

Kyas, Vojtěch

Parallelen der harmonischen Kompositionsstrukturen Bedřich Smetanas und Franz Schuberts : (zur Methode quantitativer harmonischer Analysen)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1974, vol. 23, iss. H9, pp. [67]-85

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112112>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VOJTĚCH KYAS

PARALLELEN DER HARMONISCHEN KOMPOSITIONSSTRUKTUREN BEDŘICH SMETANAS UND FRANZ SCHUBERTS

(Zur Methode quantitativer harmonischer Analysen)

Auf Parallelen im harmonischen Denken Bedřich Smetanas und Franz Schuberts hat man bereits mehrmals hingewiesen, doch wurde diese Frage noch nicht analytisch erörtert, obwohl ihre Beantwortung Licht auf die Entstehung von Smetanas Kompositionsstil wirft.¹⁾ Schon Vladimír Helfert meint: „(...) dem Einfluß Schuberts werden wir noch begegnen, denn hier hat Smetana wertvolle Anregungen für sein weiteres Schaffen gewonnen. Schuberts romantische Einstellung (...) lag Smetana besonders nahe.“²⁾ Jan Racek schenkte dieser Frage ebenfalls Aufmerksamkeit: „(...) Auch die häufige Verwendung der Sexten und Terzen, die Schuberts musikalischer Diktion Innigkeit verleihen (...) ist von Smetanas Art.“³⁾ Wichtig ist in diesem Zusammenhang Alfred Einsteins Ausspruch: „Aber sie (Die verkaufte Braut, Anm. V. K.) ist auch mehr als national, und wer ihre Analyse auf rein Musikalische beschränken wollte, würde finden, daß sie von frühromantischer Wiener Musik herkommt, von Schubert, und daß sich wenig in ihr findet, was nicht von Schubert selbst herrühren könnte.“⁴⁾ Einen

¹⁾ Mit diesen Fragen habe ich mich in der Arbeit *Parallelen im harmonischen Denken B. Smetanas und F. Schuberts*, UJEP Brno, 1970, Maschinschrift, befaßt.

²⁾ Vladimír Helfert, *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany* (Bedřich Smetanas schöpferische Entwicklung), Praha 1924, 51. In seinen späteren Arbeiten sprach Helfert den Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben V. J. Tomášeks, den Klaviersonaten J. L. Dusíks und vor allem J. V. Voříšeks Impromptus für Klavier aus dem J. 1822 hohe Bedeutung für Smetanas Werdegang zu und würdigte diese Komponisten in seinem Buch *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik), Olomouc 1936. Außer den Genannten gebührt hier auch Antonín Rejcha ein wichtiger Platz. Rejchas Werke lernte Smetana bei seinem Lehrer J. Proksch kennen (darüber eingehend Jiří Vysloužil, *Zápisky o Antonínu Rejchovi* /Notes sur Antoine Reicha/), Opus musicum. Brno 1970 und derselbe in dem Artikel *Antonín Josef Rejcha und die tschechische Musik*, SPFF H7 1972, 53–62.

³⁾ Jan Racek, *F. Schubert – tvůrce novodobé písně* (F. Schubert – der Schöpfer des neuzeitlichen Liedes), Praha 1940, 17–18.

⁴⁾ Alfred Einstein, *Romantik in der Musik*, München 1950, 79.

seltenen Beleg dafür, wie Smetana Schubert und seine Musik liebte, bringt Zdeněk Nejedlý: „(...) Schubert. Das war ein Musiker nach Smetanas Herzen, innig und dabei von ungewöhnlich reiner Schönheit. Smetana kannte Schubert ausgezeichnet. Noch nach Jahren war er imstande, die Schönheiten von Schuberts C-Dur-Symphonie erklärend, sie auswendig zu spielen, und dies so köstlich, daß sie in seinem Vortrag wie eine Offenbarung wirkte.“⁵⁾ Am interessantesten sind Antonín Dvořák's Worte aus einem im Jahr 1894 abgedruckten Aufsatz, dem einzigen, den er zeit lebens veröffentlichte. Er betrifft Schubert⁶⁾ und ist eine besonders wertvolle Quelle, denn sein Autor, der hervorragendste tschechische Komponist der Zeit, berührt zum erstenmal die Frage des Nationalen in der Musik und im weiteren Sinne auch der Entstehung der tschechischen Nationalmusik. Dvořák schreibt u. a.: „Was mich anbelangt, bestätige ich vom Herzen, wie tief ich ihm (Schubert, Anm. V. K.) verpflichtet bin (...) In Schuberts Klavierkompositionen, noch mehr als in den übrigen Werken, finden wir einen echt slawischen Zug, den er als erster so großartig in die Kunstmusik eingeführt hat, nämlich jenen eigenartigen Wechsel von Dur- und Molltonarten in derselben Periode. Aber das ist nicht das einzige typisch slawische oder ungarische Merkmal seiner Musik. Während seines Aufenthaltes in Ungarn (Želiezovce in der Slowakei, 1818 und 1824, Anm. V. K.) nahm er das Nationalmelos und rhythmische Besonderheiten an und verleibte sie seiner Kunst ein.“⁷⁾

Wenn wir die harmonischen Strukturen der beiden Komponisten analysieren, gehen wir von der Voraussetzung aus, daß jede Stilperiode der Musik typische Durchschnittswerte ihrer harmonischen, akkordischen Proportionen besitzt. Die harmonische Struktur verschiedener Stilperioden läßt sich mehr oder weniger verallgemeinern, indem man die harmonischen Typisierungserscheinungen (Normen) bestimmt, die zugleich den persönlichen Stil eines Komponisten tragen.⁸⁾ In der romantischen Musik kann man die typischen Merkmale der Harmonik bei den einzelnen Komponisten besonders gut aufspüren, weil die Harmonik die bestimmende Komponente der Musik dieser Stilepoche gewesen ist. Anders war die Lage beispielsweise in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei der klassischen Musik: die harmo-

⁵⁾ Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana*, Praha 1924, 55. Nejedlý führt leider nicht einmal in der Anmerkung an, woher dieser seltene Beleg stammt.

⁶⁾ Franz Schubert, Praha 1953. Diskographische Sammelschrift mit einer unbekanntem, zum erstenmal tschechisch veröffentlichten Studie A. Dvořák's. Ursprünglich wurde Dvořák's Aufsatz im J. 1894 in der New Yorker Zeitschrift *The Century Illustrated Monthly Magazine* abgedruckt. Jaroslav Procházka fand ihn, besorgte die Übersetzung ins Tschechische und versah ihn mit Anmerkungen.

⁷⁾ Diese Aussprüche weisen bloß auf das Aktuelle unsere Frage hin. Die Originalität von Smetana's Stil, seine Bedeutung für die Entstehung einer tschechischen Nationalmusik wird in keiner Weise geschmälert. Übrigens hat Smetana selbst gesagt: „Ich ahme keinen berühmten Komponisten nach, ich bewundere nur ihre Größe und nehme alles an, was ich für gut und schön, und vor allem für wahr halte. Man denkt, ich führe den „Wagnerismus“ ein. Ich habe genug mit dem „Smetanismus“ zu tun, wenn es nur ein christlicher Stil ist“. (Zitiert Z. Nejedlý, *Bedřich Smetana*, Praha 1903, 50–51).

