

Vysloužil, Jiří

**Zu Hába's Symphonischer Phantasie, Op. 8 : (Versuch einer musikalischen Analyse)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1968, vol. 17, iss. H3, pp. [75]-86

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112332>

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.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

## ZU HÁBA'S SYMPHONISCHER PHANTASIE, OP. 8

(Versuch einer musikalischen Analyse)

Mit der Chromatik von Wagners Tristan drang in das musikalische Denken Europas ein neues dynamisches Element ein, das dann zu Beginn unseres Jahrhunderts im Werke Arnold Schönbergs gipfelte, dem es als ersten Komponisten gelang, das Material der chromatischen Halbtonleiter neuartig und allseitig auszuwerten. Durch Schönbergs Zutun wurde die vollständige Zwölftonchromatik zu einem der möglichen Ausgangspunkte einer neuzeitlichen Melodik und von hier aus auch Harmonie, und dies sowohl in horizontalem als auch vertikalem Sinne.

Dabei handelte es sich Schönberg nicht nur um die volle Exploitation des chromatischen Halbtonsystems, sondern auch um die Änderung der Beziehungen zwischen den Tönen und Tonstrukturen innerhalb dieses Systems. So verwirklichte der Komponist etwa vom Jahre 1908 an schrittweise seine originelle künstlerische Idee des „musikalischen Stils der tonalen und harmonischen Freiheit“,<sup>1</sup> die vor allem in der freien Wahl und Reihung von Tönen, alterierten und nicht alterierten Intervallen, und ihrer vollkommenen Gleichberechtigung (manche frühere „Dissonanzen“ wurden nun sogar zu Hauptintervallen) in Melodie und Harmonie beruhte. So war Schönbergs musikalischer Satz von jeglichen Bindungen und Beziehungen befreit, die auch nur entfernt an die traditionelle Dur-Moll-Tonalität gemahnt hätten. In harmonischer Hinsicht kulminierte Schönbergs Arbeit mit der vollständigen Zwölftonchromatik im Monodrama Erwartung, op. 17 (1909), erlangte jedoch in melodischer, harmonischer und tektonischer Beziehung ihre organische Einheit erst durch die Entdeckung der Dodekaphonie genannten Kompositionsmethode.

<sup>1</sup> Nach dem treffenden Terminus H. H. Stuckenschmidts (*Arnold Schönberg* 1957, S. 65), statt des zwar öfter gebrauchten, weil lapidaren, jedoch inadäquaten und von Schönberg selbst verworfenen Ausdruck „atonale“ Musik, „atonaler“ Stil.

Vom Blickpunkt einer neuartigen und allseitigen Auswertung der vollständigen Zwölftonchromatik stand die deutsche Musik durch Schönbergs Verdienste an der Spitze der zeitgenössischen Bestrebungen der europäischen Musik; auch wenn wir diese Verdienste durchaus nicht verabsolutisieren wollen (aus den Impulsen der Tristan-Chromatik schöpften selbständig auch andere Komponisten wie Bartók, Skrjabin, Ives und tschechische Komponisten der Generation nach Smetana—Dvořák), kann man nicht bestreiten, daß die vollständige Zwölftonchromatik vor allem durch Schönbergs Zutun zu einem der markantesten Phänomene der Musik unseres Jahrhunderts und damit zu einem der Wertkriterien für die Neuartigkeit und Progressivität des modernen Musikschaffens wurde.

Die bedeutenden tschechischen Zeitgenossen Schönbergs Vítězslav Novák (1870—1949), Josef Suk (1874—1935), Otakar Ostrčil (1879—1935), deren erstgenannter 1914—1915 auch Hábas Lehrer im Meisterkurs für Komposition des Prager Musikkonservatoriums war, erscheinen Schönberg gegenüber als traditionelle, oder mit anderen Worten: verspätete künstlerische Persönlichkeiten.<sup>2</sup> Nicht einmal der harmonisch ungewöhnlich intensiv empfindende Suk überschritt die Grenzen der Tonalität, u. a. dank des tonalen und harmonischen Orgelpunkts, über welchen er bewegliche chromatische Melodien, Harmonien und polyphone Zonen entwickelte, die jedoch immer zu Versöhnung und Ruhe, zur Konsonanz strebten. Das Wesen von Nováks musikalischer Erfindung beruhte wieder in der Art, wie er es verstand, in Melodie und Harmonie aus charakteristischen Alterationen modaler Herkunft zu schürfen, und die Melodien seiner Kompositionen im Geiste der Grundsätze des bemerkenswert untraditionellen tschechischen Theoretikers des 19. Jahrhunderts, F. Z. Skuherský, frei und in Akkorden auf den verschiedensten Stufen zu harmonisieren.<sup>3</sup> Mit ihrem skeptischen Standpunkt zu Schönbergs musi-

