

klavírů, jelikož za prvé není známo, že by Skrjabin a ostatní zde pojednaní umělci byli s vývojem a dějinami barevné hudby obeznámeni, a jednak proto, že vlastní barevná hudba bude tématem další samostatné studie.

Cílem mé práce bylo ukázat, že Skrjabin ve své snaze o synestezii barev a tónů ve své době nebyl osamocen, ale že naopak právě tato tendence jeho díla jej činí typickým představitelem doby charakterizované z hlediska hudby uvolněním tradiční tonality a přechodem k atonalitě, a – paralelně z hlediska umění výtvarného – přechodem k abstraktnímu malířství.

EINSÄTZIGKEIT IN DER MEHRSÄTZIGKEIT IN DEN KAMMERWERKEN VON VÍTĚZSLAV NOVÁK

Lenka Křupková

I.

Das Komponieren von einsätzigen Kompositionen wurde zu einer der dominanten Erscheinungen des musikalisch-kompositorischen Denkens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Für diese Epoche in der Geschichte der europäischen Musik ist das Bestreben von vielen Komponisten, in ihren Kompositionen die Lösung für das Erreichen der Integrität eines Ganzen zu finden, kennzeichnend. Es entstanden solche Formkonzeptionen, in denen das musikalische Gewebe mit extrem kurzen musikalischen Gedanken gebildet wurde, die in eine monumentale Formgestalt entwickelt wurden.¹

Die Idee der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit war zum ersten mal in einsätzigen sinfonischen Gedichten erfüllt. Die formale Struktur dieser Werke basiert in der Regel auf der Verbindung von mehreren Teilen, die verschiedene Ausdruckcharakter tragen, in einem ununterbrochenen Strom. Das Prinzip der Verbindung von mehreren Teilen in ein ununterbrochenes Ganze finden wir aber schon bei Beethoven, Schubert oder Schumann. Mit der einsätzigen Klaviersonate h-Moll von Liszt begann man auch im Bereich der Kammermusik damit, einsätzliche Werke zu komponieren, die aus einer sukzessiven Verbindung der kompositorischen Teile mit verschiedenem emotionellen Charakter entstanden. Die grandiose Form der einsätzigen Komposition kämpft aber mit einem potentiellen Problem der Monotonie oder im Gegenteil mit einer Gefahr einer fehlenden Verbundenheit des Werkes als Ganzes. Die Lösung des Problems der Beziehung zwischen rudimentärer Thematik und ausgedehnter Form, also die Erfüllung des Prinzips der Einheit in der Vielheit, wurde im Prozess der Thementransformation gefunden, wobei mit der allmählichen Änderung der ursprünglichen Themensubstanz ein thematisch vielförmiges Ganze entsteht.²

¹ Dahlhaus 1974: 40–44.

² Alfred Heuß beschrieb die Motivtransformation in seiner Studie über die sinfonische Dichtung „Bergsinfonie“ von F. Liszt (Heuß: 1911/1912). Carl Dahlhaus (Dahlhaus: 1988), obwohl er die Darlegung von Heuß respektiert, bezeichnet diese Technik als Thementransformation. Das Schaffenswerk von Liszt ist kein vereinzelter Beispiel der Anwendung der Technik der Thementransformation. Nur einige Jahre früher ist dieser Vorgang auch in der Komposition von Robert Schumann – Fantasie für Klavier und

Nach Carl Dahlhaus bedeuten die Thementransformation und die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit zwei Seiten derselben Formkonzeption.³ Die einsätzig-momentale Form wird nämlich von einer melodischen Substanz gebildet. Die Thementransformation ist in mancher Hinsicht dem kompositorischen Prinzip der entwickelnden Variationen, also der Methode, die auf der Ableitung von weitgehenden Beziehungen von einem eng eingeschränkten Material basiert, ähnlich. Diese Technik, ursprünglich typisch zu Evolutionszwecken in der Sonatendurchführung verwendet, wurde zu einem tragenden Prinzip für den ganzen Satz, was insbesondere im Kammerwerk von Johannes Brahms dokumentiert wurde. Dank dieser Variationsmethode bekommen sowohl die Grundmotive als auch deren Ableitungen eine solche Bedeutung, die diese als isolierte Gebilde nicht erreichen würden.⁴

Als Ausgangspunkt der Methode von Liszt dienen aber Motive, die typisch umgestaltet und danach in kleinere oder größere Themen formiert sind. Durch diese Methode ist vor allem das verursacht, dass alle Themen in einer Komposition untereinander in einer engen Beziehung stehen, sie können sich aber in ihrem Ausdruck voneinander in bedeutendem Maße unterscheiden. Dahlhaus sieht den Grundunterschied zwischen der Thementransformation und der entwickelnden Variation oder der thematisch-motivischen Arbeit in der Aufhebung der charakteristischen Beziehung zwischen Diastematik und Rhythmus. Bei einer Thementransformation bleibt die diastematische Substanz, oder zumindest der melodische Umriss, in der Regel erhalten, während die rhythmische Gestalt modifiziert wird, und zwar manchmal so tiefgreifend, dass der Zuhörer nicht imstande ist, die motivische Verwandtschaft wahrzunehmen, ohne die Unterstützung des Notentextes zur Verfügung zu haben. Ähnlicherweise schätzt Charles Rosen die Art der motivischen Transformation von Liszt, wobei er behauptet, dass es sich in diesem Fall um nichts anderes als um eine nicht zu rigorose Version der traditionellen Variationstechnik handelt, in der das Hauptthema wiederholt in denselben Konturen und denselben Tönhöhen erscheint, aber mit einem unterschiedlichen Rhythmus und einem sehr verwandelten Charakter. Die Kunst von Liszt besteht nach seiner Meinung nicht in der Transformation selbst, sondern in der dramatischen Wirkung der Charakteränderung, also in der dramatischen Charaktertransformation.⁵

Erst fast um ein halbes Jahrhundert später nach dem bahnbrechenden Schaffenswerk von Liszt, das in den Jahren 1853–4 entstand, folgt das Streichsextett *Verklärte*

Orchester – zu finden. Schumann sowie Liszt fanden dann die Inspiration in dem Finalsatz der 9. Sinfonie von Beethoven, in der der Komponist vier Teile mit einem verschiedenen Tempocharakter in einer Sonatenform kombinierte. Durch diese Konzeption von Beethoven war auch Franz Schubert beeinflusst, und zwar in seiner Wanderer-Fantasie, wo das Thema des Einleitungsallegros in einer transformierten Form als Thema eines langsamen Satzes, Scherzos und der Finalfuge erschien.

³ Dahlhaus 1988: 202–213.

⁴ Es ist allgemein bekannt, dass Carl Dahlhaus den Begriff entwickelnde Variationen von A. Schönberg übernimmt, für den dies sogar eine zentrale Kategorie des musikalischen Denkens darstellt. Nach Schönberg gehört also die entwickelnde Variation zu den wichtigsten Kompositionsphänomenen, das von ihm zum erstenmal gerade in den Kompositionen von Johannes Brahms identifiziert wurde.

⁵ Rosen 1995: 479–490.

Nacht von Arnold Schönberg. Das dritte Werk in dieser Reihenfolge war dann das um drei Jahre jüngere einsätzig-momentale *Klaviertrio d Moll Quasi una Ballata* von Novák.⁶ Im Zeitraum von 1904–1917 entstanden viele einsätzig-momentale Kammerwerke, in denen das Prinzip der Mehrsätzigkeit in einem Satz gleichzeitig verwendet wurde, und zwar nicht nur im Bereich der *Wiener Moderne* (1904–5 – Schönbergs *Streichquartett d-Moll op. 7*, 1913–15 – das einsätzig-momentale *II. Streichquartett op. 15* von Alexander Zemlinskij), sondern auch im Bereich der tschechischen Musik.⁷ Neben dem einsätzig-momentalen Streichquartett von Rudolf Karel, J. B. Foerster und Josef Suk handelt es sich um einsätzig-momentale Kompositionen von Nováks Schülern – Otakar Jeremiáš, Karel Boleslav Jirák und Boleslav Vomáčka. Das Interesse für die einsätzig-momentale Komposition erreichte eine solche Dimension, dass man sagen kann, dass das Prinzip der Mehrsätzigkeit in einem Satz zu einem gewissen Zeitpunkt zu einem „Glauben der Zeit“, zu einem kollektiven Phänomen der Komponisten der musikalischen Moderne wurde.⁸

Im Kammerwerk von Vítězslav Novák waren zwei einsätzig-momentale Kompositionen vertreten. Das Trio d moll quasi una ballata op. 27 entstand im Jahre 1902 als aktuelle Resonanz des zeitgemäßen kompositorischen Denkens. Viele Jahre später, im Jahre 1941, kam aber Novák auf die einsätzig-momentale Komposition, in der das Prinzip der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit angewandt wurde, retrospektiv zurück. Die einsätzig-momentale Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll stellte eine direkte Konfrontation von Novák nicht nur mit seinem frühen Werk, sondern auch mit dem Ausgangsmodell – mit der Liszts Klaviersonate h-Moll dar.

II.

