

JAN RACEK

LEOŠ JANÁČEK UND BÉLA BARTÓKS BEDEUTUNG IN DER WELTMUSIK

Vergleichende Studie.

Meinen Freund Albert Kutal zu eigen.

In der musikologischen Literatur pflegt Leoš Janáček mit Béla Bartók oft verglichen und ihre Stellung in der Weltmusik gewürdigt zu werden.¹ Diese Konfrontierungen sind in der Regel zufällig, ohne tieferen Einblick in den kompositorischen Organismus ihrer Musikwerke. Die Frage der Bedeutung des Werkes Janáčeks und Bartóks in der Weltmusik ist jedoch immerhin einigermaßen komplizierter, als es auf den ersten Blick scheint. Man kann diese Frage nur durch eine eingehende Vergleichung der Musiksprache Janáčeks mit der Bartóks klarstellen. Sie sind Komponisten, die in so vielem einander zwar sehr nahestehen, sich aber zugleich in mancherlei Beziehung von einander unterscheiden.

Ich möchte versuchen, ihre Bedeutung in der Weltmusik auf Grund einer flüchtigen Konfrontierung zu definieren, allerdings ohne irgendwelche Ansprüche auf Vollständigkeit oder definitive Gültigkeit meiner Urteile zu erheben.² Ich wäre sehr froh, wenn diese Betrachtung die Anregung für eine analytisch-vergleichende Studie abgeben würde, die auf Grund einer eingehenden Erforschung des musikalischen Denkens beider Komponisten die schöpferischen Gesetzmäßigkeiten und Normen, die Arbeitsmethode und Ästhetik ihres Schaffensprozesses herbeiführen würde. Es wird sich hier um die Feststellung der Inspirationsquellen handeln, auf welcher das ideelle und technisch-gestalterische Wesen des Stils von Janáček und Bartók fußt, um die Feststellung ihres Verhältnisses zu der musikalischen Folklore, zu der heimischen und der Weltmusik, vor allem aber um die Stilanalyse ihrer Musiksprache.

Janáček und Bartók entstammen einem, wenn auch gesellschaftlich unterschiedlichen Lehrermilieu. Janáčeks Vater war ein schlichter Dorfschullehrer aus dem Volke, während Bartóks Vater als Direktor einer Landwirtschaftsschule einer der damals sogenannten höheren gesellschaftlichen Schichten angehörte. Der überfeinerte, von Kindheit an fast stets kränkelnde Bartók unterschied sich

physisch beträchtlich von dem vital gesunden, triebhaft leidenschaftlichen, robusten Janáček. Wenn auch Janáček um 27 Jahre älter war als Bartók und einer anderen Generation und einem anderen Lebensstil angehörte, so hat er doch durch sein Leben und Schaffen seine Generationsschicht weit überragt, so daß er zum künstlerischen Altersgenossen Bartóks wurde. Janáček lebte in der Zeitspanne von 1854 bis 1928 — Bartók vom Jahre 1881 bis zum Jahre 1945. Besonders in seiner letzten Schaffensperiode lebte Janáček annähernd in der gleichen künstlerischen und musikalischen Atmosphäre wie Bartók. Auch menschlich waren sie einander in vielem ähnlich. Es verband sie eine spontane und schlichte Menschlichkeit, eine von leidenschaftlichen Gefühlsemotionen getragene Sensibilität und die trotzige Energie ihrer revoltierenden Charakterveranlagung. In ihren Werken äußerten sich die künstlerischen und gesellschaftlichen Widersprüche und Gegensätze der Zeit in konzentrierter Form. Janáčeks soziales und ästhetisches Fühlen entsprang vielfach den gleichen Wurzeln wie bei Bartók, vor allem was ihre wahrhafte, intensiv erlebte Liebe zur Nation, zum Volke und seinem Lebensschicksal betrifft. Diese fortschrittlichen Anschauungen standen weder bei Janáček noch bei Bartók je im Widerspruch zu ihren hochentwickelten ästhetischen Anschauungen, so daß ihr musikalisches Denken in einer Ebene mit den Strömungen des sozialen Bewusstwerdens verlief, das ein untrennbarer Bestandteil ihres Kompositionsprinzips wurde. Wir können wohl bei den wenigsten Komponisten der Jahrhundertwende so anschaulich den Widerhall der gesellschaftlichen Faktoren verfolgen wie eben in den Werken Janáčeks und Bartóks. Das rasch wechselnde Lebenstempo wurde ihnen zum geradezu physischen und psychischen Bedürfnis und dadurch freilich ein integrierender Bestandteil ihrer künstlerischen Theorie, Ästhetik und ihres Schaffensprozesses. Ihr kompositorisches Prinzip und ihr Stil waren typisch zeitgeboren und entsprachen durch die konzentrierte motivische Folgerichtigkeit dem dynamischen Lebensstil und Tempo des modernen Menschen.

