

*Lenka Křupková*

## ZUR KOMPOSITORISCHEN ARBEIT VON VÍTĚZSLAV NOVÁK AN BEISPIELEN VON MATERIALIEN DER KAMMERMUSIK-WERKE

**Abstract:** Man kann den Entwicklungsprozess im Bereich der Mikrostruktur der Komposition in Nováks Kammermusik-Werke, also der eigentlichen motivisch-thematischen Arbeit, betrachten. In dem Bestreben, auf das romantische, auf umfangreichen thematischen Gebilden basierende Klischee zu verzichten, näherte sich Novák der kompositorischen Methode von Johannes Brahms, der Nováks rationellem Denken nah verwandt war, an. Noch vor dem Entstehen des II. Schönbergs Quartetts schuf Novák das *Balladesken Trio*, in dem auf der Ebene eines ununterbrochenen Satzes einzelne Teile des Sonatenzyklus durchlaufen und in dem die Sonatenexposition sogar Merkmale eines selbstständigen Sonatensatzes aufweist.

**Schlüsselworte:** Vítězslav Novák, tschekische Musik, Kammermusik, Johannes Brahms

Für die Entdeckung einzelner Schichten der Komponiertätigkeit und spezifischer Erscheinungen in der Musiksprache scheint die Gattung der Kammermusik ein sehr geeignetes Material zu sein, falls die im Werk des Komponisten vertreten ist. Die Kammermusik war nämlich nicht immer nur mit rezeptiver Exklusivität, sondern auch vor allem mit der Exklusivität im Bereich der Kompositionstechnik verbunden. Für Arnold Schönberg garantierte der vierstimmige Satz eines Streichquartetts Strenge und Reinheit, und deswegen skizzierte er seine großen Orchesterwerke als einen Quartettsatz, in der Überzeugung, dass gerade der vierstimmige Satz der Träger der fundamentalen Konzeptionsqualität sei. Die Kammermusik, und insbesondere das Streichquartett, wurde immer mit recht artifiziellen Qualitäten verbunden. In dem Spätbarock stellte die Kammerkomposition eine Probe der kontrapunktischen Kunst dar. Seitdem aber mit Haydns Quartetten die Kluft zwischen der ursprünglich in der Komposition anspruchsvolleren, für das breite Publikum bestimmten, orchestralen Musik und der einfacheren Kammermusik zum Laien-Musizieren für den Hausgebrauch überwunden wurden, wurde die Kammermusik allmählich zu einer repräsentativen Äußerung der gesellschaftlichen Innigkeit gleichgesinnter Musiker – der Freunde, die in einem exklusiven Kreis Musikgebildeter musizierten und an welche recht große Interpretationsansprüche gestellt wurden. Im 19. Jahrhundert stand im Hintergrund der Theorie und der kompositorischen Praxis und in der nicht letzten Linie auch der Aufführungspraxis der Kammermusik die Idee der autonomen instrumentalen Musik, die seitens C. Dahlhaus als "Idee

der absoluten Musik" bezeichnet wurde.<sup>1</sup> Es kristallisierte das Bewusstsein dessen heraus, dass die Komponisten der Kammer- und Instrumentalmusik durch keinerlei Regulative gebunden seien und dass sie sich nur mit Hilfe der Sonatenform, die ein gewisses treffliche Muster formaler Schönheit sein sollte, in der Sphäre der inneren Freiheit bewegen könnten.<sup>2</sup>

Der Ästhetik des frühen 19. Jahrhunderts nach kam es in den Kammermusikwerken zu einer tieferen Äußerung des Sinnesgehaltes, und darüber hinaus werden sie zu einer höheren Kompositionskunst.<sup>3</sup> Im Unterschied zu der Symphonie stellte die Kammermusik einen totalen künstlerischen Effekt in kleinerem Maße dar. Der Kompaktheit des Orchesters ist gerade diese "eine zu sehr ins Kleine figurierende, wenn auch polyphonisch kunstvolle Filigranarbeit, eine überzarte, hyperromantische Zersplitterung, Verflüchtigung, Ätherisierung der Musik" weit entfernt.<sup>4</sup> "Die feine Mechanik" der Kompositionstechnik, die in der Kammermusik im Vergleich zu den "groben Zügen" der Sinfonie geltend gemacht wurde, wurde mit Hilfe von Metaphern aus der bildenden Kunst charakterisiert.<sup>5</sup> Die Kammermusik unterscheidet sich so von den größeren mehrstimmigen Stücken, zum Beispiel von der Sinfonie, wie in der Malerei das sogenannte Kabinettstück von dem großen Fresken-Gemälde. Während in dem ersten Fall alles sorgfältig ausgemalt, geputzt, verschmolzen und abgerundet wird, arbeitet man beim großen Gemälde mit kräftigen Strichen, starken Schatten, usw.

Gerade in der Kammermusik wurde die strenge thematische Arbeit betont, die unter den Stimmen so erfolgt, dass keine der Stimmen eine nur begleitende Rolle spielt. Dieses Bestreben, das Gleichgewicht unter den Stimmen des Kammerensembles zu erreichen, führt zur spezifischen Rationalität der Kompositionstechnik, zur Suche nach dem "Eigentümlichen" und "Neuen", die nach den Äußerungen der zeitgenössischen Kritik "auf den Hörer häufig 'anstrengend' wirke".<sup>6</sup>

Die Tatsache, dass es gerade die Kammermusikwerke sind, mit denen Vítězslav Novák zum Komponisten wurde, zeugt davon, dass sich auch dieser führende Repräsentant der tschechischen Musik aus der Zeit der

<sup>1</sup> Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978.

<sup>2</sup> Hand, Ferd.: Ästhetik der Tonkunst, Teil II., Jena 1841, S. 382 (S.366–395). Koestlin, K. R.: Die Musik §§767–832. In: Vischer, Fr. Th.: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3. Teil, 2. Abschnitt: Die Künste, 4. Heft. Hildesheim-New York 1975.

<sup>3</sup> Koestlin, K. R.: Die Musik §§767–832. In: Vischer, Fr. Th.: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3. Teil, 2. Abschnitt: Die Künste, 4. Heft. Hildesheim-New York 1975, S. 339–340.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 351, S. 382.

<sup>5</sup> Anonym: Sammelbesprechung von Werken Antonin Reichas. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 11 (1808/1809), S. 134.

<sup>6</sup> Anonym: Besprechung von W. F. Riem – Trois Quatuor. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 11 (1808/09), S. 177–180.

ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts der kompositorischen und ästhetischen Spezifika dieser Gattung klar bewusst wurde. Die Kammermusikwerke, die in der ersten Periode Nováks Künstlerlaufbahn entstanden, in die auch die meisten Ensemble-Kammermusikwerke gehören, haben in dem Kontext von Nováks Werken die Position eines "Probestückes". Erst, nachdem der Komponist in dieser Gattung tatsächliche Meisterschaft erreicht hatte, erwarb er professionelles Selbstbewusstsein zum Komponieren großer orchestraler Werke.

