

Diatonik bei Janáček

Stefan Prey

Bis auf Änderungen der Zitierweise und der Rechtschreibung entspricht der folgende Text der Fassung aus der *Musica*, Heft 5/1988, S. 442–447.

Die Untersuchung bezieht sich auf die Ausgabe der *Jenůfa* von 1969.¹ Die Ergebnisse gelten auch für die Brünner Fassung, die mittlerweile veröffentlicht worden ist.² Dort ist der Abschnitt von T. 54–62 allerdings zwei Takte länger.

Janáčeks Tonsprache wirkt sehr individuell, deutlich unterschieden von der seiner Zeitgenossen. Besonders im Vergleich mit anderer Musik um 1900 fällt auf, dass Janáček längere Abschnitte schreibt, die durchgängig diatonisch gehalten sind. Gelegentlich komponiert er in einfachem Dur – und zwar in einem ziemlich „reinen“, wenig durch Zusatzdissonanzen oder -funktionen bereicherten Dur. Bei all dem wirkt seine Musik jedoch nicht seicht, kitschig oder trivial. Bei Janáček finden sich auch keine Parallelen zu Mahlers oder Strauss' zum Teil karikierendem Spiel mit Funktionsharmonik und Tonalität³. Im Folgenden soll es darum gehen, die speziellen Merkmale von Janáčeks Diatonik zu untersuchen. Wegen seiner etwas größeren Ausdehnung ist das Orchestervorspiel zum dritten Akt von *Jenůfa* dazu besonders geeignet. Dabei ist es im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich, näher auf inhaltliche Aspekte der Musik einzugehen.

¹ Leoš Janáček, *Jenůfa, Její pastorkyňa*, Hrsg. Joannes Martin Dürr, Wien 1969.

² Leoš Janáček, *Jenůfa, Její pastorkyňa*, Hrsg. Sir Charles Mackerras, John Tyrell, Wien 1996.

³ Bei Mahler z. B. in *Des Antonius von Padua Fischpredigt* und bei Strauss z. B. in *Till Eulenspiegel*, *Don Quixote*, *Heldenleben* und *Rosenkavalier*.

Beispiel 1
Orchestervorspiel zum 3. Akt

The musical score is written for a piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into sections A and B.

- Measures 1-5:** Section A, first iteration. Measure 1 has a fermata and a '4 x' marking. Measures 2-5 contain melodic lines in the treble and bass staves.
- Measures 13-18:** Section A, second iteration. Measure 13 has a fermata. Measures 15-18 continue the melodic development.
- Measures 19-23:** Section B, first iteration. Measures 19-22 show melodic lines, and measure 23 has a fermata.
- Measures 24-29:** Section A, second iteration. Measures 24-27 show melodic lines, and measure 29 has a fermata.
- Measures 30-35:** Section B, second iteration. Measures 30-34 show melodic lines, and measure 35 has a fermata.
- Measures 38-42:** Final section. Measures 38-42 consist of block chords in the bass staff and melodic fragments in the treble staff.

Beispiel 1 und 2 aus: *Jenůfa*. © 1917 by Universal Edition AG Wien, Revision © 1969 by Universal Edition AG Wien. Mit Genehmigung der Universal Edition AG Wien.

Das Notenbeispiel ist nicht als spielbarer Klavierauszug gedacht, sondern enthält nur das harmonische und motivische Gerüst. Aus Platzgründen habe ich häufig Wiederholungszeichen verwendet, obwohl die Wiederholungen im Original ausgeschrieben sind. Die Taktzahlen beziehen sich auf das Original.

Ein Problem der Analyse des Notentextes besteht in dem häufigen Wechsel zwischen Kreuz- und Be-Tonarten. Dies ist aber keine Verbindung weit entfernter harmonischer

Regionen, sondern nur graphische Enharmonik – also bloß eine Erleichterung für den Spieler. Man ist nie gezwungen, reale Enharmonik, d. h. enharmonische Umdeutungen anzunehmen.

