

Kyas, Vojtěch

Die harmonische Struktur von Tomášeks lyrischen Klavierstücken : (zur Frage der Entstehung von Smetanas Kompositionsstil)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1973, vol. 22, iss. H8, pp. [59]-71

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112207>

Access Date: 30. 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

DIE HARMONISCHE STRUKTUR VON TOMÁŠEKS LYRISCHEN KLAVIERSTÜCKEN

(Zur Frage der Entstehung von Smetanas Kompositionsstil)

Mit dem Aufkommen der bürgerlichen Klasse wird das Nationale auch in den böhmischen Ländern seit Beginn des 19. Jahrhunderts zum bewußten Programm und ideologischen Ziel. Das Trachten nach dem spezifisch Nationalen realisiert die tschechische Wiedergeburtbewegung auch in der Musik (im Zeitraum der Romantik). Die Voraussetzungen dazu waren gegeben: Die Musik war aus den Adelsresidenzen, ihren Salons und Theatern, in das bürgerliche Milieu mit seinen öffentlichen Konzertsälen übersiedelt. Hand in Hand mit dem Erstarken des nationalen Selbstbewußtseins und den literarischen Bestrebungen der Aufklärer begannen nun auch patriotische Dilettanten nach einer national-tschechischen Musik zu suchen.

Diese Entwicklung wurde von Bedřich Smetana, dem Gründer und Synthetiker der tschechischen Musik, gekrönt. Tatsächlich überragte Smetanas Kunst alles bis dahin auf heimischem Boden Entstandene. Andererseits kann man aber auch den in manchen Untersuchungen, u. a. bei Zdeněk Nejedlý, vertretenen Standpunkt kaum akzeptieren, Smetana habe die tschechische Musik sozusagen aus dem Boden gestampft.¹ Man sah in ihm oft den einzigen Schöpfer der tschechischen Musik, eine Art „deus ex machina“. Die ganze Frage hat Vladimír Helfert von einem anderen Blickwinkel aus erfaßt.² Er betonte, Smetana habe aus verschiedenen Impulsen geschöpft; sein Stil wuchs aus dem Vermächtnis der großen Meister der Klassik, der frühen und späteren, vor allem der deutschen Romantiker, aus heimischen Anregungen, dem Volkslied und Volkstanz, der Kirchenmusik, aus dem Werk der böhmischen Musikemigranten des 18. und 19. Jahrhunderts und sogar aus den vielen, wenig erfolgreichen Versuchen der heimischen Aufklärer eine Nationalmusik auf die Beine zu stellen. Smetana setzt

¹ Z. Nejedlý: *Zpěvohry Smetanovy* (Smetanas Opern), Praha 1908, 12 f.

² V. Helfert: *Česká moderní hudba* (Tschechische moderne Musik), Olomouc 1936; derselbe: *Průkopnický význam české hudby v 18. století* (Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik im 18. Jahrhundert) in: *Co dali naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1940.

sich mit allen diesen Anregungen auseinander und schafft eine klassisch-romantische Synthese aus heimischen und ausländischen Impulsen – seinen persönlichen Stil.³

Die Bedeutung des Schaffens der heimischen nationalen Eiferer für Smetanas schöpferische Entwicklung ist äußerst kritisch zu betrachten. Bei einer Reihe dieser Vertreter der musikalischen Wiedergeburt war häufig wichtiger als der eigentliche Kunstwert die patriotische Tendenz, auf welche Weise auch immer (also oft auf Kosten des Werkes) der nationalen Sache zu dienen. Ihr Schaffen, Lieder von J. J. Ryba, J. E. Doležálek, F. M. Kníže, J. T. Held, A. Jelen, die Opernwerke eines F. Škroup, F. B. Kott, die Kompositionen der beiden führenden Persönlichkeiten des Prager Musiklebens B. D. Weber und J. N. Vitásek, J. K. Chmelenskýs, V. J. Veits, L. Měchuras u. a. vermochten nämlich Smetana kaum entscheidende Anregungen zu bieten. Die Produktion dieser Komponisten hatte ja nicht einmal ausgeprägte nationale Züge aufzuweisen. Dies gilt sogar für die Oper Škroups (Der Rastelbinder u. a.), die nicht originell ist, sondern bei näherer Analyse Modelle der italienischen und französischen Oper durchblicken läßt.

Wenn man also die genannten heimischen Komponisten eher im negativen Sinn beurteilen muß, ist die Bedeutung des musikalischen Vermächtnisses Jan Ladislav Dusíks (der lange in Paris lebte), Jan Hugo Voříšeks (der sich seit 1813 in Wien bewegte) und des Pragers Václav Jan Tomášeks für Smetanas Entwicklung nicht zu übersehen. Diese Entdeckung verdanken wir abermals Helfert, der den ganzen Fragenkomplex geöffnet und in seinen bahnbrechenden Arbeiten behandelt hat.⁴ In Dusíks Werken (Klaviersonaten), in den Klavierstücken Voříšeks (Impromptus u. a.) und Tomášeks (Eklogen, Rhapsodien, Dithyramben) entdeckt man nämlich bei der harmonischen Analyse zahlreiche Akkordgebilde und Modulationen, die auch für das harmonische Empfinden Smetanas typisch sind. Diese Tatsache wurde bereits mehrmals betont und seit Helfert in der Literatur tradiert, doch existiert bisher keine gründliche Analyse von Dusíks, Voříšeks und Tomášeks Harmonik im Blick auf Smetana.

Wir gedenken uns mit einem der drei genannten Komponisten näher zu befassen, mit V. J. Tomášek und seinen Klavierstücken, die diesen Autor als einen der bedeutendsten Vorgänger Smetanas erscheinen lassen. Eine Konfrontation von Tomášeks und Smetanas harmonischem Satzgefüge soll das beweisen.

Bei den Analysen von Smetanas und Tomášeks Musikstrukturen werden wir uns auf die harmonische (und melodische) Komponente schon deshalb einstellen, weil ja die Harmonik in der romantischen Musik zum primären Agens wird,⁵ während sie in der Klassik meist nur die Grundlage von Me-

³ Smetana selbst sagte: *„Ich ahme keinen der berühmten Komponisten nach, ich bewundere nur ihre Größe und nehme alles für mich an, was ich als gut und schön und vor allem wahr anerkenne. Man denkt, daß ich den „Wagnerismus“ einführe. Doch habe ich genug mit dem „Smetanismus“ zu tun, wenn dieser Stil nur ehrlich ist.“* (Zitiert Z. Nejedlý: B. Smetana, Praha 1903, 50–51).

