

Blažek, Zdeněk

Polyphonie und Rhythmik in Janáčeks Musiktheorie

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1969, vol. 18, iss. H4, pp. 107-116

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111964>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

ZDENĚK BLAŽEK

**POLYPHONIE UND RHYTHMIK
IN JANÁČEKS MUSIKTHEORIE**

Leoš Janáček verwendete von Jugend an eine tschechische musiktheoretische Terminologie, wie dies bereits Vladimír Helfert in seiner Arbeit über den Komponisten anführt und begründet.¹ Die Bezeichnung Kontrapunkt ersetzte Janáček durch das tschechische Wort *opora* (Stütze, Stützpunkt) und führte auch im Gebiet der homophonen Musik zahlreiche neue Termini ein.² Die tschechische Terminologie verwendete er systematisch an der Organistenschule in Brünn, wo er nach eigenen Theorien unterrichtete, die er am vollständigsten in den Abhandlungen über die Harmonie darlegte und veröffentlichte.³ Dasselbe gilt für seine spätere Tätigkeit als Hochschullehrer.⁴ Zur Bezeichnung *opora* — wir finden sie bereits in Janáčeks Anmerkungen und Schulheften aus der Prager Organistenschule, wo er den Kontrapunkt bei Fr. Zd. Skuherský hörte⁵ — führte ihn offenbar der Umstand, daß sich die Stimmen aneinander stützen: die kontrapunktierende Stimme an den *cantus firmus*, das Subjekt an das Kontrasubjekt, der Gegensatz an den Gefährten u. a. m. Wenn man mit einander kreuzenden Stimmen arbeitet, entsteht nach Janáček der umgekehrte Stützpunkt, doch gibt es nach ihm auch einen bestimmenden und resultierenden, einen verdoppelten, vielfältig-verdoppelten und gemischt-verkehrten Stützpunkt. Auch existieren ein Stützobjekt und die Stützleiter (Fuge mit zwei Führern). Der Gegenstand selbst wurde nicht Kontrapunkt, sondern Stützpunkt-Komposition genannt, wie aus dem Katalog der Brünner Organistenschule hervorgeht.

Janáčeks Eigenbürtigkeit meldet sich natürlich nicht nur in diesen äußerlichen Termini. Er erfaßte schon von Jugend an das Wesen des Gegenstandes nicht traditionsgemäß, sondern war bemüht, in ihm auch das zu sehen,

¹ Vlad. Helfert: *L. Janáček I. In den Fesseln der Tradition*. S. 88, O. Pазdírek, Brünn 1939.

² *Janáčeks musiktheoretisches Werk I.*, S. 46, Supraphon, Prag 1968.

³ *Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen*, F. A. Urbánek, Prag 1897, *Vollständige Harmonielehre*, A. Píša, Brünn 1912 und 1920.

⁴ Nach erhaltenen Vorlesungen, aufgezeichnet von den Hörern J. Černík, P. Haas und M. Janíček.

⁵ Janáček studierte hier im Schuljahr 1874/75.

was die Musiktheorie bisher nicht beachtet hatte. Der Kontrapunkt hat bei Janáček eine andere Bedeutung als man ihm üblicherweise beilegt: für ihn war er keine Verbindung von Melodien, sondern von Rhythmen zu einem Ganzen; der Kontrapunkt erscheint ihm also als Lehre von der Rhythmik. Er leitet ihn von demselben Aspekt ab, wie seine Lehre von den Akkorden und ihren Verbindungen. Janáček ist sich dessen bewußt, daß in der Musik Polyphonie und Homophonie oft derartig verschmelzen, daß man scharfe Grenzen zwischen den beiden Stilen meist nur schwer ziehen kann. Wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die Stimmen oder Stimmlinien konzentrieren, die stärker hervortreten als die Akkorde, handelt es sich um Polyphonie. Bei der Homophonie stellen wir uns dagegen auf die Akkorde, ihre Verbindungen und Fortschreitungen, ein. Den psychologischen Gesichtspunkt verbindet Janáček mit dem ästhetischen: einmal sind die Akkorde, dann die Stimmen Ursache unseres Wohlgefallens. Wenn wir jedoch diesen Gedanken auf das Prinzip von Janáčeks Formen der harmonischen Bindungen applizieren, auf den Verlauf der Affekte und die Art der Stimmführung, dann sind wir nicht weit davon entfernt, auch seine Harmonie auf polyphone Weise zu erklären. Es handelt sich eigentlich um verspätete Verbindungsformen und in ihnen um dieselben melodischen Dissonanzen, wie sie die vokale Polyphonie des XV. und XVI. Jahrhunderts auffaßte, natürlich in anderen Zeitdimensionen. Wenn wir nun Janáčeks Ansichten über die Polyphonie auf seine Kompositionspraxis übertragen, dann erscheint auch sein Werk — trotz gegenteiliger Behauptungen — als ausgesprochen polyphon in der Kompositionsstruktur.