Zur besseren Übersicht soll zunächst kurz auf die Form des Vorspiels eingegangen werden. Im ganzen Vorspiel werden folgende Motive verwendet:

Beispiel 2

Motive (a, b, c, d)

Auf die Motivik will ich nur eingehen, soweit es zur formalen Gliederung sinnvoll scheint. Insbesondere ignoriere ich auch die Motive im Begleitapparat und die Instrumentation. Unterteilt man das Vorspiel nach den angeführten Motiven in Abschnitte, erhält man folgendes Schema:

Takt	1	23	29	34	38	54	62	68	73
Motive	a	b,c	a,b	b,c	b,c,d	e	b,c	a,b	b
Formteil	A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	C	B ₃	A ₃		

In A₁, obwohl es der längste Teil ist, kommt die Musik erst in Gang. A₁ ist so etwas wie eine Vorform der beiden späteren A-Teile.

B₂ ist ab T. 38 eine Erweiterung von B₁. B₁ und B₃ sind bis auf geringfügige Änderungen in der Instrumentation gleich. Deshalb fehlt B₃ im Notenbeispiel.

C ist ein Zwischenteil ohne motivische Eigenständigkeit.

A₃ ist gegenüber A₂ zum Zwecke der Schlussbildung um zwei Takte verlängert.

So klar die Form von den unterschiedlichen Motiven her zu bestimmen ist, so klar spiegelt sie sich auch in der Harmonik. Direkt an den formalen Einschnitten oder in unmittelbarer Nachbarschaft davon finden sich harmonische Einschnitte. Umgekehrt gilt das jedoch nicht. Es gibt Moduswechsel innerhalb der Formteile.

Bei einer allgemeinen Untersuchung der Harmonik sind folgende spezielle Fragen zu klären:

1. Welche Modi werden verwendet?
2. Wie werden verschiedene Modi miteinander verbunden?
3. Welche Akkorde werden verwendet?
4. Wie werden verschiedene Akkorde miteinander verbunden?

1 Modi

An einigen Stellen hat man es mit den traditionellen Tonarten zu tun. So steht T. 38 ff. in A-Dur. Die Stelle fällt heraus, wirkt besonders „süß“, was noch zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass die Melodiephrasen ausgeterzt sind.

A₃ steht eindeutig in cis-Dorisch. Auch andere Modi kommen in *Jenůfa* vor: Phrygisch z. B. im Vorspiel zum zweiten Akt (Ziffer 1); Lydisch im dritten Akt im Chor „Ei, Mutter, Mutter“, Ziffer 39. Das Schlussthema der Oper enthält eine mixolydische Septime.

Manchmal erscheinen nicht alle sieben Stufen der Leiter. A₂ steht wie A₃ in cis-Dorisch, es fehlt allerdings das *fis*. Ähnlich kann man den Modus von C als Fis-Mixolydisch ohne *h* auffassen. Im Zusammenhang mit der Stelle davor hört man allerdings eher *h* als Grundton, der in der Dominante fehlt.

An manchen Stellen schwankt man, welchen Ton man als Grund- oder Zentralton annehmen soll. So könnte man den Modus von T. 5 ff. als gis-Äolisch bezeichnen. Der Zentralton *gis* ist allerdings nur melodisch zu begründen. Er wird durch die Akkorde, cis-Moll-Sextakkord und Fis⁷, die ihrerseits keinen Zentralton hervorheben, eher in Frage gestellt. In den Takten 1–4 fehlen die Töne zwischen *ais* und *cis* bzw. *cis* und *e*. Der Modus ist also zunächst sowieso nicht ganz klar.

In welchem Maße die Begleitung dabei helfen kann, einen bestimmten Ton als Zentralton deutlich zu machen, sieht man am besten in einem Vergleich mit A₂ und A₃. Der cis-Moll-Dreiklang in Grundstellung und Oktavlage hebt das *cis* ganz eindeutig als Grundton hervor.

Die Unsicherheit, einen bestimmten, eindeutigen Grundton zu finden, ist nun aber kein Scheitern der Analyse. Bei derart unbestimmten Stellen wie T. 1 ff. ist es natürlich Unsinn, die tonale Unbestimmtheit der Begleitung zu ignorieren. Vielmehr gibt es musikalisch guten Sinn, wenn man im ersten Abschnitt eine Mehrdeutigkeit feststellen kann, die im letzten Abschnitt zur Eindeutigkeit wird.

Auf manche Modi passt keine der traditionellen Bezeichnungen mehr. Die Namen der Kirchentonarten gehen nämlich alle von Leitern aus, die einen geschlossenen Ausschnitt des Quintenzirkels darstellen. Sofern man es mit einem Modus zu tun hat, bei dem das nicht der Fall ist, muss man, wie traditionell schon beim harmonischen und melodischen Moll, Zusatzbezeichnungen verwenden.