⁴ Anm. 2.

⁵ Vit Nejedlý: *Počátky české moderní harmoniky* (Die Anfänge einer modernen tschechischen Harmonik), Praha 1960, 14.

lodie und Rhythmus bildete.⁶ Außerdem besaß die harmonische Komponente in der Klassik des 18. Jahrhunderts universalistische Grundzüge, in Übereinstimmung mit dem philosophischen und wissenschaftlichen Denken der Aufklärung.⁷ Trotzdem beruht die romantische Musik etwa bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts,⁸ vom qualitativen Blickpunkt aus gesehen, im großen und ganzen noch immer auf demselben harmonischen Material wie die Musik der Klassik. Man kann nämlich nicht behaupten, die Romantiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hätten qualitativ andere Akkordgebilde verwendet als die Klassiker. Der Unterschied ist eher quantitativer, statistischer Natur: zahlreiche „kompliziertere“ Akkorde, die bei den Klassikern nur selten erscheinen, werden bei den Romantikern immer häufiger und gewinnen das Übergewicht. Gerade der hohe Prozentsatz „komplizierter“ harmonischer Gebilde ist der Träger des spezifischen harmonischen Denkens der Romantiker und in breiterer Bedeutung auch der nationalen Musikkulturen im Zeitraum der Romantik (in unserem Falle der tschechischen Musikkultur). Eine spezifische Haltung äußert sich in der tschechischen Wiedergeburtbewegung – zur Zeit des erstarkenden Nationalismus – gegenüber den bildenden Künsten, der Wissenschaft und Philosophie, und – wie aus dem Vorhergehenden hervorgeht – auch der Musik: Aus der harmonischen Komponente in der Romantik schwindet die klassische Universalität zu Gunsten des Individuellen und Besonderen. In der Musik des Romantikers B. Smetana und seines Vorgängers V. J. Tomášek erscheinen bestimmte charakteristische Züge der Harmonik. Sie lassen sich unterscheiden, klassifizieren und vergleichen.

Václav Jan Tomášek (1774–1850) gilt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als hervorragender Prager Komponist und Pädagoge. Oft wird auf Tomášeks begeisterte, angeblich unkritische Beziehung zu Mozarts Musik hingewiesen, und man sagt, er habe jegliche Musik nach Mozart gemessen. Deshalb wurde er als Mozartepigone bezeichnet, als eingefleischter Konservativer, der neue künstlerische Strömungen hartnäckig abgelehnt hat.⁹ Diese Beschuldigungen tun Tomášeks allgemeiner Bedeutung und im besonderen seinem Klavierschaffen unrecht, das nämlich das gerade Gegenteil beweist: Seine kleinen Klavierkompositionen – die sogenannten lyrischen Klavierstücke – die im Zentrum unserer harmonischen Analysen stehen (7 Hefte Eklogen, die seit 1807 entstanden sind, 2 Hefte Rhapsodien aus dem Jahr 1810 und 3 Dithyramben aus dem Jahr 1818), sind inventionsreich und originell, sie überragen die heimische zeitgenössische Produktion, Škroup

⁶ Ebendort. Auch Alfred Einstein: *Romantik in der Musik*; Kapitel Universal- und Nationalmusik, München 1950, S. 70–82.

⁷ Besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinen universalistische Lehrschriften, die das menschliche Wissen total erfassen wollen (die französischen Enzyklopädisten).

⁸ Etwa zu dieser Zeit (1857) beendet Richard Wagner die Oper *Tristan und Isolde*, in der er die traditionelle romantische Harmonik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts negiert.

⁹ Tomášek hat es zu einem gewissen Grade selbst verursacht, daß man ihn in der Literatur so gewertet hat. Er äußert sich nämlich in seiner Selbstbiographie mit übertriebener Achtung und Begeisterung über Mozarts Musik. Dies veranlaßte dann die Autoren zahlreicher Artikel und Publikationen über V. J. Tomášek zu pauschalen und unrichtigen Abwertungen seines angeblichen Epigontums.

Werk inbegriffen, weitaus und weisen deutlich in die Zukunft — auf Smetana. Zu erwähnen ist, daß Tomášeks (und Voříšeks) Klavierkompositionen auch Franz Schubert dazu angeregt haben, seine berühmten lyrischen Stücke zu schreiben.¹⁰

Tomášek erscheint als Romantiker, wenn er in den Eklogen nach dem musikalischen Ausdruck poetisch-pastoraler Gedanken strebt. Er schreibt in seiner Selbstbiographie: „... Dieser Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen, um zu sehen, ob nicht manche ihrer Dichtungsarten in das tonische Gebiet verpflanzt, und dadurch die ohnehin noch immer zu beengte tonische Dichtung erweitert werden könnte. Der erste Versuch bestand in sechs Eklogen... Diese bald darauf sehr beliebt gewordenen Tondichtungen sind wohl eine Art Pastoralen, sie unterscheiden sich aber der Melodie, der Harmonie, dem Rhythmus nach, von den älteren Pastoralen zu sehr... Ich dachte mir ein Hirtenvolk... Seine bei verschiedenen Anlässen im Leben sich äußernden Empfindungen durch tonischen Ausdruck wieder zu geben, war also die schwere Aufgabe, die ich mir stellte“.¹¹ In den Eklogen kann man unschwer feststellen, wie die poetisch-pastoralen, in den Tonbereich „verpflanzten Dichtungsarten“ vom rein musikalischen Standpunkt aussehen. Der Komponist drückt das Pastorale meist durch den tonischen oder noch öfter durch den sogenannten Sackpfeifen-Orgelpunkt aus, über dem in der rechten Hand T, D oder D7 und T wechseln. Es kommt zum gleichzeitigen Erklängen von T und D7. Am häufigsten erscheint bei den Akkordgebilden (T, D7, T) in der rechten Hand eine diatonisch steigende oder fallende melodische Linie: I.—II.—III. Stufe (III.—II.—I. Stufe). Und gerade der tonische Orgelpunkt im Baß, der mit D7 in engster Nachbarschaft der beiden Toniken erklingt, macht jenen lyrisch-pastoralen Eindruck und verleiht dem Satz Ausgeglichenheit und Weichheit. Wenn im Baß der Sackpfeifen-Orgelpunkt fehlt und dort T mit D7 wechselt, pflegt bei fallender melodischer Linie T anfangs in Terzenlage, D7 in Quintenlage und schließlich T in Oktavenlage zu stehen. Bemerkenswert ist, daß Tomášek bei der Schilderung pastoraler Stimmungen (besonders in den Eklogen) auch die melodische Linie V.—VI.—V.—IV.—III.—II.—I. Stufe verwendet.¹²