Die ersten Ansichten Janáčeks über die Polyphonie finden wir in seiner Studie über den Dreiklang.⁶ Er untersucht, welche gemeinsamen musikalischen Merkzeichen das wesentliche Charakteristikum der Stimme in der Musik sind und gelangt so zur Polyphonie. Er findet sie in der gleichen Stärke und Farbe, im Typ des Rhythmus, der Harmonie und Melodie. Der polyphone Stil verlangt klare selbständige Stimmen mit charakteristischen Kontrasten. Typisch ist für ihn der Widerstreit der Merkzeichen, unter denen er die einzelnen Komponenten der musikalischen Äußerung versteht. Das Überwiegen eines bestimmten Merkzeichens verleiht der Stimme Charakter. Ebenso typisch ist für sie aber auch der Gegensatz in den Formen ein und desselben Merkzeichens, z. B. des Rhythmus, der Melodie, Farbe und Dynamik. Nicht nur der Gegensatz, auch die Ähnlichkeit, z. B. in Imitation, Melodie oder Rhythmus der Stimmenfolge, ist für die Polyphonie kennzeichnend. Deshalb existieren nach Janáček in der modernen Musik viele Arten der Polyphonie und der Inhalt dieses Begriffes ist reicher als früher. Eine seiner Komponenten zu übersehen wäre unlogisch, einseitig und für die Entwicklung der Komposition unvorteilhaft. Auch im Anhang zu seiner ersten Harmonielehre,⁷ wo er von den Verbindungsformen als Reihen zueinandergehörender Töne ausgeht, die die „Stimme innerlich begründen“, gelangt er zur Polyphonie über die Führung der Stimmen und Melodien. Nicht nur die Verbindungsformen, sondern auch die Identität

⁶ *Hudební listy* (Musikblätter) IV, Brünn 1877/8, Nr. 1 f.

⁷ *Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen*, Nachtrag II, S. 163 f.

tätsform (Stärke, Farbe, Zeitmaß und Harmonie) bindet die Töne zu Stimmen. Wenn wir den Strom der Stimmen verfolgen, denken wir harmonisch. Die Melodien treten klarer hervor, wenn sie sich vor allem durch den Gegensatz ihrer Merkzeichen unterscheiden. Das ist das Wesen der Polyphonie. In der Studie *Meine Ansichten über den Rhythmus*, die im Jahr 1907 publiziert wurde,⁸ definiert er den kontrapunktischen Stil als „sich ununterbrochen meldende gleichmäßige Töne“. Die Melodie kann auch dann markant sein, wenn sich ihre Höhe nicht ändert. Dazu verhilft ihr vor allem die rhythmische Komponente, weil die Rhythmik „ihre Seele“ ist. Auch hier betont Janáček, daß die bisherige Musiktheorie viele Arten der Polyphonie unbeachtet gelassen hat. Ihr Wesen erblickt Janáček im Rhythmus. Deshalb benötigt, seiner Meinung nach, der kontrapunktische Stil nicht einmal zwei Melodien. Wir finden ihn in jedem Lied, wo „der Takt stark und ungestört pulsiert“. Dies deshalb, weil man auch hier die Verschiedenheit der Merkzeichen findet. Auch jede Tanzkomposition, die sich auf den ungleichen Rhythmus der Leitmelodie und der Begleitung gründet, ist nach Janáček kontrapunktisch. Das Gegenteil einer solchermaßen aufgefaßten Kontrapunktik bietet eine Komposition, in der sich der Puls des Taktes verliert. Dies gilt vor allem für die getragenen, von Spielmannsmusik begleiteten Heldenlieder. Die Rhythmik wird also in Janáčeks Theorie zur wichtigsten Komponente der Musik. Sie ist Grundlage der Polyphonie, Unterscheidungskriterium der Volksliedertypen, charakteristisches Merkmal der Musikstruktur und sicheres Fundament des Stimmungsmäßigen einer Komposition. Der Autor betont sie auch in der Harmonie, die ohne Rhythmik unvollständig und lückenhaft wäre. Die Rhythmik ist die Seele jeder Melodie und ihre Struktur trägt die Atmosphäre der Komposition. Die Lehre von Rhythmik und Melodie besagt nach Janáček weit- aus mehr als alle Lehrbücher des Kontrapunktes. Er setzt sie an Stelle des üblichen Kontrapunktes und stellt sie gleich neben die Lehre von den Akkorden und ihren Verbindungen. Die Musiktheorie wird dann von der Lehre von der Formation, der Struktur der Kompositionen gekrönt.