⁸⁾ Der Typ entsteht in der Kunst als Ergebnis der Typisierung, d. i. der künstlerischen Verallgemeinerung. Das Erfordernis der künstlerischen Verallgemeinerung steht im Einklang mit dem Verlangen nach Ausdruck. In: *Stručný filosofický slovník* (Kurzes philosophisches Wörterbuch, weiter: SFS), Praha 1966, 464 und 485, Stichwörter Typ in der Kunst und Ausdruck in der Kunst von Jaroslav Volek.

nische Komponente diene nur als Grundlage der Melodie und des Rhythmus, und trug universelle Züge,⁹⁾ im Einklang mit dem philosophischen und wissenschaftlichen Denken der Aufklärung, die das menschliche Wissen als solches erfassen wollte. Und trotzdem steht die romantische Musik bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts¹⁰⁾ qualitativ im großen und ganzen auf demselben harmonischen Material wie die klassische Musik.¹¹⁾ Der Unterschied ist quantitativer, statistischer Art: kompliziertere Akkorde, die früher nur selten auftauchen, werden nun allgemein und immer häufiger verwendet. Die hohe Frequenz komplizierter harmonischer Gebilde ist eines der Kennzeichen des harmonischen Denkens der romantischen Komponisten, in weiterem Sinne auch der nationalen Musikkulturen und Schulen dieser Stil-epoche. In der Romantik tritt die klassische Universalität der harmonischen Komponente zugunsten der Individualität immer mehr in den Hintergrund. Das gilt auch für die Musik Schuberts und Smetanas, deren spezifische harmonische Merkmale man unterscheiden, klassifizieren, vergleichen und parallelisieren kann.

Bei der Suche nach den Typisierungselementen der Harmonik dieser beiden Komponisten müssen umfangreiche Musikstrukturen zur Verfügung stehen. Es genügt bei weitem nicht, relativ kurz dauernde und wenige Takte umfassende, sei es auch noch so repräsentativ erscheinende Flächen oder gar zufällige Muster zu analysieren. Hier mögen manche der vorausgesetzten harmonischen Typen aufscheinen, die vielleicht sogar den Charakter harmonischer Parallelen tragen; angesichts der Kürze der Muster kann es sich aber auch um zufällige Reminiszenzen, unbewußte loci communes handeln, die nicht typisch sein müssen. Einst wollte ich auf diese Weise vorgehen und unterlegte einer vergleichenden Analyse Smetanas Vorspiel zur *Verkauften Braut* und den 1. Satz aus Schuberts „Großer“ *C-Dur-Symphonie*, also tatsächlich repräsentative Muster, bei denen ich die erwarteten, für Smetana typischen harmonischen Erscheinungen finden wollte. Diese Methode hat nicht zum Ziel geführt: manche harmonische Kerne tauchten zwar auf, sogar in reichem Maß, andere sehr wichtige erschienen überhaupt nicht. Die Methode war eben mangelhaft, denn sie rechnete nicht mit der Streuung, mit der Variabilität der vorausgesetzten harmonischen Erscheinungen. Um diese Streuung auszuschalten, war es notwendig eine wesentlich umfangreichere musikalische Fläche zu wählen, die für unsere Zwecke signifikant war: sie umfaßt bei Smetana und Schubert rund je 5000 Takte, in deren Verlauf sich alle erwarteten harmonischen Erscheinungen restlos und deutlich äußerten.

Bei der Arbeit mit dieser umfangreichen harmonischen Struktur setzte ich das statistische Verfahren in musikwissenschaftlicher Anwendung quantitativer Methoden der harmonischen Analyse ein. Es

⁹⁾ „Die Musik der größten Meister der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, Haydn und Mozart und noch mehr des Meisters, der an der Wende steht, Beethoven, ist universal: wir fühlen diesen universalen Geist im Ganzen seiner Musik“. In: A. Einstein, *Romantik in der Musik*, 71–72.

¹⁰⁾ Etwa zu dieser Zeit (1857) beendet Richard Wagner seine Oper *Tristan und Isolde*, in der er die traditionelle romantische Harmonie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verläßt.

¹¹⁾ Emil Hradecký, *Úvod do studia tonální harmonie* (Einführung in das Studium der tonalen Harmonie), Praha 1960, 156–157.

galt mit Hilfe dieser Methode im untersuchten Ensemble von Smetanas Werk harmonische Typisierungskerne aufzuspüren und ihr Vorkommen dann in Schuberts harmonischer Struktur statistisch zu beglaubigen. Gesucht und statistisch verglichen wird also das repräsentative harmonische Material zweier Meister einer Stilperiode, in der im Grunde genommen das harmonisch-funktionelle tonale System der Klassik normgebend geblieben ist. In der vorliegenden Arbeit habe ich vor allem die harmonische Kinetik analysiert, d. h. die Typen der akkordischen Verbindungsfolgen untersucht.

Bei quantitativen harmonischen Analysen ist vor allem die richtige Problemstellung wichtig: Die statistische Wertung soll nicht selbstzwecklich sein, das harmonische Phänomen darf sich nicht mechanisch in statistische Mittelwerte auflösen.¹²⁾ Der Typ und das Typische der Kunst (Musik) ist vom statistisch Durchschnittlichen zu unterscheiden,¹³⁾ man hat zu beachten, daß es zu keiner Trennung musikhistorischer und inhaltlicher Gesichtspunkte kommt.

Zur Erkenntnis der einzelnen spezifischen Merkmale von Smetanas Harmonik gelangte ich folgendermaßen: Ich mußte das Material zuerst qualitativ klassifizieren, bzw. Smetanas charakteristische harmonische Verbindungen herausstellen,¹⁴⁾ und schließlich ihre Frequenz ermitteln. Auf Grund dieser qualitativ-quantitativen Analysen der Akkordverbindungen der ganzen Oper *Die verkaufte Braut* konnte ich 22 häufig wiederkehrende harmonisch-melodische Kerne entdecken. Ihre Aufstellung bietet ein Bild von Smetanas harmonischem Denken. Zur Bestimmung der Häufigkeit der typischen Merkmale gelangt man also mit Hilfe der quantitativen Methode. Allerdings ist die vorhergehende qualitative Analyse unerlässlich: die Anwendung statistischer Methoden ohne semantische (qualitative) Analyse der harmonischen Strukturen ist fehlerhaft und führt nicht zum Ziel.

Will man die harmonischen Parallelen zweier Komponisten ermitteln, hat man vorerst die Frage der geeigneten Materials Auswahl zu klären. Kompositionen, die einer quantitativen Analyse dienen sollen, müssen harmonisch repräsentative Hauptwerke aus gipfelnden Schaffenszeiten sein. *Die verkaufte Braut* ist ein solches Werk. Einerseits erfüllt sie das Erfordernis umfangreicher Flächen – sie umfaßt 4884 Takte – und ist zugleich ein für das harmonische Denken ihres Schöpfers typisches Werk, das mit Recht als tschechische Nationaloper gilt. Zum Vergleich mit Smetanas Oper wähle ich folgende takt- und umfangreiche, reife, meist aus dem letzten Lebensjahr des Komponisten stammende Werke Schuberts: 1. Den ersten Satz des *Streichquartetts in d-Moll „Der Tod und das Mädchen“* aus dem Jahr 1826,¹⁵⁾ 2. Die Klavierstücke *Moments musicaux* op. 94 vom Anfang des Jahres

¹²⁾ Darüber Jaroslav Jiránek, *Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy* (Statistik als Instrument der Intonationsanalyse), HV 1971, Nr. 2, 165–182.

¹³⁾ SFS, Stichwort Typ v umění von Jaroslav Volek, I. c., 644.

¹⁴⁾ Zur qualitativen Wertung von Smetanas harmonischem Material gelangte ich nach eigenen Analysen; außerdem schöpfte ich aus der hervorragenden Arbeit Vit Nejezlýs *Počátky moderní české harmoniky* (Anfänge der modernen tschechischen Harmonik), Praha 1960.

¹⁵⁾ Schubert schrieb das Quartett im J. 1824, im Jänner 1826 überarbeitete und beendete er es. Die Erstaufführung fand im selben Jahr statt; das Quartett erschien 1831 im Druck.