¹⁰ Diesen sehr interessanten Gedanken hat Willi Kahl in seiner Studie *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810* zum erstenmal ausgesprochen und begründet (AfMw 3, 1921, 99—122). Kahl belegt, daß Schubert spätestens gegen Ende des Jahres 1827 Voříšeks und Tomášeks Klavierkompositionen kennengelernt hat. Nach dieser Anregung komponiert Schubert Ende 1827 und Anfang 1828 seine Impromptus op. 90 und op. 142, Moments musicaux und 3 Klavierstücke. Die Richtigkeit von Kahls Meinung beweist die Tatsache, daß man bis zum Ende des Jahres 1827 in Schuberts Klavierschaffen keine lyrischen Stücke findet. Fügen wir noch hinzu, daß Schubert Voříšek persönlich kannte; sie trafen einander häufig in Wien und waren über ihr Schaffen gegenseitig informiert.

¹¹ V. J. T o m á š e k: Selbstbiographie, Praha 1846, in: Klars Almanach LIBUSSA.

¹² Es ist bemerkenswert, daß viele Komponisten des 18. und besonders des 19. Jahrhunderts gerade den melodischen Bogen V.—VI.—V.—IV.—III.—II.—I. Stufe verwenden, wenn sie pastorale Stimmungen in der Musik ausdrücken wollen: J. J. Ryba: *Česká mše vánoční* (Tschechische Weihnachtmesse), L. v. Beethoven: sog. „Sonate pastorale“ für Klavier op. 28, erster Satz, F. Schubert: Klaviersonate H-Dur und Symphonie Nr. 6, Tomášeks Eklogen, B. Smetana: *Z českých luhů a hájů* (aus Böhmens Hain und Flur).

Um poetisch-pastorale Gedanken musikalisch auszudrücken, nützt der Komponist neue Klangmöglichkeiten des Klaviers aus; seine Stücke fesseln durch ihre Klangfarbe, das Ruhen auf wohlklingenden Akkorden und die Kunst lyrische Stimmungen auf kleine Flächen zu konzentrieren. Hier mag Tomášek als Entdecker der bukolischen Naturpoesie und als einer der Vorläufer des romantischen Stils gelten.

Seine lyrischen Klavierstücke sind auch vom Standpunkt des formalen Aufbaus neu. Die ersten Komponisten der Frühromantik verstoßen wesentlich gegen die Sonatenform und die zyklischen, für den klassischen Musikkanon typischen Gebilde; sie bevorzugen miniaturhafte, freie Formen. Diese Tendenz merkt man auch bei dem Frühromantiker Tomášek; er sagt dazu in seiner Autobiographie: *„Schon lange her zeigte sich eine unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen die Sonate für's Pianoforte und gegen die Symphonie. Dieser Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen . . . Der erste Versuch bestand in sechs Eklogen für's Pianoforte . . .“*¹³ Tomášek komponiert seine Klavierstücke meist in der einfachen Liedform ABA mit stimmungsmäßig kontrastierendem Mittelteil.

In diesem Zusammenhang sei bemerkt, wie wesentlich der Anteil der Kammermusik und der für Klavier oder kleine Besetzungen bestimmten Gattungen an dem Werden der Romantik gewesen ist. Die Frühromantik hat zuerst und am deutlichsten auf dem Gebiet der Kammermusik (Lieder, kleine Klavierstücke *Fields*, *Schuberts* u. a.) gesprochen. Hier, in der intimen, kammermäßigen Besetzung, konnten die ersten Romantiker ihrer Phantasie freien Lauf lassen und sie in den kleinen Formen leichter ins Treffen führen als in der Sonate und Symphonie, wo die umfangreiche Sonatenform noch lange beharrte. Diese Tatsache bestätigt auch Tomášeks Schaffen: seine Symphonien und Messen atmen noch den universalistischen „Mozartschen“ Geist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Musik dieser opera war zur Zeit ihres Entstehens bereits veraltet. Dagegen weisen seine kammermäßig gestimmten, lyrischen Klavierstücke weit in die Zukunft.

Außer den in Musik gesetzten poetischen Gedanken und den neuen formalen Lösungen der Klavierstücke verdient auch Tomášeks reiche und reife harmonische Vorstellungskraft volle Beachtung. Seine Klavierstücke bringen ungewöhnliche Akkordgebilde, ihre harmonische Struktur ist mannigfaltig, von zahlreichen Modulationsprüngen belebt. Wir haben bereits erwähnt, daß manche harmonischen Verbindungen bei den romantischen Komponisten spezifische Züge annehmen, die auch in Tomášeks Klavierstücken erscheinen und später Smetanas harmonisches Denken begründen halfen.

Bevor wir die typischen Akkordgebilde Smetanas im einzelnen besprechen, wollen wir die allgemeinen Merkmale seines harmonischen Denkens charakterisieren. Für Smetanas musikalisches Werk bleibt das klassische harmonische Funktionsprinzip gültig. Der Meister ist der Typ des Komponisten, bei dem die homophone Arbeitsweise überwiegt. Er faßt die Harmonie grundsätzlich vertikal auf. Wie bei allen Romantikern wird das Harmonische, besonders in seinen Opern, als wichtiger Faktor zum Träger der musikalischen Spannung. Melodik und Harmonik stehen bei ihm in engstem

¹³ V. J. Tomášek: *Selbstbiographie*, I. c.

