

Blažek, Zdeněk

Zu einigen Problemen der ersten Harmonielehre Janáčeks

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1966, vol. 15, iss. H1, pp. [7]-23

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112454>

Access Date: 16. 02. 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

ZU EINIGEN PROBLEMEN DER ERSTEN HARMONIELEHRE JANÁČEKS

Als Janáček seine erste Harmonielehre herausgab¹, war dies eigentlich Ergebnis und Zusammenfassung einer Reihe vorhergehender Studien auf diesem Gebiet. Er veröffentlichte sie in verschiedenen Zeitschriften und Tagblättern (Cecilie, Hudební listy, Lidové noviny) und gab sie, mit Rücksicht auf die Erfordernisse der Lehranstalt, die er 1881 gründete und deren Leiter er war, manchmal auch einzeln heraus. An unsern musikalischen Fachinstituten war damals teils das Lehrbuch Franz Blažeks eingeführt, dessen Anhang, Übungen im Harmonisieren und Kontrapunktieren Janáček als passendes Material für praktischen Unterricht empfohlen hatte², teils das Buch Skuherskýs³ und Försters⁴, die in ihrer Konzeption und Methode voneinander recht verschieden waren und Janáček wohl nicht befriedigten, und teils einige fremdsprachige, vor allem deutsche Lehrbücher, die er bereits in seiner Jugend studiert, gut gekannt und mit Vorbehalt angenommen oder durchwegs verworfen hatte⁵. Janáček war fast von Anfang an bestrebt seine eigenen Wege zu gehn. Er hat Anregungen dazu bei H. Helmholtz, dem Begründer der Physiologie der Musik, gefunden⁶ und seine Erkenntnisse später auch durch das Studium W. Wundts überprüft⁷. In seinen autobiographischen Anmerkungen, in der bekannten Monographie Brods⁸ als Anhang I herausgegeben, führt er an, dass er bereits am 12. Juni 1878 — also im Alter von nicht ganz 24 Jahren — den Gedanken gefasst hat, eine Lehranstalt auf seiner Logik der harmonischen Verbindungen zu gründen. Er erwähnt zugleich die günstige Aufnahme seiner Theorie durch O. Hostinský, D. Orel und E. Kaufman⁹ und in Folge davon die wachsende Bedeutung der Brüner Orgelschule. Die diesbezügliche Korrespondenz hat sich leider nicht erhalten.

Als Janáček in Brünn zu unterrichten anfang, konzipierte er seine Vorlesungen noch im Geiste der Tradition, wie es seine eigenen, vor ein paar

Jahren gefundenen, um das Jahr 1883 datierten Konsepte für Harmonieunterricht beweisen¹⁰.

Zur erstenmal veröffentlicht er seine noch unentwickelte Theorie (in embryonaler Form) erst im folgenden Jahr¹¹. Aus der Studie geht ganz klar hervor, was er gleich vom Beginn angestrebt und welches Ziel er sich gesetzt hat: Die Harmonielehre von der Menge verschiedener oft nur von Fall zu Fall geltender Regeln zu befreien und diese durch allgemein gültige Gesetze zu ersetzen. Diese Gesetze fand er einerseits in dem sogenannten Ausgleich, andererseits in der sogenannten Intervallstörung der Verbindung, und wandte sie in dem in seiner Studie behandelten Akkordmaterial an. Im Anfangsstadium seiner Theorie führte Janáček also alle Verbindungen entweder auf solche zurück, bei denen die weniger wohlklingenden Intervalle des ersten Gleichklangs, in bezug auf den Grundton des zweiten Gleichklangs, auf dessen wohlklingendere Intervalle zurückgeführt werden, oder auf solche, wo der Gegensatz der Fall ist. Im ersten Fall kommt das Gesetz des Ausgleichs zur Geltung d. h. die Dissonanz wird zur Konsonanz aufgelöst, im letzten das der Erregung, wo es zur Auflösung der Intervalle eines gegensätzlichen Verhältnisses kommt. Janáček hat hier offensichtlich einige Anschauungen formalistischer Ästhetik übernommen; später hat er sie verworfen und als fruchtlos bezeichnet¹². In der Studie von 1884 wandte er die angeführten Gesetze auf alle Arten Verbindungen an, die er hier auf drei beschränkte: nämlich auf Terz-, Quint- und Sekundverbindungen. Die weitere Studie Über eine vollkommene Vorstellung des Zweiklangs¹³ enthält bereits eine Klassifizierung der vier Typen von Verbindungsformen, in denen „das Geheimnis der Richtigkeit und Wirkung der Verbindung zweier Gleichklänge, sowie auch das sich daraus ergebende ästhetische Wohlgefallen verborgen ist“ Von den früher verwendeten Ausdrücken behält er „die Erregung“ bei, die in der Verbindung durch das zweite Intervall grösserer, bzw. gesteigerter Spannung hervorgebracht wird, den „Ausgleich“ ersetzt er durch „Versöhnung“ und fügt die sogenannte Verwechslung und spätere „Verstärkung“ hinzu, die er mit den Worten umschreibt: „Im Ausklingen kommt keine Erregung zustande.“ Hier haben wir also bereits jene vier Typen seiner Verbindungsformen vor uns, die später unter den Namen Erregung, Versöhnung, Verstärkung und Verwechslung auftreten. Die Verstärkung erklärt er durch die Gleichheit der Intervallverhältnisse, die Verwechslung durch deren kleine Verschiedenheit. Bei allen Verbindungstypen sind es rückwirkende Intervallverhältnisse, d. h. sie verlaufen vom „potenzierten“ Tone des zweiten Zweiklangs

zu den Intervallen des ersten Zweiklangs. Wie bei den Verbindungsformen erweitert auch hier Janáček die Zahl der Verbindungsarten, die hier sogar grösser ist als in seinen spätern Harmonielehren¹⁴. Es gibt ihrer acht, von der Primverbindung, die er mit dem Namen „Verbindung mit dem gleichen Grundton“ bezeichnet, bis zur Septimverbindung; ihnen fügt er noch die Tritonverbindung bei. Die Studie Über eine vollkommene Vorstellung des Zweiklangs ist für Janáček's spätere Anschauungen auch dadurch von Bedeutung, dass er sie nicht nur auf „Namenformen“ aufbaut. Die Vorstellung des Zweiklangs ist für ihn nicht bloss an den Namen, sondern an die Gehörsempfindung gebunden. Er unterscheidet auch in seiner ersten Harmonielehre zwischen „Namen-“ und „Gehaltintervallen“. Dadurch entstehen freilich unerwünschte Komplikationen, nicht bloss bei den einzelnen Arten der Verbindungsformen, sondern auch bei Akkorden.