Das Werk *Trio d Moll quasi una ballata op. 27* entstand in einem Zeitraum, der, wie darauf Vladimír Lébl, der Autor der Grundmonografie über Novák, aufmerksam macht, „eine besondere und sehr bedeutende Grenze im Schaffenswerk von Novák darstellt. Hiermit wird eine Schaffensperiode geschlossen und eine andere geöffnet. Der Kampf mit einem aktuellen Pessimismus verhärtet den Komponisten für zukünftige Kämpfe, sein ganzes Wesen ändert und vertieft sich.“⁹ Lébl weist ferner auf die

⁶ M. K. Černý (Černý 2000: 39–55) macht im Bezug auf den Dvořák-Forscher Hardtmuth Schick auf eine wenig bekannte Tatsache aufmerksam, dass auch Antonín Dvořák versuchte, eine einsätzig-momentale Komposition zu schaffen, und zwar in dem Streichquartett a-Moll op. 12. Über die einsätzig-momentale Disposition, in der es möglich war, Einschnitte von sogar fünf Teilen des Sonatenzyklus, deren Charaktere verschieden sind, zu finden, verfügte aber nur die erste Version dieses Werkes aus dem Jahre 1873. Diese wurde von Dvořák wahrscheinlich knapp nach ihrer Beendigung neu bearbeitet, und zwar in einen geläufigen mehrsätzig-momentalen Sonatenzyklus. Nach M. K. Černý diente das als Anlass für diese völlig innovative und neuromantische Konzeption von Dvořák die Tatsache, dass er das Werk von Liszt sowie die Persönlichkeit des Komponisten selbst kennen gelernt hatte. Gerade in den sechziger Jahren führte bei uns H. Bülow die neuesten Werke von Liszt auf. F. Liszt besuchte zur damaligen Zeit auch mehrmals Prag.

⁷ Eine Übersicht von einsätzig-momentalen Werken, die das Prinzip der Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit entwickeln, legte Mikuláš Bek in seinem Beitrag *Die Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit als der Glaube der musikalischen Moderne* im Rahmen eines Kolloquiums in Brno (Brünn) vor (Bek: 1997).

⁸ Bek 1997: 187.

⁹ Lébl 1964: 102.

Tatsache hin, dass es gerade in dem Trio zum erstenmal zu einer deutlicheren Befreiung der Nováks „mährisch-slowakischen“ Melodik von ihrem ursprünglichen Inhalt kam und die Elemente des Volksliedes Novák weiter nur als Mittel zur Äußerung von verschiedenen Ausdrucksfunktionen dienten.¹⁰

In dem Trio d moll quasi una ballata op. 27 kam es zur Konzentration sowohl des gesamten motivischen und thematischen Materials, als auch des betreffenden Ausbaus. In einem Satz des Trios, in einem ununterbrochenen Strom, läuft die zyklische Form in vier Teilen mit inhaltlich begrenzten Bereichen. Das Trio ist mit dieser Konzeption ein völlig einzigartiges Werk. Ein einziges Vorbild, an den Novák anknüpfen konnte, ist die einsätzig Klaviersonate von Liszt, die Klaviersonate h-Moll. Bei der Komposition des Trios d Moll quasi una ballata op. 27 nutzte Novák dieses Werk von Liszt absichtlich als Modell, wie er selbst in seinen Memoiren bekennt: „Die Klaviersonate h-Moll von Liszt tauchte mir im Geiste auf, ich musste aber das Problem der Einsätzigkeit allein lösen.“¹¹ Und genauso wie auch viele andere Werke von Novák, auch das Trio gehört zu seinen Konfrontationswerken und stellt seinen eigenen Kampf mit dem Problem der Einsätzigkeit dar. Deswegen war auch zu erwarten, dass die Lösung von Novák keine bloße Kopie des Modells von Liszt bringt.

In der Komposition sind Ambivalenzen der Form zu finden, wobei einzelne Teile eines ununterbrochenen musikalischen Stroms zu verschiedenen formalen Ordnungen gehören. In dem Werk finden wir vier inhaltlich ausgeprägte Bereiche: Die einleitende *Andante tragico*, allmählich übergehend in *Allegro*, das ist der I. Satz des Sonatenzyklus und gleichzeitig die Sonatenexposition mit dem Haupt- und Seitenthema, das *Scherzo* stellt den zweiten Satz und auch die Durchführung dar, in der zuerst das Hauptthema und nachfolgend das Seitenthema durchgeführt wird. *Andante* ist eine Reprise des Bereiches des Hauptthemas und der dritte Satz, das finale *Allegro* stellt gleichzeitig eine Reprise des Seitenthemas dar. Der erste und der zweite Satz sind gleichzeitig Teile der zyklischen Form und die Teile der Sonatenhauptsatzform, in dem dritten und vierten Satz „verschmelzen“ einerseits der Teil des Sonatenzyklus und andererseits der dritte Teil der Sonatenhauptsatzform. Die Norm, die bestimmt, dass der Satzteil dem Satz und der Satz dem Sonatenzyklus untergeordnet sind, wird hier aufgehoben.

Falls wir diese in der Partitur ziemlich klare Tatsachen noch tiefer entwickeln und versuchen, ein bisschen spekulativ zu denken, dann scheint uns, dass der Bereich des Hauptthemas eine partikuläre Sonatenhauptsatzform sein könnte. Als Expositions-Hauptthema könnte dann der Teil *a* des Hauptthemas der Sonatenform im Großen wahrgenommen werden (T. 1–8). Die Überleitung mit der Modulation in einer neuen Tonart, motivisch bearbeitend das vorige Hauptthema, wäre dann der mittlere Teil des Hauptthemas (T. 9–14). Das Seitenthema in der Tonart einer Dur – Terzverwandtschaft (B Dur) dieser partikulären Sonatenform stellt den Teil *a* des Hauptthemas (T. 15–22) dar. Die Überleitung (T. 23–40) ist gleichzeitig eine scharfe Durchführung

¹⁰ Lébl 1964: 101.

¹¹ Novák 1970: 117.

und die fragmentarische Wiederkehr des Hauptthemas ist eine abgekürzte Reprise mit der Coda mit einer Andeutung der zweiten Durchführung (T. 41–74).

Ähnlicherweise, wie Carl Dahlhaus in dem Fall der Liszts Klaviersonate h-Moll auf der Ebene des Hauptthemas den dreifachen Formsinn dokumentiert,¹² sind auch im Bereich des Hauptthemas des Trios d Moll quasi una ballata op. 27 drei gleichzeitig funktionierende formale Ordnungen zu finden: das Hauptthema stellt hier nicht nur das Hauptthema und gleichzeitig ein Expositionsteil, sondern auch den Sonatensatz dar.

Im Rahmen der Makrostruktur des Werkes läuft parallel ein Prozess der motivischen Transformation, in Folge dessen die Themen in den Ausdruck von neuen Satzteilen verwandelt werden, die in das einsätzig ununterbrochene Ganze des Werkes aufgenommen werden. Nach dem Expositionsteil, der gleichzeitig das Sonatenallegro darstellt, kommt das Scherzo – die Durchführung. In Übereinstimmung mit dem Evolutionscharakter dieses Sonatenteiles trägt das motivische Material des Haupt- sowie des Seitenthemas, bearbeitet mit der Durchführungstechnik, den Scherzocharakter, der vor allem auf der Ebene des Rhythmus und der Agogik geäußert wird. In dem mittleren Teil der Durchführung, in dem kein Scherzoelement anwesend ist, wurde das Seitenthema bearbeitet, das den charakteristischen „Verbuňk-Rhythmus“ des Hauptthemas übernimmt. So wurde die einzige Kontrastquelle aufgehoben, auf Grund derer die melodisch verwandten Themen in der Exposition gegenseitig ausgegrenzt wurden. In der Reprise sind der langsame Satz und der Finalsatz des Sonatenzyklus umfasst. Infolge einer weiteren Stufe des Transformationsprozesses unterliegt das motivisch-thematische Material einer neuen Evolution. Im langsamen Satz kommt die Reprise des Hauptthemas zuerst in Form einer langsamen Introdution zustande, später erfolgt sie auf der Grundlage eines umgebildeten Begleitungssatzes. In der Reprise des Seitenthemas wurde das motivische Material noch schärfer transformiert, und zwar vor allem auf der Rhythmussebene, es werden neue evolutionäre Verbindungssätze eingelegt.

Aus der Sicht der Mikrostruktur des Werkes ist in der Exposition des Trios d Moll quasi una ballata op. 27 das Anwachsen des Hauptthemas (siehe Beispiel 1) aus einem kleinen Grundstein – aus einem Sekundenmotivelement zu sehen.

Diese motivische Sekundenzeile stellt den Ausgangspunkt des Variationsprozesses des Trios dar und neben dem Sekundenintervall ist dafür der punktierte Rhythmus kennzeichnend, es geht also um die Verbindung des punktierten Viertels mit dem Achtel. Die Sekundenzeile wird nachfolgend diastematisch in den Terzsprung verändert, dann in dem zweiten Takt in die Quarte und in dem dritten Takt in die Quinte. Diese Intervallsprünge befinden sich ferner im Bezug auf die Grundzeile in einer retrograden rhythmischen Beziehung, der Viertelnote mit Punkt geht also der Achtelwert vorher.

In drei Einleitungstakten wird paradigmatisch der Prozess einer allmählichen Verwandlung von Motiven vorgeführt, die in ihrem Sekundenelement verwandt sind,

¹² Dahlhaus 1988: 204–7.

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

Beispiel 1

zu dem ihre weiteren, diastematischen Verwandlungen zugeordnet werden. Zu dem Ausgangsteil A werden die Zellen B (Terz), C (Quarte) und D (Quinte) zugeordnet. Dieser Vorgang kann man schematisch als A B A C A D darstellen.

Das Motiv, entstanden mit der Verbindung der Grundzelle mit ihrer ersten Variante (Terz), bildet in dem ersten Takt ein gewisses Modell, charakterisiert mit zwei Merkmalen, und zwar mit einem diastematischen Merkmal, also mit einem Sekundenschritt und mit dem nachfolgenden größeren Intervallsprung und mit einem rhythmischen Merkmal, mit der punktierten rhythmischen Formel in der retrograden Verbindung (es handelt sich also um die Verbindung einer Viertelnote mit Punkt und eines Achtels in dem Sekundenintervall und in dem Terzsprung dann im Gegenteil um die Verbindung der Achtelnote mit der Viertelnote mit Punkt). In den meisten Motiven des Trios d Moll quasi una ballata op. 27 wird dann dieses Modell mindestens mit einem von den eben genannten Merkmalen vertreten.