Zusammenhang. Smetanas Meisterschaft zeigt sich in der folgerichtigen Anwendung der einfachsten harmonischen Mittel, wie es z. B. der Dur-Quintakkord ist, der am häufigsten in der Terzenlage erscheint. Sein nachdrückliches Verweilen schafft mächtige Wirkung, die oft die Vorstellung des Heroischen, Majestätischen, Nationalen, der freudigen Erwartung und anderer positiver Regungen evoziert. Seine Musik macht den Eindruck harmonischer Stabilität und Durchsichtigkeit.¹⁴ Dies geht auf die häufige und bewußte Verwendung der tonischen Grundfunktionen Tonika, Subdominante, Dominante und ihrer Wendungen, besonders des Quartsextakkords, zurück. Im ganzen Werk des Meisters überwiegen die Dur-Tonarten, von denen Smetana offensichtlich C-Dur bevorzugt.

Klären wir nun, wie man zur Erkenntnis der spezifischen Merkmale von Smetanas harmonischer Struktur gelangt. Auf Grund der bemerkenswerten Arbeit Vít Nejedlýs¹⁵ und nach eigenen Analysen habe ich in qualitativ-quantitativer Untersuchung sämtlicher harmonischer Verbindungen in Smetanas *Verkaufter Braut* 22 sich ständig wiederholende harmonisch-melodische Kerne (harmonische Verbindungen, akkordische Gebilde)¹⁶ festgestellt und unterschieden. Diese Kerne bilden die Grundlagen, eine Art Skelett, dessen quantitative Proportionen ein Bild von Smetanas harmonischem Denken vermitteln. Zu den Ergebnissen gelangt man mit Hilfe der quantitativen Analyse. Eine vorhergehende qualitative Analyse war jedoch unbedingt notwendig: die Anwendung statistischer Methoden ohne semantische (qualitative) Analyse der auszuwertenden Musikstrukturen hätte nämlich keine Aussicht auf Erfolg (Gefahr einer Reduktion der Qualität auf die Quantität). Erst dann trat ich an quantitative harmonische Analysen der umfangreichen Musikstruktur von Smetanas Oper *Die verkaufte Braut* heran.¹⁷

Wir wollen nun Analogien von Smetanas charakteristischen harmonisch-melodischen Kernen im Klavierwerk Tomášeks untersuchen, also das Erscheinen identischer Kerne in der Kompositionsstruktur zweier Autoren, die jene für das musikalische Schaffen einer bestimmten Entwicklungsepoche verbindliche Struktur von Normen und Gewohnheiten repräsentiert.

Eines der typischsten Zeichen des harmonischen Denkens bei Smetana und Tomášek ist die Akkordverbindung T – D7 – T.¹⁸ Diese Folge war natürlich im europäischen melodisch-harmonischen Musiksatz des 17. bis 19. Jahrhunderts sehr verbreitet. Es hätte deshalb wohl keinen Sinn, die bei-

¹⁴ Das bedeutet natürlich nicht, daß Smetana harmonischen Komplikationen ausgewichen wäre. Er exponiert doch auch Akkordgebilde, die hart an den Grenzen der Tonalität stehen, wie z. B. Rarachs Motiv aus der Teufelswand. Dies bezeugt Smetanas Breite der harmonischen Vorstellungskraft und die Spannweite seiner Harmonik.

¹⁵ V. Nejedlý: *Počátky české moderní harmoniky*, I. c.

¹⁶ Diesen Fragen habe ich mich in der Diplomarbeit *Paralely v harmonickém myšlení B. Smetany a F. Schuberta* (Parallelen im harmonischen Denken B. Smetanas und F. Schuberts) gewidmet, Brno 1970.

¹⁷ Die verkaufte Braut umfaßt 4884 Takte, die 2 Stunden, 6 Minuten und 15 Sekunden dauern. In meiner zit. Diplomarbeit habe ich auch eine quantitative Analyse von Schuberts harmonischer Struktur vorgenommen, die an Taktzahl und Dauer der Verkauften Braut entsprach. Die Ergebnisse habe ich verglichen und gelangte dadurch zu begründeten Schlüssen über die Parallelen im harmonischen Denken der beiden Meister.

¹⁸ D7 umfaßt gleichzeitig auch die Dominante.

spielsweise bei allen Komponisten vorkommende Tonika in anderen als charakteristischen Formen zu suchen. Tomášek und Smetana verwenden die oben erwähnte Verbindung in einer sehr typischen Form: In der oberen Melodie kommt es zum diatonischen Fallen dreier Töne (III.—II.—I. Stufe), aus dem das Wesen von Smetanas harmonischem Denken wächst. T steht meist in der Terzenlage, D7 in der Quinten- und am Schluß folgt T in der Oktavenlage. Die erwähnten Lagen ändern sich begrifflicherweise bei den Wendungen D7. Smetana verwendete diese Verbindungsfolge in der Verkauften Braut insgesamt $74 \times$ ($62 \times$ Dur, $12 \times$ Moll), wie ich bei der statistischen Auswertung der Akkordfrequenz feststellte. Auch in Tomášeks Stücken kommt diese Verbindungsfolge häufig vor (*Notenbeispiel 1* — Ekloge op. 51, Nr. 4, Takt 1–2).¹⁹ Nicht weniger häufig erscheint bei beiden Kom-



1. V. J. Tomášek: Ekloge Op. 51 Nr. 4, Takt 1–3.

ponisten die Verbindungsfolge T — D7 — T, bei der es zum diatonischen Steigen dreier Töne in der Oberstimme kommt: T meist in der Oktavenlage, D7 in der Quinten- und T schließlich in der Terzenlage. Smetana verwendete sie in der Verkauften Braut $61 \times$ ($42 \times$ Dur, $19 \times$ Moll), in Tomášeks Stücken erscheint sie z. B. in op. 51, Nr. 4, Takt 2 (siehe Notenbeispiel 1) und anderswo.²⁰ Beide Arten der Verbindung (steigend und fallend) verleihen der harmonischen Struktur Tomášeks und Smetanas einen weichen lyrischen Zug.