1828,¹⁶⁾ 3. die *Große Symphonie C-Dur* Nr. 9, op. posth. aus dem Jahr 1828,¹⁷⁾ 4. das Streichquintett C-Dur op. 163 aus dem Jahre 1828.¹⁸⁾ Diese vier Werke Schuberts hat Smetana gekannt. Zur Zeit, als er zu komponieren begann, waren sie bereits im Druck erschienen. Smetana liebte vor allem die *Symphonie C-Dur*.¹⁹⁾

Zu den harmonischen Analysen verwendete ich Klavierauszüge aus den genannten Werken Smetanas und Schuberts (abgesehen von den Moments musicaux, die eine Originalkomposition für Klavier sind). Die Klavierauszüge entsprechen genau den Partituren,²⁰⁾ der Klavierauszug der *Verkauften Braut* wurde sogar nach Smetanas Klavierbearbeitung zusammengestellt. Bei den Analysen der *Verkauften Braut* wurde neben der Instrumentalbegleitung immer auch die Singstimme in die harmonische Funktion einbezogen.

Es wäre natürlich ideal gewesen, nicht Opern- und Instrumentalkompositionen, sondern dasselbe Genre — Opern — der beiden Meister zu vergleichen, schon deshalb, weil es der Text (Libretto) gestattet hätte zu ermitteln, in welchen Situationen die beiden Komponisten bestimmte harmonische Erscheinungen verwenden, z. B. den Dur-Molleffekt. Dies war aber nicht gut möglich. Schubert schrieb zwar eine Reihe von Bühnenwerken (Opern), die jedoch bei weitem nicht so persönlich, wertvoll und harmonisch repräsentativ sind wie die gewählten Instrumentalkompositionen. Sogar bei jenem Genre, wo man Schubert noch immer am höchsten schätzt — dem Lied — ist die Lage nicht eindeutig. Das Kunstlied steht zwar der Oper deshalb nahe, weil es ebenfalls erlaubt nach dem Text konkret festzustellen, in welchen Situationen der Komponist bestimmte harmonische Typen verwendet, aber Schuberts Lieder sind trotz ihrer unleugbaren Genialität Werke ungleicher harmonischer Erfindungsgabe. Der Klavierpart ist nicht immer vollendet durchkomponiert, manchmal stark an die Singstimme gebunden und daher weniger gründlich harmonisiert. Und schließlich: im taktkurzen Abschnitt des Lieds wiederholt sich das thematische Material in der Regel mehrmals, und dies hätte im Vergleich mit Schuberts großen Instrumentalformen oder den umfangreichen Chor-, Solo- und Instrumentalszenen der *Verkauften Braut* (Vorspiel, Polka, Furiant, Skočná) die Ergebnisse der Analyse verzeichnet. Bei der zum Vergleich gewählten „absoluten“ Instrumentalmusik Schuberts vermissen wir also Deutungen der untersuchten harmonischen Erscheinungen mit Hilfe der Textauslegung, bei Smetana werden die Beziehungen des Librettotextes zu diesen harmonischen Erscheinungen immer in Betracht gezogen und verallgemeinert. Mit anderen Worten: Wir werden

¹⁶⁾ Druck im J. 1828.

¹⁷⁾ Die Erstaufführung der Symphonie fand am 21. 3. 1839 in Leipzig unter der Leitung Mendelssohns statt.

¹⁸⁾ Erstaufführung am 17. 11. 1850, herausgegeben von C. A. Spina 1853.

¹⁹⁾ Siehe Text zur Anmerkung Nr. 5.

²⁰⁾ Franz Schubert: 1. *Quartett d-Moll* für Piano solo übertragen von S. Jadasohn, neue revidierte Ausgabe, Leipzig, C. F. Peters. 2. *Symphonie No. 9 in C-Dur*, nach der Partitur für Piano solo arrangiert von J. Brandts Buys, Universal Edition, Wien-Leipzig. 3. *Quintett op. 163 C-Dur* für Pianoforte zu 2 Händen übertragen von L. Starck, Leipzig, C. F. Peters. Bedřich Smetana, *Prodaná nevěsta*, Klavierauszug für 2 Hände in der Bearbeitung des Komponisten. Vorspiel für 2 Hände bearbeitet von J. Káan. Nach den ursprünglichen Quellen revidiert von František Bartoš, Praha 1951.

beachten, wie sie vom ästhetisch-charakterisierenden Blickpunkt funktionieren. Um bei Schuberts Kompositionen der Gefahr einer Einseitigkeit auszuweichen, werden mehrere Instrumentalformen (Streichquartett, Streichquintett, Klavierkomposition und Symphonie) analysiert.

Bevor ich an die Analysen herantrat, hatte ich noch eine wichtige methodische Frage klarzustellen: *Die verkaufte Braut* enthält 4884 Takte, die in 126 Minuten und 15 Sekunden reiner Zeit erklingen. Schuberts Vergleichskompositionen umfassen 5285 Takte und verlaufen in $126^m 42^s$ reiner Zeit. Während die zeitliche Übereinstimmung fast vollkommen ist²¹⁾ (der Unterschied beträgt bloß 27 Sekunden), ist dies bei der Taktzahl nicht der Fall: Smetana — 4884 Takte, Schubert — 5285 Takte (ohne Repetitionen)! Hier tritt also der Unterschied zwischen der Länge und der Dauer, der sogenannten musikalischen und der astronomischen²²⁾ oder auch zwischen der strukturellen und der physikalischen Zeit deutlich zutage.²³⁾ Die physikalische oder astronomische (am besten Newtonsche!) Zeit mißt man in Minuten und Sekunden, die musikalische oder strukturelle Zeit ist von der rein musikalischen Gliederung (in unserem Fall der Takte als Grundeinheit der Musikstruktur) gegeben und kann sich von der Zeitmessung in physikalischen Einheiten beträchtlich unterscheiden. Dabei sind zwei verschiedene Taktlängen in Betracht zu ziehen: 1. nach dem Takttyp, z. B. 2/4 oder 12/8, 2. nach den Tempoänderungen. Deshalb verläuft bei sehr raschem Tempo, beispielsweise Allegro vivace, und kurzem, z. B. 2/4-Takt nach einer bestimmten physikalischen Zeit eine größere Zahl von Takten als in derselben Zeit bei sehr langsamem Tempo, beispielsweise Adagio, und langem, z. B. 12/8-Takt. Im ersten Fall wachsen die Taktzahlen im Zeitablauf unangemessen. Es war deshalb notwendig, in solchen extremen Takt- und Tempofällen Taktkorrekturen vorzunehmen, um Fehlerquellen gegenüber den Takten und Temporen aususchalten, die dem zugrundegelegten Mittelwert, einem mittelraschen Tempo Allegro moderato und einem mittellangen Takt 4/4 entsprechen. Diese Korrekturen habe ich bei folgenden Kompositionen Schuberts und Smetanas verwendet: 1. Schuberts *Moments musicaux* Nr. 5 — Allegro vivace, 2/4-Takt, 110 Takte; sehr rasches Tempo und kurzer Takt. Nach Teilung der Taktzahl durch zwei entsteht ein 4/4-Takt und die Taktzahl beträgt 55; 2. vierter Satz von Schuberts *Symphonie C-Dur* — Allegro vivace, 2/4-Takt, 1155 Takte. Nach der Berichtigung entsteht ein 4/4-Takt, die Taktzahl beträgt 578; 3. dritter Satz von Schuberts *Streichquintett C-Dur* — das entgegengesetzte Extrem: sehr langsames Tempo — Adagio, langer 12/8-Takt, die Taktzahl beträgt 92.

²¹⁾ Die zeitliche Dauer der Kompositionen wurde nach Schallplatten genau registriert. Bei verschiedenen Aufnahmen ein und derselben Komposition kam es manchmal infolge unterschiedlicher Auffassungen der Dirigenten zu geringen zeitlichen Differenzen. Deshalb wurde die durchschnittliche Zeitdauer verschiedener Schallplattenaufnahmen zugrundegelegt.

²²⁾ Den Begriff astronomische Zeit führt Karel Janeček im Buch *Tektonika — nauka o stavbě skladeb* (Tektonik — die Lehre vom Bau der Kompositionen), ein. Supraphon, Praha—Bratislava 1968.