Die Verbindung  ist z. B. eine Terzverbindung „über die

im Bass vergrösserte Namensekunde“. Ähnlich bestimmt Janáček auch die andern Verbindungsarten. Den verminderten Septakkord hält er für einen Vierklang der Sextgruppe, andere klangmässig gleiche Akkorde identifiziert er ohne Rücksicht auf ihre richtige Notation. In den Ausgaben von 1912 und 1920 hat Janáček die erwähnte Differenzierung aufgegeben.

Die Studie Über den Dreiklang¹⁵ bringt wieder eine etwas andere Einteilung. Die ursprünglichen Namen „Ausgleich“ und „Störung“ ersetzt er durch definitive Ausdrücke „Versöhnung“ und „Erregung“. Zu diesen Verbindungsformen reiht er die „Beruhigungsform“, die für ihn durch ungeänderte Intervallverhältnisse in der Verbindung entsteht. Die Bezeichnung in der vorhergehenden Studie „die Ruhe im Ausklingen gibt keine Erregung“ wird hier in „Beruhigung“ umgewandelt, die in der Harmonielehre aus d. J. 1897 mit dem Ausdruck „Verstärkung“ identifiziert wurde. Die Verbindungsform der „Beruhigung“ ist hier also eine Verstärkungsform. Den Ausdruck „Verstärkung“ verwendet Janáček, ebenso wie die Namen „Versöhnung“ und „Erregung“, in allen seinen spätern Arbeiten. Er teilt in seiner Studie Über den Dreiklang die Verbindungen auch in „reine“ und „zweideutige“. Bei den erstern ist ausschliesslich oder überwiegend eine der drei angeführten Formen offenbar. Die „zweideutigen“ Verbindungen sind entweder durch Formenpaare oder durch alle drei Formen vertreten. Diese Einteilung, die insbesondere bei den Verbindungen der zweiten Gruppe den sich aus der Art der Intervallbeziehungen ergebenden Charakter der Verbindung sehr gut bestimmte, wendet Janáček später nicht mehr an. Der Grund ist klar: Die Zwei-

deutigkeit der Verbindungen störte nämlich ihre sich aus der Art der Intervallbeziehungen in den betreffenden Stimmen ergebende Eigenart. Das stand im Wege einer markanten Unterscheidung zwischen den einzelnen Verbindungsarten, die Janáček gerade nach Art der Intervallverhältnisse in einzelne Gruppen eingeteilt hat. Wenn also die Intervallverhältnisse des ganzen authentischen Schlusses einen Charakter der „Versöhnung“ hatten und die Verbindung „versöhnlich“ war, war nach seiner Ansicht der halbe authentische Schluss eine „zweideutige“ Verbindung. Janáček versucht auf diese Weise, die angeführten Verbindungs-Typen auseinanderzuhalten, sie sind jedoch seiner ursprünglichen Theorie gemäss über die rückwirkenden Intervallverhältnisse $f a s t$ gänzlich gleich. Hier gerät er zum erstenmal in einen grossen Widerspruch mit der Empirie. Über die Verschiedenartigkeit der Verbindungswirkung D-T und T-D braucht man keine Worte zu verlieren. Den theoretischen Benennungen Janáčeks gemäss, wie er sie in der erwähnten Studie anführt, wird das Intervallverhältnis $\textcircled{4}-3$, ebenso wie das $\textcircled{7}-8$ und $\textcircled{2}-3$ unter die Versöhnungsformen eingereiht¹⁶. Janáček tut dies wohl infolge seiner durch die bisherige Musikentwicklung gewonnenen Erfahrungen. Obwohl er daselbst inkonsequent über die Verwechslung von der Quarte mit der grossen Terz spricht, gibt er gleich wieder diese Feststellung auf, wenn er die Art der Quart- und der Quintverbindung irgendwie auseinanderhalten muss. Bei der erstern ergibt sich ihm ihre „Versöhnungswirkung“ als Folge der Intervallverhältnisse $\textcircled{7}-8$ und $\textcircled{2}-3$. Wäre er konsequent gewesen, so sollte er seinen theoretischen Voraussetzungen gemäss zu demselben Ergebnis auch bei der zweiten, der Quintverbindung, gekommen sein. Ihre Wirkung ist durch die Intervallbeziehungen $\textcircled{4}-3$ und $\textcircled{6}-5$ gegeben. Hieraus ergibt sich analog – auch bei kleinern Intervallkontrasten gegenüber der vorhergehenden Verbindung – ihr Versöhnungscharakter. Janáček erklärt hier jedoch, ohne Rücksicht auf das, was er in dieser Studie früher behauptete, die Form $\textcircled{4}-3$ für eine „Erregungsform“ und schreibt der Quintverbindung den Charakter der „Zweideutigkeit“ zu. Da er sich jedoch der typischen Differenz beider Verbindungen in der musikalischen Praxis bewusst ist, reiht er später die Quintverbindung unter Erregungsverbindungen ein. Die Zweideutigkeit der Quintverbindung könnte die Kontrasterregung paralysieren, da der ursprüngliche Standpunkt beide Verbindungen fast identifiziert. Das könnte Janáček, der hier in eine schwierige Lage geriet, freilich nicht zugeben. Daher musste er zu der Erklärung der „Zweideutigkeit“, die ihm jedoch zur markanten Auseinanderhaltung nicht genügen konnte, Zuflucht nehmen. Denn eine überdies noch problematische Verbindungsform kann seinen eigenen