---

<sup>2</sup> Was die Ausnützung einiger harmonischer Strukturen und Beziehungen zur traditionellen Tonalität betrifft. In der Melodik, in dem Ausdruck, in rhythmischer und tektonischer Gliederung des musikalischen Satzes und der Form, brachte seinerzeits auch das Werk Novák's, Suk's und Ostrčil's wertvolle Neuerungen.

<sup>3</sup> Leoš Janáček (1854—1928), der lange abseits ohne lebendigen Kontakt mit der tschechischen und europäischen Musik stand, lasse ich bei unseren Erwägungen beiseite. Harmonisch baut Janáček auf die Grundsätze Skuherský's auf, die er auf mährische Modaltypen anwendet und so bei überwiegend homophoner und polymelodischer Faktur seines musikalischen Satzes eine unkonventionelle musikalische Tektonik erzielt, die zwar die Tonalität respektiert, sich jedoch in der

kalischem Radikalismus bewahrten zwar Novák und Suk die lebendige Kontinuität mit der tschechischen Musikantentradition, verursachten jedoch, daß die moderne tschechische Musik im Grunde genommen abseits der künstlerischen Eroberungen blieb, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts vor allem die Avantgarde der sogenannten Zweiten Wiener Schule repräsentierte.

In dieser künstlerischen Isolierung verharrte infolge des intensiven pädagogischen Einflusses, den Novák und Suk ausübten, auch die Komponistengeneration der Schüler dieser beiden Meister, mit Ausnahme von Alois Hába (geb. 1893), einem kühnen und erfindungsreichen Harmoniker, der die Impulse der neuzeitlichen Chromatik in seinem Schaffen auf individuelle Weise, und sogar in noch feineren Dimensionen auszuwerten wußte, als sie der Halbton darstellt.

Die vom Standpunkt der Entwicklung des tschechischen modernen Musikschaffens umwälzende künstlerische Tat Hábas fand ihre Verwirklichung im Zeichen des inspirierenden Einflusses von Schönbergs Persönlichkeit und Werk: Diese Tatsache läßt sich mit äußeren, doch auch innerlichen künstlerischen Daten belegen.

Sein erstes, und trotzdem bewundernswert reifes und ausgeprägtes „zwölftoniges“ chromatisches Werk, die Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester, op. 8 (1920–1921), schrieb Hába noch als offizieller Schüler Schrekers, in Wirklichkeit jedoch eher unter dem lebendigen Eindruck der Begegnung mit Schönbergs Kompositionen, nach dem Studium seiner Harmonielehre und nach analytisch höchst anregenden und lehrreichen Korrekturen von Schönbergs Kompositionen, die Hába während seiner Wiener Studien (1918–1920) als Korrektor der Universal Edition in Wien durchführte. Auch die späteren „Zwölfton“-Kompositionen Hábas, die Phantasie für Flöte und Klavier, op. 34 (1928), die Toccata quasi una fantasia für Klavier, op. 38 (1931), die Zwölfton-Phantasie für Nonett, op. 40 (1931), und die Symphonische Phantasie für Orchester „Cesta života“ (Der Weg des Lebens), op. 46 (1933), entstanden in der Atmosphäre der neuen, bereits „dodekaphonen“ Werke Schönbergs, insbesondere der Variationen für Orchester, op. 31 und der Oper „Von heute auf morgen“, op. 32, deren Premieren in Deutschland Hába persönlich beiwohnte.