Der Rhythmik widmete Janáček mehrere Arbeiten. Seine umfangreiche Einleitung *Über die musikalische Seite der mährischen Volkslieder zur Sammlung von Bartoš*⁹ beginnt aus guten Gründen mit einer Abhandlung über die Rhythmik. Der Rhythmik widmete er eine Studie *Die Rhythmik im Volkslied*¹⁰ und kehrte auch an der Neige des Lebens zu ihr zurück.¹¹ Bei der Rhythmik des Volksliedes geht er von demselben Standpunkt aus, den er in seiner Musiktheorie entwickelt: er erklärt sie von psychologischen Aspekten. Das rhythmische Motiv ist seinem Umfang nach von der Apperzeptionsfähigkeit in der gegebenen Zeiteinheit begrenzt; seine Bestimmtheit wird vom Milieu beeinflußt und seine Mannighaftigkeit basiert auf der Intensität der emotionellen Wirkung des Wortes. Es handelt sich demnach nicht bloß um eine phonische Angelegenheit, sondern um die an den Gedanken und seinen Inhalt gebundene Realität. Die Gleichheit der

⁸ Hlídka XIV, S. 416 f.

⁹ Česká akademie, Prag 1901.

¹⁰ Hlídka XXVI, 1909, Nr. 11, S. 905 f. und Nr. 12, S. 1037 f.

¹¹ *Über das Gedlegenste im Volkslied*. Český lid XXVII, 1927, S. 261.

Zeiten ist ebenso wie der Reichtum der Rhythmik eine Folge der wechselnden Stimmungen. Die intensivere Kraft des Empfindens taucht das Wort in tiefere Schichten, die geringere verleiht ihm das Fließende der höheren Lagen. Aber auch ein und dasselbe Wort wird von der herrschenden Stimmung rhythmisch und melodisch gewandelt. Die zeitlichen Kerben der Töne schneidet nach Janáček das Leben selbst. Deshalb können wir mit der Rhythmik nicht nur das „Wunder der Vergeistigung“ eines einfachen Sprechmotivs, sondern auch eines ganzen Musikwerkes erklären. In der umfangreichen Studie *Meine Ansicht über die Rhythmik* erweitert und vertieft er seine Theorie, vor allem bei der Untersuchung der sogenannten Sprechmelodien, bei denen er von einigen in früheren Studien ausgesprochenen Gedanken ausgeht, jedoch auch zu neuen Erkenntnissen gelangt. Er stellt sich auf die Betonung und ihre Beziehung zu der mit dem Wort verbundenen Vorstellung und ihrer Intensität ein. Die betonten Stellen der Sprechmelodien sind Augenblicke des vollen Verschmelzens von Vorstellung und Ton. Die Bestimmtheit von Wortbetonung und Vorstellung steht in unmittelbarem Zusammenhang. Auf die Betonung hat auch der Wille Einfluß. Die schwerere Zeit hebt die Sprechmelodie nicht immer, sondern drückt sie auch tiefer. Die Rhythmik in ihrer Gleichmäßigkeit und Mannigfaltigkeit entspricht den Phasen gleicher oder verschiedener Stimmungen. Die gleichmäßigen Sprechmelodien wachsen aus ruhigem, maßvollem Sinn. Das aufgeregte Gemüt dehnt dagegen die Melodie in die Breite, besonders in großflächigen Liedern, flacht sie ab und drückt sie in tiefere rhythmische Schichten. Im erwachenden rhythmischen Leben des Tons sieht Janáček das Wesen des Taktes. Dieser ist am regelmäßigsten bei Tanzliedern, die manchmal die Betonung mißachten und sie brechen, am ungleichmäßigsten bei den Heldenliedern, wo sich der rhythmische Faden oft fast verliert. Janáček befaßt sich in diesem Zusammenhang auch als erster mit der sogenannten Plastik der Komposition.¹² Er versteht darunter die Rhythmik der homophonen Musik, die er harmonische Musik nennt. Janáček parallelisiert die gleichmäßige Tonhorizontale der Sprechmelodie oder der Fragmente eines Volksliedes mit ihrem gleichzeitigen Erklingen in Akkorden. Zu dieser Analogisierung führte ihn offenbar sein psychologischer Aspekt: in beiden Fällen, bei der Melodie und dem Akkord, können wir nur ein bestimmtes, begrenztes Gebilde erfassen, das natürlich anders entwickelt ist. Die Rhythmik der „harmonischen“ Musik entsteht durch gegenseitige Verflechtung verschiedener Schichten, die ein bestimmtes, eigenartiges und leicht faßbares Ganzes bilden. So wie Janáček einzelne Melodien in rhythmischer Hinsicht prüfte, verfolgte er auch die Akkorde verschiedener und gleicher Längen, ohne und mit melodischen Dissonanzen, in einer oder mehreren Stimmen, und gelangte zum Begriff des sogenannten „harmonischen“ Taktes. Die ungeteilte Zeit bildet das rhythmische Fundament, den über den ganzen vorgeschriebenen Takt erklingenden Ton einer Stimme. Jeder Ton der tieferen Schichte wird von den Tönen der höheren Schichten rhythmisiert. Diese Rhythmisierung ver-