Das Modell des Intervallschrittes und Intervallsprungs in dem Verbuňk-Rhythmus ist nicht nur dem motivischen Vorgang des Hauptthemas eigen. Mindestens eine der Charakteristiken des Modells, also die Intervallcharakteristik oder die rhythmische Charakteristik, ist auch in der Begleitungs Komponente des Hauptthemas zu finden. Noch vor der Einführung in der melodischen Linie selbst finden wir also eine rein rhythmische Formel des Modells in der Diminution in der Klavierbegleitung, in Übereinstimmung mit der Idee, dass nichts in der Komposition als bloßes Supplement dienen darf.

Das gesamte thematische und begleitende Material des Hauptthemas vom Trio trägt zwei Merkmale, die in einzelnen Motiven beide gleichzeitig oder getrennt anwesend und die auf der diastematischen Ebene mit einem Sekundenvorgang charakterisiert sind. Nach der Sekunde folgt ein größerer Intervallsprung, in der Regel ein Terz-, Quarte- oder Quintsprung, auf der rhythmischen Ebene ist es dann der Verbuňk-Rhythmus. Diese Tatsache ist auch auf der Ebene des einfachen Hörens wahrzunehmen. Falls wir aber konkrete motivische Formen als Ergebnis einer Variationsfortspinnung der Grund-Sekundenzelle in Betracht ziehen, finden wir darin nicht nur etwas, was für alle gemeinsam wäre. Auf Grund einer detaillierten Untersuchung stellen wir fest, dass die Motive untereinander auch auf viele verschiedene Arten verwandt sind. Unter ihren einzelnen Formen sieht man manche nähere oder weitläufigere Verwandtschaften. So kann man das motivische System des Hauptthemas mit dem System der Sprache vergleichen, deren Semantik gerade auf Grund eines komplizierten Netzes von Ähnlichkeiten funktioniert, die sich untereinander überlappen und überschneiden und die Ludwig Wittgenstein als „Familienähnlichkeiten“ bezeichnet.¹³ Dieses Netz von verschiedenen motivischen Ähnlichkeiten ist mit dem einfachen Hören schwer verfolgbar und die Untersuchung ist nur auf Grund einer Analyse möglich. Motivische Ähnlichkeiten kann man mit einem Beispiel des Vorgangs des mittleren Teiles des Hauptthemas dokumentieren, dessen motivische Formen, also durch eine allmähliche Fortspinnung entstandene Derivate, auch für die Konstruktion des Seitenthemas bedeutend sind.

¹³ Wittgenstein 1998: 45–46.

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. T. seine nicht ganz treue Inversion darstellt und dass das Motiv in dem 10. Takt als Variante eines Motivs vom 3. T. mit einer Krebsumdrehung und gleichzeitig mit der Krebsinversion des vorherigen Motivs (9. T.) entstand. Ein weiteres Element der Kette der Motiventwicklung von dem dritten Takt ist das folgende Motiv, das eine Inversion eines Teiles des vorigen Motivs ist (vom Ton *e*), während der Ton *f* einfach wiederholt wird. In dem folgenden Takt erscheint diese Inversionsform noch einmal, ergänzt mit dem Sekundenfortgang (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 (T. 13) und den Schlusstakten des ersten Teiles des Hauptthemas (T. 7–8) zu finden. Es handelt sich um eine Art der Rhythmisierung, wobei nach der punktierten rhythmischen Grundformel zwei Viertelnoten folgen, die weiter in Sekundenvorgängen in Halb- und Viertelnoten ergänzt werden. 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*.

Novák bildete motivische Verwandtschaften in dem Trio nicht nur im Rahmen einer Fortspinnung des Hauptthemas. In das Netz der motivischen Beziehungen wird auch das Doppel-Seitenthema hineingezogen. Nach einer poetischen Darlegung von V. Novák schwenkt das Seiten-Doppelthema „zwischen Verzweiflung und Hoffnung“.¹⁴ Diese inhaltliche Mehrdeutigkeit wird mit der Aufgliederung des Seitenthema – Komplexes in zwei tonal verschiedene Teile geäußert.

75 D

80 E

f poco agitato

dim. e allargando

Beispiel 2

Das erste Seitenthema (T. 75–83, siehe Beispiel 2) steht zum Hauptthema in rhythmischer, melodischer und tonaler Hinsicht im Kontrast. Der Verbuňk-Rhythmus wird mit einer Figur, in der die dritte Zählzeit und die erste Zählzeit des folgenden Taktes akzentuiert wird, abgelöst. Das Seitenthema scheint auch ein neues, ursprüngliches melodisches Gebilde zu sein. Abgesehen davon finden wir gerade in der melodischen Komponente eine Verwandtschaft mit dem Hauptthema. Die diastematische Ausstattung des Seitenthemas wird wieder mit Sekundenfolgen und Quart- und Quintintervalls gebildet. Eine konkrete Verwandtschaft ist zwischen der motivischen Gestalt in dem zweiten Takt des Seitenthemas (T. 76 – *des c b es*) und der Variante des Grundmotivs in dem 3. Takt der Einleitung des Werkes zu finden, die in der Intervallkomposition übereinstimmen, wobei das rhythmische Modell, in dem keine retrograde Figur vertreten ist (also die Verbindung des Viertels mit Punkt, des Achtels und zwei Viertelnoten), seiner Variante von dem 7. Takt (respektive von den Takten 11, 12) entnommen wurde. Es ist möglich, auch eine weitere mögliche Erklärung der Weise der Ableitung des Seitenthemas vorzulegen.

Das zweite Motiv des Seitenthemas ist auch eine Krebsumdrehung einer anderen Variante des Motivs vom dritten Takt, und zwar der Variante von dem 10. Takt des mittleren Teiles des Hauptthemas. Diese Verbundenheit mit dem 10. Takt wird gestärkt, falls wir auch das aufsteigende Einleitungsmotiv des Seitenthemas als freie Krebsumdrehung des folgenden Motivs wahrnehmen. Diese Tatsachen lassen uns nicht im Zweifel darüber, dass das Seitenthema von dem Hauptthema abgeleitet wurde. Zu deren vollkommenen Annäherung kommt es dann in der Durchführung, wobei das Nebenthema den Verbuňk-Rhythmus des Hauptthemas übernimmt.

90 F

95 F

dim. e allarg.

p legatissimo

¹⁴ Novák 1970: 135.

The image shows a musical score for 'Beispiel 3'. It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. It includes markings like 'poco marc.', 'espr.', and 'cresc.'. The second system has a bass clef and includes 'espr.' and 'cresc.'. The third system has a treble clef and includes 'p agitato' and 'leggeriss.'. The fourth system has a bass clef and includes 'dim.' and 'ff'. The score is numbered '100' at the beginning of the third system.

Beispiel 3

Die zweite Idee des Seitenthemas (T. 93–102, siehe Beispiel 3) wächst unmittelbar aus dem Derivat des zweiten Motivs des ersten Seitenthemas, wobei dies vor dem Schlussekundenvorgang erscheint (siehe T. 81, 90, der ursprüngliche Sprung zum Intervall der unteren Quint wird invertiert zum Sprung zur oberen Quart). Rhythmisch stimmt dies mit dem Einleitungsmotiv der ersten Seitenidee und hinsichtlich des Intervallgehaltes dann mit dem zweiten Motiv überein. Falls wir die motivische Form von dem Takt 81 als Variante des zweiten Motivs des Seitenthemas verstehen (T. 76) und dieses wieder als Derivat des Motivs von dem Takt 10, das aus dem dritten Takt des Hauptthemas, also aus dem Ergebnis der variierenden Fortspinnung aus der Grundsekundenzelle im punktierten Rhythmus abgeleitet wurde, erscheint vor uns die ganze Genealogie des motivischen Kopfes des zweiten Nebenthemas.

In dem Trio d Moll quasi una ballata op. 27 findet man eigentlich zwei kompositorisch-technische Ansätze. Einerseits handelt es sich um die Weise der Brahmschen Variationsarbeit, für die es möglich ist, die Schönberg-Dahlhaus-Bezeichnung „entwickelnde Variation“ zu verwenden. Man muss allerdings feststellen, dass genauso wie Brahms im Bereich der Variationsarbeit vor allem Beethovens Nachfolger ist, Novák mit seiner Anwendung einer noch konsequenteren Variationsarbeit, wobei er das höchste Maß der motivischen Ökonomie genutzt hat, wieder Brahms überwindet. Das formale Schema und der tonale Plan sind von entscheidender Bedeutung. Konventionelle Forderungen der Norm werden aber nicht in allen Richtungen eingehalten, was vielleicht am offensichtlichsten in inkonsequenten Reprisen in dritten, die Form abrundenden Teilen erscheint. In der Sonatenreprise, aber auch in dreiteiligen Teilformen, enthalten im Sonatenganzen, kann man im wesentlichen die neue Musik wahrnehmen. Der Prozess der variierenden Entwicklung eines kleinen motivischen Elementes korrespondiert mit dem Prinzip der motivischen Transformation von Liszt, die in dem einsätzigen Ganzen des Trios auch zur Geltung gebracht wurde, wobei die

motivisch verwandten Themen zu einem neuen Charakter, entsprechend ihrer neuen Position in der Form, transformiert wurden.

