

Vysloužil, Jiří

## Alois Hába als Kompositionslehrer

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [379]-387

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110861>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

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

JIRÍ VYSLOUŽIL

(B r n o)

## ALOIS HÁBA ALS KOMPOSITIONSLEHRER

Das kunstpädagogische Wirken des Schöpfers der bichromatischen Musik und des athematischen „Stils“ Alois Hába (geb. 1893) bildet eine der abgeschlossenen Etappen seiner vielseitigen öffentlichen Tätigkeit, an deren Würdigung wir heute bereits unter einem historischen Aspekt herantreten können. Hába unterrichtete Kompositionslehre und musiktheoretische Fächer am Prager Musikkonservatorium in den Jahren 1923—1953 und leitete kurze Zeit lang auch die Kurse für Viertel- und Sechsteltonkomposition an der Musikfakultät der Akademie der musischen Künste (AMK) in Prag (1946—1951), die nach dem Jahre 1945 an die Stelle der früheren Meisterschule trat.

Besonders intensiv widmete er sich dem Kompositionsunterricht an der *Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik*, die er am Prager Konservatorium gründete, ausbaute und zuerst als Lektor, seit dem Jahre 1934 als Professor, leitete.<sup>1</sup>

Hábas Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik besuchten seine Schüler Miloslav P o n c (1925—1927, Abs. 1935<sup>2</sup>), Rudolf K u b í n (1925—1927), Karel R e i n e r (Abs. 1935<sup>3</sup>), Jan S e i d e l (1936—1940 Abs.), Jiří J i r o u š (seit 1932 Hábas Privatschüler, Abs. 1944), Jiří P a u e r (1943—1946, 1950 Abs. der AMK bei P. Bořkovec); ausserdem zahlreiche Hörer und Absolventen der Abteilung für Kompositionslehre des Prager Konservatoriums: aus Jiráks Klasse Jaroslav J e ž e k (1925—1927), der Slowene Slavko O s t e r c (1925—1927) und der Serbe Dragutin Č o l i ć (1927—1929), aus Kričkas Klasse Karel A n ě r l (1927—1929), der Litauer Jeronym K a č i n s k a s (1929—1931) und Karel R i s i n g e r (1945—1947), aus Šins Klasse Jiří S r n k a (1927—1929, Abs. 1935) und Štěpán L u c k ý (Abs. 1947), aus Nováks Meisterklasse Karel H á b a (1925—1926, Abs. 1935) und Václav D o b i á š (Abs. 1941), aus Suks Meisterklasse die Serbin Ljubica M a r i ć (1930—1933), der Serbe Vojislav V u ě k o v i ć (1929—1933), die Slowenen Pavel Š i v i c (1931—1933) und František Š t u r m (Abs. 1935); schliesslich Schüler, die von anderen Lehrstätten zu Hába kamen: der Türke Halil B e d y Y ö n e t k e n (1931—1933), der Reger-

Schüler Vasil Božinov (1931—1933, Abs. 1935), der Finke-Schüler H. Walter Süsskind (1932—1938, Abs.), der Schönberg-Schüler Viktor Ullmann (Abs. 1937), der Slavenski-Schüler Milan Ristić (Abs. 1939<sup>4</sup>).

An dem einzigartigen Umfang der gewichtigen, man kann ruhig sagen, internationalen Autorität von Hábas kunstpädagogischem Wirken kann demnach kein Zweifel herrschen. Dies geht auch aus dem Umstand hervor, dass in den dreissiger Jahren Hábas Schüler an den Konservatorien von Kaunas (J. Kačinskas) und Sofia (V. Božinov) nach dem Prager Muster Abteilungen für Vierteltonmusik errichten wollten. Slavko Osterc unterrichtete sogar eine Zeitlang am Konservatorium von Laibach die Vierteltonmusik (seine Schüler setzten dann ihre Studien in Prag fort). Lebhaftes Interesse für Hábas System und Theorie der Vierteltonmusik äusserten auch die Konservatorien arabischer Länder (Kairo 1932, Libanon 1956).

