alois Hábas *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, Düsseldorf 1971, S. 6f.

<sup>13</sup> Léon Halévy, *F. Halévy. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1863, S. 47. – In der Tat ist Halévys *Prométhée enchaîné* keine Bühnenmusik für ein bereits vorliegendes Theaterstück, wie Wilhelm Pfannkuch im *MGG*-Artikel *Halévy* (Bd. 5, Sp. 1346) behauptet. Von Léon Halévy ist kein Prometheus-Drama bekannt.

<sup>14</sup> A. J. H. Vincent, *De la musique dans la tragédie grecque à l'occasion de la représentation d'Antigone*, Paris o. J. – Sonderdruck aus: *Journal général de l'instruction publique*, Nr. 69, vom 28. August 1844, FPn V 29907/2.

Der „Chœur des Océanides“ aus Halévys *Prométhée enchaîné*, der, wie erwähnt, schon 1847 zur Aufführung vorgesehen ist, dient als Demonstrationsobjekt dieser Erneuerung. Es geht Halévy in erster Linie nicht darum, ‚Neue Musik‘ zu komponieren<sup>15</sup>. Das wird bereits in den zitierten Chorpässagen ersichtlich.

Werfen wir einen Blick auf Halévys Notation. Das Zeichen  $\text{♯}$  „indique un quart de ton“<sup>16</sup>. Unzweideutig handelt es sich dabei, Berlioz' Beschreibung von einer „espèce de gémissement“ zufolge, um die Erniedrigung des notierten Tones um einen Viertelton, also im musikalischen Zusammenhang um das Ausfüllen eines Halbtonschritts durch eine Zwischennote. Halévys Zeichen bezieht sich also ebenso wie auf den Ton *f* auch auf das im „Chœur des Océanides“ vorweg erniedrigte *b*. Und hier weist *Prométhée enchaîné* durchaus in die Zukunft. Neuere Notationsversuche zu Mikrintervallen ähneln Halévys Schreibweise auffallend<sup>17</sup>.

Vincent, der geistige Urheber von Halévys Vierteltonmusik, notiert 1854 in seiner Studie *De la musique des anciens Grecs* aber anders. Zunächst erhöht er mit einem Doppelkreuz<sup>18</sup>



und im mehrstimmigen Satz mit Rotkolorierung<sup>19</sup>:

Zu praktizieren ist diese verwirrende bzw. aufwendige Notation des Musiktheoretikers Vincent nicht.

Der „Chœur des Océanides“ aus *Prométhée enchaîné* bleibt trotz der einmaligen und wenig erfolgreichen Aufführung in der französischen Musik nicht ganz folgenlos. Am 8. Februar 1863 wird in Paris in einem Konzert der „Société Nationale des Beaux Arts“ unter Leitung von Félicien David und Hector Berlioz Jean-Jacques Débillemonts (1824–1879) „cantate dramatique“<sup>20</sup> *Vercingétorix* uraufgeführt. Débillemont nimmt mit einem Stoff aus der gallischen Geschichte die historische Legitimation für Vierteltonexperimente nicht in Anspruch und überträgt Halévys Versuche auf die menschliche Stimme, auf den Frauenchor:

«*Vercingétorix*», est une espèce de gros mélodrame historique, où l'on trouve des chœurs, des récitatifs, des airs pour voix de basse, une marche militaire et tout ce qui constitue un vrai cauchemar de musique dramatique. . . . J'y ai même remarqué un passage où les voix de femmes font une sorte de «miaulement», où il semble que l'auteur ait

<sup>15</sup> Der Titel von Louis Lucas' Schrift, *Une révolution dans la musique*, die 1849 unmittelbar nach der Uraufführung von *Prométhée enchaîné* erscheint, ist irreführend.

<sup>16</sup> J. F. Halévy, *Prométhée*, Partitur, a. a. O., S. 97.

<sup>17</sup> Vgl. die Zeichen  $\text{♯}$ ,  $\text{♭}$  und  $\text{♮}$  für Viertelton- bzw. Dreivierteltonerniedrigung bei Hába, Stein und Read. Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966, S. 2; Richard Stein, *Vierteltonmusik*, in: *Die Musik* 15,2 (1922/23), S. 514; Gardner Read, *Music Notation*, Boston 1964, S. 143.

<sup>18</sup> „Ce signe . . . indique l'élévation d'un quart de ton.“ A. J. H. Vincent, *De la musique des anciens Grecs*, Arras 1854, Tafel 3. – Mit einem Doppelkreuz erhöht zu dieser Zeit auch Bellermann um einen Viertelton: Friedrich Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin 1847, S. 23, 31, 51 und 62. – Das Zeichen  $\text{x}$  findet sich als „Diesis Enharmonica“ auch 1638 in den *Dialoghi e sonetti* und *Madrigali* Domenico Mazzochis.