In Nováks Kammerwerken, die zeitlich noch vor dem Trio d Moll quasi una ballata op. 27 entstanden, kann man den Weg des Komponisten in Richtung zu innovativen Formkonzeptionen seiner Werke feststellen. Es kam zu einer allmählichen Reduktion der Anzahl von Sätzen im Rahmen eines Sonatenzyklus zu Gunsten des Durchdringens von mehreren Formplänen im Rahmen eines Satzes. Zur Kulmination dieses Bestrebens kam es gerade in dem Trio. Die konsequente Logik der Entwicklung eines geringfügigen motivischen Steines, bildend den Vorgang in der Mikrostruktur des Trios, scheint dann in einem dialektischen Verhältnis zu dem makrostrukturellen Vorgang zu sein.

Vítězslav Novák, in ähnlicher Weise wie führende Komponisten der jeweiligen Zeit, bildete in seiner Komposition ein höchst kompliziertes, umfangreiches Ganze aus dem Gewebe der rudimentären Motive, die darüber hinaus gegeneinander genealogisch verknüpft sind. In dem Trio d Moll quasi una ballata op. 27 löste Novák also ähnliche kompositorische Probleme wie führende Persönlichkeiten der musikalischen Moderne. Vor allem die Übereinstimmung der Problemkonstellation bei Arnold Schönberg und bei seinem Schöpfungskreis am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts scheint auffällig zu sein.

III.

Fast vierzig Jahre später, 1941, entstand ein weiteres einsätziges Kammerwerk von Novák – die Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll. Der Ausdruck des Werkes war mit der Atmosphäre der jeweiligen Zeit bestimmt. Novák gab in seinen Memoiren an, dass dies „eine Erscheinung einer geradezu wütenden Laune war.“¹⁵ Novák knüpfte ganz bewusst an seine frühere einsätzliche Komposition an und die Violoncellosonate sollte zu einer „wilden Variation des Trios d Moll quasi una ballata op. 27 werden.“¹⁶ Der Komponist bietet folgende Auslegung seines Werkes an:

„Diese einsätzliche Komposition ist dreiteilig. Sie besteht aus der Allegro-Exposition von zwei Solothemen, dem Hauptthema im Dreivierteltakt und dem Seitenthema im Zweivierteltakt, aus dem freien Mittelteil, der mystischen Meditation über das erste Thema mit dem Nachspiel des zweiten und dämonisch grotesken Scherzos der Fugenform, eines echten Totentanzes, der beide Themen karikiert und zu einem nicht versöhnten Ende aufhetzt.“¹⁷

Novák, einundsiebzig Jahre alt, löste also wieder dieselbe Aufgabe, die er in seiner Jugendzeit zu lösen versuchte. Sein Ziel war, die einsätzliche Komposition in der dreiteiligen Sonatenhauptsatzform zu schaffen, in die gleichzeitig vier Teile des Sonatenzyklus eingegliedert wurden. Beide Werke wurden mit demselben kompositorischen Vorhaben geführt. Die Konzeption jedes einzelnen Werkes war aber ein Produkt ihrer

¹⁵ Novák 1970: 338.

¹⁶ ebd.

¹⁷ ebd.

Zeit. Dem Trio kamen nur zwei Werke vor, in denen das Prinzip der Mehrsätzigkeit in einem Satz angewandt wurde. Nach dem Ersten Quartett von Schönberg entstanden aber viele derartige Kompositionen. Natürlich ist die einsätzigste Form im 20. Jahrhundert als keine Ausnahme zu betrachten. Die nachfolgende Einsicht in Nováks Schaffenswerk soll ein Versuch um eine Auslegung der Tatsachen sein, bis zu welchem Maße die Violoncellosonate mit dem Trio d Moll quasi una ballata op. 27 und seinem Ausgangspunkt – der Klaviersonate h-Moll von Liszt – verwandt ist und wie in diese Konfrontation die Musiksprache des 20. Jahrhunderts eingriff.

VÍTEZSLAV NOVÁK, op. 68
(1870–1949)

Allegro appassionato (♩=80) 4/4 125

Beispiel 4

Dem Anfang des Sonaten-Hauptthemas (siehe Beispiel 4) kommt eine kurze Klavier-Introduktion vorher, gebildet mit Achtfelfiguren (T. 1–8). Von der Introduktion wird der Vorgang von Basstönen abgesondert, die auch einen Teil des Hauptthemenbereiches begleiten.

Dieses Bassthema – *fis, g, a, b*, ist für das musikalische Geschehen der Sonate von außerordentlicher Bedeutung. Erstens wird in diesen Tönen die Haupttonart der Komposition – g-Moll – definiert. Das Thema bekommt dann Bedeutung eines tonalen Zentrums bei einem sonst nicht tonalen Vorgang des Werkes, in dem funktionelle harmonische Beziehungen konsequent aufgelöst wurden. Außerdem erscheint

das Bassthema immer wieder an der Stelle, an der zu einer formalen Grenze kommt. Das Bassthema leitet zum Beispiel das Seitenthema, die Durchführung, die Reprise, die zweite Reprise, die Finalcoda und das Finale selbst ein und deswegen wird zu einem mitgestaltenden Faktor der Tektonik des Werkes.

In ähnlicher Weise wie in dem Fall des vorigen Werkes ist das thematische Material der Violoncellosonate von Folkloreprovenienz. Der Folklorecharakter des Hauptthemas ist vor allem mit dem Rhythmus, basierend auf einer sich ostinat wiederholenden rhythmischen Formel mit dem akzentuierten zweiten, leichten Zeitwert, bestimmt. Auch die melodische Linie des Viertakt-Hauptthemas (T. 9–12) wird „folkloristisch“ mit einem Quintsprung eingeleitet, übergehend dann ferner in Sekundenvorgänge (siehe Beispiel 4).¹⁸

Das Hauptthema trägt den Modalcharakter.¹⁹ Die Töne *c cis dis e fis g a b*, die seine melodische Ausstattung bilden, stellen einen sogenannten oktagonischen Modus dar, gründend auf einem regelmäßigen Wechsel des Intervalls der großen und der kleinen Sekunde, wobei es möglich ist, den Ton *cis* als einen zentralen Ton im Hauptthema zu verstehen. Dieser oktagonische Modus, der insbesondere im zwanzigsten Jahrhundert oft verwendet wurde, verursacht den tonal labilen Charakter des Hauptthemas.

Zu einer variierenden Fortspinnung des Hauptthemas kommt es vom 13 (siehe Beispiel 4). Takt an. Obwohl in den Takten 13 und 14 noch motivische Elemente von den Takten 10 und 11 wiederholt werden, kommt es durch den Wegfall des Quartsprungs am Anfang des Themas zur Verschiebung im Bezug auf die Begleitungsfigur mit Bassvorgängen (Wiederkehr der Motive in den Takten 13 und 14 wird mit der Bassfigur von *fis* und *g* begleitet – im Unterschied zu der ersten Einleitung – von *g* und *a*). Von dem Takt 15 an werden variationsgemäß einzelne motivische Elemente des Hauptthemas verarbeitet, die vor allem eine Intervallverwandlung durchmachen. Mit diesem Moment kommt es zur Verletzung des oktagonischen Modus durch Einfügung der darin nicht zugehörigen Töne (zum Beispiel in dem 16. und 17. T. Ton *d*, in dem 18. T. *f* ...).

Der Bereich des Hauptthemas wird mit seiner weiteren Einführung begrenzt (von T. 51, das Thema fängt jetzt mit dem Ton *a* an, während die erste Einleitung des Themas sich von dem Ton *fis* entwickelt). Die Überleitung zu dem Seitenthema wird mit einem neuen Variieren des Hauptthemas und mit der Wiederkehr des Haupt-Bassthemas ausgefüllt (von T. 59 an). Schon jetzt meldet sich das nächste Seitenthema, einerseits mit seiner neuen, kontrastierenden rhythmischen Formel, andererseits mit dem für das Hauptthema charakteristischen Vorgang der kleinen Sekunde.

¹⁸ Jan Trojan fasste in seinen Studien über das mährische Volkslied in Nováks Werken die häufigsten Inspirationsmomente für das Schaffenswerk des Komponisten zusammen (Trojan: 1972, Trojan: 1989). Nach Trojan nimmt Novák in der Melodik der Volkslieder vor allem sogenannte erstarrte feste Melodieformel wahr, die in dem mährischen Volkslied als wertvolle Überbleibsel der Melodien, die auf unvollständigen Tonleiterreihen basierten, erhalten blieben. Gerade der Einleitungs-Quintaufstieg mit der nachfolgenden Sekunde gehört zu den „folkloristischen“ melodischen Verfahren, die man nach Trojan sehr oft in Nováks Kompositionen finden kann.

¹⁹ Hoffmeister spricht darüber, dass das Hauptthema auf mixolydischen Fis Dur basiert, was aber nicht der Harmonisierung des Themas entspricht (Hoffmeister 1949: 19).

Nach Karel Hoffmeister schwenkt das Seitenthema, einsteigend im Takt 87 (siehe Beispiel 5), zwischen den Tonarten e-Moll und g-Moll. Mit dieser Behauptung stimmt aber die Quartharmonie nicht, die dem Verlauf des Themas zugrunde liegt.²⁰

Beispiel 5

Der Kontrast des Seitenthemas gegenüber dem Hauptthema wird auf zwei Arten und Weisen gebildet. Ähnlicherweise wie in dem Trio d Moll quasi una ballata op. 27 ist das Seitenthema, anfangend von T. 87, vor allem rhythmisch gegensätzlich. Während für das rhythmische Grundmodell des Hauptthemas das Akzentuieren der zweiten, leichten Zählzeit des dreiteiligen Taktes kennzeichnend ist, in dem Seitenthema wird in dem zweiteiligen Takt die erste Zeit betont und die leichte Zählzeit wird nur mit einem kurzen Wert realisiert. Das Seitenthema steht weiterhin in melodischem Kontrast. Der Intervallgehalt des Seitenthemas stimmt mit dem Hauptthema fast überein, es unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Moment. Der Kopf des Seitenthemas ist mit einer Folge von zwei kleinen Sekundenintervallen melodisch auffällig, was für den oktatonischen Modus des Hauptthemas unzulässig ist. In dem Hauptthema wird die erste Viertaktgruppe mit dem Quartsprung geöffnet. In dem Seitenthema wird im Gegenteil mit dem Quartsprung die vorherige Folge, vorwiegend Sekundenfolge der ersten Periode, geschlossen. Vergleichbarweise wie in dem Hauptthema finden wir in der ersten Viertaktgruppe des Seitenthemas einen zentralen Ton, in diesem Fall *fis*. Alles spricht dafür, dass das Seitenthema der Violoncellosonate eine kontrastierende Ableitung des Hauptthemas nach Beethoven ist.