¹² Diese Plastik ist von harmonischer Plastik zu unterscheiden, die er durch die Beziehungen der einzelnen Akkorde zur harmonischen Grundlage (Tonika) erklärt.

einheitlich die einzelnen Schichten, deren Zahl und Unterschiede der Komposition eine bestimmte Stimmungsintensität verleihen. Eine Schicht über dem rhythmischen Fundament bildet den sogen. primären Takt, mehrere Schichten den zusammengesetzten Takt. Die Verständlichkeit des Taktes wird in der Regel von seinem rhythmischen Fundament und zwei rhythmischen Schichten bestimmt. Das vereinheitlichende Element bildet die harmonische Komponente, ihre funktionelle Identität oder Heterogenität. Janáček beachtet auch das Rhythmische in der Entwicklung des musikalischen Denkens: die Befreiung der regelmäßigen Schichtung zu höher entfalteten, mannigfaltigeren und reicheren musikalischen Gebilden, die das Ergebnis echter schöpferischer Arbeit sind, welche ständig das Neue will und sucht. Vom Takt geht Janáček zur sogen. Taktgrundlage über, die sich aus mehreren Takten und ihren Wellungen ergibt und der Musik einen geregelten Atem verleiht. Und wie bei der einstimmigen Melodie beachtet er auch hier die Art der Beendigung und ihren Einfluß auf die Verlängerung des musikalischen Stromes. Zum ersten Mal behandelt er hier die sogen. Restriktion, bei der man mehrere Stimmen in harmonischen Plänen zu einer einzigen Melodie verbindet. Er betont, daß sich auf diese Weise auch ihre Wirkung abschwächt. Man könnte allerdings einwenden, daß der figurative Charakter der Restriktion den Komponisten in der Regel zu höheren rhythmischen Schichten und damit auch — nach früheren Erwägungen Janáčeks — zu einer gespannteren Stimmung und dieser entsprechenden Wirkung führt.

Die Studie Meine Ansicht über die Rhythmik kann man als Vorbereitungsarbeit zum II. Teil der Vollständigen Harmonielehre ansehen. Er übernahm in diese eine Reihe von Gedanken, besonders jene, die sich auf die Rhythmik der „harmonischen“ Musik beziehen. Manche blieben allerdings nur in der Studie aus dem Jahre 1907. Es sind dies vor allem Janáčeks etwas ungewöhnliche Ansichten über die Ein- und Mehrstimmigkeit der Melodie. Für einstimmig hält er jene Melodien, die mehrere melodische Ausgangspunkte entbehren, d. h. sich nicht auf einen Akkord oder seine Verbindungen stützen. Im entgegengesetzten Fall, wenn man untergeordnete Melodien mit einem akkordischen Plan assoziiert, handelt es sich nach Janáček um eine mehrstimmige Melodie. Dies gilt also für jede Melodie, die sich auf irgendein harmonisches Gerippe stützt. Man kann allerdings eine solche Klassifizierung nach harmonischen Gesichtspunkten kaum für richtig halten, und dies deshalb, weil dann eben jede Melodie auf akkordischer Grundlage mehrstimmig, jede mehrstimmige Melodie polyphon sein müßte. Janáček spricht von der Polyphonie auch dort, wo sie überhaupt nicht vorhanden ist, wenn er die rhythmische Komponente zum Kriterium macht. Einfache akkordische Begleitungen hält er nur deshalb für Melodien, weil sie einen gemeinsamen Rhythmus besitzen, und bezeichnet eine Komposition, in der sie gegenüber der rhythmisch selbständigen Leitmelodie nur ein untergeordnetes Element darstellen, als polyphon. Polyphonisch ist für ihn, wie bereits erwähnt, auch eine bloße Begleitstimme figurativen Charakters, mit verschiedenen Modifikationen, wie z. B. Akzenten auf verschiedenen Tönen, die die melodische Komponente (Linie) hervorheben. In seinen Ansichten geht Janáček so weit, daß er auch einstimmige Lieder