Eine Analogie der beiden erwähnten Kerne ist die Verbindung T — D7 — T mit dem Orgelpunkt des Grundtons im Baß. Bei D7 kommt es also zum Zusammenklängen von T und D7. Smetana verwendete die Verbindung $T - \frac{D^7}{T} - T$ in fallender Richtung $77 \times$ ($71 \times$ Dur, $6 \times$ Moll), in steigender Richtung $68 \times$ ($58 \times$ Dur, $10 \times$ Moll). Beide Arten der Verbindung mit dem tonischen Orgelpunkt im Baß sind nicht nur für Smetana sondern auch für Tomášeks Klavierstücke, besonders die Eklogen, typisch. Wie bereits gesagt wurde, ist gerade die Akkordfolge $T - \frac{D^7}{T} - T$ über dem Orgelpunkt der Träger einer poetisch-pastoralen Stimmung. Beispiele der fallenden Verbindung $T - \frac{D^7}{T} - T$ findet man bei Tomášek z. B. in op. 66 Nr. 2, Takt 73., der steigenden in op. 35, Nr. 5, Takt 93 u. a. Die bisher genannten vier Verbindungsfolgen T — D7 — T und $T - \frac{D^7}{T} - T$ steigend, T — D7 — T und $T - \frac{D^7}{T} - T$ fallend, kommen bei beiden Komponisten auch in insgesamt acht Teilformen vor,²¹ die begrifflicherweise noch häufiger erscheinen als die komplette Akkordfolge.

¹⁹ Auch op. 41, Nr. 1, Takt 1–2 oder op. 35, Nr. 3, Takt 1–2 u. a.

²⁰ Z. B. op. 41, Nr. 1, Takt 49–50, Nr. 6, Takt 42–43, Nr. 2, Takt 14 u. a.

²¹ T—D7 und $T - \frac{D^7}{T} - T$ fallend, D7—T und $\frac{D^7}{T} - T$ fallend, T—D7 und $T - \frac{D^7}{T}$ steigend, D7—T und $\frac{D^7}{T} - T$ steigend.

Man pflegt zu betonen, daß Smetanas Innigkeit ausstrahlende Verbindungsfolge $T_4^6 - D7 - T$ (oder $T_4^6 - D_7^9 - D7 - T$), einen seiner typischsten harmonisch-melodischen Kerne vorstellt. In der Verkauften Braut erscheint

2. B. Smetana: Die verkaufte Braut, 1. Akt, Takt 1066–1068 (Klavierauszug).

sie $66\times$ ($52\times$ Dur, $14\times$ Moll). Das Wesen ihrer Wirkung (Notenbeispiel 2) beruht auf dem Akkord T_4 , der bei Smetana eine große Rolle spielt. Der Meister hat die „Labilität“ des Quartsextakkordes wohl empfunden und ihn mit höchst eigenartiger Wirkung eingesetzt. In der Verbindungsfolge $T_4^6 - D7 - T$, bzw. $D_4^6 - D_7^9 - T$, bei der es in der Melodie abermals zum Fallen dreier Töne kommt, besitzt Smetana neben Schubert zweifellos einen Vorgänger in Tomášek, der diese Verbindung in seinen Klavierstücken mit Vorliebe verwendet, besonders am Schluß von Sätzen, Stücken usw.: op. 51, Nr. 3, Takt 72–73, Moll, op. 51, Nr. 4, Takt 10–11 u. an. Die Folge $T_4^6 - D7 - T$ zeichnet sich infolge der innerlichen Klangdynamik des Quartsextakkordes durch eine besondere Allmählichkeit aus: sie mündet sanft in die endgültige tonische Versöhnung, die beide Komponisten dem Abschluß vorbehalten. Die Schlußtonika wird bereits durch mehrere Akkorde vorbereitet: den tonischen Quartsextakkord, den meist doppelten Durchgang und den Dominantseptakkord. Das ist eine sinnreiche und harmonisch plastische Folge. Der Text des Opernlibrettos der Verkauften Braut läßt unschwer erkennen, in welchen Situationen der Komponist die erwähnte Verbindung mit dem Quartsextakkord verwendet. Dies geschieht dann, und sogar nur dann, wenn der Text ein glückliches Ende, Versöhnung, Glauben (siehe Notenbeispiel 2), Zufriedenheit, Fülle, Liebe – also positive Lösungen, endgültige Entflechtungen ausdrückt. Diese Verbindungsfolge erscheint deshalb bei Smetana besonders im Finale von Auftritten, Bildern und Akten.

Eine ähnliche Bedeutung wie die Verbindung mit dem Quartsextakkord besitzt bei V. J. Tomášek der Vorhalt 6–5 auf D7, der in T mündet oder allein steht, wobei es in der Melodie wieder zum diatonischen Absteigen dreier Töne kommt (wenn der Vorhalt allein steht: zweier Töne III.–II. Stufe). Auch in dieser Verbindung ist Tomášek Smetanas Vorgänger, denn in seinen lyrischen Stücken findet man sie reichlich: in op. 66, Nr. 2, Takt 80–81 u. a. Auch Smetana verwendet sie häufig, wie ihre hohe Frequenz in der Verkauften Braut andeutet: $136\times$ ($91\times$ Dur, $45\times$ Moll). Bei beiden Komponisten ist der Vorhalt 5–6 wesentlich häufiger als die übrigen Vorhalte.

Wir wollen nun im untersuchten Werkensemble der beiden Komponisten weitere stilbildende Elemente auf dem Gebiet der tonalen Harmonie verfolgen. Der vergrößerte Quintakkord gewann in Tomášeks Klavierkompositionen nicht jene Bedeutung wie in Smetanas späten Opernwerken. Aber nicht einmal die Verkaufte Braut ist besonders reich an selbständig stehenden vergrößerten Quintakkorden. Sie erscheinen zwar nicht selten (82×), aber keineswegs funktionell und selbständig — wie z. B. das bekannte Motiv Rarachs aus der Oper Die Teufelswand, das auf drei verschiedenen vergrößerten Quintakkorden beruht — sondern am häufigsten bei D7, in folgender Form: nach T in Oktavenlage (I. Stufe) folgt D (oder D7), nach deren Quinte (II. Stufe) der chromatische Halbton als Durchgang erscheint. Dieser mündet als Leitton — Alterierung — in die Terz der Tonika (III. Stufe) in Terzenlage. Zwischen D (bzw. D7) und T erscheint so der durchgehende vergrößerte Dominant-Quintakkord (-Septakkord). Von dieser harmonischen Folge ging Smetana in seinen späteren Werken folgendermaßen zum selbständig stehenden vergrößerten Quintakkord über: Als ihm die Verbindung T-D-chromatischer Durchgang-T hinreichend vertraut geworden war, ließ er D aus und setzte an ihrer Stelle gleich hinter der Tonika den vergrößerten Quintakkord ein. Diesen Akkord als Durchgang verwendet auch Tomášek am häufigsten: op. 47, Nr. 4, Takt 114, op. 39, Nr. 1, Takt 16 f.