Ein neues ausdrückliches Triolenmotiv, das aber wieder mehr Grundmotiv in der rhythmischen als in der melodischen Sphäre ist (es wird mit einer Variante des Motivs aus dem Schluss des Seitenthemas gebildet – siehe T. 93–4) öffnet den Schlussabschnitt der Exposition (T. 135). In dem polyfonen Stimmgewebe wird der bisherige Expositionsverlauf resümiert. Beim gleichzeitigen Klingen erscheint neben dem Triolenmotiv wieder die erste Viertaktgruppe des Seitenthemas (T. 135–9, 147–150) und in

²⁰ Hoffmeister 1949: 20.

dem Bass der Rhythmus des Hauptthemas, betonend die leichte Zählzeit. Das Bass-thema, jetzt in der Inversionsform (*b a g fis* – T. 163–6), avisiert dann einen weiteren Sonatenteil – die Durchführung. Die neue Einleitung des Hauptthemas öffnet den ersten Teil, den Eingansteil der Durchführung (T. 167–218), der dem Charakter dieses Sonatenteils völlig entspricht.

Was die Konzeption dieses Werkes betrifft, ist die Exposition der Violoncello-sonate, wo in einem ununterbrochenen Strom mehrere Teile mit einem verschiedenen Charakter durchlaufen, nicht nur der erste Teil der Sonatenhauptsatzform, sondern auch der erste Satz des vierteiligen Sonatenzyklus. Eine solche Auslegung basiert aber auf der Voraussetzung, dass wir in dem Sonatenallegro die dreiteilige Form mit der Exposition, wo es zur Präsentation der Themen kommt, mit der Durchführung, also mit dem Prozess deren Bearbeitung und der Reprise, dem Rückkehr der Themen, identifizieren. In der Violoncellosonate von Novák wird dann dank einer tonalen Entspannung des Werkes in gewisser Hinsicht die Verbindlichkeit des tonalen Planes in dem Sonatenschema aufgehoben. Das bedeutet, dass man mehrere Möglichkeiten hinsichtlich Spekulationen über die gleichzeitige Existenz von mehreren formalen Ordnungen zur Verfügung hat. In dem Fall, das man die Exposition als Sonatenallegro wahrnimmt, wird die Exposition mit einem Bereich des Haupt- und des Seitenthemas dargestellt (T. 1–134). Der Schlussbereich der Exposition, umfassend Momente des vorherigen Vorlaufes, ist dann eine kurze und mäßige Durchführung (135–166), die Wiederkehr des Hauptthemas (167–178) und des Seitenthemas (T. 179–218) ist dann eine verkürzte Reprise. Die Grenze des Anfangs der Durchführung im Großen wird dann bis zu dem Takt 219 verschoben, an dem *Larghetto mistico*, also der langsame Satz, anfängt.²¹

Larghetto mistico (T. 219, siehe Beispiel 6) stellt dann den langsamen Satz dar, der zum Bestandteil der Durchführung in dem großen formalen Konzept des Werkes wird. Es kommt hier zu einer ähnlichen Situation, die Carl Dahlhaus in der Analyse der *Klaviersonate h-Moll* von Liszt beschreibt.²² Dahlhaus hält diese Hineinfügung des langsamen Satzes in die Durchführung für eine analytische Gewaltsamkeit, die aber im Konzept der formalen Mehrdeutigkeit, in dem die Partien des Sonatensatzes und die Teile des Sonatenzyklus verschmelzen und in dem der langsame Satz sowie die Durchführung die Funktion einer kontrastierenden Mitte erfüllen, ihre Begründung findet. Auch im Falle der Nováks Violoncellosonate können die Kategorien, die verschiedenen formalen Ordnungen angehören, sowohl nebeneinander gestellt als auch miteinander verschmolzen werden.

In Übereinstimmung mit der These von Dahlhaus, dass das Prinzip der Mehrsätzigkeit in einem ununterbrochenen Ganzen an die kompositorische Technik der Thementransformation gebunden sei, werden in dem langsamen Satz beide Grundideen des Werkes in einen neuen dem langsamen Satz zugehörigen kantablen Cha-

²¹ Auch K. Hoffmeister nimmt das *Larghetto mistico* als Anfang der Durchführung und die Musik nach dem Tempo I als Schluss-Expositionsteil wahr (Hoffmeister 1949: 20).

²² Dahlhaus 1988: 204–207.

rakter transformiert. Die Themen erscheinen in analogen Tonhöhen, sie sind sogar gleich rhythmisiert, der Gesamtausdruck wird aber grundsätzlich geändert.

Der langsame Satz trägt aber in mancher Hinsicht Merkmale einer Durchführung. Beide kontrastierende thematische Grundideen, die in ihrem Tonmaterial verwandt sind, werden in dem Prozess der gegenseitigen Annäherung gleichzeitig bearbeitet. Mit der tektonischen Gradation kommt es dabei in dem polyfonen Stimmengewebe zu einem Zusammenstoß von ihren verschiedenen rhythmischen Basen. Der Anfang des langsamen Satzes bringt eine Zitierung des Hauptthemas in einem veränderten kantablen Charakter mit der ostinaten Begleitung der variierten Gestalt des Motivs des Seitenthemas (siehe T. 89–90), wobei dies hier aus dem ersten Teil der Durchführung übergeht.

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano staff and a bass staff. The piano staff has markings: 'rit.', '(più e più sostenuto)', 'pizz.', and 'Larghetto mistico'. The bass staff has markings: 'rit.', 'più e più sostenuto', and 'gru basso'. The bottom system shows a continuation of the piano and bass staves with a 'cresc.' marking. The measure number 225 is indicated between the systems.

Beispiel 6

Dieses Motiv wird dann in dem weiteren Verlauf nur in eine Folge von absteigenden Sekunden verkürzt. Dadurch entsteht ein Kontrapunkt zu der melodischen Linie des transformierten Hauptthemas, weiter nachvollziehend auch die thematische Entwicklung von der Exposition. Die melodischen und rhythmischen Charakteristiken des Seitenthemas dringen im Moment der ersten dynamischen Spannung in den langsamen Satz durch. Die Folge von zwei kleinen Sekunden, also der charakteristischen Intervalle des Kopfes des Seitenthemas, brechen den Modalcharakter des Hauptthemas (T. 253, 284). Gleichzeitig kommt es zur Verwandlung seiner rhythmischen Formel. Als Ergebnis einer weiteren Annäherung des Haupt- und Nebenthemas wird also zum Bestandteil der kantablen Idee des langsamen Satzes ein gewisser Verbuňk-Rhythmus, basierend auf einer variablen Zeitwertakzentuierung (im dreizeitigen Takt wechseln der Halbwert mit dem Viertelwert und umgekehrt der Viertelwert mit dem Halbwert ab). In einem neuen, kantabel verwandelten Charakter wird das Seitenthema in dem langsamen Satz zuerst am Schluss des Satzes zitiert (*Assai sostenuto, con intissimo sentimento*).

Die Reprise wird genauso wie die Einleitung der Komposition mit einer Figuration mit dem Bassthema geöffnet, das alle bedeutende Formbrüche im Werk be-

gleitet. Eine genaue Wiederkehr eines wesentlichen Teiles der Expositionsmusik ist der erste Teil der Reprise (T. 1–46 = T. 357–398), denn in ähnlicher Weise wie die Durchführung ist die Reprise ein mehrteiliger Komplex.

Von Takt 399 an entwickelt sich der dritte Satz des Sonatenzyklus, das Scherzo, in dem der dreiteilige Aufbau mit einem im Tempo und Motiv kontrastierenden mittleren Werk zu finden ist (*poco meno*). Jaroslav Smolka nimmt dieses Scherzo als Episode wahr, die die Funktion der Ausdrucksteigerung zum Schluss übernimmt.²³ Nach Vladimír Lébl handelt es sich „um eine gewisse zweite Durchführung, die eine wütend schwungvolle Fuge ist, deren Durchführung und Reprise untraditionell bis zu der Stelle verlängert werden, an der die übliche Sonatenreprise anfangen sollte.“²⁴ Karel Hoffmeister umgeht lieber das Problem der Eingliederung des Scherzos in das Ganze des Werkes. Die Frage der Reprise bleibt also offen. Nach der Scherzo-Fuge erfolgen zwei weitere Fugen mit Themen, die Varianten des Scherzo-Themas darstellen – die Finalfuge und die kurze Fuge vor der Schlusscoda. Auch die Coda kann nicht als Reprise wahrgenommen werden. Im Gegenteil, sie trägt traditionell eher Züge einer weiteren Durchführung. Hinsichtlich des Expositionsverlaufes scheint allerdings Nováks Auffassung der Form der Violoncellosone viel Gemeinsames mit der Schönbergs Idee der Evolution von Anfang an zu haben, mit deren Logik die Reprise als Wiederkehr der schon angeführten Musik nicht übereinstimmt. In der Violoncellosone stellen dann eine treue Kopie der Exposition nur 46 Takten ihrer Einleitung dar, der folgende Verlauf der Reprise ist dann eine weitere Fortsetzung des Evolutionsprozesses der in der Exposition dargestellten Themen.