In der Reihe dieser anregenden Begegnungen spielte die erste eine entscheidende Rolle: Aus ihr ging nämlich Hábas bereits erwähnte Phan-

tasie, op. 8 hervor. Diese Komposition verdient unsere Aufmerksamkeit nicht nur etwa wegen ihrer offenkundig „Schönberg'schen Züge“, sondern vor allem wegen der Art und Weise, in der sich Hába, sozusagen auf den ersten Blick, mit der vollständigen Zwölftonchromatik auseinanderzusetzen mußte.

Das musikalische Material der fünf Teile der einsätzigen Phantasie, op. 8, ist im wahren Sinne des Wortes chromatisch, es basiert nämlich auf der vollständigen und freien Verwendung sämtlicher Töne der chromatischen Halbtonleiter. Die Alterationen aller Stufen bilden eine chromatische differenzierte Melodik, und auch Harmonie, die in der Regel durch den Zusammenklang mehrerer selbständiger melodischer Folgen entsteht; die klangliche und ausdrucksmäßige Agressivität der Vertikalen beruht auf charakteristischen „Dissonanzen“, vor allem der kleinen Sekund, großen Septim und kleinen Non, welche die dominierende Rolle der „konsonanten“ Gebilde vollständig aufheben. Mit sogenannten „dissonanten“ und alterierten melodisch-harmonischen Formen arbeitet Hába unkonventionell, ähnlich wie Schönberg, d. h. er löst sie nicht in „konsonante“ musikalische Gebilde auf.

In der einfachen zweistimmigen „Bachschen Invention“ des langsamen Mittelsatzes der Phantasie, op. 8.,

1.



folgen einander Reihen unaufgelöster „Dissonanzen“ in den Akkorden E-es-e (E-es große Septim und es-e kleine Sekund), D-d-es (D-es kleine Non und d-es keine Sekund), Cis-cis-es (Cis = Des-es große Non und cis = des-es große Sekund), C-c-d (C-d große Non, c-d große Sekund); Kontra G-g-f (G-f verstärkte kleine Septim), Kontra Fis-fis-f (Fis-f verstärkte große Septim), F-es (kleine Septim), weiter eine alterierte Quart (Tritonus – des-g) und alterierte Oktav (G-es) (verkleinerte Oktav), die den übrigen „konsonanten“ Intervallen (kleine und große Terz, kleine und große Sext und reine Quart) durchaus gleichberechtigt gegenüberstehen.

In den harmonisch und kontrapunktisch exponierten Teilen der Phantasie, op. 8, heben die erwähnten Alterationen und „Dissonanzen“ die tonale Bestimmtheit von Hábas musikalischem Satz auf, der sich zweifellos eher Schönbergs „Atonalität“ nähert, als der zwar melodisch, har-

monisch und kontrapunktisch gelockerten, im Wesen jedoch noch immer „tonalen“ Struktur von Suks Kompositionen oder mit anderen Worten: Das Bachsche Prinzip der Einheit des melodischen, harmonischen und kontrapunktischen Phänomens wird von Hába ohne Rücksicht auf die traditionelle Tonalität interpretiert.

So sind z. B. in der Episode des Soloklaviers des ersten Variationsteils der Phantasie, op. 8, die chromatisierte Melodie und die Vertikalen so

2.

*Poco animato, risoluto (♩ = 100)*

Klavier  
Clar. B  
Archi  
Clar. basso

gegliedert, daß sie sich auf den ersten Blick dem tonalen Terzensystem entziehen. Der alterierte Achtklang auf der zweiten Zeit (Kontra D-eis-a-cis-cis<sup>1</sup>-dis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>) besteht aus den Intervallen (vom Kontra D im Baß aus gemessen) der vergrößerten Non (eis), großen Septim (cis<sup>1</sup>), kleinen Sekund (dis<sup>1</sup>), vergrößerten Quart (gis<sup>1</sup>, Tritonus) keinen Sext (h<sup>1</sup>) und großen Sekund (e<sup>2</sup>), und seine klangliche und expressive Qualität ist vor allem durch die alterierten und „dissonanten“ Intervalle, den Tritonus, die kleine Non, große Septim und kleine Sekund, gegeben. Bezeichnend ist auch die gegenseitige Beziehung von Hábas Vertikalen: sie sind frei aneinandergereiht und lassen sich auf keine üblichen funktionell harmonischen Beziehungen zurückführen.