Begründungen gemäss einer Verbindung noch keinen ausgesprochenen Charakter verleihen. Er stützte sich daher auf die Autorität von Helmholtz. Er verliess seinen ursprünglichen Standpunkt der Versöhnung (4)—3, ersetzte nach den Helmholtz'schen auf Grund des Wohlklangs aufgestellten Intervallreihen¹⁷ die Versöhnung (4)—3 durch Erregung, verwarf die Zweideutigkeit der Verbindungen und erklärte die Quintverbindung für erregend, obwohl er dies in seiner ersten Harmonielehre noch nicht behauptet, indem er hier bei ihrer Verwendung über die Notwendigkeit die Komposition fortzusetzen spricht, da seiner Feststellung gemäss „die feine Quarterregung durch die Terz die Verbindung belebt“ Diese Erregung bleibt in der Verbindung jedoch auch dann erhalten, wenn der letzte Akkord eine Tonika ist, d. h. im Lichte einer andern Funktion.

Hieraus geht klar hervor, dass die verschiedene Wirkung nicht in den Verbindungsformen, die gleich sind, sondern in etwas anderem besteht, nämlich: in den Funktionsbeziehungen. Eine isolierte Verbindung von gleichem Klang und von gleichen Verbindungsformen kann keine verschiedene Wirkung ausüben. Janáček gelangte hier zu etwas, was der Prämisse der Theorie seiner Verbindungsformen widerspricht. Die Problematik der Intervallbeziehungen (4)—3 in der Verbindung beschäftigte Janáček nicht nur in der Studie Über den Dreiklang, wo sie zunächst unter die Versöhnungsformen eingereiht, dann jedoch für eine Verwechslungs- und gleich darauf für eine Erregungsform erklärt wird. Bereits in der Abhandlung Über die vollkommene Vorstellung des Zweiklangs bringt Janáček seine Verbindungsformen mit melodischen Dissonanzen in Beziehung. In beiden Fällen geht es um verspätete, wenn auch zeitlich verschiedene Verbindungsformen. Dann muss freilich der Vorhaltscharakter der Quarte zu der eindeutigen Ansicht führen, die der Autor auch vertritt, indem er sie für eine melodische Dissonanz erklärt. Diese Ansicht ändert er auch in keiner seiner späteren Arbeiten. Wir gelangen hier zu einem weitem Widerspruch in der Theorie Janáčeks. Der Typ der Verbindungsform T-D und T-D_{4:3} ändert sich nicht, er unterscheidet sich bloss durch den zeitlich verschiedenen Einsatz der Vorhaltstöne; nach Janáček ist jedoch die Quarte im erstern Fall durch die Terz „erregt“, im letztern „versöhnt“ Wenn wir die Verbindung in das Gebiet einer andern Tonalität C und G projizieren, kommen wir zu einem noch grössern Paradox. Der Plagalschluss in der Tonart G, der durch die Verbindung gebildet wird, sollte nach der Theorie Janáčeks den Charakter einer Frage haben. Und doch würde niemand wagen zu behaupten, dass dies wirklich der Fall ist. Janáček erklärt, geführt von der Identität der Intervallverhältnisse, die Verbindung T-D einmal für einen „halbauthentischen“, das

andere mal in den Beziehungen S-T für einen „Plagalschluss“¹⁸. Mag schon das Tonalzentrum gleich oder verschieden sein, so hat nach Janáček dieselbe Verbindung (in beiden Fällen eine Quintverbindung) einen Erregungscharakter. Die Praxis überzeugt uns jedoch davon, dass das nicht der Fall ist. Die Problematik der Intervallbeziehung $\textcircled{4}-3$ führt uns leider nach der Theorie Janáčeks auch bei andern Akkordverbindungen zu falschen Konklusionen, bei denen der Autor, um die Berechtigung seiner Prämissen aufrechterhalten zu können, zu subjektiven Erklärungen Zuflucht nehmen muss. Daher belebt sich für ihn in der Verbindung D,-T die Verbindungsform durch Erregung, obwohl die Septime durch ihre Auflösung zur Terz des zweiten Akkords entgegengesetzt wirkt. Die Verbindung ist für Janáček zum Teil erregt, denn die Erregungsform $\textcircled{4}-3$ „kräuselt diese Verbindung, wie wenn über den stillen Wasserspiegel ein frischer Wind weht“¹⁹. Auch bei den Nebenseptakkorden ist die sog. Dominantauflösung, die Janáček „auflösende Quartverbindung“ nennt, um die erregte Verbindungsform reicher als dieselben Dreiklangverbindungen²⁰. Seiner Theorie gemäss bringt die Auflösung der Septime zur Terz des weitem Quintakkords Erregung in der Verbindung, wenn auch bereits die Vorbereitung des ersten Intervalls zeigt, wo die Spannung grösser ist. Ähnlich verhält sich die Sache im ersten Beispiel seiner ersten Harmonielehre S. 143:

Nach der Theorie Janáčeks sind die vorbereiteten Quartverbindungen mit Nebenseptakkorden ruhiger und die auflösenden wieder belebter als dieselben Dreiklangverbindungen. In Wirklichkeit verhält es sich umgekehrt. Obwohl die Vorbereitungsverbindungen eine verstärkte Septime in der Oberstimme haben, wirken sie infolge ihres Vorhalts erregter und

enthalten eine grössere durch schweren Taktteil unterstrichene Spannung, als es der Fall wäre, wenn es sich um eine Verbindung von blossen Dreiklängen handeln würde und an Stelle von der Septime eine Oktave stünde. Die Auflösung der Septime belebt dann die Verbindung und steigert die Spannung nicht, im Gegenteil, sie beruhigt sie. Wenn wir das Septimintervall für eine melodische Dissonanz hielten, würden wir sie zur Sexte auflösen und es entstünde hier zusammen mit der tiefern Nachbarstimme ein doppelter Quintseptimvorhalt. Durch die Auflösung zum DS wird die Spannung übertragen und nachträglich beim Erklingen des folgenden Dreiklangs vermindert und beruhigt.