Zu den vielleicht am meisten kennzeichnenden Züge von Tomášeks harmonischem Denken in den Klavierstücken gehören die parallelen Terzen und parallelen Sexten über dem tonischen Orgelpunkt — meist der sogenannten Sackpfeifen-Quinte — und noch häufiger erscheinen Kombinationen der Terzen und Sexten über dem Orgelpunkt, als Verfahren, das sich auf die Quintenmelodik der Waldhörner stützt. In der melodischen Oberstimme kommt es wie üblich zur steigenden oder fallenden diatonischen Folge dreier Töne, einer harmonisch-melodischen Geste, die besonders seinen pastoralen Eklogen Innigkeit und lyrischen Ausdruck verleiht. Sie erscheint an vielen Stellen, z. B. in op. 63, Nr. 3 — Terzen, Nr. 6 — Sexten, op. 35, Nr. 5 kombiniert, op. 47, Nr. 2 — Terzen, op. 51, Nr. 4, fast die ganze Nummer kombiniert über dem Sackpfeifen-Orgelpunkt (siehe Notenbeispiel 1). Das erwähnte Verfahren kommt aber auch bei Smetana reich zur Geltung, man könnte sich seine Orchester- und Kammermusikwerke ja kaum ohne parallele Terzen und Sexten über Orgelpunkten vorstellen. Dies gilt übrigens auch für Schuberts Kompositionen. In der Verkauften Braut erscheinen parallele Sexten über dem Orgelpunkt 649×, parallele Terzen über dem Orgelpunkt 429× und Kombinationen von Terzen und Sexten über Orgelpunkten 773× (!). Der Librettotext erlaubt es abermals festzustellen, in welchen dramatischen Situationen der Komponist diesen Vorgang wählt: parallele Terzen über dem Orgelpunkt in der Regel bei Massenszenen, parallele Sexten, wenn der Text Gefühlsbeziehungen (Liebe) äußert, und ihre Kombination über dem Sackpfeifen-Orgelpunkt meist dann, wenn er den Eindruck des Nationalen und Volkhaften erwecken will — bei Volksversammlungen, Tänzen, im Gasthaus u. a. m. In der Exponierung paralleler Terzen und Sexten über dem Orgelpunkt erscheint Tomášek nicht nur als Vorgänger Smetanas, sondern auch Schuberts, der seit Ende 1827, als er Tomášeks und Voříšeks Klavierstücke kennenlernte, dieses Verfahren fast auffallend oft verwendet hat.

Die Dur-Moll-Oszillation gleichnamiger Tonleitern im Rahmen derselben Periode hebt die Literatur mit Recht als eines der typischen Merkmale von Smetanas harmonischem Empfinden hervor (den sogenannten Dur-Moll-Effekt). Die Zwillingsform der großen und kleinen Terz bietet durch den qualitativen Kontrast von Dur und Moll Gegensatz und Einheit zugleich, sie ermöglicht es Smetana im Rahmen der Diatonik und Chromatik die Tonart zu beleben. Wir unterstreichen, daß Tomášek auch mit diesem Dur-Moll-Effekt ein Vorgänger Smetanas war: er exponiert ihn häufig, allerdings nicht in solchem Maße und solcher Qualität wie Smetana, der ihn in seinen Opern bewußt als wirksames Mittel einsetzt, um Stimmungsänderungen des Textes auszudrücken. In dieser Hinsicht ist übrigens auch Schubert Smetanas großer und unmittelbarer Vorgänger. Die statistische Auswertung der Verkauften Braut besagt, daß Smetana die Dur-Moll-Oszillation $23\times$ verwendet (Notenbeispiel 3), Schubert im Vergleich derselben Zahl



3. B. Smetana: Die verkaufte Braut, 1. Akt, 1. Auftritt, Takt 169–173 (Klavierauszug).

von Takten, die in einer identischen Zeit verlaufen, sogar $46\times$.²² Nichtsdestoweniger erfüllt der Dur-Moll-Effekt – diese einfachste auf dem Prinzip der Leitöne beruhende Modulation – auch in Tomášeks Stücken seine stimmungsbildende Funktion: op. 47, Nr. 4, Takt 24–31, op. 40, Nr. 5, $2\times$ u. a. In der Regel ist dieser Effekt umso auffallender, je schneller er wechselt; dies geschieht dann, wenn das einleitende Dur-Motiv kurz ist, z. B. aus drei bis vier Tönen besteht. Wichtig ist, daß Smetana diesen Effekt in der Verkauften Braut abermals im Sinne der Handlung, des dramatischen Bühnengeschehens ausnützt. Bei dem kurzen Durmotiv äußert der Text Zufriedenheit, Glück, Lob, bei der Mollvariante jähem Kontrast: Schmerz, Angst, Rache, Wehmut. Auch die Dur-Moll-Oszillation ist bei beiden Komponisten gewöhnlich mit dem diatonischen Steigen (oder Fallen) dreier Melodietöne oder wenigstens eines Teiles der Phrase verbunden, was ebenfalls die Annahme bekräftigt, daß Smetanas harmonisches Empfinden aus der diatonischen Folge dreier Töne wächst.