²³⁾ Die Begriffe strukturelle und physikalische Zeit verwendet Karel Risinger im Buch *Hierarchie hudebních celků* (Hierarchie der Musikganzen), Panton, Praha 1969, und auch im Aufsatz *K otázce časového rozvrhu skladeb* (Zur Frage des Zeitentwurfs von Kompositionen), HV 1971, Nr. 2, 195—197.

Während einer relativ langen Zeit von 17,5 Minuten verlaufen bloß 92 Takte. Nach der Berichtigung auf den 6/4-Takt — die Hälfte, beträgt die Taktzahl 184 — das Doppelte. Wenn wir die Taktzahlen bei Schubert nach den Korrekturen summieren, erhalten wir: *Moments musicaux* 588 T. + *Symphonie C-Dur* 2284 T. + *Quintett* 1533 T. + erster Satz des *Quartetts d-Moll* 339 T. = 4744 Takte (gegenüber ursprünglich 5285 Takten). Bei der *Verkauften Braut* mußte eine einzige Taktkorrektur vorgenommen werden, sonst entsprachen die Tempi und Takte annähernd dem gewählten Mittelwert. Dieser Grenzfall war der „Skočná“-Tanz: *Vivace*, 2/4-Takt, 295 Takte. Nach der Korrektur entsteht ein 4/4-Takt, und die Taktzahl beträgt 148. Insgesamt erhalten wir bei Smetanas Oper 4736 Takte (ursprünglich waren es 4884 Takte). Wenn man nun die berichtigten Taktzahlen und Zeiten bei Smetana und Schubert vergleicht, findet man, daß eine ausgezeichnete Übereinstimmung der Zeit, aber auch den Taktzahlen herrscht: 126^m 15^s zu 126^m 42^s, 4736 Takte zu 4744 Takten. Die Korrekturen haben die erwähnten Grenzfälle entschärft und das Erfordernis der Übereinstimmung der Taktzahlen und Zeitdauer erfüllt.

*

Charakterisieren wir vorerst Smetanas Harmonik in aller Kürze von allgemeinen Gesichtspunkten. Ebenso wie für Schuberts Werk bleibt auch für Smetanas Schaffen das harmonisch-funktionelle System der Klassik maßgebend. Außerdem gehören beide Autoren zu jenem Komponistentyp, der die homophone Arbeit bevorzugt.²⁴⁾ Das Harmonische fassen sie überwiegend vertikal auf, was bei harmonischen Analysen die Bestimmung der Funktion erleichtert. Wie bei allen Komponisten der Romantik ist auch bei Smetana das Harmonische ein Hauptträger der dramatischen Spannung. Melodik und Harmonik gehen Hand in Hand, eine Komponente beeinflußt die andere. Smetanas Meisterschaft beruht im folgerichtigen aber wandlungsreichen Einsatz der einfachsten harmonischen Gebilde, wie beispielsweise des Dur-Quintakkords, der meist in der Terzlage erscheint. An solchen Stellen erzielt der Meister, lange auf diesem Akkord verweilend, mächtige Wirkung, die oft mit der Vorstellung des Heroischen, der Verherrlichung des Nationalen, der freudigen Erwartung oder überhaupt positiver Vorstellungen und Empfindungen verbunden ist.²⁵⁾ Smetanas Musik wirkt auf dem Hörer durch ihre harmonische Stabilität, durch das Fließende und Durchsichtige ihres Duktus, das auf die häufige und bewußte Exponierung der Hauptfunktionen der Tonart — Tonika, Subdominante, Dominante und ihrer Wendungen, besonders des tonischen Quartsextakkords — zurückgeht. Der Großteil von Smetanas Themen ist auf diese Hauptfunktionen aufgebaut. Der Komponist weicht natürlich auch harmonischen Komplikationen nicht aus; er exponiert manch-

²⁴⁾ Ich stütze mich auf manche Folgerungen V. Nejedlýs in: *Počátky moderní české harmoniky*, I. c.

²⁵⁾ Gefühlsmitteilungen sind in jedem Kunst-(Musik-)Werk enthalten. Sie sind ein integraler Bestandteil des Gehalts der Komposition, der Persönlichkeit des Autors, ein Element des Ausdrucks. Der Ausdruck ist Träger von Informationen über Empfindungen und Stimmungen des Künstlers, wobei er (unabbildbar) im Werk indirekt durch ein System der Abweichungen von der getreuen Nachbildung realisiert wird. In: SFS, Stichwörter Gefühl in der Kunst und Ausdruck in der Kunst von J. Volek, 59 und 485.

mal sogar akkordische Gebilde, die in den letzten Werken an der Grenze der klassisch-romantischen Tonalität stehen. Das spricht für die Breite von Smetanas harmonischer Vorstellungskraft. In seinem Schaffen überwiegen die Dur-Tonarten und der Komponist bevorzugt die „helle“ Tonart C-Dur, wie dies ja auch bei Schubert der Fall ist.

Eine der meistverwendetsten harmonischen Verbindungen Smetanas und Schuberts ist T–D7–T.²⁶⁾ Diese Folge ist im melodisch-harmonischen Satz der europäischen Musik des 17.–19. Jahrhunderts stark verbreitet. Es hätte deshalb keinen Sinn, eine Akkordfolge, die sozusagen bei allen Komponisten vorkommt, in anderen als typischen Gestalten aufzusuchen. Beide Komponisten verwenden die Verbindung T–D7–T häufig in einer besonderen Form: In der Melodie kommt es zum diatonischen Absteigen dreier Töne (III.–II.–I. Stufe) wobei die Anfangs-T in Terzlage, D7 in Quint- und die Schluß-T in Oktavlage steht (die erwähnten Lagen ändern sich bei den Wendungen von D7). Aus dieser Folge dreier Töne, bzw. Verbindungsakkorde, wächst im Grunde genommen Smetanas harmonisches Denken. In den untersuchten Kompositionen der beiden Meister finden wir diese Verbindung vielmals: in der *Verkauften Braut* 74× (62× Dur und 12× Moll), bei Schubert 57× (43 + 14), wie die statistische Auswertung dieser Akkordproportionen ergab.

Etwa gleich oft exponieren beide Komponisten die Verbindung T–D7–T in spezifischer Form auch in umgekehrter, steigender Richtung: Smetana 61× (42 + 19), Schubert 46× (22 + 24). Es kommt zum Steigen dreier Melodietöne; die Anfangs-T steht meist in Oktavlage, DT in Quint- und T in Terzlage.

Eine Analogie der beiden soeben charakterisierten Folgen ist die Verbindung T–D7–T mit dem Orgelpunkt des Grundtons im Baß. Bei D7 kommt es also zu einem Mittönen der unvollständigen T und D7; im Grund genommen geht es um den Orgelpunkt des Grundtons unter der Verbindung T–D7–T. Smetana exponiert diesen Verbindungstyp in steigender Richtung 77× (71 + 6)

Beispiel Nr. 1

B. Smetana: Die verkaufte Braut.

3. Akt, Takt 1173–1177

Moderato assai
lenik *p con sentimento*

U - tiš se, u - tiš se, dív - ko, u - tiš se.

Schubert 43× (32 + 11), in fallender Richtung Smetana 68× (58 + 10), Schubert 73× (51 + 22). Die Verbindung T–D7–T und T–_{D7}–T in spezifischer

²⁶⁾ Der Dominantseptakkord umfaßt gleichzeitig die Dominante.

Form unter Beibehaltung der fallenden oder steigenden Melodie dreier Töne erscheint in der *Verkauften Braut* in bestimmten Situationen. Meist dann, wenn der Text, allgemein gesprochen, augenblicklich angenehme Gefühle ausdrückt. Beispiel: *To pivečko, to věru je nebeský dar*, S. 131 (116),²⁷⁾ *Utiš se, dívko, utiš se a důvěřuj v slova má*, S. 280 f. (285) (siehe Beispiel Nr. 1). Mit diesen im Text ausgedrückten positiven Empfindungen korrespondiert in der Musik die steigende oder fallende melodische Linie, wie die Beispiele zeigen. Wenn der Text Leid, Trauer, Furcht ausdrückt, exponiert Smetana die Verbindung in Moll: *O život mi běží*, S. 209 (204), *Jestli mne otráví*, S. 209 (204). Die genannten vier Verbindungsarten erscheinen auch in insgesamt acht Teilformen (siehe die Tabelle), die bei beiden Komponisten noch häufiger vorkommen als die komplette Folge der drei Akkordgebilde.