Es ist also das Kammermusikwerk – *Klaviertrio g-Moll*, später von dem Komponisten als op. 1 bezeichnet, aus dem sich Nováks allmähliches, nicht nur künstlerisches, sondern vor allem "technisches" Wachstum entwickelte. Im Zeitraum von zwölf Jahren (1893–1905) entstanden weiterhin das *Klavierquartett c-Moll op. 7*, das *Klavierquintett a-Moll op. 12*, das *Klaviertrio d-Moll Quasi una ballata op. 27*, das *I. Streichquartett G-Dur op. 22* und das *II. Streichquartett D-Dur op. 35*. In den Kammermusikwerken erreichte Novák kompositorisches Renommee und unterbrach dieses Schaffen in dem Augenblick, der seitens seiner Zeitgenossen und Interpreten als Schaffenshöhepunkt wahrgenommen wurde. Zur Kammermusik kehrte Novák erst nach einer sehr langen, fast vierzigjährigen Pause zurück. Das *III. Streichquartett op. 66* und die *Sonate für Violoncello und Klavier op. 68* seien genauso wie spätere große sinfonische Werke eine Art seines kompositorischen Epilogs.

Vítězslav Novák "begann als Kammerkomponist tätig zu sein und in diesem Bereich schuf er für die tschechische Musik eine Reihe von exzellenten Werken, in denen das Problem der Kammermusik in Form und Ausdruck ganz neu gelöst wurde. Novák trat lange Zeit als ein solcher Komponist auf, der sich gänzlich und möglichst frei mit einem Kammermusik-Ensemble äußerte. In den Kammermusik-Werken prägte er zuerst seinen neuen Ausdruck und Kompositionsstil. Seine musikalische Phantasie basierte vor allem auf der Kammermusikbesetzung."<sup>7</sup>

Mit diesen Worten wurde Novák als Komponist der Kammermusik im Jahre 1936 in der Arbeit *Tschechische moderne Musik* von Vladimír Helfert bewertet. Im Grunde genommen wurden alle Werke Nováks von dem zeitgenössischen Publikum sehr positiv aufgenommen,<sup>8</sup> die Interpreten der Premieren-Aufführungen der Kammerwerke von Novák waren durchweg bedeutende Musiker, Mitglieder der wichtigsten zeitgenössischen Kammer-

<sup>7</sup> Helfert, Vladimír: Česká moderní hudba. In: Vybrané studie I. O hudební tvořivosti. (Tschechische moderne Musik. In: Ausgewählte Studien I. Über die musikalische Bildungskraft) Prag, 1970, S. 229.

<sup>8</sup> Vielleicht nur die Zeilen von Nejedlý, die in dessen Monographie von Novák dem I. Streichquartett gewidmet wurden, unterscheiden sich von der allgemein anerkernden Aufnahme. Siehe: Nejedlý, Zdeněk: *V. Novák – Studie a kritiky (Studien und Kritiken)*. Prag 1921, S. 51.

musik-Gruppierungen.<sup>9</sup> Nováks Kammerwerke wurden bald mit Erfolg im deutschsprachigen Ausland gespielt.<sup>10</sup> Von dem steigenden internationalen Renommee von Novák und über den Erfolg seiner Kammermusikwerke allgemein zeugt auch die Tatsache, dass angefangen mit dem Klavierquartett c-Moll alle Werke in ausländischen Verlagen herausgegeben wurden.<sup>11</sup>

Nováks Kammerwerke setzten sich künstlerisch ohne besondere Schwierigkeiten durch. Im Unterschied zu Nováks Opern kam es zu keinem bedeutenden Absinken des Interesses an der Interpretation. Und dies bleibt auch nicht in der heutigen Zeit bestehen. Als Beleg dazu dient die Produktion der im Verlaufe der letzten Jahrzehnte entstandenen Musik -Aufnahmen, wobei mit Ausnahme des Klavierquartetts alle Klavierkompositionen Nováks auf Tonträger übernommen wurden.

Auf Grund einer Analyse, mit der man das gegenwärtige Geschehen im Bereich der Makro- und Mikrostruktur bei acht Kammerkompositionen Nováks betrachtet, kann man feststellen, dass es eine gewisse Entwicklungslinien in der kompositorischen Arbeit von

V. Novák gibt. Im Bereich von Nováks Kammermusik gipfelt diese Entwicklung im Jahre 1905. Nach diesem Zeitpunkt beschäftigte er sich während einer langen Zeit nicht mit dem Schaffen von Kammermusikwerken. In den Werken in Nováks frühen Kompositionszeitraum kam es im Grunde genommen zur Gipfelung einer gewissen Entwicklungslinie der kompositorischen Arbeit des Musikers. Zwei Kammermusik-Werke, die fast um vierzig Jahre später entstanden sind, nehmen eine besondere Stellung ein. Diese Werke kamen auf die Werke der ersten Schaffensperiode, auf das Balladeske Trio und auf das II. Streichquartett, gezielt zurück und trugen damit zur Erklärung der Logik der schöpferischen Entwicklung von Vítězslav Novák bei.

Die Entwicklung in der Makro- und in der Mikrostruktur gestaltet sich in Nováks Kammerwerken gleichlaufend. Beide Schichten beeinflussen einander dialektisch, in gewissen Phasen entsteht zwischen ihnen eine Spannung, auf der die Dynamik Nováks kompositorischen Denkens basiert. In dem Balladesken Trio gipfelt der Prozess der Änderungen sowohl auf der Makrostrukturebene, als auch im Bereich der motivischen Arbeit.

---

<sup>9</sup> *Böhmisches Trio* (Trio g-Moll op. 1, Trio d-Moll op. 27), *Böhmisches Streichquartett* (Quartett c-Moll op. 7, Quartett G-Dur op. 22 – dieses Werk wurde dem Böhmischen Streichquartett auch gewidmet), *Heraldisches Quartett* (Quartett D-Dur op. 35) oder *Prager Quartett* (Quartett G-Dur op. 66).

<sup>10</sup> Im Falle des II. Quartetts wurde das Werk im Ausland überhaupt zum erstenmal aufgeführt (in Berlin im Jahre 1905, in Prag erklang das Quartett erst ein Jahr später).

<sup>11</sup> Zuerst in Berlin bei *Simrock*, später in dem Leipziger Verlag *Breitkopf und Härtel*. Eine bekannte Tatsache ist Nováks exklusiver Vertrag mit der Wiener *Universal Edition*, wobei dies aber schon andere Bereiche Nováks kompositorischen Schaffens betrifft.