I.

Janáčeks und Bartóks Werk wuchs vor allem aus nationalen und folkloristischen Elementen, denn ihre künstlerische Entwicklung ist unter der Einwirkung der nationalen Kunst vom musikalisch-folkloristischen Variationsprinzip durchdrungen. Die national-folkloristische Synthese wurde die Grundlage und der Ausgangspunkt ihrer Musiksprache und bewahrte sie an der Jahrhundertwende vor einem Stilumbruch, denn damals geriet die europäische Musik in das kritische Stadium des Naturalismus und Verismus. Da sie es verstanden, die nationalen und folkloristischen Elemente ihrer Musik auf ein Weltniveau zu erheben, kam durch ihre Werke nicht nur ein neues Stammelement in die europäische Musik, sondern auch ein neuer Kompositionsstil, der auf dem

Gebiete der westeuropäischen Musik völlig ungewohnt, bahnbrechend wirkte, und gerade dort, wo die Entwicklung der neuzeitlichen Musik ausschließlich von westeuropäischen Stilkriterien bestimmt wurde. Das, was so oft in Janáčeks und Bartóks Schaffen als dämonisch, magisch, barbarisch, elementar-triebhaft und rhythmisch hinreißend bezeichnet zu werden pflegt, hat seinen Ursprung in ihrer intensiven Neigung zur Volksmusik. Die natürliche, elementare Musikalität und der Einbruch der volkstümlichen Elemente der Musik Janáčeks und Bartóks in die überkultivierte, raffinierte, überfeinerte, vielfach auch dekadente europäische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist in gewissermaßen dem ähnlich, was später im Schaffen Igor Strawinskis in der Epoche seines russisch-folkloristischen Stils eingetreten ist. Von Kindheit an wuchs Janáček im Milieu der bäuerlichen lachischen und walachisch-slowakischen Musikfolklore auf, und Bartók in der Atmosphäre der ungarischen und slowakischen Folklore, in welcher seit Menschengedenken volkstümlich-musikalische Elemente der orientalischen und balkanischen Völker mit der spezifisch ausgeprägten Zigeunermusik zusammentrafen. Bartók hat mit seinen vergleichenden musikalisch-ethnologischen Studien sogar das ganze kolossale Gebiet der Welt-Musikfolklore umfaßt, in der er vor allem die allmenschliche Gültigkeit der Musikfolklore vorfand. Beim Studium der ungarischen, rumänischen und slowakischen Volksmusik stieß Bartók auf Elemente asiatischer Musikkultur, denn er fand hier neben den sogenannten Kirchentonarten die archaische Pentatonik, eine reiche melodische Ornamentik, eine bis dahin beinahe unbekannte volkstümliche Musikkultur, eine neue musikalische Syntax und eine neue musikalische Grammatik. Sein Forschungsinteresse erstreckte sich auch auf das Gebiet der balkanischen und orientalischen Volksmusik, insbesondere auf das südslawische, bulgarische, ukrainische Gebiet, später auch auf das Gebiet der Türkei und Nordafrikas. Daher war die Einwirkung eines so breiten Gebiets folkloristischer Elemente auf das Werk Bartóks völlig anders als bei Janáček. In Bartóks Musik drang das umfangreiche Gebiet der osteuropäischen Volksmusik und der Musik der orientalischen Völker ein, was — wie wir später sehen werden — auch in Bartóks harmonischem und rhythmischem System zum Ausdruck kommt. Demgegenüber war der Umkreis des musik-folkloristischen Studiums Janáčeks viel begrenzter und es beschränkte sich bloß auf das Gebiet seiner engeren Heimat und der mährischen Musikfolklore. Daher war auch Janáčeks Musik nur von gebietsmäßig eng umschriebenen musikalischen Dialekten und ihren spezifischen idiomatischen Eigentümlichkeiten beeinflusst. Auch die sogenannten Bartókschen „Barbarismen“ unterscheiden sich in ihrer Exotik und ihren Archaismen wesentlich von den nahezu ausschließlich volkstümlich-realistischen Elementen der Musik Janáčeks. Seine musikalische Vorstellungswelt ist nahezu frei von allem Archaistischem oder Exotischem, bis auf geringfügige Andeutungen orientalisches klingender, tonaler und harmonischer Komplikationen, die wahrscheinlich aus der ostslawischen (russischen) Volksmusik in Janáčeks