Man pflegt zu betonen, daß die Verbindungsfolge T_4^6 -D7-T, Smetanas sogenannte „Verinnigung“, eine der typischsten Verbindungen des Meisters ist. Und tatsächlich, sie erscheint in der *Verkauften Braut* nicht weniger als $66 \times (52 + 14)$, davon $7 \times$ mit dem charakteristischen Durchgangston zwischen T_4^6 und D7. Die eigentliche Wirkung dieser harmonischen Folge geht von T aus, einem Akkord, der in Smetanas Harmonik nicht zu überhören ist. Der Meister hat die klangliche Spannung und Labilität des Quartsextakkordes zum tonischen Quintakkord ausgezeichnet erwogen und es verstanden, ihn distinktiv zu verwenden. Die Folge T_4^6 -D7-T zeichnet sich dank der inneren Klangdynamik des tonischen Quartsextakkordes durch eine Art sanfte Allmählichkeit aus: sie mündet in eine tonische Klärung, die Smetana erst am Schluß voll ausklingen läßt. Die Schluß-T wird mit mehreren Akkorden – dem tonischen Quartsextakkord, dem üblichen doppelten Durchgang und dem Dominantseptakkord – vorbereitet. Ein sinnreicher, plastischer und Smetanas harmonischem Fühlen begreiflicher Weise hoch willkommener Vorgang. Wir können hier von einem typischen Fall der Spezifizierung, einem der wirksamsten Mittel der künstlerischen Gestaltung sprechen.²⁸⁾ Zu betonen wäre noch, daß Smetana bei der Verbindung mit dem Quartsextakkord in Schubert einen echten Vorgänger hatte. Schubert verwendete sie gerne, in seinen von uns analysierten Kompositionen erscheint diese Folge $43 \times (34 + 9)$. (Beispiel Nr. 2.)

Das Libretto von Smetanas Oper gestattet die Feststellung, wie die Verbindung mit dem Quintsextakkord vom Standpunkt der ästhetischen Charakterisierung aus funktioniert, wie sie mit bestimmten Bühnensituationen korrespondiert. Sie erscheint dann, und sogar nur dann, wenn der Text ein glückliches Ende, Freude und Zufriedenheit nach Schwierigkeiten, Versöhnung und Liebe nach Mißverständnissen, kurz gesagt, *endgültig gute Lösungen verheißt*,²⁹⁾ also meist am Schluß von Arien, Auftritten, Bildern und Akten. Beispiele: *Vaše věrné milování nemine*

²⁷⁾ Seite 131 des Klavierauszugs der *Verkauften Braut*, Praha 1951. Seite 116 des Klavierauszugs der *Verkauften Braut*, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, Berlin 1972 (deutsch/tschechisch).

²⁸⁾ SFS, Stichwort J. Voleks Typ in der Kunst, 464.

²⁹⁾ Typisieren lassen sich auch Gefühle, Vorstellungen, d. i. die subjektive Beziehung zur Realität. In: SFS, Stichwort Typ in der Kunst von J. Volek, 464.

Beispiel Nr. 2

F. Schubert: Streichquintett C-dur, op. 163,

2. Satz, Takt 26-28

se požehnání, S. 59 (37), Jsou dočista vyrovnáni, S. 189 (182), A celé komedii konec uděláme, S. 283 (290), Jeničku můj, jsem tvá, S. 292 (300), Staniz se, dám vám své požehnání, S. 307, (317), usw. Die Mollvariante dieser Verbindung verwenden beide Komponisten wesentlich seltener: $14\times$ und $9\times$, in Situationen, wo der Text in schroffem Kontrast zur Durvariante steht und Zorn, Qual, Schmerz ausdrückt: Na tě bych zanevřela, S. 68 (46), 70 (48), Macecha zlá, slovo lásky proň nemá, S. 75 (54), 77 (55). Interessanterweise weicht Smetana in Situationen mit raschem Gefälle und gegensätzlichen Ansichten, beispielsweise, wenn Kecal Krušinas Eltern einen Bräutigam für Mařenka vermitteln will (Auftritt III, S. 88 [62 f.]), offenbar der Verbindungsfolge $T\frac{6}{4}-D7-T$ aus und wählt andere Wendungen. Er vermeidet also auch die typische fallende Folge dreier Töne in der Melodie III.-II.-I. Stufe. Ähnlich, wenn Jeník Mařenka „verkauft“, S. 206 (175 f.).

Eine analoge Bedeutung wie die Verbindung mit dem Quartsextakkord besitzt bei Smetana 1. der Durchgang 6–5 auf D7, bzw. D, oder 2. der Durchgang 6–5 auf D7, der dann in T mündet. In der Melodie kommt es im ersten Fall zum Sinken zweier, im zweiten Fall dreier Töne. Für Smetana ist der in die Tonika mündende Durchgang 6–5 auf D7 bezeichnend, er erscheint in der *Verkauften Braut* $136\times$ (91 + 45) und ist auch bei Schubert häufig: $47\times$ (31 + 16). Auch diese harmonische Folge setzt Smetana folgerichtig ein. In Dur korrespondiert sie gewöhnlich mit einem Text, der augenblicklich positive Empfindungen signalisiert: Bude-li tvá vůle pevná a neústupná S. 57, (35–36), Nechte vzdechů, nechte lkání, S. 58 (36). Nicht in die Tonika mündende Durchgänge 6–5 auf D7 verwendete Smetana $192\times$ (164 + 28), Schubert $173\times$ (116 + 57). Die Durchgänge 6–5 tauchen bei beiden Komponisten viel häufiger auf als die übrigen. Es kommt auch ein anderes Fortschreiten vor: bei D7 in Quintlage (II. Stufe) geht die Melodie auf die III. Stufe über – Smetana $175\times$ (147 + 28), Schubert $84\times$ (60 + 24). Außerdem noch folgender Fall: nach der II. und III. Stufe folgt in der Melodie die I. Stufe: Smetana $74\times$, Schubert $11\times$.

Der vergrößerte Quintakkord gehört zum harmonischen Rüstzeug Smetanas. In der *Verkauften Braut* finden wir allerdings vergrößerte Quintakkorde nicht in der Funktion selbständiger Harmonien wie beispielsweise in der letzten Oper Smetanas *Čertova stěna* – *Die Teufelswand* (Rarachs Motiv), wo drei verschiedene, selbständige, vergrößerte Quintakkorde nebeneinander

stehen. In der *Verkauften Braut* beruhen sie meist auf D in Verbindung mit der Tonika in folgender Form: nach der Tonika in Oktavlage (I. Stufe) folgen D oder D7, und nach deren Quint (II. Stufe) der chromatische Halbton als Durchgangston. Dieser mündet als Leitton — Alteration — in die Terz der Tonika in Terzlage (III. Stufe). Zwischen D bzw. D7 und T erscheinen der vergrößerte Quintakkord oder Septakkord als Durchgangsakkorde. In dieser Form wird das erwähnte harmonische Phänomen sehr häufig, nämlich 82× verwendet, Schubert exponiert es ebenfalls häufig: 77×. Die hohen Frequenzzahlen weisen darauf hin, daß es sich um bewußte Intention handelt. In den Spätopern ging Smetana folgendermaßen zu selbständigen vergrößerten Quintakkorden über: als sich die Verbindung T—D—chromatischer Durchgang—T eingebürgert hatte, ließ er die Dominante aus und setzte an ihrer Stelle gleich nach der Tonika den vergrößerten Dominantquint- oder Septakkord.