*Von der Romantik zu Brahms*

Man kann den Entwicklungsprozess auch im Bereich der Mikrostruktur der Komposition, also der eigentlichen motivisch-thematischen Arbeit, betrachten. In seinem frühen Debüt Trio g-Moll op. 1, nutzte Novák zahlreiche Themen als Ausgangspunkt, von denen sich in einer weiteren Evolution verschiedene motivische Gebilden trennen. Die Themen sind dabei nur in einigen Fällen miteinander verwandt. In dem Bestreben, auf das romantische, auf umfangreichen thematischen Gebilden basierende Klischee zu verzichten, näherte sich Novák in weiteren Teilen der kompositorischen Methode von Johannes Brahms, der Nováks rationellem Denken nah verwandt war, an. Das Hauptthema der Sonatensätze wird mit der allmählichen Entwicklung einer kleinen motivischen Zelle gestaltet. Ähnlicherweise wie in dem Kammermusikwerk von J. Brahms arbeitete Novák in der Exposition der Sonatensätze des Klavierquartetts, des Quintetts und des Balladesken-Trios mit einer Methode, für deren Bezeichnung man den Terminus "die entwickelnde Variation" verwenden kann. In einigen Fällen, wie dies zum Beispiel in dem ersten Satz des Klavierquartetts c-Moll der Fall ist, kam es zu einer derartig extremen Situation, dass in der Exposition kein "Hauptthema" erscheint. Das traditionelle Thema wird nur mit einem kleinen motivischen Gebilde vertreten.

*Beispiel Nr. 1, Einleitung des 1. Satzes des Klavierquartetts c-Moll*

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Violino, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp' for all parts. The piano part has markings 'poco marcato', 'più espressivo e', and 'cresc.'. The string parts have 'cresc.' and 'molto espressivo'. The second system continues the piano part with 'dim.' and 'p' markings, and the string parts with 'cresc.'. A section marked 'A' begins with 'pizz.' and 'pp' in the piano part, and 'cresc.' in the string parts.

Es scheint wahrscheinlich zu sein, dass Novák im Laufe der Zeit diese melodische Reduktion für ästhetisch ungenügend hielt. Ohne die Art und

Weise der motivischen Entwicklung nach Brahms abzulehnen, wendet er seine Aufmerksamkeit dem thematischen Material der Folklore-Provenienz zu.

### *Wörners Modell in Nováks Themen*

Ein weiterer Versuch um die Arbeit mit den in diesem Fall der Folklore entnommenen Themen führte aber in dem ersten Quartett zum Verzicht auf die Art und Weise des Komponierens nach Brahms. Nicht einmal zu dieser Zeit verzichtete Novák auf den Anspruch der Vereinigung des Materials, die Einheit wird viel mehr als mit der Logik der motivischen Entwicklung nach Art der entwickelnden Variation mit einem spezifischen Modell-Typus garantiert, der seitens des deutschen Musikwissenschaftlers K. H. Wörner in dessen Arbeit über die Art und Weise der Arbeit mit den Themen in verschiedenen Phasen der Musikgeschichte beschrieben wurde.<sup>12</sup>

Wörner findet in seiner Arbeit die Möglichkeit, bei der das Thema nicht das erste Bild ist. Im Gegenteil verweist er auf ein gewisses "Urbild", auf ein Modell, das nie ertönt und das nur in Konturen bekannt ist. Dieses Modell steht immer im Hintergrund, während der Vordergrund mit den aus dem Modell kristallisierenden Varianten gebildet ist. Das gesamte motivische und thematische Material wird in der Komposition aus dem Modell abgeleitet, wobei die neu entstehenden Formen nur in Grundlinien untereinander gemeinsam sind.

Ähnlicherweise wie bei Katja Kabanova von Janáček, in der K. H. Wörner ein im Hintergrund existierendes gemeinsames Modell fand, das aus der Intervallstruktur der ostmährischen Volksmelodik stammte, entdeckt man in dem Nováks I. Streichquartett ein Modell, das hinter all dem melodischen Geschehen steht. In diesem typischen Werk aus Nováks Schaffensperiode, die gerade durch die mährisch-slowakische Folklore inspiriert wurde, bildet dieses Modell Sekunden-Folgen, die meistens charakteristische schwere Wechseltöne und Durchgänge umfassen, denen ein größerer Intervall-Sprung – am häufigsten ein Quart-, Tertien- oder Quintensprung – vorausgeht oder danach folgt. Es handelt sich also um eine typische intonationsvokale Formel des mährischen Volksliedes. Die Varianten dieses Modells sind nicht nur in der Melodik der Hauptthemen, sondern auch in den Begleitfiguren und Kontrapunkten zu finden. In der Einleitung des I. Satzes wird also das Hauptthema, das die schon erwähnten Intervall-Sprünge und Sekunden-Folgen in Form von schweren Wechseltönen (2., 4., 14. t.) und Durchgängen (3., 6., 10., 12. t.) bilden, unter der gleichzeitigen Aufführung dieser nicht-akkordischen Töne auch in weiteren Stimmen als begleitende Figurationen präsentiert.

---

<sup>12</sup> Wörner, K.H.: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik. Regensburg, 1964.

Beispiel 2, Einleitung des 1. Satzes des Streichquartetts G-Dur

**Allegro moderato**

The musical score consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked **Allegro moderato**. The Violino I part starts with a *p dolce* marking. The Violino II and Viola parts start with *pp*. The Violoncello part includes a *pizz.* marking. The score shows a dynamic progression from *p* to *cresc.* and then *dim.* across the measures.

Dieses Intervall-Modell ist ein gemeinsames Element von komplexeren melodischen Gebilden, die das thematische Niveau erreichen (obwohl sie in deren Umfang manchmal eher "dem Motiv" nahe stehen). In dem zu derselben Zeit entstandenen Klavierwerk Nováks, und zwar in der Sonata eroica, erschienen in dem thematischen Material noch Gebilde, die der Folklore entnommenen wurden. Immerhin findet man hier wieder eine größere Betonung der Arbeit auf motivischem Niveau.

### *Die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*

In der Makrostruktur von Nováks Werken wird die Bewegung von kleinen Abwechslungen zu ganz neuen formellen Konzeptionen geführt. In frühen Kammermusikwerken findet man mehrere Innovationen des Komponisten hinsichtlich der Konzeption der Sonatensätze. In dem Klaviertrio und in dem Quartett handelt es sich vor allem um die Verwandlung eines laufenden tonalen Sonatenplanes und um die Konzeption der Sonaten-Reprisen, die in diesen Werken bei Novák in keinem Fall eine bloße Rekapitulation der Exposition mehr darstellen. In einer weiteren Phase kommt es im Rahmen des Sonatenzyklus zur Reduktion der Anzahl der Sätze zu Gunsten des Durchdringens von mehreren Formenaufteilungen im Rahmen eines Satzes. Das Klavierquartett hat schon drei Sätze, in dem I. Streichquartett wurde der langsame Satz weggelassen, in dem Klavierquintett kam es zur Verbindung des langsamen Satzes und des Scherzos und in der Sonata eroica ist der langsame Satz in den zweiten, finalen Satz integriert. Dieses Bestreben gipfelt in dem einsätzigen Balladesken Trio. Noch vor dem Entstehen des II. Schönbergs Quartetts schuf also Novák das Werk, in dem auf der Ebene eines ununterbrochenen Satzes einzelne Teile des Sonatenzyklus durchlaufen und in dem die Sonatenexposition sogar Merkmale eines selbstständigen Sonatensatzes aufweist.