Natürlich figuriert unter den zahlreichen Frequentanten der Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik des Prager Konservatoriums auch eine Reihe von Komponisten, Musiktheoretikern und Interpreten, die äusserliche Beweggründe zu Hába führten; oft war es bloss Neugierde, die Vierteltonmusik näher kennen zu lernen, die eine Zeitlang als eines der radikalsten Experimente auf dem Gebiet der neuen musikalischen Klangfindung besprochen und beschrieben wurde. Unter Hábas Frequentanten und Absolventen findet man gewiss auch wissbegierige und begeisterte Musiker, denen es der Grad ihrer künstlerischen Begabung und äussere Umstände verwehrten, sich als Komponisten voll zu entfalten und auf die Dauer durchzusetzen.

Abgesehen von diesen Fällen zeichnet sich jedoch in der Übersicht von Hábas Schülern auch eine Gruppe von Künstlern ab, deren Bindung an das musikerzieherische Wirken Hábas nicht bloss formal war, sondern zu einer inhaltvollen Beziehung zwischen Lehrer und Schüler, den älteren Generationsgefährten und der antretenden Komponistengeneration ausreifte.

Es war eine Beziehung, die sich einerseits in dem unmittelbaren und dauernden Wirken Hábas auf die künstlerische Orientierung seiner unmittelbaren Schüler äusserte. Andererseits wuchs die Tragweite dieser Beziehung über Hábas Klasse im engeren Sinne dieses Wortes weit hinaus und griff mit anregenden Impulsen in die künstlerische Entwicklung der Hörer anderer Lehrer ein (K. B. Jirák, R. Karel, J. Kříčka, O. Šín, später auch J. Řídký<sup>5</sup>), die Meisterklassen Nováks und Suks nicht ausgenommen. Angesichts des traditionellen, auf strengen theoretischen Grundsätzen fussenden Unterrichts an der Abteilung für Kompositionslehre des Prager Konservatoriums, und Hábas radikaler künstlerischen Einstellung, der er natürlich auch als Pädagoge zuneigte, mussten diese Einflüsse und Impulse nicht einmal von untergeordneter Bedeutung sein.

Wenn wir also das rechte Wesen von Hábas einzigartigem kunstpädagogischem Wirken erfassen wollen, können wir uns bei weitem nicht nur auf den engsten

Kreis seiner eigentlichen Schüler oder gar nur auf jene Komponisten beschränken, die sich ernst mit der Vierteltonmusik befassten und auf diesem Gebiet nennenswerte Ergebnisse erzielten, obwohl zugegeben werden muss, dass es vor allem die Vierteltonmusik war, auf der Hábas Ruf als modern orientierten Kompositionslehrers beruhte.

Den Beginn dieses musikpädagogischen Wirkens signalisierte der bereits erwähnte Vortrag Hábas über die Vierteltonmusik im November 1921 am Prager Konservatorium.<sup>6</sup> In den Reihen des Lehrkörpers rief er überwiegend Skepsis und Widerspruch hervor, erweckte jedoch bei der jungen Generation lebhaftes Interesse, das z. B. in die künstlerische Entwicklung von M. Ponc schicksalsschwer eingriff, der nach Hábas Auftreten das Studium am Konservatorium aufgab und ihm nach Berlin folgte. Ponc erinnert sich noch heute an die faszinierende Wirkung, die von dem damals kaum dreissigjährigen Hába ausging. Sie beruhte auf dem selbstbewussten Glauben an die Zukunft seiner neuen künstlerischen Ideen, auf seinen ausserordentlichen Gehördispositionen, die er bei der Interpretation (Improvisationen auf der Violine und Vortrag von ostmährischen Volksliedern) bewies, auf den präzisen Analysen der feinsten mikrotonalen Schattierungen und auf der suggestiven Formulierung von Urteilen, die Hábas besondere Gabe bewiesen, exakte theoretische Erwägungen anzustellen und das Wesen von Klangphänomenen aufzuklären.