Der Freiheit von Hábas melodisch, harmonisch und kontrapunktisch durchgearbeitetem musikalischen Satz, der sich von den traditionellen tonalen Gepflogenheiten und funktionellen Beziehungen gelöst hat, entspricht auch die unkonventionelle „thematische“ Arbeit und Form der fünf Variationsteile der Phantasie, op. 8, aus den Keimen des Themas sehr frei abgeleiteten musikalischen Gedanken aufgebaut sind.

Insoweit könnte man also von der Phantasie, op. 8, als einer der ersten „Zwölfton“-Kompositionen der europäischen Nachkriegsmusik außerhalb

von Schönbergs Schule sprechen, allerdings in einem anderen Sinne, als bei Schönbergs Schülern Alban Berg, Anton Webern u. a. (in diesem Zusammenhang sei natürlich erwähnt, daß auch Hindemith, Honegger und andere Komponisten in manchen Werken vom modernen Zwölftonklang ausgingen).

Immerhin empfand Hába instinktiv, wie übrigens auch Schönberg selbst zu dieser Zeit, nicht nur die Möglichkeiten, sondern auch die Grenzen eines konsequent zu Ende geführten „musikalischen Stils der tonalen und harmonischen Freiheit“ — der „Atonalität“. Obwohl er die Entdeckungen Schönbergs auf dem Gebiete der Harmonie, zu denen er übrigens bereits in seinem früheren Werk inklinierte,<sup>4</sup> im Grunde akzeptierte, tat er dies nicht unbedingt, vielmehr in einer persönlichen Modifikation, die trotz maximaler Auswertung des chromatischen Zwölftonmaterials die innere Logik und Einheit der Komposition auf Grund neuer Beziehungen zwischen den Tönen und musikalischen Strukturen anstrebte. Im Augenblick, als Schönberg die neuen formbildenden Prinzipien seiner Zwölftonkomposition auf Grund der Dodekaphonie entdeckte, legte Hába mit seiner Phantasie, op. 8, die Fundamente zu einer eigenen Auffassung der Komposition, die sich auf eine zwar frei, jedoch trotzdem nicht „atonal“ amorphe Auswahl der Töne und Gliederung des musikalischen Satzes stützte.

Inhaltlich und musikalisch ausdrucksvoller, ist der bereits oben zitierte zweistimmige musikalische Satz (Notenbeispiel 1) in Bezug auf den Inhalt (Zahl der Töne) des Tonmaterials „zwölftonig“, jedoch keineswegs „atonal“. Er umfaßt zwar gleich im ersten Takt sämtliche Töne der vollkommenen (alterierten) chromatischen Zwölftonleiter, doch führt die Wahl und Beziehung der Töne in den beiden selbständigen Melodien zu keiner Negation der gegenseitigen Bindungen, mit anderen Worten: zu keiner vollkommenen tonalen und harmonischen Freiheit des Satzes. Die Rolle der Töne es bzw. as, und ihrer chromatischen Transpositionen e, a als Ausgangs- und Grundtöne der Tonreihe — einer Art organisierenden Stütze der beiden Melodien, ist evident. Nicht nur die höhere melodische Stimme mit der Tonfolge es-d-ges-f-e-es-as-g-ges-f-e-es-d, sondern auch das Tonmaterial des gesamten musikalischen Satzes ist aus der

---

<sup>4</sup> Bezeichnend in dieser Hinsicht sind manche autodidaktische Kompositionen Hábas, vor allem die Fuge auf den Namen HABA für Orgel (1913) und die symphonische Orchesterskizze Mládí (Jugend, 1913), die er ohne Kenntnis von Schönbergs Werk, doch unter dem Eindruck der chromatischen Werke Bachs, Schumanns, Regers (Orgelkompositionen) und Wagners (Vorspiele zu Tannhäuser, Tristan und Isolde) schrieb.