In dem Balladesken Trio bewegte sich also Novák auf dem Boden eines tatsächlichen Formenexperiments. Als erster Komponist seiner Generation seit der Zeit der Klaviersonate h-Moll von Liszt nahm er das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit in der "absoluten" Musik in Anspruch. Auf der motivischen Ebene bereicherte er aber die Thementransformation nach Liszt, in deren Folge die Themen nach Art der charakteristischen Variationen in den Ausdruck von neuen, in einer einsätzigen ununterbrochenen Gesamtheit des Werkes einbezogenen, Satzteile verwandeln, um die Bramsche entwickelnde Variation.

Den Entwicklungsprozess kann man exemplarisch im Rahmen des Hauptthemas dokumentieren. Schon in dem ersten Takt erscheint als Ergebnis der Entwicklung der Sekundenzelle ein Motiv, in dem auf der rhythmischen Ebene eine sogenannte "Verbuňk"-rhythmische Formel vertreten ist, die auf einer retrograden Umgestaltung des punktierten Rhythmus der Sekundenzelle basiert, auf deren Grundlage auch der Kontrast zwischen dem Haupt- und Nebenthema gebildet wurde. Mit der Entwicklung des Sekundennintervalls entsteht ein charakteristischer melodischer Vorgang des Sekundenschrittes mit dem nachfolgenden Intervallsprung, der in vielen motivischen Formen des Trios zu finden ist.

Infolge der Entwicklung der Ausgangszelle entstehen in drei Einleitungstakten motivische Gebilde, mit denen das gesamte nächste thematisch-motivische Material konfrontiert wird. Darüber hinaus stellen sie einen Ausgangspunkt für die Variationsarbeit in den traditionellen, sich entwickel-



nden evolutionären Sonatenteilen, wie es die Zwischensätze, Verbindungsabschnitte und die Durchführungen sind, dar.

In dem Hauptthema selbst beobachtet man den Prozess der motivischen Entwicklung, wobei jede neue motivische Form die Konsequenz eines vorherigen, nicht aber nur eines einzigen oder eines immer unmittelbar vorausgehenden Motivs, ist:

*Beispiel 3: Einleitung des Balladesken Trios*

Andante tragico  $\text{♩} = 60$  VÍTEZSLAV NOVÁK, op. 27  
(1870–1949)

The musical score consists of three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The tempo is marked 'Andante tragico' with a metronome marking of  $\text{♩} = 60$ . The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *poco f*, and *molto espr.*. Performance instructions include 'con Ped.' and 'Ped.'. The score is divided into systems, with a measure rest of 9 measures indicated in the third system.

Der Prozess der motivischen Verwandlung wurde schon in dem ersten Takt aufgenommen. Am Anfang dieses Prozesses steht also die Sekunden-Kernzelle, zu deren intervall-rhythmischen Entwicklung es schon im Verlaufe des Einleitungsmotivs selbst kommt. Ein weiteres Sekundenintervall – ein Schritt des unteren Wechseltens – entwickelt sich diesmal in der Achtel-Rhythmisierung, und nachfolgend kommt es zu deren Intervallausdehnung in die Tertia.

Das nächste motivische Gebilde wurde aus dem einleitenden Gebilde in mehreren Ebenen abgeleitet: Vor allem ist hier die Sekunden-Kernzelle in deren ursprünglichen rhythmischen Definition vertreten (Töne *a-g*), in der Inversion wiederholt sich auch deren Intervallvariante – der Tertien sprung (*f-a*). Die rhythmische (Achtel-) Variante der Ausgangssekunde aus dem vorherigen Takt erfährt weitere Rhythmusänderungen (der zweite Sekundenschritt ist in Achtzehntel-Werten) und der Intervallsprung in der retrograden punktierten Figur wird ferner in die Quarta umgewandelt. Im Verhältnis zu dem Einleitungsmotiv ist also das Motiv aus dem zweiten Takt hinsichtlich des Intervalls und des Rhythmus verwandt, gleichzeitig wird es aber diastematisch und rhythmisch ferner umgewandelt.

Der auffälligste Moment des Motivs in dem dritten Takt ist dessen Befreiung von dem Verbuňk-Rhythmus. Mit dem vorherigen motivischen Geschehen wird er mit der punktierten Sekundenzelle und mit dem Sechzehntel-Sekundenschritt aus dem vorherigen Takt verbunden und das neue motivische Glied ist im Gegenteil der Quintensprung.

Das Motiv im vierten Takt stellt eine Variante der Motive aus den vorherigen zwei Takten dar. In der Rhythmisierung stimmt er mit dem dritten Takt überein, in seiner Intervall-Struktur (zwei Sekunden und Tertia) ist es aber dem zweiten Takt ähnlich. Ebenfalls hier ist die ursprüngliche Kernzelle anwesend.

Der fünfte Takt in der zweifachen diminuierten Form wiederholt das Geschehen des vierten Taktes. Zwei Sekundenschritte – der erste in dem punktierten Rhythmus und der zweite in Sechzehnteln, stellen dann die Verbindung mit dem Geschehen der vorherigen drei Takte dar.

Die Intervallstruktur sowie die rhythmische Struktur des Motivs aus dem sechsten Takt deuten die Verwandtschaft mit dem Einleitungsmotiv an. Während das Tertienintervall in der Ausgangsform nach zwei Sekunden folgt, in der variierten Form steht dies zwischen diesen Sekundenschritten, wobei der zweite in dem retrograden rhythmischen Verhältnis zu dem ersten steht.

In dem siebenten Takt findet man dann die Ähnlichkeit zu dem Motiv aus dem dritten Takt, respektive zu dessen Intervallausstattung. Im Falle des siebenten Taktes geht es aber um einen gewissen Krebsgang, wobei nach dem Quintensprung ein Sekundenintervall folgt. Dessen Rhythmisierung stellt dann die Fortsetzung der Variationsentwicklung dar, wobei von der ursprünglichen punktierten rhythmischen Form der Sekunden-Kernzelle durch deren Achtel- und Sechzehntelform die Augmentation zuerst in zwei Viertel- und in dem nächsten Takt in zwei Halbton-Werten erreicht werden.