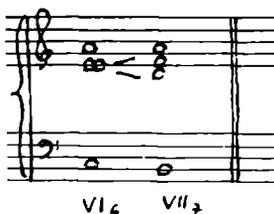
Auch das zweite Beispiel, das für verspätet aufgelöste Verbindungsform erklärt wird, bestätigt unsern Standpunkt. Die melodischen Dissonanzen beziehen sich jedoch hier auf den Basston des Quartsextakkords.

Auch bei der Erklärung der Auflösung der Verbindung von 5–7 Klängen, wo Janáček ganz richtig nach ältern Anschauungen darauf hinweist, dass wir viele von ihnen nicht als harmonische einheitliche Ganze auffassen, und wo er ihre Erklärung als aufeinander bezügliche Akkorde zulässt, kommen wir nur zu der Bestätigung dessen, wie wenig verlässlich und logisch seine Theorie der Verbindungsformen in der Beziehung $(4)–3$ ist. Bei dem Undezimeakkord wird laut Janáček sein charakteristischer Ton, die Undezime, erst durch seinen auflösenden Dezimeten erregt, was eine Übertragung seiner Verbindungsform $(4)–3$ darstellt. Und doch gibt es hier keine Erregung, selbst wenn wir die Verbindung im melodischen Sinn, der in keinem Widerspruch mit dem harmonischen Standpunkt stehen kann, auffassen würden. Daher ist die Wirkung der Verbindung – obwohl sie im Sopran die Versöhnungsform $(3)–4$ enthält – sowohl melodisch als auch harmonisch eindeutig. Das Beispiel 162 aus der ersten Harmonielehre Janáčeks²¹



lässt sich als tonischer Dreiklang mit Wechseltönen in den Oberstimmen erklären, gleichfalls jedoch auch als eine Verbindung T-T₂-T. Bestimmt wird es keine Zweifel über die Stellen der grössern Spannung und der Ruhe geben.

In Janáčeks erster Harmonielehre können wir uns mehrere Male davon überzeugen, wie der Autor bei der Erklärung der Verbindungsform (4)—3 schwankt und wie verschieden, ja widersprechend, er sie erklärt. So sagt er auf S. 54 im Beispiel 83, als er die Verbindungen der parallelen Sextakkorde anführt: „Eine der rückwirkenden Quartan versöhnen wir durch eine Quinte, die andere durch eine Terz.“ Gleich darauf fährt er auf derselben Seite fort: „Weniger üblich ist die Weise, wo wir die Erregungsform der rückwirkenden Quarte durch eine Terz in den Bass versetzen.“ Einmal erregt er die Terz durch dasselbe Intervall, ein andermal versöhnt er sie! An einer andern Stelle erregt er in derselben Verbindung die Quart durch einen Triton und eine Terz, obwohl die Verschiedenheit dieser Erregung jedermann mehr als klar ist²¹.



Als Theoretiker behauptet Janáček fast von Anfang an, dass jede Verbindung eine verspätete Verbindungsform ist. Er erklärt das bereits in seiner Studie Über die vollkommene Vorstellung des Zweiklangs (1885) und in anderen Worten auch in der II. Ausgabe seiner Vollständigen Harmonielehre (1920), da er sie aus demselben Grund für durchdringend (verschmelzend) hält. Durch diese Anschauung stellt er die Erregungsthese (4)—3 in eine Kontraposition. Beide sind gänzlich verschieden. Die ganze Entwicklung des Musikdenkens bestätigt jedoch die Geltung der erstern. Das gibt übrigens Janáček selbst zu, als er sich im Schlusskapitel seines Buches aus dem Jahre 1897 mit den Worten darauf beruft: „Die Beziehung der Akkorde aufeinander war der einzige freie Weg, auf dem so viele harmonische Formen in das System der harmonischen Verbindungen eindrangen.“²² Dieser durch die tausendjährige Entwicklung der europäischen Musik bestätigte Weg hilft uns auch die unhaltbare Anschauung über die Erregung der Verbindungsform (4)—3 mit Sicherheit liquidieren.

Janáček vertritt in seiner Harmonielehre auch die Ansicht, dass die Gleichheit der Verbindungsformen in verschiedenen Verbindungsarten auf die Verschiedenartigkeit ihrer Wirkung keinen Einfluss hat. Andererseits

behauptet er jedoch, dass die Verschiedenheit der Verbindungsformen stets Ursache verschiedener Wirkung dieser Verbindungen ist. In seiner Behauptung geht er so weit, dass er es an klangmässig absolut gleichen Verbindungen beweist. Die als Beispiel angeführten Verbindungen sind nach ihm ihrer Wirkung nach völlig verschieden. Durch sie entstehen stets andere, bedeutende Verbindungsformen.

VI	7	VI	VI ₇
	b3		#4
④	- 8	③	- 4
③	- 6	②	- b3
②	- 3	⑤	- 6
①	- b5	①	- 1

Die erste der Verbindungen ist versöhnt, die zweite dagegen erregt. Auch ihrer Art nach sind beide Verbindungen ungleich. Im ersten Fall geht es um eine Triton-, im zweiten um eine Primverbindung. Die rückwirkenden Intervallverhältnisse werden hier stets auf einen andern, potenzierten (mit + bezeichneten) Ton bezogen. Der Unterschied besteht jedoch nicht darin, was Janáček in seiner ersten Harmonielehre so unaufhörlich unterstreicht: in der Vorstellung und dem Klang beider Verbindungen; die ist absolut gleich. Die Verbindungen unterscheiden sich nur durch ihre graphische Form und mit Hilfe dieser Papierform, die er in seinem Buch konsequent ablehnt²⁴, erbringt er den Beweis über die Wirkungsverschiedenheit der Verbindungsformen. Bei der Notationsniederschrift, der auch Janáčeks zahlenmässige Bezeichnung nicht ganz entspricht, nehmen wir sie zwar mit den Augen wahr, hören sie jedoch überhaupt nicht.