Dieses Problem stellt sich an den Stellen B₁ und an den entsprechenden Parallelstellen, B₂ und B₃. Der Modus ist hier Dur mit kleiner Sext und Sept.

Ein derartiger Modus besteht zwar auch aus fünf Ganzton- und zwei Halbtonschritten, allerdings nicht in der üblichen Anordnung: vier Ganztonschritte folgen aufeinander (in den erwähnten Abschnitten *fes-ges-as-b-c*). Somit enthält der Modus eine verminderte Quarte. Janáček verwendet ihn übrigens nicht nur durähnlich (vgl. *Jenůfa*, Vorspiel zum zweiten Akt, T. 21 ff).

Dies ist eine Erweiterung der Diatonik. Über die gebräuchlichen Dur- und Moll-Skalen hinaus werden Skalen gebildet, die keine chromatischen Halbtonschritte enthalten.⁴

⁴ Die Anregung zu diesem Modus könnte Janáček aus der tschechischen Folklore haben. Adelheid Geck zählt in ihrer Untersuchung *Das Volksliedmaterial Leoš Janáčeks*, Berlin 1970, zwei Volkslieder mit der erwähnten Skala. Solche Leitern gibt es allerdings auch schon bei Brahms, z. B. im *Klarinetten-*

An einer Stelle, T. 13 ff. kommt sogar so etwas wie ein chromatisches Element hinein: as-Moll-harmonisch mit *ges* in der Melodie⁵. Hier handelt es sich jedoch nicht um einen chromatischen Modus, sondern um die Gleichzeitigkeit verschiedener Modi in verschiedenen Stimmen. Man kann das durchaus noch als chromatisch erweiterte oder polymodale Diatonik bezeichnen. Das *ges* in der Melodie diatonisch in die Folge *ges-fes-es* eingebunden ist und das *g* ist Liegestimme im Begleitapparat, sodass von der Melodik her die Diatonik das entscheidende Übergewicht hat.

2 Verbindungen verschiedener Modi

Aufeinanderfolgende Modi sind von ihrem Tonmaterial her zumeist nah verwandt. Im Allgemeinen haben benachbarte Modi fünf oder sogar sechs gemeinsame Töne. Nur einmal, von T. 33 auf 34, bleiben lediglich drei Töne gleich, und drei werden geändert. Gerade an dieser Stelle wird aber der Zusammenhang der Formteile durch andere kompositorische Mittel herbeigeführt. Auffällig ist die metrische Abweichung von der strikten Zweitaktigkeit, die durch die Verschränkung der Teile entsteht.

Im ganzen Orchestervorspiel lässt sich die Tendenz beobachten, neue chromatische Varianten der Stammtöne behutsam einzuführen, d. h. so, dass keine direkte Chromatik entsteht. Die direkte chromatische Führung der Einzelstimmen wird stets vermieden. Hierzu benutzt Janáček zwei verschiedene Kompositionstechniken: Pausieren und Querstand. Darunter ist folgendes zu verstehen:

Häufig treten neue chromatische Varianten eines Tones ein, nachdem der entsprechende Ton eine Zeitlang gänzlich gefehlt hat: Zum Beispiel tritt der Ton *h* in T. 50 noch einmal kurz als Durchgang auf, fehlt aber in den folgenden elf Takten. Erst in T. 62 erscheint dann *his* – enharmonisch als *c* notiert. (Der Takt fehlt im Notenbeispiel, weil er T. 23 entspricht.)

Treffen zwei Abschnitte mit unterschiedlichen chromatischen Varianten eines Stammtons direkt zusammen, so werden die entsprechenden Töne auf verschiedene Stimmen verteilt. Die Chromatik wird zur Querständigkeit abgemildert, und die Einzelstimmen behalten ihren diatonischen Charakter. Auf das *fis* im Bass vor T. 13 folgt das *fisis* (enharmonisch als *g* notiert) in einer Mittelstimme. Selbst in der Folge der Takte 45 und 46, wo die Folge *a-ais* in einer Mittelstimme harmonisch sinnvoll und bei traditioneller Stimmführung die Regel wäre, vermeidet die Instrumentation, einer bestimmten Stimme den chromatischen Schritt zuzuteilen.