Eine freie Beziehung kann man zwischen der motivischen Form in dem 3. Takt und der Einleitung des Teiles b finden, falls wir berücksichtigen, dass das Motiv in dem 9. Takt seine nicht ganz treue Inversion darstellt und dass das Motiv in dem 10. Takt als Variante eines Motivs vom 3. Takt mit einer Krebsumkehrung und gleichzeitig mit der Krebsumkehrung des vorherigen

rigen Motivs (9. Takt.) entstand. Ein weiteres Element der Kette der Motiventwicklung von dem dritten Takt aus ist das folgende Motiv, das eine Umkehrung eines Teiles des vorigen Motivs ist (vom Ton e), während der Ton f einfach wiederholt wird. In dem folgenden Takt erscheint diese Umkehrungsform noch einmal, ergänzt mit dem Sekundenschritt (zum Ton h, also zu der dorischen Sexte, die dem folkloristischen Hauptthema ein modales Kolorit verleiht). Gleichzeitig ist der Zusammenhang zwischen diesen zwei Takten sowie dem nachfolgenden Takt (Takt 13) und den Schlusstakten des ersten Teiles des Hauptthemas (Takte 7-8) zu finden. Es handelt sich um eine Art der Rhythmisierung, wobei nach der punktierten rhythmischen Grundformel zwei Viertelnoten folgen, die weiter in Sekundenschritten in Halbwerte augmentieren. Der Vorgang des mittleren Teiles des Hauptthemas wird mit der augmentierten Form der punktierten rhythmischen Grundformel resümiert (jetzt die Halbe mit Punkt und das Viertel) im Ton a.

Von der konkreten motivischen Form des Hauptthemas wickeln sich auch beide Nebenthemen ab. Das erste Nebenthema wächst aus der dritten motivischen Form der Einleitung des Trios und gleichzeitig aus deren Derivat aus dem 10. Takt heraus. Das zweite Nebenthema entsteht dann mit dem Variieren des zweiten Motivs des ersten Nebengedanken, das wir als ein direktes Derivat der oben angegebenen Elemente des Hauptthemas verstehen.

Im motivischen Geschehen der Komposition findet man dann ein kompliziertes Netz verschiedener Verhältnisse und Verwandtschaften, die man analytisch begreifen kann. Versteht man dieses interne motivische System des Balladesken Trios als ein spezifisches musikalisch-sprachliches System, dann können hier die Beziehungen gültig sein, auf denen die Funktion der Sprache basiert und die Ludwig Wittgenstein als "Gattungsähnlichkeiten" bezeichnet.

Das Erreichen eines Gleichgewichtes zwischen der Strukturwichtigkeit der motivischen und thematischen Ebene wird durch den Verzicht auf die im Voraus gegebenen Folkloret Themen begleitet, auch wenn das Balladeske Trio in mancher Hinsicht den Folkloreton wahrt. Chronologisch gesehen geht es um eine gewisse Restaurierung der motivischen Arbeit innerhalb der Zeit des überwiegenden Interesses an dem thematischen Geschehen (Quartett G-Dur, Sonata Eroica).

### ***Fugenprinzip***

Ein weiterer Schritt Nováks akzentuiert aber wieder die thematische Ebene der Komposition. Nach einigen Experimenten mit kontrapunktischer Bearbeitung mehrerer verschiedener Themen in Ausklängen seiner Kompositionen (Sonata eroica, das Balladeske Trio) fesselte ihn die kontrapunktische Bearbeitung eines einzigen Themas – das Fugenprinzip. In der Hierarchie der Komponenten der Musikstruktur verschiebt sich so die Dominante

wieder zu der thematischen Ebene und die motivische Entwicklung nach Brahms tritt in den Hintergrund. Mit Rücksicht auf die konstruktionsbezogenen Unentbehrlichkeiten des Fugen-Themas wurde nämlich das Spiel der entwickelnden Variationen eingeschränkt. Eine Realisierung dieses Einheitsprinzips bringt das II. Streichquartett. Die Schwächung der Rolle der motivischen Ebene wird gleichzeitig mit einer weiteren Freilassung des Formenabrisses der Sonatenform und des Sonatenzyklus begleitet.

Das Bestreben, in der Komposition ein möglichst homogenes Material zu erreichen, bleibt aber Nováks führende Idee. Der Ausgangspunkt für das gesamte Geschehen in der Komposition ist ein umfangreiches Fugenthema, das in sich eine Gruppe von verschiedenen Motiven umfasst, die sich ferner in folgenden Themen des Quartetts entwickeln. Das Fugenthema wird also als ein komplexer Prototyp von David Montgomery präsentiert.

Der amerikanische Musikwissenschaftler David Montgomery<sup>13</sup> fand eine direkte Analogie zwischen den biogenetischen Konzepten der “generativen Zellen”, der “generativen Pflanzen” und der motivischen Transformation, die insbesondere in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts zu finden ist. Im 20. Jahrhundert wurde dieser Einfluss des organischen Denkens in der Naturwissenschaft auf die Musik ein oft behandeltes Thema, und zwar nicht nur seitens der Musiktheoretiker (Schenker, Réti), sondern auch seitens der Komponisten (Schönberg, Webern).<sup>14</sup> Die Musikwissenschaft versteht das Phänomen “der organischen Form” als eine Musikstruktur, die aus einem originalen motivischen Material entsteht und ihre Logik ableitet, sie entsteht also nicht aus einem großen formalen Plan.

Der komplexe Prototyp, als ein Typus von musikalischem “Organismus”, besteht in einer höchst sofistizierten Form aus dem unstrukturierten motivischen Material, das im Verlaufe des Werkes einer Art des organischen Zerfalls unterworfen ist, die das Material in kleine, einfach identifizierbare Elemente teilt und episodisch präsentiert wird. Der komplexe Prototyp wird also mit einer größeren motivischen Gruppe gebildet, die, alle sich im Verlaufe des Werkes in die Gestalt einzelner Themen entwickelnde, Motive enthält.

Der Ausgangspunkt für das gesamte Geschehen beider Sätze Nováks 2. Quartetts D-Dur ist ein umfangreiches Fugenthema, das in sich einen Komplex von Motiven umfasst. Von diesen Motiven sind dann alle thematischen Gebilde auch in dem zweiten Satz, in der Phantasie, abgeleitet. Ähnlicherweise nimmt der Introduktionsgedanke in dem ersten Satz des dritten Quartetts eine Stellung des komplexen Prototyps von Montgomery ein. Die in dem Prototyp, also in dem Introduktionsgedanken, enthaltenen Motive,

---

<sup>13</sup> Montgomery, David: The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art. In: 72 The Musical Quarterly, J. 1991, S. 17–66.

<sup>14</sup> Ebenda.

unterliegen im Verlaufe des Satzes "einem organischen Zerfall" und entwickeln sich in die Gestalt des Haupt- und Nebenthemas und indirekt auch in die Form beider Fugenthemen. Die allmähliche Verwandlung dieses Prototyps kann mit Hilfe des Apparats der Thementransformation nach Liszt erklärt werden. Der Prototyp, der in neue thematische Formen "zerlegt" wurde, bleibt in einzelnen motivischen Elementen identifizierbar. Es ändert sich aber dessen expressiver Charakter, und zwar nach der Stellung des gegebenen Themas in der Form.