Dies alles waren Eigenschaften, die wichtige Komponenten von Hábas unbestreitbarer pädagogischer Begabung bildeten. Für sein künftiges Wirken stellten sie jedoch bloss eine Verheissung vor, deren Verwirklichung intensive schöpferische Arbeit erforderte.

So war es vor allem nötig, die Tragfähigkeit und die Möglichkeiten der neuen Ideen zu beglaubigen und in die Kompositionspraxis zu übertragen. Hábas intensives Schaffen, vor allem in den Jahren 1923—1928, wurde dieser Voraussetzung gerecht (in der genannten Zeit entstanden Dekaden von Vierteltonkompositionen für verschiedene Besetzungen; viele dieser Kompositionen wurden öffentlich aufgeführt und erweckten lebhaftes Interesse). Vom theoretischen Standpunkt aus war die Ausarbeitung der harmonischen Prinzipien des neuen Viertel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems und ihre organische Einreihung in das Halbtonsystem entscheidend, allerdings in einer Auffassung, welche die freie Verwendung von tonalen, modalen und auch „atonalen“ melodisch-harmonischen und polyphonen Gebilden und ihrer bichromatischen Wandlungen voll respektierte (vergl. dazu Hábas *Harmonické základy čtvrtónové soustavy* [Die harmonischen Grundlagen des Vierteltonsystems] Praha 1922 und das im Jahre 1925 beendete Werk *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig 1927)<sup>7</sup> und dabei klanglich und ausdrucks-mässig auf der Höhe der zeitgenössischen musikalischen Entwicklung stand.

Diese anspruchsvollen theoretischen Vorbereitungen leistete Hába, noch ehe er

den eigentlichen Kompositionsunterricht am Prager Musikonservatorium begann (in den Jahren 1923—1924 war er mit Vorträgen über „theoretische Akustik und Musikanalyse“ beauftragt). Zugleich sorgte er dafür, die Unterrichtspraxis auch in didaktischer und theoretischer Hinsicht durch das Anhören und Kennenlernen der Vierteltonmusik zu fundieren. Zu diesem Zweck gründete er am Konservatorium ein phonographisches Archiv von ostmährischen, slowakischen Volksliedern und orientalischer Musik und konstruierte den Urtyp eines Viertelton-Klaviers (1924).

Als dann in Hábas Klasse die erste grössere Gruppe von Adepten der Kompositionskunst eintrat, waren alle Vorbereitungen dafür getroffen, den durchwegs als problematisches Experiment<sup>8</sup> bezeichneten Unterricht der Vierteltonmusik in einen wohl durchdachten künstlerischen Erziehungsprozess zu verwandeln.

Nicht bloss die ersten Schüler Hábas, M. Ponc, K. Hába, K. Kubín, S. Osterc, J. Kačinskas, dann J. Ježek, J. Srnka, K. Ančerl, sondern auch die Komponisten der folgenden Generation K. Reiner, M. Ristić, H. Walter Süsskind, F. Sturm, V. Ullmann, J. Seidel, V. Dobiáš schufen Vierteltonmusik, bzw. „athematische“ Werke, die in expressiver und klanglicher Hinsicht die technische Reife und Fortschrittlichkeit von Hábas „Schule“ gut repräsentierten. Nicht immer ging es um ausgesprochen didaktisch eingestellte Kompositionen; es entstanden auch Schöpfungen von eigenartiger musikalischer Sprache und Auffassung. In diesem Zusammenhang seien bloss wahlweise einige Kompositionen von Hábas Schülern erwähnt, deren Aufführung auf internationalen Festspielen vor und nach dem zweiten Weltkrieg vollen Beifall fand: Das orchestrale *Viertelton-Vorspiel* zu einer altgriechischen Tragödie von Ponc (ISCM, Wien 1932), *Vier Lieder* nach Worten Heines für eine hohe Stimme und Streichquartett von Osterc (Festival in Laibach 1932) und Seidels Melodram auf das Gedicht *Staré ženy (Alte Frauen)* von Hábas für Rezitation und Streichquartett in Viertelton-System (Prager Frühling 1946, erster Teil). Die genannten Kompositionen stellen verschiedene Entwicklungsphasen, verschiedene Arten der Auffassung und Verarbeitung von Hábas schöpferischen Intentionen im Einklang mit den individuellen persönlichen Begabungen ihrer Autoren vor.