3 Akkorde

Was die Akkorde betrifft, so fällt auf, dass Janáček im Vorspiel zum dritten Akt im Wesentlichen ein konventionelles Akkordrepertoire verwendet: Dur- und Molldreiklänge, Dominantseptakkorde, halbverminderte Septakkorde. Verglichen mit Akkorden aus

Trio, op. 114, am Schluss des ersten Satzes. Vgl. auch Debussy, *Nocturnes für Orchester*, *Nuages* und Bartók, *4. Streichquartett*, 4. Satz.

⁵ So etwas gibt es bei Janáček häufig. Vgl. *Jenůfa*, 1. Akt, Chor Ziffer 48.

Werken der gleichen Zeit, wie Debussys *Pelléas* und Strauss' *Salome*, wirken Janáčeks Akkorde wenig revolutionär. Nicht einmal der schon bei Wagner so gebräuchliche übermäßige Dreiklang wird verwendet. An etwas außergewöhnlichen Akkorden finden sich in dem besprochenen Stück nur ein großer as-Moll-Septakkord mit zusätzlichem *ges* in der Melodie und ein Fis-Dur-Dominantseptnonakkord mit großer Sexte und Quinte gleichzeitig.

4 Akkordverbindungen

In den Akkordverbindungen dagegen weicht Janáček stärker von der Tradition ab. Funktionsharmonische Akkordfolgen kommen vor, nicht überwiegend, aber auch nicht unbedingt selten. Häufiger sind allerdings die nicht mehr sinnvoll funktionsharmonisch deutbaren Verbindungen.

Die Stelle ab T. 38 lässt sich problemlos funktionsharmonisch deuten. Verwendet werden nur die Grundfunktionen in ihrer einfachen Form. Auch in den B-Teilen ist eine funktionsharmonische Auffassung sinnvoll: $T \overset{6}{s^5} T$. Das ist eine gebräuchliche Akkordverbindung der Romantik⁶.

Viele Harmoniefolgen lassen sich jedoch nicht mehr sinnvoll funktionsharmonisch deuten. Manche der nichtfunktionalen Harmoniefolgen wirken wie verfremdete traditionelle Harmonik: Der Schluss, T. 68–75, verwendet die Stufen I, IV und V von *cis*, aber eben von cis-Dorisch, sodass auf der fünften Stufe ein Moll-Dreiklang und auf der vierten ein Dominantseptakkord steht, also genau umgekehrt, wie in der funktionsharmonischen Tradition. Die traditionellen Quintschritte im Bass sind erhalten, der funktionsharmonische Zusammenhang der Akkorde jedoch verfremdet.

Gelegentlich werden traditionelle Harmoniefolgen auch auffällig vermieden: Von T. 52–61 bleibt die Harmonie auf dem Dominantseptnonakkord über *Fis* mit großer Sexte und Quinte stehen. Dieses lange Verweilen auf einer Dominante war ein gebräuchliches Mittel, Spannung zu erzeugen und beim Hörer die Erwartung der spannungslösenden Tonika hervorzurufen, gleichzeitig aber auch die Wichtigkeit der kommenden Tonika bzw. des damit beginnenden Formteils zu unterstreichen. Statt der erwarteten Auflösung nach H-Dur erscheint jedoch in T. 62 As-Dur. Die in T. 60 übrigbleibenden Töne *gis* und *cis* fungieren als harmonisches Band. Auffällig ist, dass es gerade nicht die Töne sind, die traditionell die dominantische Spannung am besten darstellen, nämlich Terz und Septime. Der Dominantseptnonakkord wird hier also „falsch“, d. h. nicht dominantisch, aufgelöst. Janáček verwendet einen traditionellen Akkord, der Erwartungen hinsichtlich des Fortgangs der Musik hervorruft, ohne ihn der Tradition gemäß weiterzuführen und die Erwartung hinsichtlich der Weiterführung zu erfüllen, d. h. er verwendet einen traditionellen Akkord ohne seine traditionelle Funktion.

Modal lässt sich die Stelle als „sanfter“ Moduswechsel deuten: ab T. 52 verschwindet das *h*, wird „vergessen“, und in T. 62 taucht an seiner Stelle die chromatische Variante *his* auf, hier enharmonisch als *c* notiert.