Zwölftonleiter auf dem Ton es abgeleitet. Von hier aus gesehen kann man auch den musikalischen Satz Hábas am ehesten als „chromatisches es-moll“ auffassen.

Versuchen wir nun mit dieser analytischen Methode auch die innere Logik einer der komplizierteren Stellen der Phantasie, op. 8, am besten jener bereits zitierten Episode des Soloklaviers aus dem ersten Teil der Komposition (Notenbeispiel 2) zu klären, denn nur so ist es möglich, allgemein gültige Schlüsse über den musikalischen Stil der ganzen Komposition Hábas, und nicht nur ihrer Fragmente, zu ziehen.

Den Weg zur Klarlegung der komplizierten harmonischen Beziehungen, und wie wir noch sehen werden, auch der tonalen Basis unseres Beispiels, zeigt das charakteristische eintaktige Motiv, das wir in der Diminution und in der Augmentation, in melodisch variiert Form, in dem Klavierpart verfolgen können.

In diesem dreitaktigen Bruchstück fällt die Stellung des Tones d auf, der zuerst im verdoppelten (von der Baßklarinette verstärkten) Orgelpunkt unterstrichen wird und an den sich dann die beiden andere charakteristische Töne cis (große Septim d-cis in Wirklichkeit ein Schleifton) und gis (Tritonus zum Ton d) binden. Diese Tatsache führt uns zu einer solchen Klarlegung unseres, auf den ersten Blick tonal unbestimmten dreitaktigen Bruchstücks, die in ihm logische Bindungen sieht, d. h. mit einer tonal fixen Basis, die auf den Beziehungen der melodisch harmonischen Strukturen zu dem Tond, respective zu den Tönen cis und gis beruht. Darnach konnten wir auch die Vertikalen unseres Beispiels als Änderungen (reich alterierte Fassungen) der fundamentalen harmonischen Mehrklänge auf dem Ton d (Tonika), auf dem Ton cis (VII. Stufe) und auf dem Ton gis (alterierte Subdominante) interpretieren Was also für unser harmonisch einfacheres Beispiel aus dem langsamen

3., 4.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is highly chromatic and complex, with many accidentals and dense chordal textures. Below the second measure of the bottom staff, there are three circles containing the Roman numerals I, #VII, and #IV, which correspond to the harmonic analysis discussed in the text. The first circle is labeled 'I', the second is labeled '#VII', and the third is labeled '#IV'. There are also some numbers (1, 2, 3, 4, 5) written below the notes in the second measure, possibly indicating fingerings or specific notes.

Teil galt, trifft in gewissem Sinne auch für den komplizierteren melodisch-harmonischen kontrapunktischen Satz des ersten Variationsteiles der Phantasie, op. 8, zu. Die Vertikalen, die auf den ersten Blick durch vollkommen freie Tonwahl aus der chromatischen Zwölftonreihe gebildet scheinen, bergen dennoch innere Beziehungen, die aus den Bindungen der einzelnen Töne und harmonischen Gebilde zu drei gemeinsamen Tönen (d, cis, gis) hervortreten und als Kettenglieder einer Tonal bestimmten Tonreihe, in unserem Falle nach den überwiegenden großen Intervallen am ehesten einer „chromatischen D-Dur“ darstellen.

Diesen bestimmenden tonalen Sinn unseres dreitaktigen Bruchstücks klären auch seine Bindungen zu manchen anderen Teilen der Phantasie op. 8, vor allem zu dem Variationsthema, das aus dem der motivische Kern abgeleitet ist (vergl. 13. Takt des Notenbeispiels Nr. 5), und auch zu dem ganzen tonalen Plan des Einleitungsteiles der Komposition.