Schaffen gelangt sind. Daher auch der Unterschied im Umfang des wissenschaftlichen Interesses an der Volksmusik bei Janáček und Bartók. Wenn Janáček bloß als hervorragender Kenner der tschechischen, respektive mährischen Folklore gegolten hat, so gehörte Bartók wiederum zu den hervorragendsten Forschern von Weltruf auf dem Gebiete der Volksmusik und der vergleichenden Musik-Ethnologie.

Die Volksmusik bot, ähnlich wie Janáček, so auch Bartók bloß das roheste Material, das Klangkolorit und die elementare Rhythmik. Dieses Material formen beide in einem sehr komplizierten Stilisierungs- und Typisierungsprozeß künstlerisch vollständig um. Daher kann man bei ihnen nicht von einer bloßen folkloristischen oder folklorisierenden Kunst sprechen, sondern von einer Kunst, die auf originale Art folkloristische Anregungen umwertet, so daß auf dieser Grundlage eine völlig neue, eigenständige Kunst entsteht. Das Studium des Volkslebens und der Volkskunst machte es Janáček und Bartók möglich, nicht nur in die elementarsten, sondern auch in die kompliziertesten und tragischsten Kundgebungen des Gefühlslebens des Volkes einzudringen. Aus diesen Quellen erwuchs dann auch das dramatische und tragische Pathos ihrer Musik.

II.

Janáčeks und Bartóks Musik wurde nicht nur durch die starken Anregungen der Volksmusik geformt, sondern auch durch den Einfluß der einheimischen und europäischen Kunstmusikkultur. Beide Komponisten lebten in einer kritischen musikalischen Atmosphäre am Umbruch zweier Jahrhunderte. Sie verstanden es, sich rechtzeitig sowohl mit der heimischen nationalen Musiktradition, als auch mit dem musikalischen Klassizismus, Romanismus, Impressionismus, Expressionismus und allen damals extremen Richtungen der europäischen Avantgarde auseinanderzusetzen. Janáček stand zu Beginn seines Schaffens unter der Einwirkung der tschechischen Musiktradition, vor allem unter dem Einfluß der Werke Pavel Křížkovskýs, Bedřich Smetanas und Antonín Dvořáks. Seinem kritischen Verhältnis zum tschechischen musikalischen Romanismus entsprach Bartóks vorübergehende Neigung zur heimischen romantischen, Liszt-Brahmsschen Musiktradition. In dem frühen Schaffen beider Komponisten können wir sogar auch eine gewisse Synthese volkstümlicher und nationalen Elemente mit einem musikalischen Archaismus barock-klassischer Prägung (Bach—Beethoven) und der Neuromantik (Wagner) beobachten. Besondere Aufmerksamkeit würde das kritische Verhältnis Janáčeks und Bartóks zu Wagner verdienen, das hier leider nicht gründlich erörtert werden kann. Man kann nur in aller Kürze sagen, daß Janáčeks Verhältnis zur Neuromantik sich unter völlig anderen stilistisch-künstlerischen Voraussetzungen entwickelt hat als des wesentlich jüngeren