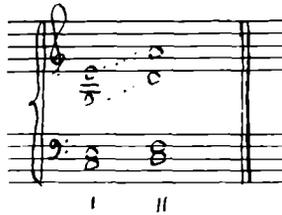
Die Verbindungsformen bestimmt Janáček nach den rückwirkenden Intervallverhältnissen. Er bezieht sie stets auf den „potenzierten“ Ton des zweiten Akkords der Verbindung. Der Begriff „potenzierter“ Ton ist jedoch nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte. Der „potenzierte“ Ton, der infolge seiner Verdoppelung eine etwas schärfere Färbung hat (seine hohen Aliquotöne werden dadurch etwas verstärkt)²⁵, ist nämlich nicht in jedem Akkord eindeutig bestimmt. Auch Janáček stützt sich anfangs nicht auf ihn. In seinen Abhandlungen aus der Musik-

theorie erklärt er noch²⁶: „Eine Harmonielehre, die von dem Grundton nicht spricht, ist prinzipiell falsch.“ In der Einleitung seiner ersten Harmonielehre vertritt er jedoch bereits einen andern Standpunkt: „Die Theorie der Akkordgrundtöne muss hier der wahren Theorie der stärksten Töne weichen. Durch Verdoppelung durch die höhere Oktave oder durch das Unisono kann man den Gehalt des betreffenden Tons potenzieren, verstärken, ohne dass sich die Akkordart im wesentlichen ändert.“²⁷ Und auf diesen potenzierten Ton des zweiten Akkords bezieht er alle nachklingenden Töne des vorangehenden Akkords in der Verbindung. Daraus ergeben sich nicht geringe Schwierigkeiten. Der „potenzierte“ Ton ist nämlich keineswegs immer dem Grundton gleich. Bei einigen Akkorden ist „potenzierter“ Ton der niedrigste Ton, bei einigen seine Terz, an andern Stellen sind wieder alle Töne gleich „potenziert“. Der erste Fall bezieht sich auf den kleinen und grossen Quintakkord, der zweite auf den verminderten und den vergrösserten ebenso wie auf einige Arten von Septakkorden (vergrössert grosse, halbverminderte, kleine), der dritte auf den verminderten Septakkord und auf das Intervall des Tritons, der grossen Septime und der kleinen Sekunde. Wenn Janáček nach diesen verschiedenen angebrachten „potenzierten“ Tönen die Verbindungsformen gebildet hätte, so wären sie gänzlich unübersichtlich gewesen. Er ist daher gezwungen, zu dem Grundton, von dem er ausging, wieder zurückzukehren. Er tut es in seinen beiden Vollständigen Harmonielehren ganz unverblümt. Vom „potenzierten“ Ton ist da nirgends die Rede. In der ersten Harmonielehre wird diese Rückkehr noch taktisch verschleiert. Beim vergrösserten und verkleinerten Quintakkord bestimmt Janáček — angeblich wegen Übersichtigkeit der Lehre — die rückwirkenden Verhältnisse durch die Bass-töne, die bei den Grundformen den Grundtönen gleich sind, bei den Septakkorden behilft er sich damit, dass er den Ausdruck des sog. „ausgedachten potenzierten Tons“ bildet, der wieder der tiefste Ton ihrer Grundformen, der Grundton ist. Dadurch schliesst er freilich die Terz bei jenen Septakkordtypen aus, wo sie „potenzierter“ Ton war, denn es ist nicht möglich, bei einem und demselben Gleichklang den einen Ton für „potenziert“ und den andern für „ausgedacht potenziert“ zu halten. Diese Komplikation ist daher ganz überflüssig und die Rückkehr zum Grundton völlig natürlich und in den Harmonielehren seit dem 18. Jh. geläufig.

Janáček war sich der Mängel seiner ersten Harmonielehre bewusst. Die meisten hat er in den spätern Ausgaben beseitigt. Er gab die Auseinander- die uneinheitliche Bezeichnung der Verbindungsformarten los, beschränkte

sich meistens auf richtig geschriebene Akkorde, liess fast alle „zweiseitige“ Verbindungen weg und änderte wesentlich einige Kapitel, insbesondere die über Verbindungen ~~DS~~²⁸, um sie übersichtlicher zu machen. Einer gründlichen Revision unterzog er vor allem den letzten Teil seiner ersten Harmonielehre, genannt Einfache und bezügliche Akkordformen. Er strich sie ganz und arbeitete sie für die Vollständige Harmonielehre völlig um. Am Rand finden wir viele eigenhändige Anmerkungen²⁹, die ein Beweis dafür sind, wie diese Grunddisziplin, die er an der Brünner Orgelschule während der ganzen Zeit ihres Bestandes unterrichtete, immerwieder das Zentrum seines Interesses bildete und wie er auf sie zurückkam, um den Inhalt seiner Arbeit neu zu durchdenken, methodisch zu klären und zu ergänzen. Janáček's Anmerkungen enden auf S. 155 mit folgendem Eintrag: „Berichtigt 23. 5. 1904 in Luhačovice.“ Auch hierher, in den Ort seines fast alle Jahre sich wiederholenden, der Erholung nach der ganzjährigen erschöpfenden Arbeit dienenden Aufenthaltes, nahm er sein erstes Buch über Harmonie mit, um sich hier auf seine Problematik konzentrieren, manches darin verbessern, ergänzen oder anders formulieren zu können. Er las es mehrere Male durch, wie man daraus ersieht, dass einige Worte mit roter Tinte (Einleitung bis S. 30), andere wieder, mit häufigen Einschiebungen, hinzugefügten Sätzen und Streichungen mit schwarzer Tinte (S. 31–143) angestrichen sind. Neue Notenbeispiele sind überall mit Bleistift geschrieben ebenso wie einige weitere Anmerkungen und Verbesserungen von Druckfehlern. Aus seinen Anmerkungen und Beispielen geht klar hervor, dass ihm vor allem Methodisches am Herzen lag. Bei den einzelnen Arten der Quintakkordverbindungsformen werden immer progressive Gänge angeführt, die ein Hilfsmittel für leichtere Beherrschung der einzelnen Verbindungen sein sollen und die auch in den weiteren Arbeiten Janáček's über Harmonie erscheinen. Bekanntlich mussten seine Schüler alle Verbindungsformen praktisch, d. h. im Orgel- oder Klavierspiel beherrschen. Janáček ergänzt die Forderung der schriftlichen Bildung von Verbindungen, d. h. ihr Harmonisieren, durch die Bedingung des praktischen Spiels und der Improvisierung. Daher strich er den ursprünglichen Absatz über Bildung von Strophen und setzte im Schluss des Kapitels ‚Strophe aus Grundformen des Dreiklangs‘ hinzu: „Das Spiel des bezifferten Basses ist Zeugnis einer schnellen Ausführung von Verbindungen; das Improvisieren binnen Grenzen der erkannten Akkorde zeugt vom schnellen Einfühlen in das harmonische Denken. Beides ist methodisch beim Unterricht auszunutzen.“³⁰ Bei der Sekundverbindung der Quintakkorde, an der er die verdeckten Quintparallelen aufzeigt³¹, erscheint die