⁶ Vgl. z. B. Brahms *In stiller Nacht* aus *Deutsche Volkslieder für gemischten Chor*.

Zusätzlich fällt auf, dass innerhalb der modal einheitlichen Abschnitte kein „Stufenreichtum“ herrscht. Die meisten modal geschlossenen Abschnitte kommen mit zwei Akkorden aus, häufig mit Quintabstand der Fundamente, ohne dabei eine funktionsharmonische Beziehung darzustellen. Der Reiz der modalen Harmonik reicht aus. Zusätzlicher Stufenreichtum würde von der Modalität ablenken. Insofern reichen dann im Allgemeinen zwei Akkorde, um einen Modus darzustellen.

Durch den Fortfall der Funktionsharmonik verliert die Harmonik allerdings ihre Fähigkeit, die Musik syntaktisch zu gliedern. Deswegen werden bei Janáček Schlusswirkungen so häufig durch auffällige Wiederholungen und Verkürzungen erzeugt.

Als wesentliche Kompositionstechniken von Janáčeks Diatonik haben sich gezeigt: Janáček komponiert modal; neben Dur und Moll verwendet er kirchentonale Modi. Darüber hinaus kommen Modi vor, die keinen geschlossenen Ausschnitt des Quintenzirkels repräsentieren. An einer Stelle werden sogar verschiedene Modi überlagert. Selbst wenn dadurch chromatische Varianten desselben Stammtons gleichzeitig erklingen, überwiegt der diatonische Eindruck. Aufeinanderfolgende Modi sind eng verwandt. Neue chromatische Varianten der Stammtöne werden so eingeführt, dass keine direkte Chromatik entsteht.

Janáček verwendet die Akkorde der Tradition, verbindet sie jedoch nicht mehr generell wie in der Tradition. Gelegentlich werden traditionelle Akkordverbindungen auch verfremdet oder auffällig vermieden. Innerhalb der modal einheitlichen Abschnitte herrscht kein „Stufenreichtum“. Sofern Elemente der traditionellen Harmonik vorkommen, d. h. Dur, Moll, Kadenzharmonik, sind sie nicht mehr Normalfall und Ausgangspunkt der Musik, sondern ein Fall unter vielen möglichen anderen in einem komplexen System verschiedener Modi.

Trotz des Fehlens der Chromatik wirkt Janáčeks Diatonik farbig und nicht langweilig oder trivial. Dies erreicht er durch häufiges Wechseln des Tonmaterials und durch die Verwendung verschiedener Modi, darunter von Leitern, die keinen geschlossenen Ausschnitt des Quintenzirkels darstellen.

Die kompositorischen Probleme im Zusammenhang mit Janáčeks Diatonik könnte man folgendermaßen darstellen:

Janáček will nationale Musik schreiben. Deswegen muss er „im Geist“ der nationalen Folklore schreiben können. Kompositionstechnisch gesehen, heißt das, er muss in großem Umfang Diatonik einbeziehen können. Dabei soll das folkloristische Element nicht bloß an geeigneten Stellen auftretendes Lokalkolorit sein, wie etwa bei Puccini, sondern Grundlage des Komponierens.

Janáček will Ausdrucksmusik schreiben. Wagners Ausdrucksmittel, eine weitgehende Chromatisierung, kommt jedoch für Janáček wegen der Integrierbarkeit von Folklore nicht in Frage.

Die Verwendung herkömmlicher Tonalität, also Komponieren im Stil der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einigen modalen Themen, hätte um 1900 schon epigonal, trivial und farblos gewirkt. Ähnlich wäre eine strikte Beschränkung auf bloß einen Modus ohne Abweichungen vielleicht nicht epigonal, aber langweilig und farblos gewesen, jedenfalls unbrauchbar für eine größere Form. Die bei Mahler und Strauss gelegentlich anzutref-

fende Lösung einer karikierenden Distanzierung verbietet sich für Janáček wegen seiner ungebrochenen Ausdrucksästhetik.

Janáček löst diese Probleme durch Erweiterung der Diatonik. Dazu wird die Dur-Moll-Tonalität als Norm aufgegeben. Dur und Moll bleiben jedoch weiterhin möglich im Rahmen eines neuen, umfassenderen und differenzierten modalen Systems.