Der Verlust der dominanten Stellung des Motivs nach der Komposition des zweiten Streichquartetts scheint definitiv zu sein. Darauf deutet auch ein weiteres Werk Nováks hin – die orchestrale Serenade. Auch in beiden Werken, die in den vierziger Jahren Nováks Kammermusik-Schaffen abschließen, wird das musikalische Gewebe nicht mehr mit der Entwicklung der kurzen Initial-Idee gebildet. Das III. Streichquartett und die Sonate für Violoncello sind die Werke, die seitens des Komponisten absichtlich als Analogien zu den Meisterwerken der Kammermusik-Kompositionen der ersten Schaffensperiode geschaffen wurden. Ähnlichkeiten erscheinen vor allem in der Makrostruktur des Werkes. In der Sonate für Violoncello kehrte man wieder zu der Konzeption eines einsätzigen Werkes nach Liszt, die auch als Modell für das Balladeske Trio diente, zurück. Auch die Idee der allmählichen Transformation der Themen, welche die einzelnen Satzteile des einsätzigen Ganzen durchdringen, bleibt erhalten. Das dritte Quartett hat mit dem zweiten Streichquartett nur den zweisätzigen Umriss des Werkes gemeinsam, die formale Lösung einzelner Sätze ist neu.

In beiden späteren Werken führte aber der Weg zum Erreichen der Verwandtschaft zwischen den entfernten Formenwerken auf ganz unterschiedliche Art und Weise. Es ist kein Zufall, dass in dem dritten Quartett und in der Sonate für Violoncello die Fuge vertreten ist. In diesem Sinne kann man eine ganz offensichtliche Anknüpfung gerade an die erste "Fugen-Kammermusik-Komposition" finden. Genauso wie in dem zweiten Streichquartett wird auch jetzt das Fugenprinzip der thematischen Arbeit die Nicht-Fugenteile durchdringen. Das in der Einleitung dieser Werke bestehende thematische Gebilde, wobei dies nicht gerade das Fugenthema sein muss, ist ein komplexer Prototyp, durch dessen "organische Zerlegung" alle weiteren Themen in der Komposition entstehen.

Neue Themen entstehen in der Sonate sowie in dem Quartett aus dem komplexen Prototyp meistens auf die Art und Weise der sog. inneren motivischen Arbeit, also mit Hilfe der Ausgliederung der motivischen Elemente und der Ersetzung dieser durch neue Elemente. Es kommt so zu keiner auffälligen melodischen Beziehung zwischen dem Prototyp und melodischen Gruppen, wie dies Montgomery in den Werken der deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts findet.

Eine spezifische Technik der motivischen Bearbeitung, die auch als ein Modell der Technik des Erreichens der motivischen Verwandtschaft in dem

zwanzigsten Jahrhundert zu verstehen ist, kann man entsprechend am Beispiel der Art und Weise von Nováks Ableitung des Scherzothemas der 1. Variationsfuge in der Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll dokumentieren. Von der melodischen Grundform (also von dem Hauptthema) werden motivische Elemente oder einzelne Töne abgesondert. Mit Hilfe der sprachwissenschaftlichen Terminologie können diese – vergleichbar mit Affixen – um neue Elemente oder Töne ergänzt werden. Diese Art der thematischen Umbildung kann man aber nicht als geläufige Weise der motivischen Arbeit verstehen. Die motivische Reduktion oder Erweiterung erfolgt im Inneren des Themas, wobei der äußere melodische Umriss erhalten bleibt. Diesen Vorgang kann man am besten am Anfang des Scherzo-Themas erkennen.

Die ursprüngliche viertaktige Grund-Expositions-idee wird in drei Takten reduziert. In den Einleitungs-Quintsprung wird in dem Scherzothema die Terz eingefügt. Dies wird auch in dem folgenden Takt wiederholt, wobei im Gegenteil der ursprüngliche Sekundenschritt, der das Quintintervall ausfüllt, weggelassen wird (T. 10–11). Die nachfolgende, melodische Senkung von zwei Tönen bleibt erhalten, wenn auch nicht in genauen Intervallverhältnissen. Das Scherzothema nutzt auch den Bereich der Fortspinnung des Hauptthemas. Der vierte Takt des Scherzothemas (T. 403) ist ein neues motivisches Element, der fünfte Takt ist dann analog dem 16. Takt des Hauptthemas. Der sechste Scherzo-Takt ist eine Intervallvariante des fünften Taktes, der siebte Takt geht von dem melodischen Abstieg in dem 17. und 18. Takt des Hauptthemas aus.

Das Geschehen in dem 8. und in dem 9. Scherzotakt kann auf zweierlei Art und Weise erklärt werden. Die hier vertretenen Motive entstanden entweder mit der Intervallausdehnung der zweiten Sekunde des vorherigen Motivs (Quinte oder Quarte) oder sind als die im Intervall ein wenig geänderten Varianten des Motivs des 21. Taktes des Hauptthemas anzusehen, das um ein Terz-Element in dem nächsten, also in dem 10. Scherzo-Takt, ausgedehnt ist. In den folgenden drei Takten (11–13) wird diese motivische Variante noch dreimal sequenziert, und zwar in dem 14. Takt erneut mit der Terzausdehnung. Ihrem letzten Erklingen in dem Takt 16 geht das Sekundenelement voraus (in dem 15. Takt).

## Beispiel 4 – das Hauptthema der Sonate für Violoncello

Allegro appassionato (♩=80)  $\text{♩} = 125$  (1870–1949)

Violoncello

Piano

## Beispiel 5 – das Fugen-Scherzothema

(22) *pizz.*

*ff*

*sf* *mf*

Die von den motivischen Gruppen des komplexen Prototyps abgeleiteten Themen müssen in den Teilepisoden nicht variiert werden – in dem ersten Satz des dritten Quartetts tritt das Haupt- und Nebenthema melodisch und rhythmisch unverändert auf, nur dessen Modalverlauf wird gewandelt. Im Rahmen der Episoden kann sich aber das neue thematische Material auch auf die Art und Weise eines einfachen Prototyps entwickeln, der eigentlich Montgomerys Bezeichnung für die sich entwickelnde Variation ist. So arbeitet Novák in späteren Werken mit einer solchen motivisch-thematischen Technik, die auf den traditionellen Vorgängen des Variierens der Motive basiert. Diese werden vor allem in der Exposition und der Durchführung der Sonatenform (also in den evolutionären Bearbeitungen des Sonaten-Haupt- und Nebenthemas in der Sonate für Violoncello) oder in den Variationen (der zweite Satz des dritten Streichquartetts) geltend gemacht.