für kontrapunktisch hält und in einer einzigen Melodie Züge des Kontrapunktes sieht. Melodischen Ausdruck könne man angeblich nicht einmal einer Melodie absprechen, „deren Ton wir weder auf – noch abwärts zu biegen vermögen“. Seitenmelodien erwachsen ihm aus jeder Passage, Melodie und figurativen Bewegung, die man auf einen Akkord des Terzensystems zurückführen kann. Damit wird jeglicher Unterschied zwischen Homophonie und Polyphonie verwischt, und jede homophone Komposition wird zu einer polyphonen. Janáček gelangt hier zu denselben Schlüssen wie bei der Polyrhythmik. Für polyrhythmisch hält er nämlich jedes mehrstimmige Gebilde verschiedener Rhythmen ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der guten Taktzeiten, für polyphon jede gleichzeitig erklingende Mehrstimmigkeit. Wenn wir diese Ansicht zu Ende denken, können wir sie mit dem Satz ausdrücken, daß jede Mehrstimmigkeit mit verschiedenen Rhythmen, wenn auch melodisch toten Tönen, eine polyphone Mehrstimmigkeit ist. Es scheint, als hätte hier Janáčeks gedankliche Eigenart die Grenzen der gesunden Urteilskraft überschritten; sie ist jedoch nur die Folge seiner Prämisse, daß der rhythmische Stil ein kontrapunktischer Stil ist.

Für einen positiven Beitrag kann man dagegen Janáčeks Gedanken über die Beziehung der Rhythmik zum kompositionellen Ganzen, seiner Struktur und Form, halten. Janáček hebt das Rhythmische als Element hervor, das die musikalischen Flächen organisiert und Stimmung schafft. Doch macht er zugleich darauf aufmerksam, daß der rhythmische Stil auch zu übersättigen vermag. In der Studie aus dem Jahre 1906 streift er diese Frage nur, und weist darauf hin, daß sie in den praktischen Teil der Rhythmik, in die Kompositionslehre gehört. Bei seinen Unterrichtsstunden widmete er der Rhythmik mehr Aufmerksamkeit¹³ und pflegte zu betonen, der Komponist müsse es verstehen, durch eine individuelle Rhythmik die Stimmung der Komposition auszudrücken. Er möge die Modalitäten der Rhythmik nicht imitieren, sondern gestalten. „Manche Komponisten sind rhythmisch ungeschickt, anderen zittern die Seelchen schon am Federstiel“, sagt Janáček. Jeder Künstler schöpft aus seiner Lebensstimmung und aus seinem Temperament, infolgedessen besitzen seine Kompositionen individuelle Arten der Rhythmik. In diesem Zusammenhang spricht er schon nicht mehr von Stimmenrestriktion als einziger Möglichkeit, sondern unterscheidet bereits fünf verschiedene Arten der Rhythmisierung: rhythmische Schichten im gleichen Takt, gleiche Schichten in verschiedenen Takten, das Zunehmen von Stimmen, die Restriktion der Stimmen und die Wiederholung. Diese Modalitäten faßt er als Rhythmik zusammen, die „den rechten Ausdruck ihrer Melodie“ bildet, im Gegensatz zu einer Rhythmik, in die irgendeine Melodie bloß eingehüllt wird, und hat die ornamentale Variationsarbeit im Sinne.

Chopins echtes Feld ist nach Janáček ein „rhythmisches Chaos“, das er in seinen häufigen rhythmischen Unregelmäßigkeiten erblickt, während bei Schumanns Rhythmik „aus dem Stamm Zweige sprießen“, d. h. durch

¹³ Janáčeks gesprochene Worte hielt sein Schüler M. Hanák stenographisch fest. Siehe Sborník statí a studií o L. Janáčkoví, Knížnice HR, Praha 1959.

Hinzunahme neuer Stimmen neue motivische Elemente auftauchen. Jeder große Schöpfer hat seine eigene Art zu rhythmisieren, und Janáček geht so weit, daß er diese Art mit dem Kompositionsstil identifiziert, dessen Wesen sie darstelle. Ich nehme an, daß man auch mit dieser Ansicht kaum übereinstimmen kann, da sie die Bedeutung der Rhythmik in der Komposition zweifellos überschätzt. Was jedoch Janáček in seinen Ausführungen ganz richtig betonte, ist die Beziehung der Rhythmik zum Instrument und seiner Technik, sowie die Möglichkeiten der Rhythmik angesichts des Materials, das Träger des musikalischen Gedankens ist und das der Komponist zum Ausdruck dieses Gedankens verwendet. Ebenso, wie es notwendig sei, für Instrument und Stimme in rhythmischer Hinsicht schreiben zu können, wie beide einer angemessenen Rhythmik bedürfen, so müsse man sich auch in der Komposition über das Milieu, in dem sie erklingen sollen, und für das sie bestimmt sind, klar werden, und das schon bei der Arbeit.