Bereits das chromatisch modifizierte, 21-taktige unperiodische Einleitungs-Variationsthema antizipiert ja förmlich die Bindung des ersten Teils

## 5.

*Sostenuto* (♩ = 80)

Engl. horn

klar. B<sub>♭</sub> vl. 2

mf *espress.*

f Engl. horn vl. 2, klar. Es

mf Engl. horn *espress. via*

an den Ton d und damit auch an die Tonalität auf D. In unserem Thema fällt vor allem die formgestaltende und organisierende Position charakteristischer Töne auf, insbesondere des Tons d (allenfalls seiner chromatischen Alteration dis) und seiner Dominante a (und deren chromatischer Alterationen as = gis und ais) mit der charakteristischen Tritonusbeziehung (d-gis = as), welche die ganze Melodie in den entsprechenden Transpositionen vom einleitenden (cis<sup>2</sup>) d<sup>2</sup> bis zum abschließenden as durchzieht. Auch in den übrigen melodischen Stimmen ist die gewichtige Bindung zum Ton d mehr als auffällig. In der für die gesamte tonale

und harmonische Entwicklung so wichtigen Baßmelodie kreist die Melodie im wahren Sinne des Wortes um das Tonzentrum D, in den verschiedensten Intervallsmodifikationen:

6.

pp  
3  
3 mp  
mf cresc. poco a poco ard.

Einzig und allein auf dieser festen, formgestaltenden und organisierenden Basis der „Ton-Zentralität“ entwickelt Hába von Anfang an seinen musikalischen „Zwölfton“-Satz in mehreren selbständigen melodischen und melodisch-harmonischen Strömen, deren lineare Schnittpunkte demnach auf demselben Prinzip aufgebaut sind, wie in der bereits früher zitierten Episode des Soloklaviers im langsamen Teil der Phantasie:

7.

Engl. horn  
obo  
Harfa  
timp  
archi  
con sord.  
klavier  
ppp  
pp

An das Tonzentrum d binden sich hier Fünf- und Mehrklänge mit aggressiv „dissonanten“ und alterierten Intervallen, im zweiten Takt auf der 4. und 5. Zeit sogar im vollständigen chromatischen Zwölfklang auf dem Ton D; die gegenseitige Beziehung dieser Vertikalen ist hier dieselbe, wie in den bisher analysierten Beispielen: sie lassen sich nach funktionellen Gesichtspunkten des traditionellen Dur-Moll-Systems nicht erklären, sondern wirken eher als selbständige harmonische Gebilde, die durch den Ton d zusammengehalten werden.

Ich fasse zusammen: Die Phantasie, op. 8, zeigt Hábas besondere Stellung in der Entwicklung der modernen Zwölftonmusik, deren radikaler künstlerischer Realisator vor allem Schönberg war. Unsere Untersuchungen gestatten den Schluß, daß Schönberg Hába vor allem neue Wege der harmonischen und teilweise auch melodischen Auswertung der Zwölftonchromatik und des freien Umgangs mit alterierten und „dissonanten“ melodisch-harmonischen Formen gewiesen hat. Hába tendierte zu der modernen Zwölftonchromatik bereits in seinem früheren Schaffen, entwickelte sie jedoch erst in der Phantasie, op. 8, auf Grund der von Schönberg erhaltenen Impulse.

In dieser Komposition äußerte sich noch ein anderer Zug von Hábas musikalischem Schaffen, nämlich seine Fähigkeit, die Impulse der zeitgenössischen Entwicklung zu eigenbürtiger Auffassung umzuschmelzen, die sich in der Tektonik des musikalischen Satzes auf das Prinzip der „Tonzentralität“ stützte, mit dem Hába das Funktionsprinzip des traditionellen Dur-Moll-Systems ersetzte. Wie Hábas Harmonielehre (Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems, 1927) und sein sonstiges kompositorisches und theoretisches Werk beweisen, trat das Prinzip der Tonzentralität an die Stelle der traditionellen Tonalität nicht nur im chromatischen und bichromatischen Tonsystem (die Viertel- und Sechsteltonkompositionen Hábas), sondern auch im diatonischen, modalen und Dur-Moll-System (z. B. das diatonische Siebenton-Nonett, op. 41, und zahlreiche andere Kompositionen der letzten Schaffensperiode Hábas).

Die Phantasie, op. 8, spielt also eine besondere Rolle auf Hábas Weg zu einer autochthonen modernen Klanglichkeit und kompositionellen Logik, die den Raum für eine durchaus freie Bildung von melodischen und harmonischen Formen diatonischer, chromatischer und bichromatischer Art öffnete, ohne dabei die formgestaltende Funktion einer tonalen Organisation der modernen Musik zu negieren.