Zum Schluß noch etwas über Tomášeks typische Modulationen. Auf diesem Gebiet ist der Komponist erfindungsreich, er setzt kühne, harmonisch flüssige Wendungen ein, was ja auch für Smetana typisch ist. Meist münden sie in Tomášeks Klavierstücken in terzenverwandte Tonarten, ebenso wie bei Smetana, dessen Modulationen harmonisch bunt und plastisch wirken. Bei Tomášek erscheinen sie häufig: op. 51, Nr. 6, Takt 27 und 62–63, op. 41, Nr. 2, Takt 32–34 usw. Das ist aber nicht der einzige gemeinsame Charakterzug der Modulationskunst beider Komponisten. Tomášek und Smetana exponieren sehr reich fallende und steigende Sequenzen in großen und

²² Smetana verwendet allerdings den Dur-Moll-Effekt in einer markanteren Form, er setzt ihn immer mit bewußtem Nachdruck ein.

kleinen Sekunden in der Melodie der sogenannten modulierenden Sequenzen. Ihr Modell (D7) – SF – D7 – T wird im Baß immer um eine Quinte verschoben. Dies ist für Tomášek aber auch für Smetana ein so eminent typisches Verfahren, daß man beim Anhören eines beliebigen romantischen Komponisten, der es verwendet, unwillkürlich an Smetana denkt (der Eingeweihte auch an Tomášeks Klavierwerk). Hier beruht der entscheidende Faktor in der Quantität der erwähnten modulierenden Sequenzen, die uns Smetanas Musik „erkennen“ lassen. Mit dem häufigen und offenbar bewußten Exponieren von Ketten modulierender Sequenzen mit dem Modell (D7) – SF – D7 – T antizipiert Tomášek deutlich Smetana. Derartige Ketten erscheinen in der Verkauften Braut und in Tomášeks Klavierstücken an vielen Stellen: op. 39, Nr. 1, Takt 76–79 und 14–17, op. 51, Nr. 3, Takt 78–79 (*Notenbeispiel 4*).



4. V. J. Tomášek: Ekloge Op. 51 Nr. 3, Takt 78–79.

Bei dem fallenden Modell wechselt meist ein von Moll nach Dur (bei steigendem Modell von Dur nach Moll, der Unterschied beträgt nur ein Vorzeichen) modulierender Übergang mit einem in Paralleltonleitern modulierenden Übergang ab. Zwischen den Paralleltonarten und den Moll- und Durtonarten (Dur- und Molltonarten bei steigendem Modell) vermittelt die Modulation immer D7. Jede neue Tonika steht mit dem vorhergehenden D7 in Quintenrelation. Auch in diesem Fall wird ein Teil der aus drei Tönen bestehenden, steigenden oder fallenden melodischen Linie bewahrt. Interessanterweise sind die modulierenden Sequenzen mit dem besagten Modell meist kein Bestandteil des Motivs oder Themas; sie erfüllen eher die Funktion von Übergängen zwischen dem thematischen Material, erscheinen jedoch sehr häufig und fallen auf. Es ist bekannt, daß der romantische Stil immer deutlicher zu einer Akzentverschiebung von der melodischen auf die harmonische Komponente und ihre klangfarbliche Seite tendiert. Und gerade in den modulierenden Sequenzen begegnen wir jener überraschenden akkordischen Klangfarbenwirkung. Das erwähnte Verfahren hat demnach als einer der markantesten Züge der Modulationsarbeit beider Komponisten zu gelten. Von einer geringen Modifikation abgesehen, sehen die erwähnten Beispiele in folgendem Fall analog aus: In der Form von modulierenden (fallenden) Sequenzen findet man in den analysierten Werken der beiden Komponisten die Zieltonika in Relation zu ihrer vorhergehenden $\text{D}\text{S}7$ als Intervall der großen Septim: Tomášeks Dithyrambe Nr. 2, Takt 3–4 (*Notenbeispiel 5*). Es



5. V. J. Tomášek: Dithyramb Nr. 2, Takt 3–4.

geht in diesem Fall meist um den leiterfremden verminderten Septakkord.

Tomášeks harmonisches Empfinden fand bei Smetana auch mit einer Folge leiterfremder Dominanten Widerhall, die man im untersuchten Werk der beiden Komponisten tatsächlich in beträchtlicher Frequenz entdeckt. In der Folge steht jede neue Tonika zur vorhergehenden in Quintenrelation. Die erwähnte Folge besitzt in der Regel zweierlei Gestalt: Im ersten Fall fällt die obere Melodie jeder neuen Tonika, bzw. (D7), um einen Halbton: Tomášek, op. 39, Nr. 4, Takt 76–77, op. 66, Nr. 3, Takt 18–20. Typischer und bei beiden Komponisten häufiger ist jedoch die Folge leiterfremder Dominanten, bei der die Melodie jeder neuen Tonika (D7) um eine kleine Terz fällt, dann um eine kleine Sekund steigt, um wieder um eine kleine Terz zu fallen, usw. (Tomášek op. 51, Nr. 3, Takt 70–71, Smetana – *Notenbeispiel 6*). Im Fall der Folge leiterfremder Dominanten kann es sich um



6. B. Smetana: Die verkaufte Braut, 3. Akt („Skočná“), Takt 322–328 (Klavierauszug).

eine Septimenrelation zwischen den neuen Toniken handeln, wenn ein vermindertes Septakkord erscheint, z. B. op. 39, Nr. 4, Takt 76.

Modulationen, die in Tonarten der Sekundenverwandtschaft führen, sind zwar nicht so häufig, wie Modulationen in die Terzenverwandtschaft, aber trotzdem für beide Komponisten bezeichnend. Sie kommen als einzeln stehende Modulationen oder Ketten von modulierenden Sequenzen vor, wie es die Beispiele beweisen: Tomášek, op. 35, Nr. 2, Takt 43–46 steigend, op. 51, Nr. 6, Takt 66–68 fallend. Abermals kann jede neue Tonika gegenüber der vorhergehenden D7 in Quintenrelation (unsere oben angeführten Fälle) oder in Septimenrelation (op. 40, Nr. 6, Takt 103) stehen. Die einzelnen Modulationen in die Terzen- und Sekundenverwandtschaft, aber auch die modulierenden Sequenzen sowie die einzelnen Verbindungsfolgen leiterfremder Dominanten verwendete Smetana in der Verkauften Braut insgesamt 442×, was unsere statistische Wertung ergab.

Man kann zahlreiche Parallelen im harmonischen Denken Tomášeks und Smetanas konstatieren. Sie überzeugen uns davon, daß Bedřich Smetana auf dem musikalischen Feld der tschechischen Wiedergeburtzeit bereits einen bedeutenden Vorgänger besessen hat.