In der Mikrostruktur der späteren Werke von Novák findet man also zwei charakteristische Formen der motivisch-thematischen Arbeit. Neben der “inneren” Arbeit mit dem Motiv, die auf dem Hintergrund der thematischen Gebilde verläuft, wird die Struktur dieser Werke mit der Entwicklung des kleinen Motivs gebildet. Man kann sagen, dass es in der Hierarchie der Komponenten des dritten Streichquartetts und der Sonate für Violoncello zum Gleichgewicht der thematischen Ebene sowie der Ebene der motivischen Entwicklung kommt. Neben der Anwendung des für die Komponisten des 20. Jahrhunderts typischen konstruktivistischen Vorgangs verblieb also Nováks Kompositionstechnik in der Vergangenheit der Musik des vorherigen Jahrhunderts.

Jaroslav Volek betrachtete in seiner Studie, die dem 100. Jahrestag der Geburt von Novák<sup>15</sup> gewidmet wurde, die tschechische musikalische Moderne als ein fiktives Feld, das vor allem nach einer im Voraus festgelegten Richtung-Stil-Polarisierung strukturiert sei. Auf einer Seite stehen also die kompositionstechnischen Beziehungen, auf der anderen Seite geht es um die Bedürfnisse der betreffenden Gesellschaft. Die einzelnen Erscheinungen, die in diesem Feld platziert werden, sind Persönlichkeiten einer Generation der tschechischen Musik, die in Nováks Kontext Janáček, Suk, Novák, Foerster und Ostrčil sind. Volek spricht gerade Vítězslav Novák eine gewisse “Achsenstellung” zu. Diese “Achsenstellung”, also bis in gewissem Maße ausschließliche Stellung von Vítězslav Novák, solle nach Volek keine Wertenüberordnung gegenüber seinen komponierenden Zeitgenossen bedeuten, obwohl dieser Wert eine notwendige Voraussetzung dafür sei. Volek ist überzeugt, dass die Ursache dieser “Achsenstellung” von Novák in dem “Charakter Nováks Musik, in deren inhaltlichen und formell-technischen Charakteristik, besteht.”<sup>16</sup> Nováks zentrale Position kann dann damit

---

<sup>15</sup> Volek, Jaroslav: Vítězslav Novák –eine “Achsenpersönlichkeit” der tschechischen modernen Musik In: Struktur und Persönlichkeiten der Musik. Prag 1988, S. 224–242.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 229.



bestimmt werden, wie in seinem Schaffenswerk die Tendenzen, die für das Schaffen aller derzeitigen tschechischen Komponisten kennzeichnend sind, in Verbindungen – und zwar auch in gegenläufige Verbindungen – gesetzt wurden. Seine ostentative Romantik, zum Beispiel durch den Bedarf einer außermusikalischen Inspiration präsentiert, wird so mit der in dem höchsten Maße der Rationalität beherrschten Kompositionstechnik korrigiert. Auch Nováks Beziehung zur Folklore ist immer genauso artifiziell. Einerseits verfolgt Novák vor allem seine kompositorischen Ziele, denen er die musikalische Faktur untergeordnet, ohne deren Verständlichkeit für Zuhörer zu berücksichtigen, auf der anderen Seite sehnt er sich nach Verständnis. Deswegen arbeitet er in seine Werke Zitate ein, und diese zwar sowohl der Volksmusik, als auch aus dem Bereich der eigenen Musik. Der besseren Anschaulichkeit willen, legte er ohne Bedenken seinen Werken auch verbale Beschreibungen bei.

Seinerzeit stellte Nováks musikalische Sprache ein echtes Muster der Avantgarde dar. Zusammen mit Suk war es gerade Novák, der an der Wiege des als “tschechische musikalische Moderne” bezeichneten Phänomens in der Geschichte der tschechischen Musik stand. Worin liegt aber die Ursache dieser Bewertung Nováks? Aus der Schlussfolgerung der Analysen von Nováks Kammermusikwerken folgt offensichtlich, dass er nicht einmal im Verlaufe seiner kompositorischen Entwicklung die Plattform der Linie der mitteleuropäischen “tschechisch-österreichisch-deutschen” Musik des 19. Jahrhunderts verlassen hat. Diese Feststellung dürfte auch durch die Tatsache bestätigt werden, dass Novák in dem österreichisch-deutschen kompositorischen Milieu zur größten tschechischen kompositorischen Autorität wurde, deren Werk seitens des Publikums sehr gut aufgenommen wurde und bald auch für Verlage zu einem sehr interessanten Objekt wurde. Warum wird aber Novák als einer der führenden Darsteller der tschechischen Moderne wahrgenommen?

In der Makrostruktur seiner Kammerwerke bewegt er sich in dem Milieu des Sonatenschemas. Sein größtes Formen-Experiment, das in zwei einsätzigen Kammerkompositionen angewendet wurde, wird immer mit dem Werk von Liszt konfrontiert, zu dessen grundsätzlicher Kenntnis sich Novák öffentlich bekannte. Nur die formelle Lösung des späteren, dritten, Quartetts entzieht sich den Sonaten-Formenprinzipien, insbesondere dann die Tektonik des ersten Satzes, die in der Kombination der Sonatenform und der Fuge komponiert wurde, die möglicherweise infolge dessen aber mit Mängeln behaftet ist. Es ist festzustellen, dass in der Mikrostruktur-Welt Nováks Werke das Führen des Variierungsprinzips nach Beethoven und Brahms fast bis an den Rand des Möglichen geführt wird, in manchen Fällen ist es auch mit Schönbergs frühen Kompositionsvorgängen vergleichbar, und ist als die bahnbrechendste Tat des Komponisten wahrzunehmen. Nováks Rückkehr zur Fuge und zu dem Fugenprinzip der thematischen Arbeit wird nicht als revolutionäre Tat verstanden. Alle festgestellten Kompositionsvorgänge,

sollte es sich um die entwickelnde Variation, die Thementransformation oder um einen komplexen Prototyp handeln, sind tief in der Musik des 19. Jahrhunderts verankert. Eine Ausnahme bildet wahrscheinlich nur die Modellkomposition nach Wörner, die eigentlich erst seitens der Komponisten des 20. Jahrhunderts wirkliche Geltung erlangte. Falls diese Technik im Falle des I. Streichquartetts festgestellt wurde, handelte es sich um eine eher unterbewusste Anwendung der Folklore-Intonation als um einen bewussten konstruktiven Vorgang. Auch in seinen späteren Werken trat Novák nicht mit Neuigkeiten im Bereich der motivisch-thematischen Arbeit auf, obwohl er insbesondere in der Sonate für Violoncello die motivische Technik mit solchen Vorgängen bereichert, die für die Musik des 20. Jahrhunderts kennzeichnend sind. Auch in der Harmonie verzichtet Novák nicht auf den Bereich der Tonalität, und entgegen der Tatsache, das seitens seiner Zeitgenossen der Modulations- und Alterationsreichtum und das hohe Niveau der Polyphonie offensichtlich hochgeschätzt wurden. In diesem Zusammenhang scheint die Sonate für Violoncello "die modernste" zu sein. Hier kam es zur Aufhebung der funktionellen harmonischen Beziehungen infolge der Anwendung der Quartenharmone und es wird hier nur mit einem gewissen Tonalzentrum gearbeitet.