In den Vorlesungen aus der Meisterschule der Jahre 1920–1922, die der Öffentlichkeit bisher nicht bekannt sind,¹⁴ befaßt sich Janáček ebenfalls mit der Rhythmik. Er beachtet solche Typen, die er rhythmische Motive der absoluten Musik nennt. Dabei geht er von der Sekunde als Zeiteinheit aus, die man sich leicht vorstellen kann und die von der Musikliteratur, vor allem den Volkstänzen, belegt ist. Die mit einer halben Note bezeichnete Sekundendauer kann man ohne weiteres halbieren. Über der rhythmischen Grundlage wächst so die erste Schichte der Rhythmisierung. Durch weitere Rhythmisierung gelangt Janáček dann zum resultierenden Rhythmus. Die Reife des Taktes bedarf mindestens zweier Schichten. Die Takttypen entstehen durch Beiordnung gleicher Zeiten oder Gruppierung von Zeiten des resultierenden Akkordes. Auch hier spricht Janáček davon, daß die Rhythmik zur übersichtlichen Klärung der Komposition beiträgt und macht darauf aufmerksam, daß die rhythmischen und einheitlichen Takttypen bei manchen Kompositionsformen, wie Liedern, Präludien und Etuden, wesentlich sind und zu einer einheitlichen Stimmung führen. Er beachtet eingehend die hemmenden Verbindungen als eine der wichtigen Arten der Rhythmisierung und ihrer Wirksamkeit. Bei der Restriktion der Stimmen betont er die Bedeutung des Tempos. Auch macht er auf die leere Zeit in der Musik aufmerksam, die Pause, deren Dauer von der Spur des vorhergehenden Tones bestimmt wird. Besonders wichtig sind die Pausen in der dramatischen Musik, wenn bestimmte Affekte gipfeln und – von der Stille gebrochen – ausklingen.

Unbekannt blieb auch die umfangreiche handschriftliche Arbeit Janáček's Grundlagen der musikalischen Rhythmik, die bloß im ersten Teil publiziert wurde.¹⁵ Obwohl sie nicht datiert ist,¹⁶ kann man einwandfrei aus ihrem Inhalt auf die Entstehungszeit – das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts – schließen. An die Perioden von Janáček's erster Harmonie-

¹⁴ Ich stütze mich hier auf die Aufzeichnungen seiner Schüler Pavel Haas und Metoděj Janíček.

¹⁵ Er erschien unter dem Titel „Z praktické části o časování“ (Aus der Praxis über die Rhythmik) in: Dalibor, XXX, 1908, Nr. 20–21.

¹⁶ Hinterlegt im Janáček-Archiv zu Brünn unter Inv.-Nr. 1781, Sign. 8/VI.