Obwohl man eine gewisse Ausschliesslichkeit der Vierteltonmusik in Betracht ziehen muss (manche Hába-Schüler, wie M. Ponc, H. W. Süsskind, J. Kowalski, F. J. Wiesmeyer—G. Whitman, unternahmen auch Versuche auf dem Gebiet der Sechsteltonmusik), kann man nicht leugnen, dass Hábas kunstpädagogisches Wirken positive Ergebnisse brachte, die weitere Früchte tragen konnten, wenn nicht widrige äussere Umstände seine Lehrtätigkeit zuerst gelähmt (der zweite Weltkrieg und die Okkupation) und später vollkommen vereitelt hätten (die Auflösung der Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik an der Akademie für musische Künste in Prag, wohin diese Abteilung nach dem Jahre 1946 übertragen wurde).

Heute lässt sich demnach mit vollem Recht die Frage stellen, welche Weiter-

entwicklung Hábas „Schule“ genommen hätte, wenn diese äusseren Einflüsse nicht eingetreten wären. Die Tatsache, dass A. Hába mit seinen eigenen Viertel- und Sechsteltonkompositionen die Lebenskraft seiner künstlerischen Ideen bewies, erlaubt die Vermutung, dass sein schöpferisches Erbe auch bei seinen Schülern eine fruchtbare Entwicklung gefunden hätte. Indessen müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, dass die Viertel- und Sechsteltonmusik mit der einmaligen künstlerischen Individualität ihres Schöpfers verbunden blieb, mit seiner ausserordentlichen klanglichen Vorstellungskraft und Fähigkeit und seiner unbeugsamen Vitalität, die imstande war, zahlreiche Schwierigkeiten zu überwinden, die sich aus dem Wesen des musikalischen Systems ergaben, das er ins Leben rief.

Wenn wir uns allerdings bloss mit dieser Feststellung begnügen wollten, müssten wir, im Widerspruch zu den Tatsachen, den Umfang und die Bedeutung von Hábas kunstpädagogischem Wirken wesentlich einengen und verzeichnen.<sup>9</sup> Hábas „Schule“, ihr unmittelbarer und mittelbarer Einfluss beschränkte sich nämlich keineswegs auf die Viertel- und Sechsteltonmusik, ebensowenig wie sein umfangreiches kompositorisches und theoretisches Werk nicht ausschliesslich in dieser Richtung orientiert war. Eine einseitige Bevorzugung der Viertel- und Sechsteltonmusik verwehrt übrigens auch ihr Charakter und Wesen, die in Hábas Auffassung auf der Halbtonmusik und ihren Prinzipien beruhten, zu denen er gelangte und die er sich auf Grund seiner Erfahrungen als Komponist empirisch aneignete, theoretisch durchdachte und begründete.

Es waren Kompositionsgrundsätze, die auf melodisch-harmonischer und polyphoner Grundlage neue Auswertungen der bisher bestehenden Zwölftonskala anstrebten<sup>10</sup> und dabei die expressive und klangliche Seite der Kompositionstätigkeit nicht a priori einschränken und gleichschalten sollten, was, auf den kunstpädagogischen Prozess übertragen, auch von der Entfaltung der individuellen Anlagen seiner Schüler galt.

A. Hába war sicherlich der erste und viele Jahre hindurch wohl auch der einzige Lehrer des Prager Musikkonservatoriums, der seine Schüler mit den analytischen Grundsätzen der Zwölfton-Kompositionslehre bekanntmachte. Er knüpfte an Schönbergs Ergebnisse an und es gelang ihm, die Bedeutung der Verwendung der grossen Septime und kleinen Sekunde und None, der Hauptintervalle der melodisch-harmonischen und polyphonen Neubildungen im Rahmen der sogenannten freien und organisierten „Atonalität“, der Dodekaphonie, theoretisch zu begründen und aufzuklären (in der Studie *Harmonické základy dvanáctitónového systému* [Die harmonischen Grundlagen des Zwölfton-Systems], Tempo XVII, 1938). Dies war vom künstlerischen und theoretischen Standpunkt aus gesehen, ein Ausweg, der den Horizont von Hábas kunstpädagogischem Wirken in Richtung gegen die progressivste Schule der europäischen Musikavantgarde zwischen den beiden Weltkriegen zu ausweitete, zugleich jedoch eine eigenbürtige Entfaltung der erfassten schöpferischen Grundsätze nicht ausschloss.