Bartók. Wenn es auch heute noch so paradox scheinen mag, so stand der emotionale und pathetische Janáček dem Romantismus viel näher als Bartók. Dabei handelte es sich bei Janáček weder um ein ästhetisches Schaffensprinzip noch um die innere Struktur seines Werkes, die der Gegenpol des romantischen Kompositionsprinzips ist, sondern eher um die methodische Stellungnahme zum musikalischen Material. Deswegen mündete auch das negative Verhältnis Janáčeks zur Spätromantik nicht in eine unsentimentale oder kosmopolitische Musik, im Gegenteil, Janáček strebte stets geradezu demonstrativ danach, ein nationaler Komponist zu werden. In diesem Streben standen Janáček und Bartók einander wiederum nahe.

Beide Komponisten reagierten auch in charakteristischer Weise auf die Anregungen der russischen Musik. Sie kannten die neurussische Musik, besonders das Werk Mussorgskis gut. Die Frage des Einflusses der neurussischen Komponisten in ihren Werken ist jedoch bisher nicht ausführlich bearbeitet. Auch ist bisher wissenschaftlich noch nicht genug überzeugend begründet, in welchem Maße die russische Volks- und Kunstmusik, besonders das Werk Mussorgskis, an der Gestaltung der Stilgrundlage der Musik Janáčeks beteiligt ist. Ich habe vor allem die sogenannten Russismen im Sinne, welche eines der grundlegenden Stilelemente der Musiksprache Janáčeks bilden. Dasselbe Problem wird — wenn auch in wesentlich kleinerem Maße — auch in Bartóks Schaffen gelöst werden müssen.

In der Zeit der künstlerischen Entwicklung Janáčeks und Bartóks standen Gustav Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy, Arnold Schönberg und Igor Strawinski im Vordergrund der Weltmusik. Es ist bezeichnend, daß wir weder bei Janáček noch bei Bartók ausgeprägtere Spuren des Einflusses des Werkes von Mahler finden, denn eine von ständigen Krisen heimgesuchte Persönlichkeit stand speziell den grundlegenden Charaktereigenschaften und der künstlerischen Konzeption Janáčeks ziemlich fern, obwohl Bartók, namentlich in seinen Jugendwerken, vorübergehend von der Musik Mahlers beeinflußt wurde. Richard Strauß wirkte auf beide Komponisten eher negativ als positiv, wiewohl Janáček und Bartók anfangs von Straußens Werk sehr eingenommen waren, besonders von dem neuen Klang seiner Orchesterpartituren. Dagegen war das äußerlich effektvolle Pathos der Straußschen Kompositionen der nicht effektvollen Art des musikalischen Denkens Janáčeks und Bartóks wesensfremd.

Ganz anders gestaltete sich Janáčeks und Bartóks Verhältnis zu Debussy. Auf beide Komponisten wirkten die ersten mächtigen Eindrücke und Impulse vom Werke Debussys geradezu elementar, u. zw. sogar annähernd zu derselben Zeit, in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Sie sind von Debussy bezaubert und inspirieren sich an seinem Werk. Wir können daher in einer bestimmten Entwicklungsphase den überaus bedeutenden Einfluß des musikalischen Denkens Debussys auf die kompositorische und stilistische Struktur

der Musik Janáčeks und Bartóks verfolgen. Bei Debussy fand Janáček interessante Ähnlichkeiten in der Motiv-Arbeit, den harmonischen Verbindungen, dem Klangkolorit, der eigenartigen Verwendung der Ganztonskala, während Bartók bei Debussy die impressionistische Tonmalerei lernte und von der Pentatonik Debussys angezogen wurde. Sowohl Janáček wie Bartók setzten sich aber auch mit Debussys Impressionismus kritisch auseinander. Insbesondere bei Janáček finden wir kaum eine Spur einer impressionistischen Passivität, Verschwommenheit, jener verschleierten, verfließenden-klanglichen Unbestimmtheit, wie wir sie aus dem französischen Impressionismus kennen. Aber Janáčeks und Bartóks Impressionismus ist eher emotionaler als sensueller Natur.