Deutsch von Jan Gruna

HARMONICKÁ STRUKTURA TOMÁŠKOVÝCH LYRICKÝCH KLAVÍRNÍCH KUSŮ

(K otázce geneze Smetanova skladebného slohu)

Od počátku 19. století se stává v českých zemích vědomým programem nacionalismus. Snahy o specifický národní charakter promítají se v českém národním obrození také do oblasti hudební. Domácí hudební produkci 19. století dal vrchol B. Smetana, zakladatel a syntetik. Jeho umělecký zjev byl však v dřívější literatuře v jednom smyslu přeco-

ván: na Smetanu se často pohlíželo jako na skladatele, který neměl na domácí půdě žádných předchůdců. V. Helffert první poukázal na skutečnost, že Smetana čerpal podněty nejen z odkazu světových mistrů klasicismu a romantismu, z české lidové písně, lidového tance aj., ale i z tvorby tzv. českých hudebních emigrantů 18. a poč. 19. století. Na druhé straně význam díla domácích hudebních diletantů-obrozenců pro Smetanův tvůrčí vývoj je třeba hodnotit nanejvýš kriticky. U řady z nich totiž více než vlastní umělecká hodnota rozhoduje tendence (vlastenectví). Naproti tomu odkaz dvou tzv. hudebních emigrantů J. L. Dusíka, J. V. H. Vofříška a pražského V. J. Tomáška má pro Smetanův tvůrčí růst význam daleko větší: v Dusíkových klavírních sonátách, Vofříškových a Tomáškových tzv. lyrických klavírních kusech se vyskytují četné akordické útvary a modulace, jež jsou typické pro Smetanovo harmonické myšlení.

Studie se blíže zaměřuje na *Václava Jana Tomáška* (1774–1850). Středem zájmu jsou jeho průkopnické lyrické klavírní kusy (Eklogy, Rapsodie a Dithyramby), vydávané tiskem od r. 1810, jež jsou z hlediska harmonické struktury konfrontovány s dílem Smetanovým. Při analýzách je pozornost zaměřena na harmonickou složku proto, že v romantismu dochází ke stále znatelnějšímu přesouvání akcentu ze složky melodické na harmonickou, harmonika je primární a stává se pro jednotlivé skladatele charakteristickou. Specifické rysy harmoniky se zřetelně projevují již v klavírním díle Tomáškově; jako romantik jeví se mimo jiné v tom, že např. v Eklogách usiluje (podle svého vlastního vyjádření) o spojení hudebního obsahu s poetickou myšlenkou.

K tomu, aby bylo možné porovnat harmonické struktury Tomáška a Smetany a nalézt v nich paralely, bylo třeba nejprve provést kvalitativní klasifikaci materiálu, resp. vylíknout charakteristické harmonické spoje Smetanovy, a posléze zjistit jejich četnost. Na podkladě těchto autorových kvalitativně-quantitativních harmonických analýz celé Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* bylo rozlišeno 22 často se opakujících harmonicko-melodických jader (spojů). Jejich výčtem se získá základní obraz harmonického myšlení Smetanova. K výsledkům, jež umožňují získat právě analýza kvantitativní, došel autor v dřívější práci (Paralely v harmonickém myšlení B. Smetany a F. Schuberta) a použil jich v této studii pro srovnání s harmonickou strukturou Tomáškových klavírních kusů.

Analýzou bylo zjištěno, že podobně jako pro Smetanovu harmonickou strukturu (konkrétně *Prodanou nevěstu*), je i pro Tomáškovy klavírní kusy typické spojení T-D7-T. Vzhledem k všeobecné rozšířenosti tohoto sledu spojů nemělo by význam vyhledávat jej v jiné podobě než charakteristické. Tomášek a Smetana užívají tohoto spojení často právě v typické podobě: ve svrchní melodii dojde k diatonickému sestupu tří tónů, přičemž počáteční T je obvykle v tercové poloze, D7 v kvintové a závěrečná T v oktávové. Neméně častý je i tentýž sled spojů vzestupný. Obdobou zmíněných způsobů je spoj s prodlevou základního tónu v basu. Rovněž jeden z nejpříznačnějších spojů Smetanových, T₄⁰-D7-T, vyskytuje se v nápadně hojně míře v Tomáškových klavírních kusech; objevuje se u obou skladatelů obvykle v závěru věty. U Smetany lze navíc vystopovat (díky textu opery), v jakých situacích užívá skladatel tohoto harmonicky plastického a účinného spoje. Je to tehdy, jestliže text vyjadřuje definitivní kladné rozřešení. Podobný význam má u obou skladatelů průtah 6–5 na D7, ústící do T. Zvětšený kvintakord nenabyl v Tomáškově klavírním díle takového významu jako ve Smetanových pozdních operách. Ale ani *Prodaná nevěsta* není zvláště bohatá na samostatné zvětšené kvintakordy. Objevují se většinou ve formě zvětšeného dominantního kvintakordu (septakordu) průchodného. V této podobě jej často exponuje i Tomášek. Snad nejtypičtějším rysem harmonického citění Tomáškovy, a také Smetanova, jsou paralelní tercie a paralelní sexty nad tónickou prodlevou, nejčastěji tzv. dudáckou. Smetana tohoto způsobu užívá zpravidla tehdy, chtěl-li dosáhnout dojmu české lidovosti. Rovněž u „smetanovské“ dur-mollové oscilaci stejnojmenných tónů v rámci jedné periody jeví se Tomášek, vedle Schuberta, jako Smetanův významný předchůdce. Smetana ovšem užívá dur-mollového efektu v nápadnější podobě a hudebně jím vystihuje změnu nálady v textu. Pro modulace Tomáškových kusů je příznačné, že vedou nejčastěji do tónů tercové příbuznosti. Tento způsob modulační práce je nanejvýš typický i pro Smetanu. Kromě toho exponuje Tomášek a Smetana nápadně často celé sestupné i vzestupné řetězce modulujících sekvencí: vyznačují se účinně barevně souzvukovým. Rovněž Tomášek často exponovaný řetězec sledu mimotónálních dominant v charakteristické podobě, přinášející zpestření hudební věty, hojně uplatňoval ve svém díle Smetana.