Die eigenen Erfahrungen in der Komposition und Theorie liessen Hába denn auch viele Züge der „atonalen“ Zwölftonkomposition korrigieren. Mit andern Worten, Hába gefiel sich auch in den Zeiten seiner grössten Bewunderung für Schönbergs Neuerungen nicht in einer systematisch starren Anwendung „atonaler“ Kompositionsarten, sondern tendierte eher zu einer freien Verwendung verschiedener melodisch-harmonischer und polyphon-chromatischer (bichromatischer) Gebilde — diatonischer, modalen, tonaler, bitonaler und „atonaler“ — wie dies ja auch aus seinem umfangreichen musikalischen Werk auf dem Gebiet der Halbtonmusik und aus seinen theoretischen Abhandlungen hervorgeht, in denen er seine Kompositionsgrundsätze darlegte.

Vom pädagogischen Standpunkt aus bot diese vielseitige künstlerische Orientierung Hábas vor allem den Vorteil, dass sie den Weg zur Erkenntnis und Aneignung moderner musikalischer Klangwirkungen ohne jedwede reglementierende Forderungen oder Einflüsse freimachte. Hába trug die diatonische, chromatische und bichromatische Kompositionslehre nicht etwa deshalb vor, damit seine Schüler auf eine bestimmte Weise komponieren, sondern eher um ihnen die Möglichkeit zu bieten, diese Kompositions-Systeme kennenzulernen und sich im Einklang mit ihrer Veranlagung und gefühlsmässigen Einstellung für eines von ihnen zu entscheiden. Entschieden lehrte er seine Schüler nicht „tonal“, „vierteltonartig“, „atonal“ oder gar „seriel“ zu komponieren, sondern leitete sie zu selbständigem musikalischem Denken an, das sie durch gründliche Analysen von Kompositionen der verschiedensten Stile, vor allem natürlich der neuesten Musikliteratur, gewinnen sollten. Hábas eigenes Viertel-, Sechstel- und Halbtonwerk bot sich in diesem Zusammenhang bloss als eine der künstlerischen Möglichkeiten an. Sonst wurden, nebst Schönberg und seinen Schülern, vor allem die Kompositionen Strawinskis, Hindemiths, Prokofjews, Szymanowskis, Skrjabins, Bartóks und der gesamten damaligen europäischen Moderne analysiert, wobei natürlich auch die tschechische Musik von Smetana bis Janáček, ja nicht einmal das tschechische Volkslied, zu kurz kamen.

Die Studienpläne und Studienkompositionen, die reifen künstlerischen Ergebnisse von Hábas „Schule“ belegen die allseitige und elastische Orientierung ihrer klanglichen und expressiven Ausgangspunkte.

Der langjährige Schüler Hábas Jiří Jirouš, der später verstummte, vollendete zwar seine Kompositionsstudien mit einer *Viertelton-Klaviersonate* (1944) und einer *Vierteltonssonate für Solovioline* (1944), seine zahlreichen Halbtonversuche, instrumentale und vokale Kompositionen gingen jedoch von tonaler Basis aus und hielten sich an die traditionelle thematische Arbeit (die *Suite* für Klavier und *Fünf Klavierkompositionen* führte Jirouš mit Erfolg auf Konzerten der Prager Gesellschaft Přítomnost auf). Ein anderer Hába-Schüler, Jiří Paue r, schrieb zwar ebenfalls mehrere Kleinkompositionen im Vierteltonsystem (*Concertino* für Viertelton-Klarinette und Kammerorchester, *Burlesken* für Viertelton-