Zu den typischen Kennzeichen von Schuberts und Smetanas harmonischem Empfinden gehören parallele Terzen, Sexten und ihre Kombinationen über dem Orgelpunkt der Tonika, meist dem Quinten- oder sogenannten Sackpfeiferorgelpunkt. In der Melodie kommt es ebenfalls zu einem steigenden oder fallenden Fortschreiten dreier Töne. Diese Konfiguration ist bei beiden Meistern so häufig, daß man sich ohne parallele Terzen und Sexten über dem Orgelpunkt nicht nur Smetanas sondern auch Schuberts kammermusikalische und symphonische Werke kaum vorstellen kann. (Beispiel Nr. 3).

Beispiel Nr. 3

B. Smetana: Die verkaufte Braut.

3. Akt, Takt 1479–1481



In dieser Hinsicht war Schubert Smetanas Vorgänger. Parallele Terzen über dem Orgelpunkt kommen bei Smetana 429×, bei Schubert 716× vor (wenn wir jene Terzen einbeziehen, unter denen der Sackpfeiferorgelpunkt in „klassischer“ Form erscheint, erhalten wir ausgeglichene Zahlenpaare: bei Smetana 1609×, bei Schubert 1630×), parallele Sexten bei Smetana 649×, bei Schubert 200× (einschließlich der Sexten über weniger markanten Orgelpunkten bei Smetana 728×, bei Schubert 200×), kombinierte Terzen und Sexten bei Smetana 773×, bei Schubert sogar 1446× (einschließlich der Kombination, bei der der Orgelpunkt nicht in reiner Form vorkommt, sind die Zahlen ebenfalls ausgeglichener: bei Smetana 1598×, bei Schubert 1464×). Der Text der *Verkauften Braut* gestattet es zu bestimmen, in welchen Situationen Smetana diese Konfigurationen verwendet: Parallele Terzen und Kombinationen von Terzen und Sexten über dem Orgelpunkt immer dann, wenn er den Eindruck tschechischer Volkstümlichkeit erreichen will, also in Massensze-

nen, bei Tanz und Festlichkeit, im Gasthaus u. a. Beispiele: Proč bychom se netěšili, S. 47 (25), 56 (38); Do kola, do kola, S. 63–64 (41); Polka im 1. Aufzug, S. 122 f. (106, 113); Trinkerchor Toť pivečko und Ejchuchu, S. 131, 133–134, 136–137, 139 (118–119, 123, 126); Skočná, S. 217 f. (212–213, 216) usw. Parallele Sexten über dem Orgelpunkt exponiert der Komponist, wenn das Libretto eine Gefühlsbeziehung, z. B. Liebe ausdrückt: Věrné milování, S. 78–83 (56–61); Mám již jiného, S. 111–112 (94–95) usw. Bei der Kombination erscheinen zwischen den Terzen und Sexten meist Quinten und Quarten, bei steigender Bewegung folgen z. B. Sext, Quint, Terz, Quart usw., die melodische Linie ist I.–II.–III.–V. Stufe usw. Es geht eigentlich um eine harmonische Folge, die sich auf die Quintenmelodie der Waldhörner stützt. Fügen wir noch hinzu, daß Schubert parallele Terzen und Sexten über Orgelpunkten auffallend häufig seit dem Jahr 1827 zu verwenden begann, nachdem er die frühromantischen charakteristischen Klavierstücke Jan Hugo Voříšeks und Václav Jan Tomášeks kennengelernt hatte, in denen sie oft vorkommen.

Die Dur-Mollschwankung gleichnamiger Tonarten im Rahmen derselben Periode wird mit Recht als eine der bezeichnendsten Äußerungen von Smetanas harmonischem Denken hervorgehoben. Unterstreichen wir, daß in der Exponierung dieses Dur-Molleffekts gerade Schubert ein großer Vorgänger unseres Meisters war. Schubert verwendet ihn ebenfalls häufig, meist mit bestimmter Absicht, gleich Smetana; denken wir doch an Dvořáks Worte über die Bedeutung dieses Effekts in Schuberts Werk (siehe oben). (Beispiel Nr. 4.)

Beispiel Nr. 4.

F. Schubert: *Moments musicaux* Nr. 1,

Takt 4-8

Moderato

Das Doppelwesen der großen und kleinen Terz bürgt mit dem qualitativen Kontrast von Dur und Moll für den gehörigen Gegensatz. Der Dur-Molleffekt, diese einfachste, auf dem Prinzip der Leittöne gleichnamiger Tonarten aufgebaute Modulation, ermöglichte es beiden Komponisten im Rahmen der Diatonik und Chromatik die Tonart zu beleben. In der *Verkauften Braut* findet man diesen Effekt 23×, bei Schubert sogar 46×! Allerdings verwendet ihn Smetana meist auffälliger als Schubert, er hebt ihn nämlich immer aus dem Gewebe der Orchesterstimmen hervor. Der Hörer hat deshalb den Eindruck, daß in der *Verkauften Braut* eine Menge Dur-Molleffekte erscheint. Ihre tatsächliche, immerhin beachtenswerte Zahl (23) scheint der

Wahrnehmung des Hörers gar nicht zu entsprechen, die eine viel größere Zahl voraussetzt. Der entgegengesetzte Fall tritt bei Schubert ein: man erwartet kaum eine so hohe Frequenz dieser Effekte. Trotzdem wurde analytisch festgestellt, daß sie doppelt so häufig erscheinen wie bei Smetana. Mit anderen Worten: neben der Quantität spielt auch die Qualität dieser Erscheinungen eine große Rolle. Wenn wir bei Schubert die in versteckter Form vorkommenden Dur-Molleffekte ausschalten, bleiben 27, die an Qualität Smetanas Dur-Molleffekten gleichkommen, und dies ist eine Zahl, die annähernd der bei Smetanas Oper vorgenommenen Analyse entspricht. Der Effekt ist auch auffallender, wenn er rasch eintritt und wenn im Text die Stimmung ebenso rasch umschlägt. In diesem Fall ist das einleitende kleine Durmotiv kurz, aus drei bis fünf Tönen zusammengesetzt, dann folgt ein ebenso kurzes Mollmotiv (oder umgekehrt). Bei Smetana kann man dank dem Libretto abermals die ästhetische Charakterisierungsfunktion der Dur-Molleffekte ermitteln. Bei dem Durmotiv entspricht der Text meist Glück, Zufriedenheit, Lob, bei dem Mollmotiv äußert er Schmerz, Angst, Rache: Beispiele: *Žena doma hospodaři, muž se uklidá za džbány* → *Ouvej, ouvej, konec radosti*, S. 50 f. (28–29). *Jenom ten je vpravdě šťasten, kdo života užívá* → *Proč jsi tak zasmušilá má drahá Mařenko?*, S. 55 f. (33–34). *Tys hodný, hoch a máš z toho rozum* → *Tys hanebník a lhář!*, S. 278 (283). Smetana war der Dur-Molleffekt umso willkommener, als er ja Milieu- und Stimmungswechsel im harmonischen Gerüst vorzeichnet. Auch dieser Effekt gründet sich meist auf das melodische Steigen oder Fallen dreier Töne.