strenge Bemerkung: „Verwildert sind jene Fälle zu nennen, die nicht einmal durch Formübernahme zu erklären sind.“



In der Abhandlung über Strophen, die in der hinzugefügten Anmerkung mit Satz oder Periode identifiziert sind, vergleicht Janáček die Verbindungswirkung mit der Einheit der verflossenen Zeit, mit der Sekunde. Daher haben bereits einige hinzugeschriebenen Beispiele auch Metronombezeichnungen. Janáček merkt, wie die Tonalität durch harmonische Mittel ermittelt wird und fügt hinzu³²: 1. „Eine Tonart bestimmt fest der potenzierte Ton, 2. die wirksamsten Verbindungsformen, 3. rhythmisch klarer Schluss, d. h. Zeiten der Verbindungsformen. $\frac{1}{60}$ (kommt zum Ausdruck)“. Die Einteilung der Verbindungen in „geschlossene“, „freie“ und „offene“, die bei Janáček bereits in der Studie über den Dreiklang erscheint und die er in seine erste Harmonielehre auch für die Strophe³³ übernommen hat, revidiert er hier und vereinfacht sie im Interesse der Sache in zwei Typen. Neu definiert er den ersten Typ folgendermassen³⁴: „Alle Strophen, die am Ende Beweisverbindungen haben, sind geschlossen. Die Strophe kann eine beliebige Stufe schliessen. Ob eine Strophe I. oder V. schliesst, geht aus der Schlussbedeutung hervor. Offen ist eine Strophe, wenn sie mit den Verbindungen schliesst, die die Verbindungsform (7)–8 nicht haben.“ In dem Kapitel Umkehrungen des Dreiklangs strich er den Schluss „Harmonische Strophen mit Benutzung von Umkehrungen“³⁵ wohl als Folge der vorhergehenden Revision. Nur bei der Primverbindung des tonischen Quintakkords mit seinem Sextakkord schrieb er den Satz hinzu³⁶: „Die Reinheit einer Verbindung steigert sich, wenn wir uns dessen bewusst werden, dass insbesondere in dieser Verbindung die Stimmen die Auflösung der Verbindungsformen übernehmen, so übernimmt z. B. der Bass die Tenor- und der Tenor die Bassform.“



Viel weniger Anmerkungen Janáček's finden wir in den Kapiteln über Septakkorde und andere Akkorde. Die Verwendungsweise D_7 ergänzt er mit den Sätzen³⁷: „1. damit nach den zwei Dominanten durch einen Vierklang erst die zweite, die auf den Quintakkord folgt, verdichtet werde, 2. damit nicht die Grundform verdichtet werde, wenn dann eine Terz im Bass folgt (D_7-T_6), damit die tonische Quarte in der Melodie D_7 harmonisiert werde (IV. Stufe in der Melodie, z. B. der Ton f , ruft auch den Akkord der V. Stufe hervor)“ und führt gleich aus: „Zu einem Ton der Melodie melden sich stets mehrere harmonische Stufen. Zum Schluss wird es möglich sein, in einem Ton alle Stufen zu vereinigen, wie man dessen viele Beispiele im Orgelpunkt findet.“ Bei dem verminderten Septakkord in der Verbindung $\left[\begin{array}{c} \text{♯} \\ \text{♭} \end{array} \right] - \left[\begin{array}{c} \text{♭} \\ \text{♯} \end{array} \right]$ erinnert er³⁸ daran: „dass sich die zweite Stufe durch den verminderten Vierklang der VII. Stufe verdichtet, verursacht, dass der verminderte Vierklang in der Komposition so oft vorkommt.“ Bei den Nebenseptakkorden fasst er in den hinzugefügten Anmerkungen die Möglichkeiten ihrer Vorbereitung und Auflösung in drei Punkte zusammen. Die sich auf die Alteration beziehenden Anmerkungen sind derselben Art. Sie enthalten eine Anweisung, wie die alterierten Akkorde zu verwenden sind, auf welche diatonische Akkorde sie zu folgen haben, und ihre Anzahl wird in den beiden Tongeschlechtern verglichen. Das Hauptinteresse Janáček's konzentrierte sich wie bereits gesagt auf das Kapitel über die „einfachen“ und „bezüglichen“ Akkordformen, das er schliesslich völlig gestrichen und für spätere Ausgaben gänzlich umgearbeitet hat. Häufige Änderungen im Originaltext sind ein Beleg dafür, dass er vor allem die einzelnen Typen melodischer Dissonanzen klarer zu definieren bemüht war. Die Durchgangstöne sollen die „einfachen“ Akkorde bekräftigen, jedoch auch ihren Eindruck abwechseln. Bei den Verbindungen resultierender Akkorde betont Janáček die Notwendigkeit richtiger Verbindungsformen³⁹, richtet sein Augenmerk auf das Tempo und stellt fest, dass bei ruhigem Tempo der „resultierende“ Akkord in seinem Ende bereits als „einfach“ ausklingt⁴⁰, macht aufmerksam auf den Vorhaltfall dreier Akkorde⁴¹, wo im Bass zwei Verbindungsformen anstatt einer entstehen und schreibt, dass er Trugschluss genannt werden sollte, freilich in einem andern Sinn als in der geläufigen Harmonie. Die Vorhaltakkorde, in der Auflösung vorgehalten, nennt er in seinen Anmerkungen „erweitert“⁴² und führt eine Reihe Notenbeispiele an, in denen er die Einsatzzeit nach Betonung unterscheidet.⁴³ Das Kapitel beendet er mit einer methodischen Anmerkung über die Übung von Antizipationen und mit einer allgemeinen Definition der Synkope als Verhältnis zweier Rhythmen. Intervallbeziehungen bei melodischen Dissonanzen bezeichnet Janáček gleich mit denen seiner