Daher unterscheidet sich die Phantasie, op. 8, nicht nur in der Analyse der musikalischen Notierung, sondern auch in ihrem lebendigen künst-

lerischen Ausdruck und Klang von den Kompositionen Schönbergs (abgesehen von begreiflichen Abhängigkeiten im Detail der Stilistik). Nicht einmal während des unmittelbaren intensiven Wirkens von Schönbergs Musik, also zur Zeit der Komposition der Phantasie, op. 8, ging Hába's eigene Musikalität unter diesen Einflüssen verloren, eine Musikalität, die ja auch aus den tschechischen Traditionen hervorgegangen war und von ihnen genährt wurde. Die modalen Züge des Hauptthemas des ersten Teils der Phantasie, op. 8 (Notenbeispiel 5), mit dem charakteristischen Tritonus, kann man für ein Anzeichen der Verarbeitung von Impulsen durch Vítězslav Novák's Modalität halten, der ja Hába schließlich auch ethnisch nahestand. Ebenso sehen wir im Prinzip der Tonzentralität eine der persönlichen Modifikationen des traditionellen Sinnes für Übersichtlichkeit und Geschlossenheit des musikalischen Satzes, der im Unterbewußtsein der tschechischen Komponisten seit jeher verankert ist. Suk, mit seinen tonalen und harmonischen Orgelpunkten, war das letzte Glied dieser Entwicklungskette vor Hába.

An der Kreuzung der Suche nach neuen künstlerischen Lösungen gebührt Hába's Phantasie, op. 8, eine bedeutsame Stellung: Nicht nur vom Gesichtspunkt der folgenden Entwicklung des Komponisten, sondern auch der möglichen Perspektiven der jungen tschechischen Musik. Hába hat mit dieser Komposition bewiesen, daß es möglich war, neben Schönbergs Werk einen originellen Typus der Zwölftonmusik zu schaffen. Und dies ist, auch von weiteren Zusammenhängen aus gesehen, entschieden nicht wenig.

*Übersetzt von Jan Gruna*

## NA OKRAJ HÁBOVY SYMFONICKÉ FANTAZIE, OP. 8

(Pokus o hudební analýzu)

Hábova Symfonická fantazie pro klavír a orchestr op. 8 patří ke klíčovým dílům svého autora. Vznikala v době významného předělu evropské moderní hudby a v okamžiku rozhodného skladatelova vykročení za vlastním uměleckým slohem (1920—1921). Tvarově a výrazově se řadí k těm dílům moderní české i evropské hudby, která po svém zužitkovala podněty dvanáctitónové chromatiky uskutečněné nejradikálněji Arnoldem Schönbergem a jeho školou. Přestože Schönbergovo dílo, tzv. atonálního údobí (skladby, vzniknuvší po roku 1908), vyvolalo v Hábově hudebním cítění odezvu, náš skladatel nepropadl jednostrannému vlivu uměleckých zásad vídeňského mistra, jenž mu ukázal cestu především ve využití moderních harmonických tvarů, tzv. „disonantních“ intervalů (malé sekundy, velké septímy, malé nony). Melodicky, rytmicky a hlavně v uchování tonálních vztahností v hudební větě, A. Hába šel v celém svém díle, a mimo jiné již ve Fantasií op. 8, svou vlastní

cestou. Melodický fenomén jeho hudby roste z české novodobé hudební tradice, A. Hába také nikde neopouští půdu tonality, i když nahradil funkční harmonii a tradiční tonalitu tzv. tónovou centralitou. V tomto směru představuje Hábovo tvůrčí úsilí počínaje Fantasíí op. 8 počátek jedné z významných etap nové české hudby, pokračování novákovsko-sukovské tradice, jíž však A. Hába obohacuje o nové harmonické obzory. Současně je Hábova Fantasie op. 8 jedním z význačných děl moderní evropské hudby, a to především díky samostatnému využití „dvanáctitónové“ chromatické škály v moderních melodicko-harmonických tvarech.