Schließlich noch etwas über die typischen Modulationen Smetanas und Schuberts: beide Komponisten sind erfindungsreich, ihre Modulationen sind farbig, vielfältig, fließend und plastisch. Über Schuberts Modulationskunst schrieb Dvořák im bereits zitierten Aufsatz: „*An Originalität der Harmonie und Modulation und Gabe der instrumentalen Farbe hat Schubert niemand übertroffen.*“ Meist modulieren Smetana und Schubert in Tonarten der Terzverwandtschaft, die auffallend häufig erscheinen. Das ist aber nicht der einzige gemeinsame Charakterzug der Modulationsarbeit beider Meister. Schubert und Smetana exponieren reichlich fallende und steigende Ketten in großen und kleinen Sekunden. Es sind die modulierenden Sequenzen: ihr steigendes Modell (D7)—ST—D7—T wird im Baß immer um eine Quinte verschoben. Sie sind für beide Meister so typisch, daß man auch beim Anhören von Werken anderer Komponisten der Romantik, die diese Sequenzen verwenden, unwillkürlich an Smetana oder Schubert denkt. (Beispiel Nr. 5.) Das Unterscheidungskriterium ist in dieser Hinsicht die Quantität der Modulationssequenzen, dank der wir Smetana „erkennen“. Wie aus den Analysen hervorgeht, hat Schubert in der häufigen Exponierung von Ketten modulierender Sequenzen Smetana vorweggenommen. In dieser einzelnen modulierenden Sequenz vermittelt die Modulation immer (D7); auch in diesem Fall wird die Dreitonmelodie (bei steigender Kette, siehe Beispiel Nr. 5), oder ihr Teil (bei fallender Kette, siehe Beispiel Nr. 4) eingehalten. Nach dem Verklingen der melodischen Viertonfolge des Modells (D7)—ST—D7—T erscheint eine neue viertonige Melodie, die bereits einer anderen Tonart angehört (Modulationssequenz). Interessanterweise sind die fallenden und steigenden modulierenden Sequenzen meist nicht Bestandteile des Motivs oder Themas; sie erfüllen die Funktion von Übergängen zwischen dem the-

Beispiel Nr. 5

F. Schubert: Streichquartett d-moll.

1. Satz, Takt 93-96

Allegro

f con sforza, non legato

matischen Material, erscheinen jedoch bei beiden Komponisten sehr oft und klingen ausgesprochen farbig. Der Schwerpunkt der romantischen Musik verschiebt sich immer deutlicher von der melodischen auf die harmonische Komponente, auf die Klangfarbe. Und gerade in den modulierenden Sequenzen liegen überraschende akkordische Klangwirkungen. In der Form der modulierenden (fallenden) Sequenzen finden wir auch in den analysierten Werken die Zieltonika im Hinblick auf ihren vorhergehenden $\text{D}\text{S}7$ im Verhältnis der großen Septim. Jeder zweite $\text{D}\text{S}7$ ist in der Regel der verkleinerte Septakkord VII. Stufe.

Schubert bereicherte Smetanas harmonisches Empfinden auch um die wirkungsvolle Klangfolge leiterfremder Dominanten, wobei jede neue Tonika zur vorhergehenden im Quintverhältnis steht. Diese Folge erscheint in mehreren Formen. Typisch ist folgende Form: der obere Ton jeder neuen Tonika, bzw. (D7) sinkt um die kleine Terz, schreitet um die kleine Sekund fort, um abermals um die kleine Terz zu fallen usw. (Beispiel Nr. 6.)

Zu einer besonderen Klangfarbenwirkung kommt es, wenn (D_5^6) und (D2) wechseln, wobei die Melodie zwischen diesen beiden Verbindungsakkorden liegen bleibt und zwischen (D2) und (D_5^6) um einen Ton sinkt. Klangsön

Beispiel Nr. 6

B. Smetana: Die verkaufte Braut.

3. Akt („Skočná“), Takt 322-328

Vivace

f molto dim. *p*

ist auch Smetanas Folge leiterfremder Dominanten, wenn (D_7^9) und (D_7) wechseln. Die Melodie der Oberstimme sinkt bei dieser Verbindung um einen Ton, liegt bei dem folgenden (D_7^9), um dann bei (D_7) wieder um einen Ton zu fallen. Bei der Folge leiterfremder Dominanten kann es sich um ein gegenseitiges Septimverhältnis der neuen Toniken handeln, wenn ($\mathcal{D}S_7^9$) vorkommt.

Oft bereichern Smetana und Schubert ihre Tonsprache auch durch einzelne leiterfremde Dominanten oder siebente Stufen, die dem musikalischen Gedanken Frische verleihen.

Modulationen in die Sekundtonarten kommen zwar seltener vor als Modulationen in die Terzverwandtschaft, sind aber ebenfalls bezeichnend. Sie erscheinen einzeln oder als Ketten schweifender Sequenzen.

Vereinzelte Modulationen in terz- oder sekundverwandte Tonarten, modulierende Sequenzen – fallende oder steigende –, Verbindungen mit einzelnen (D) oder ($\mathcal{D}S_7$) und Verbindungen durch Folgen leiterfremder Dominanten verwendete Smetana in der Verkauften Braut 442 \times , Schubert 213 \times , wie ich bei der quantitativen Analyse des harmonischen Materials feststellen konnte.

Die Tabelle läßt erkennen, daß zwischen Bedřich Smetanas und Franz Schuberts harmonischem Denken nicht zu übersehende wesentliche Parallelen bestehen, und die quantitativen Analysen belegen den unleugbaren Einfluß von Schuberts harmonischem Denken auf Smetana. Bei allen 22 untersuchten harmonischen Kernen beider Komponisten überwiegt klar der Durcharakter. Die Tabelle besagt weiter, daß diese 22 harmonischen Kerne bei Smetana durchschnittlich öfter erscheinen als bei Schubert, wie ja vorauszusetzen war. Die Unterschiede sind jedoch nicht allzu groß und bei vielen Kernen ist die Frequenz ziemlich ausgeglichen. Hinzuzufügen wäre noch, daß jene 22 für Smetanas harmonisches Denken typischen Kerne nicht alle charakteristischen Merkmale von Schuberts Harmonik erschöpfen. Mit anderen Worten: während die untersuchten 22 harmonischen Gebilde das Fundament von Smetanas Harmonik darstellen, bieten sie nicht etwa das Gesamtbild der typischen Harmonik des Wiener Meisters. Außer ihnen erscheinen nämlich in Schuberts Werk auch andere harmonische Phänomene, die gerade für Schuberts Empfinden charakteristisch sind, aber in Smetanas Harmonik selten, also nicht typisch und signifikant vorkommen. Schuberts Musik ist quantitativ abwechslungsreicher in der Harmonie und Modulation, wenn wir an die Frequenz und damit auch den raschen Wechsel der harmonischen Funktionen denken. Smetana achtet vor allem auf die Qualität, auf die ausdrückliche Position und folgerichtige Auswertung seiner typischen harmonischen Gebilde; er verwendet konsequent die einfachsten harmonischen Funktionen – Tonika, Subdominante und Dominante. Dabei und gerade deshalb findet Smetana mit ihnen sein volles Auslangen, ohne daß die Harmonik an Wirkung, Interesse, Reichtum und Schönheit verliert. Und das ist die größte Kunst unseres Meisters.

Deutsch von Jan Gruna

PARALELY V HARMONICKÉ STRUKTUŘE B. SMETANY A F. SCHUBERTA

(K metodě kvantitativních harmonických analýz)