Erst im Scherzo kommt es im Prozess der Thementransformation zu einer grundsätzlichen Verwandlung. Man kann sagen, dass das ausdrucksvolle Scherzothema (T. 399–415, siehe Beispiel 7) durch die melodische und rhythmische Transformation des Hauptthemas entstand.

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano staff and a bass staff. The piano staff has markings: 'pizz.', 'mf', and 'p'. The bass staff has markings: 'mf' and 'p'. The measure number 225 is indicated between the systems.

Beispiel 7

²³ Smolka 1972: 56–8.

²⁴ Lébl 1964: 268.

Schon die kleine, allerdings wesentliche Verwandlung des Bassthemas (jetzt *fis g a b*) sagt voraus, dass das Hauptthema, jetzt zum Scherzocharakter transformiert, nicht in dem oktatonischen Modus, also in dem Modus des Hauptthemas in der Exposition, ist. Bei den ersten drei Takten ist es noch möglich, über die Verwendung der zweiten Form des oktatonischen Modus, gestellt von dem Ton *d* an, zu spekulieren, ein weiterer Verlauf des Themas umfasst aber schon das Tonmaterial, das diesem Modus nicht angehört. Im Bassvorgang finden wir also Folgen von kleinen Sekunden (von dem T. 408 an), also das Intervall, das für die Melodik des Seitenthemas bezeichnend ist, auf dem unter anderem der Kontrast des Haupt- und des Seitenthemas basiert. Auch die rhythmische Formel, typisch für das Hauptthema, also ein weiterer Faktor des Kontrastes zwischen den Themen, wird mit dem neuen rhythmischen Scherzo-Modell aufgelöst. Es ist also möglich, das Scherzothema als eine weitere Stufe im Prozess der beiderseitigen Annäherung des Haupt- und des Seitenthemas zu verstehen.

Es ist nicht einfach, die Weise der Ableitung des Scherzothemas von dem Hauptthema auf der Ebene des einfachen Hörens zu entdecken. Erst auf Grund einer Analyse identifizieren wir die spezifische Technik der motivischen Bearbeitung, die kann auch als Modellweise für die Technik des Erreichens der motivischen Verwandtschaft im 20. Jahrhundert verstanden werden. Von der melodischen Grundform (also von dem Hauptthema) werden motivische Elemente oder einzelne Töne abgeändert. 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 Weisen der motivischen Arbeit verstehen. Die motivische Reduktion oder die Extension 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 eingelegt. Dies wird auch in dem folgenden Takt wiederholt, wobei im Gegenteil der ursprüngliche Sekundenvorgang, der den 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, der 8. und der 9. Scherzotakt stellt ein neues motivisches Element dar. Der 21. Takt des Hauptthemas wird in das Scherzothema mit einer mäßigen Intervallabänderung eingefügt, gleich wie im Fall des 24. Taktes. Die Figur aus dem Takt 27 des Hauptthemas wurde für die motivische Form des 12. und des 13. Scherzotaktes verwendet. Und auf ähnliche Weise wie in der Scherzoeinleitung wird die letzte Viertaktgruppe des ersten Teiles der Evolution des Hauptthemas in drei Schlusstakte des Scherzothemas reduziert.

Das sechzehntaktige Thema des Scherzos ist gleichzeitig ein Fugenthema, beginnend in der g-Moll Sonatentonart. Auch andere Expositions-Fugenansätze sind regulär (T-D-T). Die umfangreiche Fugendurchführung bringt ziemlich lange unthematische

Zwischensätze oder Zwischensätze mit nur vorübergehend erscheinenden motivischen Elementen des Subjektes mit. Nach J. Smolka gibt es den polyfonen Kontrast ausschließlich zwischen den Linien von beiden Instrumenten und der Klavierpart hat fast ausschließlich eine homophone Faktur.²⁵ Die melodische Linie des Themas wird akkordisch begleitet.

In den Zwischensätzen, aber auch als Kontrapunkt zu Themeneinsätzen, erscheint auch ein weiteres motivisches und thematisches Material der Sonate. Es handelt sich um Anklänge des Kopfes des Seitenthemas, und zwar in Form von chromatischen Folgen von genauen Zitierungen, das Einleitungs-bassthema wird neu zitiert. Der mittlere Teil des Scherzos – *poco meno* (T. 511–560), stellt dann eine kurze Reminiszenz des Seitenthemas mit Anklängen des rhythmischen Modells des Hauptthemas dar, später werden parallel beide Themen – das Scherzothema sowie das Seiten-Expositionsthema-geführt (von dem T. 535 an).

Smolka bezeichnet die Fuge in der Nováks Violoncellosonate als Variationsfuge.²⁶ Das bedeutet, dass das Fugensubjekt mehreren Verwandlungen unterzogen wird. Das neue, transformierte Fugenthema erscheint so nach einer deutlichen Formgrenze (in dem T. 640 – *Poco più*, Beispiel 8), die eine Überleitung in die weitere Fuge bildet, und darüber hinaus ihre Hauptaufgabe erfüllt, und zwar dass sie den Ansatz des letzten Teiles des Sonatenzyklus, des Finales, bekannt gibt. Das neue Thema verlässt den bisherigen dreizeitigen Scherzorhythmus und nimmt den Rhythmus einer „Stich- und Stachelpolka“, die immer schneller wird.²⁷

Beispiel 8

²⁵ Smolka 1972: 58.

²⁶ Smolka 1972: 58.

²⁷ Lebl 1964: 268.

Die Verwandlung des Fugenthemas erfolgt aber nicht nur im Rhythmus – obwohl der Transformationsprozess gerade auf dieser Ebene am deutlichsten ist. Genau so, wie das Scherzothema aus dem Hauptthema gebildet wurde, entsteht das neue Fugenthema aus dem Scherzothema mit der Ausklammerung von Motiven und einzelnen Tönen oder mit deren Einfügung, wobei dieses ein bisschen kürzeres (vierzehntaktiges) Thema fast treu den Intervallverlauf des Scherzothemas bewahrt. Die Fugensätze werden wieder in g-Moll eingesetzt, einzelne Einleitungen des Themas werden nur mit kürzeren Zwischensätzen getrennt. Das Bassthema erfüllt wieder seine Aufgabe als Verkündiger der Formveränderung, in dem es als Kontrapunkt zu dem ersten Ansatz des Finalthemas erscheint. In dem Thema der Finalfuge ist sogar das Tonmaterial des Seitenthemas erhalten, und zwar in seinem vierten Takt (zum Beispiel T. 643, der Vorgang von kleinen Sekunden mit dem unteren Wechselton in der Melodie *as g fis g*), die Folgen von drei kleinen Sekunden finden wir wieder in den Zwischenspielen und Gegensätzen (T. 666–7, 706–7). Ein ziemlich umfangreicher Zwischensatz verarbeitet vor dem Ansatz des dritten variierten Fugenthemas kontrapunktisch das Material des Seitenthemas. Das Thema wird in vollem Umfang durch das Klavier und gleichzeitig auch im kanonischen Abstand eines Taktes durch das Violoncello geführt. Auch der charakteristische thematische Kopf des Expositions-Seitengedanken erscheint in einer gleichzeitiger polyphonen Verarbeitung.

Das dritte Fugenthema (T. 753–761, siehe Beispiel 9) ist im Vergleich zu den vorherigen Fugenthemen kürzer und unterliegt einer deutlicheren Melodieveränderung als das erste finale Fugenthema. Auch dieses Thema aber entstand mit einer analogen Ausklammerung der Töne und Tongruppen, diesmal von dem vorherigen, finalen Thema.

Beispiel 9

Es kommt hier zu keiner besonderen rhythmischen Ausprägung in Hinsicht auf das vorherige Thema. Das Thema bleibt zweizeitig und trägt einen markant metrischen Charakter.

Auch in dieser letzten Fuge arbeitet man mit Elementen des Seiten- Expositions- themas mit Verwendung von Folgen der kleinen Sekunden in Form von chromati-

sehen Vorgängen oder Vorgängen der kleinen Sekunden mit dem unteren Wechselton, die für den Kopf des Seitenthemas typisch sind. Der Kopf des Seitenthemas bildet dann zusammen mit dem Einleitungsbassthema eine Coda, die zum Schlussakkord in g-Moll zielt.