klavier, *Streichquartett*), sein Komponistenprofil formte jedoch vor allem ein umfangreiches Halbtonschaffen (*Můj zápisník [Mein Tagebuch] 1943, Sonate 1944, Suite 1945, Drei Sonatinen 1946*, alle für Klavier, die *Grotesken* für Oboe, Klarinette und Fagott 1946, die *Miniaturen* für Orchester 1945, *Zwei Männerchöre im Volkston 1944, Vier Frauenchöre 1945*). Diese beiden Beispiele zeigen wohl am besten, wie Hába die individuellen Neigungen und Interessen seiner Schüler zu respektieren wusste.

Jedoch auch in Fällen, wo sich Hábas Schüler (gewiss auch unter dem Einfluss der gesamten künstlerischen Atmosphäre) weitaus progressiver orientierten, konnte von keiner Uniformität in der Verwendung der musikalischen Mittel und Kompositionsarten die Rede sein. Im Rahmen des internationalen Musikgeschehens und des tschechischen Musiklebens zwischen den beiden Weltkriegen, auf den Festspielen der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik, auf den Konzerten der Prager Avantgarde-Kunstvereine und Institutionen (Burians „D“, Verein für moderne Musik, Mánes, Přítomnost) trat Hábas „Schule“ mit künstlerischen Impulsen und Taten auf, die auch auf dem Gebiet der Halbtonmusik klanglich und technisch auf der Höhe ihrer Zeit standen und ausserdem durch ihre echt musikalische Ausdruckmannigfaltigkeit tiefen Eindruck erweckten.

Die Lebensfähigkeit der Synthese von Nováks rationalem folklorismus und der neuen Klangwelt Hábas bewies mit seinen zahlreichen Werken der Bruder des Komponisten Karel Hába (Festspiele ISCM: Siena 1928 *Sonatine* für Flöte und Klavier, Liège 1930 *Klavier-Septett*, Prag 1935 *Konzert für Violoncello und Orchester*, Prager Frühling 1947 III. *Streichquartett*).

Reiners I. *Klaviersonate* (ISCM Wien 1932) und sein *Konzert für Nonett* (Přítomnost und Festspiele ISCM in Paris 1937), Kačinská's *Nonett* (Přítomnost 1932), Süsskind's *Vier Gesänge* mit Begleitung eines Streichquartetts (ISCM Prag 1935) und die *Kantate* für Rezitation und Streichquartett „*Wie wir sind*“ nach Worten L. Fürnbergs (Burians D 22, tschechisch), Ullmann's II. *Streichquartett* op. 7 (Přítomnost und ISCM London 1938) meldeten sich mit ihrer Orientierung eher zu dem durch Hábas Verdienst veredelten Vermächtnis der Zweiten Wiener Schule.

Der vorzeitig verschiedene Slavko Osterc reifte zu der markantesten Komponistenpersönlichkeit aus Hábas „Schule“ heran. Er beschickte die Konzerte der Prager Přítomnost (*Nonett 1938, Märchen für Klavier 1939, Vier Lieder über Volkspoesie 1940*), der Prager Mánes-Gesellschaft (*Sechs Arabesken* für Klavier 1935) und der Festspiele ISCM (*Konzert für Klavier* und Blasorchester Prag 1935, *Mouvement symphonique* London 1938, *Passacaglia-Choral* Warschau 1939) mit Kompositionen, die auf die breite Skala seines aussergewöhnlichen musikalischen Talents hinwiesen, welches eindeutig zu einer persönlichen künstlerischen Synthese der von Hába, Schönberg und sogar Strawinski empfangenen

Anregungen strebte. Bis zu einem gewissen Grad näherte sich Osterc später ein anderer Jugoslawe aus Hábas „Schule“, der klanglich gemässigtere Milan R i s t i ć, heute einer der führenden Komponisten der mittleren Generation Jugoslawiens.