Ve studii je na podkladě kvantitativních analýz provedena a z hlediska estetického a charakterizačního klasifikována typologie základních znaků Smetanovy harmoniky. Současně se statisticky porovnávají harmonické struktury B. Smetany a F. Schuberta, přičemž se mezi jejich jednotlivými znaky vyhledávají paralely. U skladatelů romantické epochy (tedy i u Smetany a Schuberta) se dá harmonické myšlení velmi dobře zobecnit stanovením typizačních harmonických jevů (norem), které jsou nositeli skladatelova individuálního projevu. Aby bylo možné všechny tyto jevy vystopovat, je nutné mít k dispozici rozsáhlé hudební struktury; v našem případě obnášejí jak u Smetany, tak u Schuberta téměř 5000 taktů. K stanovení jednotlivých specifických znaků Smetanovy harmoniky došel autor takto: nejprve vytkl charakteristické spoje Smetanovy Prodané nevěsty a posléze zjistil jejich četnost. Na podkladě těchto kvalitativně-kvantitativních analýz akordických spojů celé opery Prodaná nevěsta bylo rozlišeno 22 harmonicko-melodických jader, jejichž výčet tvoří základní obraz Smetanovy harmoniky. Harmonická jádra byla potom statisticky vyhledávána u Schuberta. K analýzám musí být zvolena díla stěžejní a harmonicky reprezentativní. Tento požadavek Prodaná nevěsta splňuje, stejně jako vybraná díla Schubertova: 1. věta smyčcového kvartetu d moll, klavírní Moments musicaux, „Velká“ symfonie C dur a smyčcový kvintet C dur. K analýzám byly použity klavírní výtahy, které jsou vypracovány přesně podle partitury. Prodaná nevěsta obsahuje 4884 taktů, což představuje 126 minut 15 vteřin čistého času hudby. Schubertovy skladby obsahují 5285 taktů a uplynou za 126 minut 42 vteřin. Není tedy dosaženo taktové shody, je zde patrný rozdíl mezi tzv. časem strukturním a fyzikálním. Proto v těch extrémních hudebních částech, kdy se tempo a takt příliš vzdaluje od středních hodnot (tj. tempa Allegro moderato a taktu $\frac{4}{4}$) bylo třeba provést taktové korektury. Po úpravách je dosaženo shody i mezi počtem taktů (4736 : 4744). Kvantitativní analýzou bylo zjištěno, že pro Smetanu i pro Schuberta je typické spojení T-D7-T. Vzhledem k veliké rozšířenosti tohoto sledu spojů u všech skladatelů nemá význam vyhledávat jej v jiné podobě než charakteristické. Smetana a Schubert užívají spojení právě v typické podobě: v melodii dojde k sestupu nebo vzestupu tří tónů, přičemž počáteční T je při sestupu v tercové poloze, D7 v kvintové a závěrečná T v oktávové (výsledky kvantitativních analýz pro jednotlivá harmonická jádra jsou obsaženy v tabulce). Obdobou zmíněných způsobů jsou spojení s prodlevou základního tónu v basu. Rovněž jeden z nejtýpističtějších spojů Smetanových T_4^6 -D7-T (tzv. smetanovské zvrucnění) se vyskytuje v nápadné míře u Schuberta. U Smetany lze díky textu opery vystopovat, jak z hlediska estetického a charakterizačního funguje toto spojení. Objevuje se tehdy, když text vyjadřuje definitivní kladné rozřešení. Důležitým harmonickým jevem hudby obou skladatelů je zvětšený kvintakord. Ve funkci samostatné harmonie se však zvětšené kvintakordy v Prodané nevěstě i v Schubertových skladbách nevyskytují často. Typickým rysem harmoniky obou skladatelů jsou paralelní tercie a sexty (nebo jejich kombinace) nad tónickou prodlevou. Kombinovaný způsob exponuje Smetana tehdy, vystupuje-li na scéně masové lid (např. při tanci). Z analýz vyplývá, že v typicky „smetanovské“ tzv. dur-mollové oscilaci stejnojmenných tónin v jedné periodě se Schubert jeví jako Smetanův významný předchůdce. Smetana ovšem tohoto jevu užívá v nápadnější podobě a hudebně jím vystihuje náhlou změnu situace na jevišti. Pro Smetanovy a Schubertovy modulace je příznačné, že vedou často do tónin tercové příbuznosti. Oba také nápadně často exponují řetězce modulujících sekvencí s modelem (D7)-ST-D7-T, vyznačující se barevně souzvukovým účinem. Rovněž Smetanou často užívaný sled mimo-tónálních dominant v typické podobě se často objevuje u Schuberta. Z analýz vyplývá, že mezi harmonickým myšlením Smetany a Schuberta existují značné paralely; šlo zřejmě o vliv Schuberta na Smetanu. Harmonická jádra se u Smetany vyskytují v průměru ve větším počtu než u Schuberta. Rozdíly však nejsou propastné. Kromě „smetanovských“ jader nalézáme u Schuberta ještě další typická jádra, která nejsou pro Smetanu

charakteristická: Schubertova hudba je přece jenom kvantitativně pestřejší v harmonii a modulaci, máme-li na mysli četnost výměn harmonických funkcí. Smetana dbá vždy na kvalitu, důsledné využití harmonických jader a nejjednodušších funkcí T, S, D. Přitom Smetanova harmonika nic neztrácí na účinnosti, zajímavosti, bohatosti a kráse.

TABELLE Nr. 1

	Smetana Verkaufte Braut	Schubert Symphonie Nr. 9, C-Dur „Große“	Schubert 1. Satz des Streich- quartetts d-Moll	Schubert Streichquintett C-Dur op. 163	Schubert Moments musicaux op. 94	Sme- tana	Schu- bert
	zusammen						
T ₄ ⁶ - D7 - T (sog. Verinnerlichung Smetanas)	66 52 D +14Moll	23 21+2	4 1+3	8 8+0	8 4+4	66 52+14	43 34+9
Vorhalt 6-5 auf D7 - T	136 91+45	14 6+8	14 7+7	6 4+2	13 12+1	136 91+45	47 31+16
Vorhalt 6-5 auf D7	192 164+28	106 75+33	23 12+11	25 12+13	17 17+0	192 164+28	173 116+57
D7 in der Quintenlage - der melodische Schritt auf die dritte Stufe der Tonika	175 147+28	72 50+22	0	4 2+2	8 8+0	175 147+28	84 60+24
Vergrößerter Quintakkord	82	28	22	27	0	82	77
Parallele Terzen über dem Orgelpunkt	429 bzw. 1609	485	183	48	0	429 bzw. 1609	716 bzw. 1630
Parallele Sexten über dem Orgelpunkt	649 bzw. 728	47	134	0	19	649 bzw. 728	200
Kombinationen der Terzen und Sexten über dem Orgelpunkt	773 bzw. 1598	513	198	236	517	773 bzw. 1598	1464
Dur-Moll-Oszillation gleichnamiger Tonleitern	23	18	10	9	9	23	46 bzw. 27
Modulationen in terzen- verwandte Tonarten, modulierende Sequenzen, Folge leiterfremder Dominanten	442	72	42	57	42	442	213

TABELLE Nr. 2

	Smetana Verkaufte Braut	Schubert Symphonie Nr. 9, C-Dur „Große“	Schubert 1. Satz des Streich- quartetts d-Moll	Schubert Streichquintett C-Dur op. 163	Schubert Moments musicaux op. 94	Sme- tana	Schu- bert
	zusammen						
T – D7 – T III.–II.–I. Stufe	74 62+12	28 24+4	2 0+2	18 12+4	11 7+4	74 62+12	57 43+14
T – D7 – T I.–II.–III. Stufe	61 42+19	18 11+7	7 3+4	14 3+11	7 5+2	61 42+19	48 22+24
T – D7 III.–II. Stufe	188 132+34	74 68+6	14 5+9	14 9+5	44 39+5	188 132+34	148 121+25
T – D7 I.–II. Stufe	101 69+32	18 16+0	4 1+3	27 17+10	4 4+0	101 69+32	51 38+13
D7 – T II.–I. Stufe	143 103+40	8 8+0	2 0+2	25 20+5	8 6+0	143 103+40	41 34+7
D7 – T II.–III. Stufe	159 132+27	80 70+10	13 5+8	44 31+13	48 39+9	159 132+27	185 145+40
T – D7 – T III.–II.–I. Stufe	77 71+6	9 8+1	4 4+0	22 12+10	8 7+1	77 71+6	43 32+11
T – D7 – T I.–II.–III. Stufe	68 58+10	46 24+22	5 5+0	22 22+0	0	68 58+10	73 51+22
T – D7 III.–II. Stufe	30 27+3	0	0	25 23+2	4 4+0	30 27+3	29 27+2
T – D7 I.–II. Stufe	22 19+3	0	5 4+1	30 30+0	7 6+1	22 19+3	42 40+2
D7 – T II.–I. Stufe	41 37+4	12 12+0	1 1+0	2 0+2	8 8+0	41 37+4	23 21+2
D7 – T II.–III. Stufe	19 18+1	0	0	38 34+4	4 4+0	19 18+1	42 38+4