Neben einer kurzen genauen Wiederkehr wird auch in diesem dritten Sonatenteil das thematische Material weiterverarbeitet, und zwar in Form einer deutlich evolutionären Fugenmusik. Abgesehen davon ist in diesen Fugen gleichzeitig in bedeutendem Maße das Moment der Rekapitulation des bisherigen Vorganges enthalten. Man kann also nicht mit der Behauptung einverstanden sein, dass die Reprise in der Violoncello-sonate weggelassen wurde und mit der Fuge, die die zweite Durchführung darstellt, ersetzt wurde. Man kann den bisherigen Ablauf der Reprise in folgenden Punkten zusammenzufassen:

- Obwohl es auch hier nicht möglich ist, über einen tonalen Vorgang zu sprechen, werden in der konventionellen Fugenexposition Ansätze in g-Moll, also der Haupttonart der Sonate eingehalten, die aber bis jetzt mit Ausnahme von gewissen Andeutungen (Bassthema) auf keine Weise definiert wurde. Mindestens in diesem Maße ist die Grundtonart ohne Zweifel bestimmbar und in dieser Hinsicht wird auch die Formbedingung des thematischen Einsatzes in die Haupttonart erfüllt.
- Das Fugenthema entstand mit der Transformation des Haupt- Expositionsthemas in einer besonderen Form der motivischen Bearbeitung, basierend auf der Ausklammerung von Motiven und einzelnen Tönen aus dem Hauptthema und auf der Einfügung von neuen Elementen, während die folgenden Fugenthemen in einem ähnlichen Vorgang, allerdings nur aus dem Material des vorhergehenden Themas, gebildet werden. Aus dem Scherzothema wird also das Thema der finalen Fuge transformiert und aus diesem wird in einem weiteren Transformationsprozess das Thema des Schlussfuge gebildet.
- Die Fugenthemen werden also primär aus der Form des Hauptthemas abgeleitet, deswegen kann man diesen dritten Teil der Sonate, den Fugenteil, als eine gewisse Rekapitulation der Exposition verstehen. Im Bezug auf das Hauptthema kann man in den Fugenthemen eine grundsätzliche Änderung im Tonmaterial feststellen, das weiterhin nicht mit dem spezifischen oktatonischen Modus, auf Grund dessen neben anderem der Kontrast zwischen den Haupt- und Seitenthema ausgegrenzt wurde, dargestellt wird. Im Gegenteil, in Fugen arbeitet man mit gegensätzlichen Elementen des Seitenthemas, also mit den Vorgängen der kleinen Sekunden, die mit dem oktatonischen Modus, der auf dem Intervallwechsel der kleinen und der großen Sekunde gründet, inkompatibel sind. Mit der neuen Rhythmisierung der Fugenthemen werden in der Reprise rhythmische Modelle aufgehoben, die auch den thematischen Kontrast in der Exposition verursachen. Die Fugen und ihre Themen stellen also die Vollendung des Prozesses der Annäherung des Expositions- Hauptthemas und des Seitenthemas der Sonate dar.
- In den Fugenkontrapunkten und Zwischensätzen und in einem Fall auch in dem Thema selbst wird in bedeutendem Maße vor allem der Kopf des Seitenthemas zitiert, mehrmals wird aber das Thema in vollem Umfang eingeführt. Deswegen ist es hier angebracht, über die Reprise des Seitenthemas zu sprechen.

In der einsätzigen Violoncellosonate von Novák sind zwei Arten der motivisch-thematischen Verarbeitung zu finden. Unmittelbar nach der Exposition des Hauptthemas kommt es zu seiner variierenden Bearbeitung, und zwar auf eine traditionelle Weise der motivischen Fortspinnung, basierend auf einer solchen Arbeit mit dem Motiv, wie motivische Spaltung, äußere Ausdehnung der Motive, Rhythmusverwandlungen oder Erweiterung oder Verengung der Intervalle, sind. Diese Art und Weise des motivischen Variierens ist auch im Bereich des Seitenthemas, in der Überleitung vor dem Schlussteil der Exposition und auch in dem ersten Teil der Durchführung zu finden. Daneben gibt es in der Sonate noch die oben beschriebene Weise einer „inneren“ Arbeit mit dem Motiv, die in den Fugenthemen dokumentiert werden kann und die auf der Absonderung von motivischen Elementen des Grundthemas sowie der Ergänzung mit neuen Elementen gründet.

Die Sonate basiert auf einer traditionellen Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Themen, die in diesem Fall diastematisch verwandt sind. Das Seitenthema kann man also als eine kontrastierende Ableitung des Hauptthemas verstehen. Im Verlaufe der thematischen Transformation kommt es gleichzeitig zu der Annäherung der Themen. In dem langsamen Satz werden charakteristische rhythmische Modelle von beiden Themen in eine rhythmische Formel – in den Verbunk-Rhythmus – verbunden und in das transformierte Hauptthema dringen zum erstenmal Tonelemente des Seitenthemas durch. Der Prozess der gegenseitigen Annäherung des Haupt- und des Seitenthemas gipfelt in den Schlussfugen. Der rhythmische Kontrast der Themen erlischt in einem neuen rhythmischen Vorgang der Fugenthemen. Darüber hinaus – die Fugenthemen, entstanden aus dem Haupt-Expositionsthema, bewahren seinen charakteristischen oktatonischen Modus nicht. In das Material der Fugenthemen, Gegensätze und Zwischenspiele kommen im Gegenteil die Vorgänge der kleinen Sekunden, die eben für das Seitenthema typisch sind.

Wie auch in anderen Werken von Novák, in die eine Fuge eingegliedert wurde, dringt das fugenthematische Prinzip in die kompositorische Arbeit auch in den Teilen, die nicht auf dem Prinzip der Fuge gebaut sind, durch. Der Ausgangspunkt der Komposition ist ein Gebilde, das ein thematisches Niveau erreicht. Es handelt sich also um kein ganz kleines motivisches Element, wie es bei meisten Kammerwerken Nováks, die im Zeitraum um 1900 komponiert wurden, üblich war. Das Thema umfasst eine Gruppe von Motiven, die in der Violoncellosonate weitere Themen konstituieren. Aus dem motivischen Komplex des Hauptthemas entsteht so das Scherzo-Fugenthema, das in den folgenden zwei Fugenthemen weiter verwandelt wird.

Ähnlicherweise wie im Falle der einsätzigen Klaviersonate h-Moll von Liszt, erscheinen zwei thematische Gedanken der Nováks Violoncellosonate im Verlaufe des ganzen Werkes im Grund genommen in denselben Konturen, allerdings mit einem unterschiedlichen Rhythmus und vor allem mit einem verwandelten Charakter. Der Transformationsprozess der Sonatenthemen wird mit der Umwandlung des Charakters von einzelnen Teilen des Sonatenzyklus bestimmt, die in diesem Fall in einem ununterbrochenen Strom verbunden wurden. Der Expositionscharakter des Haupt- und des Seitenthemas, abgegrenzt mit ihrem gegenseitigen Kontrast, ver-

wandelt sich zum kantablen Charakter eines langsamen Satzes. Dem Scherzoausdruck entspricht dann eine weitere, vorwiegend rhythmische Thementransformation, und ebenso werden die Themen in den Finalcharakter des letzten Teiles transformiert. Nováks Methode hat mit der Technik der motivischen Transformation von Liszt, verwendet in der h-Moll-Sonate, auch die Weise des gegenseitigen Durchdringens der motivischen Elemente von beiden Themen gemeinsam, was schon oben erwähnt wurde.

Im Bereich der einsätzigen Sonate werden gleichzeitig verschiedene formelle Ordnungen zur Geltung gebracht. Die Exposition der Sonatenhauptsatzform ist also gleichzeitig der erste Satz des Sonatenzyklus, die Durchführung stellt gleichzeitig den langsamen Satz dar, die Reprise schließt in sich den Scherzo- und den Finalsatz ein. Die Einschnitte zwischen einzelnen Formgrenzen sind aber nicht immer eindeutig. Wenn man die Grenzen sucht, die den Umfang des Sonatenallegros bestimmen, dann muss man diese bis zum Ansatz des ersten Teiles der Durchführung verschieben. Die Durchführung des Sonatenallegros wird mit dem Schlussabschnitt der Exposition und die Reprise mit der Wiederkehr des Haupt- und des Seitenthemas dann mit dem ersten Teil der Durchführung im großen Sonatenkonzept vertreten.

IV.

Bei der Zusammenfassung von bisherigen Feststellungen kann man sagen, dass die vierzigjährige Distanz zwischen der Zeit des Entstehens des Nováks Trio d-Moll und der Sonate für Violoncello und Klavier g-Moll nicht in der Konzeption des einsätzigen Werkes erscheint, wobei diese nicht grundsätzlich unterschiedlich ist und in mancher Hinsicht aus dem Modell der Liszts Klaviersonate h-Moll ausgeht. In dem Trio sowie in der Sonate sind in einem ununterbrochenen Strom sowohl das dreiteilige Sonatenschema, als auch vier tempogeprägten Satzteile des Sonatenzyklus zu finden, in denen zwei Grundgedanken, das Haupt- und das Seitenthema ständig umgewandelt werden. In diesem Prozess, in dem die verwandten, aber immerhin kontrastierende Themen in den betreffenden Charakter der neuen Satzteile transformiert werden, kommt es in beiden Fällen, in ähnlicher Weise wie in der Klaviersonate h-Moll von Liszt, zu deren allmählichen gegenseitigen Annäherung. In dem Trio sowie in der Sonate ist der Einfluss des Modells von Liszt evident. In der Violoncellosonate ist zum Beispiel eine Analogie mit der Konzeption des langsamen Satzes der Klaviersonate h-Moll auffällig. Während dem jungen Novák wahrscheinlich viel geeigneter die Scherzoalternative an Stelle der Sonatendurchführung schien, war für den reifen Novák die Möglichkeit des langsamen Satzes im Rahmen der Durchführung interessanter. In der Komposition des Trios d Moll quasi una Ballata lässt sich Novák mit dem Gedanken des doppelten Themas und der raffinierten Form der Klaviersonate h-Moll inspirieren. Carl Dahlhaus belegt im Falle von Liszt analytisch, dass es auf Grund dieser Tatsache zur Verschmelzung von mehreren Formordnungen kommt.

Beim Vergleich von beiden analysierten Werken sind hier viele Ähnlichkeiten zu finden. Die auffälligste Ähnlichkeit besteht schon in dem thematischen Material.