Nováks Autorität und seine zentrale Stellung in der tschechischen Musik währten ein halbes Jahrhundert und wurden nicht einmal durch Peripetien, die mit der Interessensenkung hinsichtlich der Aufnahme des Werkes des Komponisten verbunden waren, beeinträchtigt. Auch zu diesen Zeiten zählte Novák zu den häufig gespielten zeitgenössischen Komponisten. Darüber hinaus nahm er die ausschließliche Stellung des meist gefragten und einflussreichsten Lehrers, und dies nicht nur bei der beginnenden tschechischen Komponisten- Generation, sondern auch insbesondere bei jungen slowakischen und südslawischen Komponisten, ein. Möglicherweise stellte gerade diese unumstrittene Autorität Nováks als Komponisten und Pädagogen die Ursache der späteren Situation der tschechischen Musik in den fünfziger und sechziger Jahren, während der die Neue Musik in dem damaligen Milieu nur eine geringe Resonanz fand, dar. In diesem Zusammenhang gab es selbstverständlich eine ganze Reihe von Ursachen, und es ist nicht sinnvoll, diese an dieser Stelle zu benennen. Die Orientierung der traditionalistischen Entwicklungslinie scheint aber eine Konsequenz des traditionalistischen Vermächtnisses Nováks und dessen andauernden "Achsenstellung" im Bereich der tschechischen Musik, zu sein.

Die Frage nach der Modernität von Vítězslav Novák blieb aber bis heute unbeantwortet. Falls wir zu der Situation um die Jahrhundertwende zurückkehren und die Schicksale anderer Darsteller der Generation der tschechischen musikalischen Moderne betrachten, stellen wir fest, dass Novák der einzige Komponist war, der gezielt im tschechischen musikalischen Leben etabliert wurde. J. B. Foerster war im Ausland tätig, Josef Suk war ein sehr ausgelasteter Interpret des Böhmisches Streichquartetts

und Leoš Janáček war ein wenig bekannter, in der Provinzstadt Brno lebender, Folklorist. Nach Dvořáks Tod verblieb hier ein leerer Platz an der führenden Position in der tschechischen Musik. Man könnte sagen, dass Novák nur innerhalb einer gewissen Zeit das entstandene Vakuum ausfüllte, um seine Position später an Suk und den weltbekannten Janáček abzutreten. Jaroslav Volek, der sich dieser Situation bewusst war, hat die Wichtigkeit von Nováks Prioritäts-Stellung in der tschechischen Musik bis zum Jahre 1914 nicht unterschätzt. Im Gegenteil: Die Fähigkeit, "zu rechten Zeit zu kommen", sei seiner Meinung nach, das beste und verlässlichste Kriterium der Modernität und der Neuheit.<sup>17</sup>

Auch im Vergleich dazu, welche kompositorischen Persönlichkeiten in der europäischen Musik am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts als "moderne" wahrgenommen wurden, blieb Novák in keinem Fall unbeachtet. Novák verblieb in seinen kompositorischen Ansätzen nicht im Schatten seiner Zeitgenossen Strauss oder Sibelius. In seinen um das Jahr 1900 entstandenen Kompositionen, also vor allem in seinen Kammermusik-Kompositionen, löste Novák ähnliche kompositorische Probleme wie die führenden Persönlichkeiten der musikalischen Moderne. Am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts kam es noch zur Übereinstimmung der Problemkonstellation bei Novák und Arnold Schönberg und dessen Bereich. Falls wir die These von Carl Dahlhaus übernehmen, dass die Einheit der Epoche nicht mit der Einheit der kompositorischen Lösungen, sondern mit der Einheit der kompositorischen Probleme, gegeben ist, dann gehört Novák in vollem Umfang zu der Avantgarde seiner Zeit.

*Ленка Крүпкова*

## О КОМПОЗИЦИОНОМ РАДУ ВИЋЕСЛАВА НОВАКА НА ПРИМЕРИМА ЊЕГОВИХ КАМЕРНИХ ДЕЛА

*(Резиме)*

На основу анализе макро и микроструктуре осам камерних дела Вићеслава Новака, може се закључити да се у њима уочава јасна развојна логика. После 1905. године, када је тај развој достигао врхунац, Новак се четрдесетак година није интересовао за камерну музику, а онда је компоновао своја последња два прилога овом жанру: *Баладни џирио* и *2. зудачки кваријетт*.

У развојном процесу који се може пратити на нивоу микроструктуре композиције – у мотивско-тематском раду – сагледава се Новакова тежња ка избегавању романтичарских клишеа и приближавању композиционом методу Ј. Брамса,

<sup>17</sup> Ebenda S. 229.

композитора који му је био близак по рационалности музичког мишљења. Слично Брамсу, и Новак је у експозицијама сонатног става *Клавирског кваријета*, *Квинтета* и *Баладног трија* применио поступак „развојних варијација“. С друге стране, када је радио са темама фолклорног карактера, нпр. у *1. ђудачком кваријету*, чешки композитор није следио Брамсов начин рада. За следећу фазу Новаковог рада било је типично уједињавање материјала, при чему је то јединство било чешће остваривано коришћењем неког специфичног формалног модела, него применом логике развојних варијација.

У Новаковим камерним делима макро и микроструктура утичу дијалектички једна на другу; у одређеним фазама се између њих ствара напетост на којој се базира динамика његовог композиционог мишљења. У *Баладном трију* се ти процеси лепо уочавају, па се може говорити о томе да се у том делу, још пре настанка Шенберговог *2. ђудачког кваријета*, испод површине једног непрекидног тока преклапају поједини делови сонатног циклуса, док се у сонатној експозицији чак запажају карактеристике самосталног сонатног става.

У свој даљем развоју Новак се заинтересовао за принцип фуге. С обзиром на значај теме фуге за конструкцију форме дела, игра са развојним варијацијама имала је ограничено поље деловања у тим остварењима. Као пример може се навести *2. ђудачки кваријет* у коме слабљење улоге мотивске равни прати смањење тензије како на нивоу сонатне форме, тако и на нивоу сонатног циклуса. У оба каснија дела се на различите начине успостављају везе између различитих типова форме. Није случајно то што је fuga уведена у *3. ђудачки кваријет* и у *Сонатну за виолончело*. Нове теме у овим композицијама настају помоћу рашчлањавања мотивских елемената и њиховом заменом другим елемената.

У својим делима насталим око 1900. године В. Новак је решавао сличне формалне проблеме као А. Шенберг, водећа личност музичке модерне.

UDC 78.071.1 Novak V.

785.7.036