lehre gemahnt der Begriff des potenzierten Tons, der hier noch erscheint. Eine Reihe von neuen Gedanken bringt das umfangreich angelegte Kapitel über die melodischen Dissonanzen. Die Tatsache, daß diese in den Anmerkungen und Berichtigungen der Schlußkapitel des Buches Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen nicht angeführt sind, unterstützt die Vermutung, daß man die Entstehung der Studie Grundlagen der musikalischen Rhythmik in die Jahre 1905—1910 verlegen kann. Die Bemerkungen und die Revision des erwähnten Buches wurden, nach des Autors Bezeichnung auf der letzten Seite, im Jahre 1904 beendet. In den folgenden Jahren befaßte sich Janáček mit der Rhythmik und interpolierte sie in die ganze Arbeit. Einigen Gedanken begegnen wir später in der Vollständigen Harmonielehre, so daß die ganze hier besprochene Studie eigentlich eine Vorarbeit zur Neuausgabe von Janáčeks Harmonielehre vorstellt, besonders in den Kapiteln über die melodischen Dissonanzen und hemmenden Verbindungen. In Bezug auf die eigentliche Rhythmik erwägt der Autor vor allem die Meßbarkeit kurzer rhythmischer Gebilde, die er *časovky* nennt, mit Hilfe von gedachten „zählenden und vereinheitlichenden“ Rhythmen, die zum besseren Verständnis beitragen. Die Lehre von der Rhythmik baut er nicht nur auf die Relation verschiedener Zeiten, sondern auch auf die Betonung auf. Wie in seiner ganzen Theorie, geht er auch hier von physiologischen und psychologischen Prämissen aus. Besondere Kraft besitzt nach ihm der Rhythmus $\text{♩} = 85$, der dem Puls des menschlichen Herzens gleicht. Bei der Klärung des Rhythmus geht er „nach dem Leitfadens seines tatsächlichen Empfindens“ vor. Am schwersten erfassen und empfinden wir jene Rhythmen, bei denen der klingende und zählende den vereinheitlichenden Rhythmus bedrängt. Er nennt dies hemmende Akkordverbindungen und macht dann auf den rhythmischen Reichtum des mährischen Volksliedes als Quelle von Ausdrucksmitteln aufmerksam, die auch die Kunstmusik befruchten könnten. Vielleicht allzusehr befaßt er sich in diesem Zusammenhang mit den melodischen Dissonanzen, jedoch unter dem Gesichtswinkel der Rhythmik, durch die der Komponist nach Janáček die Gelöstheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu steigern vermag. Manche Benennungen von Akkorden, die mit melodischen Dissonanzen zusammenhängen, erfassen die Arten der gegenseitigen Bindungen nicht immer glücklich. Den in der Musiktheorie geläufigen Terminus Auflösung der Dissonanz ersetzt Janáček durch das tschechische Wort *svod*, dessen Gegenteil die Bezeichnung *vývod* ist. Für die Auflösung des melodischen Tones im bezogenen Akkord ist die Bezeichnung resultierender Akkord recht angemessen, da sie die Wiederherstellung der klaren ungestörten Vertikale andeutet, in die der Fremdtone des vorhergehenden Akkordes einmündet. Für einen vor der melodischen Dissonanz stehenden Akkord, von dem man in die melodische Dissonanz gelangt und aus dem man diese befreit, ist die Angemessenheit der erwähnten Bezeichnung problematisch, obwohl sie durch die rhythmische Komponente begründet ist. Der bezogene Akkord lehnt sich hier an den vorhergehenden an, der früher erklingt. Wenn er also resultierender Akkord sein sollte, wäre dies sicherlich unlogisch. Auch Janáčeks Termini Massendurchgang und vervielfältigter resultierender Durchgang konnten in der Musik nicht Fuß fassen und man kann sie ruhig vermissen. Von den einzelnen verschiedenen rhythmischen

sierten Verbindungen geht Janáček zur kompositionellen Struktur über, berührt das Maß der harmonischen Kompaktheit, dessen Bedeutung für die musikalische Form, und verfolgt die rhythmischen Kompositionsmethoden. Bei der Periodizität des musikalischen Stromes beachtet er, wessen es bedarf, ihn nicht zu schwächen. Er betont, daß dieser lebendige Strom die Unterstützung der Polyrhythmik braucht, der Polyrhythmik in seinem Sinne. Das ist Janáčeks Kontrapunkt der rhythmischen Gebilde oder der rhythmischen Harmonie. Gegen die regelmäßige aus Reihung wachsenden Periodizität und ihre wechselnden Ströme stellt er eine sich an „melodisch gesicherten Tönen“ entfaltende Struktur. Ein solches „eruptives“ Wachstum sei für das mährische Volkslied ebenso bezeichnend, wie die „Wahrheit“ seiner aus dem Text, dem Inhalt und dem Innern des Menschen wachsenden Rhythmik. Deshalb ist auch die Länge der rhythmisierenden Gebilde von dem „Atem des Lebens“ begrenzt. Ihre Formen entspringen unmittelbar der Existenz der Menschen. In der Musik „sollen wir und unsere ganze Umwelt sein, nicht der Nebel verschwundener Zeiten“. Wir können demnach „bei der kontrapunktischen Arbeit von den choralartigen *canti firmi* absehen und sie den Volksmelodien nähern, womit wir unserem Eigenstil näher sein werden. Wenn wir bedenken,“ setzt Janáček fort, „wie wenig man von der Polyrhythmik bisher für die Kontrapunktik auswertete, erkennen wir, daß es höchste Zeit ist von einer modernen Lehre des Kontrapunktes zu sprechen“. Er endet mit dem Satz: „Wer würde – angeschmiedet an die vereinzelt, untergeordneten polyrhythmischen Beispiele der bisherigen Lehre vom Kontrapunkt glauben, daß der Kontrapunkt in einer Polka Smetanas und in einem Walzer Chopins ebenso vorhanden ist, wie in einer Fuge Bachs oder einer Symphonie Dvořáks?“