Im Zusammenhang mit der Würdigung von Hábas kunstpädagogischem Wirken auf dem Gebiet der Viertel-(Sechstel-)Tonmusik wurde bereits erwähnt, dass es dem Komponisten nicht vergönnt war, sein pädagogisches Werk zu vollenden. Dasselbe gilt von seiner Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Halbtonmusik. Man kann dies nur bedauern, da Hába bei seinem grossen pädagogischen Talent und seinen reichen künstlerischen Lebenserfahrungen gewiss auch der heute antretenden Komponistengeneration die Orientierung erleichtert hätte und sie auch mit allen technischen Erfordernissen ausgerüstet hätte. Jenen, die Hába nicht aus eigener Erfahrung als Pädagogen kennenlernen konnten, biete sich wenigstens sein umfangreiches und bisher unabgeschlossenes musikalisches Komponistenwerk an; ausserdem stehen seine bedeutenden und noch immer nicht voll gewürdigten theoretischen Schriften und Aufsätze zur Verfügung,<sup>41</sup> die ein ernstes Studium verdienen.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Kurze Zeit hindurch arbeitete Miloslav P o n c mit Hába pädagogisch zusammen. Das Spiel auf dem Vierteltonklavier, das mehrere Jahre in den Lehrplan der Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik aufgenommen wurde, unterrichteten u. a. die Komponisten Erwin S c h u l h o f f und Karel R e i n e r.
- <sup>2</sup> M. Ponc war der erste Schüler Hábas. Als er im November 1921 Hábas Vortrag über die Vierteltonmusik am Prager Konservatorium hörte, entschloss er sich, das Studium des Orgelfachs zu beenden und ging zu Hába nach Berlin, wo er sein Privatschüler wurde. Ausserdem studierte M. Ponc auch bei A. Schönberg in Berlin und bei J. Suk an der Meisterschule des Musikkonservatoriums in Prag. Hábas Klasse absolvierte er im Schuljahr 1934/35, als nach langen Kämpfen die zweijährigen Kurse für Viertel- und Sechsteltonmusik zu einem ordentlichen Bestandteil der Abteilung für Kompositionslehre des Prager Konservatoriums umgewandelt wurden.
- <sup>3</sup> K. Reiner wurde bereits im Jahr 1929 auf Empfehlung von E. Schulhoff Hábas Privatschüler. Dann absolvierte er die Meisterklasse J. Suks (1930—1931) und besuchte gleichzeitig Hábas Kurse für Viertel- und Sechsteltonmusik.
- <sup>4</sup> Zu den ordentlichen Absolventen von Hábas Viertel- und Sechsteltonabteilung gehören noch: Marie B l a ž k o v á - K e p k o v á (Abs. 1947), Josef B u b á k (Abs. 1941), der slowenische Musikforscher Radoslav H r v a t i n (Abs. 1938), Milan K o s t o h r y z (Abs. 1944), Július K o w a l s k i (Abs. 1936), Emanuel N o v á č e k (Abs. 1947), Arnošt S t ř í ž e k (Abs. 1936), Josef Š k o p (Abs. 1939), Vojtěch W i e d e r (Abs. 1947) und Josef Z a v a d i l (Abs. 1936). Ausserdem absolvierten Hábas Kurse der Viertel- und Sechsteltonmusik Dekaden tschechischer, slowakischer und ausländischer Hörer des Musikkonservatoriums in Prag.
- <sup>5</sup> Dies führte natürlich auch zu pädagogischen und organisatorischen Zwistigkeiten zwischen Hába und der Kompositionsabteilung, vor allem als die Funktion von Hábas Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik im Rahmen der Organisationsstruktur des Prager Kon-