Verbindungsformen. Darum hat er eine andere Bezifferung in jenen Fällen, wo der den melodischen Ton enthaltende Akkord nicht die Grundform hat. In der ersten Harmonielehre hält sie Janáček für richtiger, obwohl er hier auch die geläufigere Bezifferung anführt, die er bei der Revision gestrichen hat. In den weiteren Ausgaben vermeidet er diese Klippe, indem er Beispiele von Verbindungen mit melodischen Dissonanzen nur in den Grundformen der Akkorde anführt.

Es bleibt nur noch übrig, die Frage zu beantworten, was Neues die erste Harmonielehre Janáčeks gebracht hat, worin sie urwüchsig ist und wie sie die moderne tschechische Musiktheorie bereichert hat.

Von allem Anfang an wurde Janáček von dem Bestreben geleitet, die musiktheoretischen Erkenntnisse wissenschaftlich zu begründen und sich nicht mit der Beschreibung harmonischer, aus der Empirie abgeleiteten Erscheinungen zufriedenzugeben. Er stützte sich daher auf die Anschauungen der formalistischen, bei uns durch Jos. Durdik vertretenen Ästhetik, dessen Allgemeine Ästhetik⁴⁴ – ebenso wie später die Zimmermanns⁴⁵ – er studierte⁴⁶; einige ihrer Prinzipien hat er angenommen und auf die Akkordenbeziehungen angewendet. Er hat sie dann selbständig in den vier Typen von Verbindungsformen zu Ende gedacht. Die Begründung ihrer Verbundenheit fand er bei Helmholtz in dem scheingefühlsmässigen Tonausklingen. Die rückwirkenden Intervallverhältnisse bezog er auf Helmholtzsche „potenzierte“ Töne. Auch seine Klassifikation der Intervalle nahm er zum Ausgangspunkt an. Die Verbindungsformen wandte er auf alles Material der Musiksyntax an und bestimmte ihre Wirkung. Dies hielt er für die erste Aufgabe der neuen Richtung seiner Theorie, in die er auch die tschechische Terminologie einführte. Dass die Erfüllung dieser Aufgabe nicht ohne Probleme möglich war, haben wir in vorangehenden Abschnitten mehrere Male kennen gelernt. Der Inhalt des ganzen Buches zeigt, dass es von einem schöpferischen Geist geschrieben wurde, der vorwärts schaut, neue Wege gehen will, sie jedoch nicht immer findet und sich verirrt. Seine Flatterhaftigkeit, ja Zerstreutheit verdrängt manchmal die nüchterne Besonnenheit und Sachlichkeit des Theoretikers, der weniger, jedoch viel konziser sprechen würde.

Bereits in der Studie Über den Dreiklang (1887) gibt Janáček die Berechtigung anderer Harmoniesysteme zu. Zehn Jahre später erklärt er in seiner ersten Harmonielehre⁴⁷: „Man muss auf den wahren, klangmässigen Gehalt harmonischer Vorstellungen achten und allen den Reichtum in den Verbindungswirkungen frei ausnützen.“ Dieser Gehalt wird für ihn durch den unerschöpflichen Reichtum von Vorstellungen und Klangkombinationen gebildet. Daher gibt er sich nicht mit dem „gewöhnlichen“