<sup>19</sup> „La couleur rouge indique une élévation d'un quart de ton.“ Vincent, *De la musique*, a. a. O., Tafel 4.

<sup>20</sup> Den Untertitel entnehme ich der Konzertberichterstattung der *Revue des deux mondes* 33 (1863), Bd. 3, S. 989–1002.

voulu restaurer de nos jours de genre «enharmonique» des Grecs, c'est-à-dire opérer des progressions ascendantes par «quarts» de ton»<sup>21</sup>.

Eine weitere, summarische Ablehnung der Kompositionen Bizets und Débillemonts ist wohl auf *Vercingétorix* zurückzuführen:

«Il est vrai que, dans ces deux ouvrages, les voix sont intervenues, qu'elles y ont apporté la trouble, la confusion, nous dirions volontiers le chaos; mais il est vrai aussi que, dans le style vocal, les auteurs sont loin d'être aussi à l'aise que dans le style instrumentals»<sup>22</sup>.

Débillemonts Werk ist nicht überliefert. Adolphe Bottes zusammenfassendes Urteil, *Vercingétorix* sei ein „œuvre peu imposante, peu remarquable par l'unité, par la nouveauté et par la distinction des idées“<sup>23</sup>, ist also nicht überprüfbar.

Halévys und Débillemonts Kompositionen mit Vierteltönen sind endgültig gescheitert und finden in Frankreich keine Nachahmer.

## Die „Passacaglia concertante“ von Sándor Veress Eine analytische Studie

von Andreas Traub, Berlin

Dem Komponisten zum 75. Geburtstag

Sándor Veress, geboren am 1. Februar 1907 in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj), ist einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten der auf Béla Bartók und Zoltán Kodály folgenden Generation. Er war Schüler dieser beiden Meister und studierte zudem Musikethnologie bei László Lajtha. 1933 debütierte er als Komponist in Budapest, und seine Werke wurden in den folgenden Jahren an den Festivals der IGM (ISCM) aufgeführt. Von besonderer Bedeutung war die Uraufführung seines *Divertimentos* im Jahre 1939 in London, wo Veress längere Zeit lebte. 1950 ließ er sich in Bern nieder und wirkte als Kompositionslehrer am dortigen Konservatorium und als Professor am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität. Ohne die musikalische Tradition zu verleugnen, aus der er stammt, wandte er sich der Zwölftontechnik zu. Er ließ sich von ihr aber nicht beherrschen, sondern gelangte zu einem freien persönlichen Stil, in dem die Kompositionsverfahren lediglich als verfügbare Mittel eingesetzt werden. Die 1961 entstandene und Heinz Holliger gewidmete *Passacaglia concertante* für Oboe und Streichorchester gehört zusammen mit *Hommage à Paul Klee* für zwei Klaviere und Streichorchester (1951) und der *Musica concertante* für zwölf Solostreicher (1966) in die Reihe der konzertanten Werke, in denen sein Stil zu besonders schöner und ausdrucksvoller Entfaltung kommt.

Die *Passacaglia concertante* ist ein Werk der Verbindung gegensätzlicher Elemente. Grundlegende Bedeutung haben dabei sowohl die formale Synthese des Prinzips der variierenden Entfaltung – Passacaglia – mit dem Prinzip der Aufeinanderfolge unterschiedlicher Sätze – Konzert –, die bereits im Titel angedeutet wird, als auch die strukturelle Synthese eines tonalen Zentrums mit Zwölftonreihen. Beide Synthesen sind aufeinander bezogen: Die strukturellen Bedingungen profilieren das formale Konzept, doch sind die Reihen keine abstrakten Materialordnungen, sondern konkrete Gestalten, die nicht unabhängig von der Stelle ihres Erklingens zu verstehen sind. Die Betrachtung

<sup>21</sup> Paul Scudo, in: *L'Art musical* 3 (1863), S. 90f.

<sup>22</sup> Adolphe Botte, in: *Revue et Gazette musicale* 30 (1863), S. 51. Vgl. auch Léon Escudier, in: *La France musicale* 27 (1863), S. 47.

<sup>23</sup> Botte, a. a. O., S. 51.

Die Partitur des Werkes ist 1962 bei Suvini Zerboni (Mailand) erschienen; vgl. das Sonderheft *Sándor Veress* der *Schweizerischen Musikzeitung* 122, 1982, Nr. 4.