Nach Janáčeks Theorie sollen die Grundsätze der Rhythmik „Anfang und Ende der Musiklehre“ darstellen. Das Rhythmische durchflieht – von den Anfängen des Meisters abgesehen – fast die ganze Musiktheorie Janáčeks. Es spielt die Rolle eines ausgleichenden Elements, verwischt die Unterschiede zwischen Homophonie und Polyphonie, ist das Unterscheidungskriterium der einzelnen Volksliedtypen, prägt die Stimmung des musikalischen Gedankens, der ganzen musikalischen Fläche, und stellt die organisierende Komponente der Komposition dar. Diese hängt eng mit der instrumentalen und vokalen Technik zusammen und ihre Modalitäten tragen zur Stilunterscheidung der Kompositionen bei. Janáček sieht im Rhythmus nichts Starres oder Schematisches. Die Uniformität und Regelmäßigkeit der Rhythmik ändert sich im Laufe der Entwicklung der Musik und erblüht zu immer größerer Mannigfaltigkeit. Die Rhythmik ist also um nichts weniger schöpferisch als die übrigen Komponenten der Musik. In deren Hierarchie steht sie in Janáčeks kompositorischem Vermächtnis sogar an erster Stelle. Ohne die eigenartige Rhythmik wäre Janáček nicht er selbst. Und wäre auch kein tschechischer Komponist. Er war davon überzeugt, daß die ureigentlichsten „realen Motive“ die Sprech-

¹⁷ L. Janáček: *Váha reálných motivů* (Das Gewicht der realen Motive), Dalibor XXXII, 1909/10, S. 227 f.

motive mit ihrer eigenartigen Melodik und Rhythmik sind,¹⁷ daß diese Sprechmotive zugleich auch „das Ideal des tschechischen Wesens repräsentieren, das wir in der Musik postulieren, um innerhalb der eigenen Lebenswahrheit zu bleiben, die man am besten und raschesten versteht“.

Mit manchen Ansichten Janáčeks über die Rhythmik können wir uns nicht mehr ganz befreunden. Er war jedoch der erste unserer Theoretiker, der sich gründlich und umfassend mit der rhythmischen Komponente der Musik befaßte und auf ihre Stellung im Organismus der Komposition mit Nachdruck hinwies. Und darin liegt seine Bedeutung als Theoretiker, die auch heute noch aktuell geblieben ist.

Übersetzt von Jan Gruna

POLYFONIE A SČASOVÁNÍ V JANAČKOVĚ HUDEBNÍ TEORII

Osobitost Janáčkových názorů v oblasti hudební teorie zasahuje také do polyfonie. Nevěnoval jí, kromě popularizujícího článku Slovíčko o kontrapunktu sice žádnou samostatnou práci, ale zamýšlel se nad ní již od svého mládí. Nesouhlasil s běžnými názory, které definovaly tuto teoretickou disciplínu jako spojení několika melodií v organický celek. Janáček spatřuje podstatu kontrapunktu v rytmu, ve sčasování, a proto zahrnuje do polyfonie i to, co zpravidla za ni nepokládáme. Příznaky polyfonie vidí i v jednohlasé melodii, jejíž tónu neohneme nahoru ani dolů, v tanci s homofonními příznávkami, i ve figurativní melodii s postranními nápěvy. Způsobů polyfonie je podle jeho názoru daleko více než zpravidla nacházíme v učebnicích kontrapunktu. Nedbat jich a pomíjet je pokládá za nelogické, jednostranné a pro další vývoj skladby za neprospěšné. Sčasování a jeho význam zdůrazňuje i v harmonii, tvoří mu duši každé melodie a jeho vrstevnatost nese také náladovou hloubku skladby. Proto o něm prohlašuje, že je „první a poslední naukou hudební“. Sčasování prolíná celou Janáčkovu hudební teorii. Stírá rozdíly mezi homofonií a polyfonií, je dělítkem jednotlivých typů lidových písní, vtiskuje náladový ráz myšlence a je organizující složkou skladebného celku. Reálné motivy rostoucí z nápěvků mluvy a jejich svérázného rytmu jsou podle Janáčka zároveň ideálem českosti v hudbě, kterou požadujeme, „abychom byli ve vlastní pravdě životní, které se nejlépe a nejrychleji porozumí“.

Janáčkovy názory na sčasování, i když se s nimi nemůžeme zcela ztotožňovat, v mnohém anticipují to, přinesl další vývoj. Proto nejsou ani dnes bez významu a stojí za povšimnutí.