- servatoriums noch nicht völlig klargestellt war. Diese Auseinandersetzungen wurden jedoch immer wieder vernünftig bereinigt und fielen nach der Errichtung einer ordentlichen Abteilung für Viertel- und Sechsteltonmusik im Jahre 1934 weg. Vergl. dazu die Protokolle und Dokumente im Archiv des Prager Musikkonservatoriums.
- <sup>6</sup> Damals veröffentlichte die Prager Musik-Zeitschrift *Listy Hudební matice* auch den ersten theoretischen Aufsatz Hábas, in dem er sein künstlerisches Kredo formulierte: *Výboj hudební tvorby vzhledem k diatonice, chromatické a čtvrtónové soustavě (Die Entwicklung des Musikschaffens und der Musiktheorie im Hinblick auf die Diatonik, das chromatische und Vierteltonsystem)*, *LIIM I*, 1921—1922, S. 35—40, 51—57.
- <sup>7</sup> In anderen Studien aus dieser Zeit begründete A. Hába die theoretischen Grundsätze des athematischen „Stils“ (*O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu [Über die Psychologie des Schaffens, der tonlichen Bewegungsgesetzmäßigkeiten und die Grundlagen des neuen Musikstils]*) aus dem Jahr 1923, *Praha 1925*, und *Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik*, *Sammelschrift Von neuer Musik*, Köln 1925, S. 53—58).
- <sup>8</sup> So betrachteten Hábas Lehrtätigkeit auch die kompetenten Persönlichkeiten des Prager Musikkonservatoriums. Noch am 9. Juni 1931 sandte der damalige Rektor Karel Hoffmeister an das Ministerium für Schulwesen und Volkskultur eine Zuschrift, in der er die Ablehnung von Hábas Gesuch um Erteilung der ordentlichen Professur aus der Kompositionslehre mit folgenden Worten begründete: „Die Kompositionsversuche in der Vierteltonmusik sind noch immer ein Experiment, das man nicht an einer Anstalt einführen kann, die dazu bestimmt ist, Komponisten und Interpreten nach bewährten Methoden und Lehrplänen heranzuziehen, die das Vierteltonsystem ausschliessen.“ Offizielle und moralische Unterstützung erlangte A. Hába am Konservatorium erst unter dem Rektor Josef Suk (1933—1935). Suk identifizierte sich zwar nicht vorbehaltlos mit Hábas künstlerischem Streben, setzte sich jedoch dafür ein, dass Hábas Abteilung für Vierteltonmusik nicht aufgelöst, sondern sogar zu einer organischen Komponente des Konservatoriums umgewandelt wurde. Als Rektor des Konservatoriums schrieb J. Suk an das Ministerium für Schulwesen und Volkskultur am 11. September 1933: „Die neuzeitliche und durchaus eigenartige Unterrichtsmethode Alois Hábas und seine Theorie, sowie sein unterschiedliches Tonsystem, gestatten es nicht, in den Lehrplan der Mittelschule des Konservatoriums eingereicht zu werden; ausserdem ist ihre Entwicklung noch nicht beendet und die Ergebnisse sind noch nicht so durchschlagend, dass sie die Errichtung einer Klasse an der Meisterschule berechtigten. Man kann sie jedoch nicht ganz unterdrücken und beseitigen, da die mehr als zehnjährige Arbeit des kühnen und geistvollen tschechischen Musikers Alois Hába sonst ganz verloren ginge und eine Entwicklung abgeschnitten wäre, die in Zukunft gute Früchte tragen kann.“ Aus dem Archiv des Prager Musikkonservatoriums.
- <sup>9</sup> Das ist der Standpunkt, der Miroslav Barvík zu einer verzeichneten Wertung von Hábas Lehrtätigkeit am Prager Musikkonservatorium führte. (Vergl. seinen Aufsatz *Skladatelské oddělení pražské konservatoře [Die Abteilung für Kompositionslehre des Prager Musikkonservatoriums]* S. 183 der *Sammelschrift 150 let pražské konservatoře [150 Jahre des Prager Musikkonservatoriums]*, Ed. V. Holzknecht, Praha 1961.)
- <sup>10</sup> Näheres vergl. meine Studie: *K Hábovu postavení v české a evropské hudbě (Zu Hábas Stellung in der tschechischen und europäischen Musik)*, im Druck.
- <sup>11</sup> Die erste tatsächlich volle Würdigung von Hábas theoretischem Werk erfolgte jüngst aus der Feder seines Schülers Karel Risinger im Buch *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie (Führende Persönlichkeiten der tschechischen modernen Musiktheorie)*, Praha 1963.