Tonartgehalt zufrieden, der nur jene Akkordformen erfasst, die „auf die Schrift beschränkt“, d. h. notationsmässig richtig sind. Er unterscheidet ausserdem noch den „wirklichen“ Tonartgehalt, dessen Möglichkeiten in der Schaffung beliebiger Akkordkombinationen bestehen und daher fast unbeschränkt sind. Hier sieht er das eigenste Gebiet jeder schöpferischen Persönlichkeit und die Quelle der wirklichen schöpferischen Phantasie und hier zeigt und deutet er Perspektiven eines neuen harmonischen Denkens, neuer schöpferischer Eroberungen und einer neuen Zukunft an. In dieser Zielrichtung können wir auch heute den grössten Beitrag von Janáček's erster Harmonielehre erblicken.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen*, F. A. Urbánek, Prag 1897.
- ² Blažek's Lehrbuch gab. I. L. Kober in Prag 1878 heraus.
- ³ F. Z. Skuherský, *Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage*, F. A. Urbánek, Prag 1885.
- ⁴ Josef Foerster, *Harmonielehre*, im eigenen Verlag, Kommision Jan Hoffmann Witwe, Prag 1887.
- ⁵ M. Hauptmann: *Die Lehre von der Harmonik*, Leipzig 1868, A. J. von Oettingen: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, 1866; H. Riemann: *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877; H. Schütze: *Harmonielehre*, 1865; Leopold Heintze: *Theoretisch-praktische Musik- und Harmonielehre*, Breslau 1880.
- ⁶ H. Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 3. umgearb. Ausgabe, Braunschweig 1870.
- ⁷ W. Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 6. Ausgabe, 1908–1912.
- ⁸ M. Brod: Leoš Janáček. *Leben und Werk*. H. M. U. B. Prag 1924.
- ⁹ Tschechischer Arzt, Professor der Laryngologie an der Karlsuniversität in Prag, der sich insbesondere um die Organisierung unseres Gesanglebens verdient gemacht hat.
- ¹⁰ Zd. Blažek: *Janáček's Anmerkungen zu der Harmonielehre aus dem Jahre 1883*, *Musikologie* 5, 1958.
- ¹¹ L. Janáček: *Abhandlungen aus der Musiktheorie*, Hudební listy (Musikblätter), Brünn, I. Nr. 1–12, 1884.
- ¹² M. Brod: *L. Janáček*, Anhang I, S. 66.
- ¹³ L. Janáček: *Über die vollkommene Vorstellung des Zweiklangs*, Hudební listy, Brünn II, Nr. 1–8, 1885 und III, Nr. 1–3.
- ¹⁴ L. Janáček: *Vollständige Harmonielehre*, I. und II. Ausgabe, A. Piša, Brünn 1912, 1920.
- ¹⁵ Leoš Janáček: *Über den Dreiklang*, Hudební listy, Jahrg. IV, Nr. 1 und ff., Brünn 1887–1888, Sonderdruck der päpstlichen Benediktinerdruckerei in Raigern, Brünn 1888.
- ¹⁶ Dasselbst, s. 21.

- ¹⁷ L. Janáček: *Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen*, S. 7.
¹⁸ L. Janáček: *Vollständige Harmonielehre*, 2. Ausgabe, S. 19.
¹⁹ Derselbe: *Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen*, S. 71.
²⁰ Dasselbst, S. 93.
²¹ Dasselbst, S. 107.
²² Dasselbst, S. 159.
²³ Dasselbst, S. 73, Beispiel 109b, f.
²⁴ Dasselbst, S. 2.
²⁵ Helmholtz, l. c., S. 298.
²⁶ Hudební listy I, Nr. 13, 1884, S. 50.
²⁷ *Über die Bildung der Akkorde*, S. 5.
²⁸ Dasselbst, S. 72 f.
²⁹ *Über die Bildung der Akkorde*, Janáčeks Archiv I-6.
³⁰ Dasselbst, S. 39.
³¹ Dasselbst, S. 39.
³² Dasselbst, S. 41.
³³ Dasselbst, S. 58.
³⁴ Dasselbst, Anm., S. 42.
³⁵ Dasselbst, S. 57–59.
³⁶ Dasselbst, S. 50.
³⁷ Dasselbst, S. 72 ff.
³⁸ Dasselbst, S. 86.
³⁹ Dasselbst, S. 145.
⁴⁰ Dasselbst, S. 151.
⁴¹ Dasselbst, S. 152.
⁴² Dasselbst, S. 153.
⁴³ Dasselbst, S. 153.
⁴⁴ Josef Durdik: *Allgemeine Ästhetik*, I. L. Kober, Prag 1875.
⁴⁵ *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 1865.
⁴⁶ Vladimír Helfert: *Leoš Janáček*, Brünn 1939, S. 91.
⁴⁷ Leoš Janáček: *Über die Bildung der Akkorde*, S. 139.

K NĚKTERÝM PROBLÉMŮM PRVNÍ JANÁČKOVY HARMONIE

Janáčkova první nauka o harmonii z roku 1897, nazvaná O skladbě souzvukův a jejich spojův, přináší v naší odborné literatuře nový pohled na jednu ze základních disciplín hudební teorie. Je založena na pacitovém doznívání tónů a z něho vzniklých spojovacích formách, jejich druzích i různém účínu. Přináší také v mnohém českou, byť někdy neobvyklou terminologii. Autorovy názory nelze všude přijímat bez výhrad. Kniha má i své nedostatky, jichž si byl Janáček dobře vědom. Proto se vracel k jejímu obsahu, aby jej domýšlel, jinak koncipoval a formuloval. Byly to především důvody metodické, které jej vedly k různým změnám. Definitivní znění a krystalizací poznatků z této oblasti přináší další vydání Úplné nauky o harmonii z let 1912 a 1920. První kniha o harmonii má však klíčový význam pro poznání Janáčkových teoretických názorů, a to zvláště kapitoly podrobené revizi v letech 1897–1904, s čet-

nými vlastnoručními poznámkami, doplňky a opravami, na něž tato studie upozorňuje poprvé. Z nich je patrné, že je psal tvůrčí duch, vždy zaměřený vpřed, stále hledající a nespokojený s tím, co přinášely tehdy většinou popisné teorie harmonických jevů. A v tom je největší přínos této Janáčkovy celkem málo známé práce.

ОТНОСИТЕЛЬНО НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМ ПЕРВОГО УЧЕБНИКА ГАРМОНИИ ЯНАЧКА

Своеобразие творческой личности Л. Яначка проявляется также в области музыкальной теории, которой он занимался со своей молодости. Первое его более обширное произведение, посвященное гармонии вышло в свет в 1897 г. Яначек здесь ищет новые пути, исходя из импульсов передовой в это время теории Гельмгольца. Яначек стремится построить теорию гармонии на научной основе и свести правила, применяемые тогда в описательной гармонии, к нескольким общим законам. Композитор создает собственную теорию связующих форм, объясняющую логичность и воздействие этих форм. В его теории известная проблематичность. К открытым проблемам своей теории Яначек в последствии многократно возвращался и продумывал их. Из сравнения с новыми, до сих пор неизвестными источниками вытекает, как теоретическая мысль композитора развивалась и на чем сосредоточивалась. Поэтому первый учебник гармонии Яначка имеет принципиальное значение для познания более поздних теоретических взглядов композитора.

Перевел Я. Буриан