Beide Themen tragen den Folklorecharakter, wobei Novák in deren Melodik folkloristische Melodieformeln integrierte. Es kommt zu einer „folkloristischen“ Rhythmisierung mit einem ostinat wiederkehrenden rhythmischen Modell in dem punktierten Rhythmus. Auf Grund des Rhythmus wird auch in beiden Fällen ein Kontrast zwischen den motivisch verwandten Themen gebildet. Der rhythmische Kontrast wird mit dem Anfang der Durchführung geschwächt und danach aufgehoben, wobei es zu einer vollständigen Themenannäherung kommt. Während im Falle des Trios die Verwandtschaft des Seiten- und des Hauptthemas noch auf der Ebene einer hörbaren melodischen Ableitung vorgeht, läuft in der Violoncellosonate die Vernetzung der thematischen Ebenen auf eine mehr künstliche Weise mit einer Analogie des Tonmaterials durch. Das Scherzo stellt in dem Trio sowie in der Sonate die Stelle mit einer scharfen Thementransformation dar und die Reprise ist eine Fortsetzung des Evolutionsprozesses. Die Forderungen hinsichtlich der Sonatenkonvention bleiben in der Reprise des Trios noch erhalten, wir finden hier eine klare – obwohl nicht konsequente – Rekapitulation des Haupt- und des Seitenthemas in den traditionellen tonalen Beziehungen. In der Sonate kann man die Reprise nur auf Grund von bestimmten Merkmalen ablesen. Der tonale Charakter des Trios ermöglicht es, das Prinzip des Kontrasts in dem tonalen Plan aufrechtzuerhalten, obwohl hier viele Abweichungen zu finden sind. In einem nicht tonalen Verlauf der Sonate, in dem nur das wiederkehrende Bassthema die Rolle eines tonalen Zentrums spielt, wird dann viel mehr Freiheit im Rahmen der Sonatenform bewilligt.

Wir kommen zu der primären kompositorisch-technischen Differenz zwischen dem Trio und der Violoncellosonate von Vítězslav Novák. In beiden Werken wird die ausgedehnte „grandiose“ Form aus einem innerlich vereinigten Material gebildet. Im Falle des Trios handelt es sich um einen Variationsprozess, der aus einer ganz kleinen Sekundenzelle in dem punktierten Rhythmus aufwächst und ein Netz von mehr oder weniger ähnlichen, untereinander verwandten Motiven bildet. Der Prozess der motivischen Entwicklung findet auf der thematischen sowie auf der begleitenden Ebene statt, im Verlaufe des ganzen Werkes, bis zu den letzten Takten. Eine konsequente Variationsfortspinnung verursacht, dass in der Komposition keine leere Fläche, kein bloßes „Supplement“ bleiben kann.

Demgegenüber ist in der Violoncellosonate die motivische Einheit mit der Einheit des Tonmaterials von beiden Themen gegeben, die aber gegeneinander mit dem oktatonischen Modus oder mit Vorgängen in kleinen Sekunden kontrastieren. Mit den Motiven arbeitet man auf zwei Weisen. Einerseits handelt es sich um die traditionelle variierende Fortspinnung in den Überleitungen der Exposition, andererseits um die Weise der „internen“ motivischen Arbeit, basierend auf der motivischen Aussonderung und Ergänzung. In dieser Form entstehen aus dem thematischen Expositionsmaterial Fugenthemen. Es geht also um eine weitere Weise, wie man die motivische Verwandtschaft zwischen entfernten Formteilen erreichen kann, bereichert aber um Vorgänge, die gerade für das 20. Jahrhundert typisch sind.

Novák setzt sich in der Violoncellosonate wieder mit dem Modell der einsätzigen Form von Liszt auseinander. Die Lösung des Problems der Mehrsätzigkeit in einem

Satz ist aber abgesehen von gewissen Analogien mit dem frühen Werk verschieden. Novák erreichte in dem Klaviertrio d Moll quasi una Ballata die Kompaktheit eines großen ununterbrochenen Ganzes auf Grund einer weiteren Entwicklung der kompositionstechnischen Mittel von Brahms und Liszt, in der Violoncellosonate wird aber rationelles kompositorisches Denken des Komponisten unter dem Einfluss der Zeit weiter „konstruktivistisch“ vertieft.

LITERATUR

- Bek, Mikuláš: *Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit als der Glaube der musikalischen Moderne*. In: *Wenn es nicht Österreich gegeben hätte...* Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Bd. 31, 1997, S. 187–190.
- Černý, M. K.: *Zur Frage der „Stilumbrüche“ im Schaffen Antonín Dvořáks*. In: *Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Musicologica Olomucensia V. Olomouc 2000*, S. 39–55.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Moderne und Romantik*. München 1974.
- Dahlhaus, Carl: *Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*. In: *Die Musikforschung*, Jg. 41, 1988, Nr. 3, S. 202–213.
- Heuß, Alfred: *Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne“*. In: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, Nr. 13, 1911/12, S. 10–21.
- Hoffmeister, Karel: *Tvorba Vítězslava Nováka z let 1941–1948* (Das Schaffenswerk von Vítězslav Novák aus den Jahren 1941–1948). Praha 1949.
- Lehl, Vladimír: *Vítězslav Novák. Život a dílo (Vítězslav Novák. Das Leben und das Schaffenswerk)*. Praha 1964.
- Novák, Vítězslav: *O sobě a o jiných (Über mich selbst und über andere)*. Praha 1970.
- Rosen, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge 1995.
- Šmolka, Jaroslav: *Fuga v tvorbě Vítězslava Nováka (Die Fuge im Schaffenswerk von Vítězslav Novák)*. In: *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky ke 100. výročí narození (Studien und Erinnerungen zum 100. Geburts-Jahrestag)*. České Budějovice 1972, S. 56–58.
- Trojan, Jan: *Moravská lidová píseň v díle V. Nováka (Mährisches Volkslied im Schaffenswerk von Vítězslav Novák)*. In: *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky ke 100. výročí narození (Studien und Erinnerungen zum 100. Geburts-Jahrestag)*. České Budějovice 1972, S. 149–181.
- Trojan, Jan: *V. Novák a Morava (V. Novák und Mähren)*. In: *Zprávy SVN č. 15* (In: *Berichte SVN Nr. 15*), 1989, S. 40–46.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozofická zkoumání (Philosophische Untersuchungen)*. Praha 1998.

SINGLE MOVEMENTS WITHIN THE CONTEXT OF MULTIPLE MOVEMENTS IN THE CHAMBER WORKS OF VÍTĚZSLAV NOVÁK

Summary

One of the dominant features of musical compositional thinking in the second half of the 19th century is the composing of one-movement compositions. Composers who work with an extremely brief motivic thought as the basic constituent of a given work, are faced with a difficult chore when they want to create a monumental formal configuration. In order to avoid the danger of monotony, the miniscule motivic shapes

are subjected to variation, most frequently by using the "Brahms" technique of a developing variation or the "Liszt" technique of motivic transformation.

V. Novák in conceiving his Trio in d minor op. 27 takes advantage of Liszt's trailblazing piano sonata c minor as a model. In one uninterrupted stream, the composition goes through a cyclic form of four parts with passages unambiguously defined by their content. At the same time, Novák thoroughly makes use of the "Brahms" variation technique, which allows him to create a highly complicated, ample whole from the fabric of rudimentary motifs which are connected among themselves geneologically.

Novák's further one-movement chamber work also is based on the Liszt compositional conception – the sonata for violoncello and piano op. 67 was created nearly forty years later as an intentional analogy to Novák's earlier composition.

The motivic unity of a work, however, does not suffice to fulfill the Brahms motivic method of development nor the Liszt-style transformation of a theme, as we have seen in the case of the first one-movement composition by Novák. The recapitulation of the violoncello sonata is made up of a so-called variational fugue and the fugue thematic principle penetrates at the same time also to the nonfugal parts of the work. From the complex of main and secondary subjects a fugue theme is created, specifically by "internal" motivic work based on division and supplementation of motives. Novák therefore finds a solution as to how to create motivic relationships between remote formal sections and this is to become typical for music of the 20th century.

JEDNOVĚTOST VE VÍCEVĚTOSTI V KOMORNÍCH DÍLECH VÍTĚZSLAVA NOVÁKA

Résumé

Jedním z dominantních projevů hudebně kompozičního myšlení druhé poloviny 19. století je komponování jednovětých skladeb. Skladatelé, kteří pracují s extrémně stručnou motivickou myšlenkou jako základním konstituentem díla, stojí před obtížným úkolem, vytvořit monumentální formový útvar. Aby se vyhnuli nebezpečí monotónnosti, je s těmito drobnými motivickými útvary nakládáno variačně, a to nejčastěji „brahmsovskou“ technikou rozvíjející variace či „lisztovskou“ technikou motivické transformace. V. Novák se v koncepci svého Tria d moll op. 27 opírá o model Lisztovy průkopnické klavírní Sonáty h moll a vytváří vrcholně komplikovaný rozměrný celek z tkáně rudimentálních motivů, jež jsou mezi sebou genealogicky propojeny. Podobně jako v případě Lisztovy sonáty v jediné větě tria, v jednom nepřerušovaném proudu probíhá cyklická forma o čtyřech částech, s obsahově vyhraněnými úseky. Z koncepce Lisztova díla vychází i Novákova další jednovětá komorní skladba – Sonáta pro violoncello a klavír op. 67, vzniklá téměř o čtyřicet let později jako záměrná analogie k Novákově rané kompozici. Motivická jednota v díle není však dosažena primárně brahmsovským motivickým rozvíjením nebo lisztovkou transformací tématu, jako

tomu bylo v případě první jednověté Novákovy kompozice. Reprízu violoncellové sonáty tvoří tzv. variační fuga a fugový tematický princip proniká rovněž do nefugových částí. Z komplexu motivů hlavního a vedlejšího expozičního tématu pak vznikají fugová témata, a to specifickým způsobem „vnitřní“ motivické práce, založené na motivickém vyčleňování a doplňování. Řešení, jak dosáhnout motivickou přibuzností mezi odlehlymi formovými díly, nalézá Novák tedy v postupu, jenž se stává příznačný pro hudbu 20. století.