Die gleiche individuelle Einstellung nahmen beide Komponisten zum musikalischen Expressionismus Arnold Schönbergs und seiner Schule ein. Janáčeks Schaffen ist von dem Einfluß dieser Musik fast überhaupt nicht berührt worden, wenn auch Janáček z. B. Bergs *Wozzek* zu begreifen und zu schätzen verstand. Bei dem jüngeren Bartók war die Einstellung zum Werk Schönbergs viel wessenseigener als bei dem älteren, in dieser Beziehung traditionsbehafteteren Janáček. Während Bartók theoretisch und künstlerisch dem deutschen Expressionismus näherstand, stellte sich der Realist Janáček ganz bewußt mit seinem Kompositionsprinzip gegen alle konstruktivistischen Tendenzen der atonalen Musik, damit natürlich auch gegen das Prinzip der Zwölftonreihe. In dieser Musik erblickte er einen Mangel an Gefühl und nationaler Ausgeprägtheit. Bei Janáček kann man nicht einmal von einem musikalischen Expressionismus im eigentlichen Sinne des Wortes sprechen, weil seiner Musik notwendige Attribute der expressionistischen Musik fehlen. Eher kann man bei ihm von einer Expressivität des musikalischen Ausdrucks als von einem Expressionismus als einem ausgeprägten Stilbegriff sprechen. Wenn sich auch der streng tonale Janáček bemühte, sich mit den Anschauungen der Expressionisten auseinanderzusetzen, so stimmt er doch grundsätzlich mit ihren Ansichten in der Frage der Tonalität, Atonalität, Polytonalität, Programmusik, in der Frage des Inhalts und des sogenannten absoluten musikalischen Denkens überhaupt nicht überein. Einigermaßen anders war es dagegen um den viel mehr zur Avantgarde neigenden und in dieser Beziehung unleugbar weltläufigeren Bartók bestellt, der sich schon um das Jahr 1910 intensiv mit dem Schaffen Arnold Schönbergs und seiner Wiener Schule befaßte, denn er war generationsmäßig und geistig mit Alban Berg, Franz Schreker und Anton Webern verbunden. Bartók imponierte an Schönberg dessen konsequenter schöpferischer Mut, die Sprengung der traditionellen tonalen Beziehungen, seine lineare Polyphonie und die Verwendung der Quartakkorde. Bartóks Interesse für Schönbergs Schaffen wurzelte in seinem zielbewußten Streben nach einer „Modernisierung“ der musikalischen Ausdrucksmittel und ihrer Verknüpfung mit den melodischen und struktural-baulichen Anregungen der Volksmusik. Dabei trat Bartók an Schönbergs Schaffen höchst kritisch und in individueller Weise heran. Er war nur

von manchen Kompositionen Schönbergs tiefer beeindruckt, vor allem vom *Streichquartett op. 10* (1907—8), von den *Klavierkompositionen op. 11* (1909) und 19 (1911), auch von seinen fünf *Orchesterstücken op. 16* (1909), während ihm der Dodekaphonismus und die konsequente Atonalität der Schule Schönbergs schon vielfach fernstanden, ja für ihn unannehmbar waren. Bartóks reale Verankerung in der Volksmusik, die keine Atonalität kennt, distanzierte ihn von der Atonalität und dem Dodekaphonismus, wenngleich er sich ihm nur vorübergehend — im *Wunderbaren Mandarin* (1919), in Kompositionen der späteren Schaffensperiode (namentlich das *V. Streichquartett* 1934, *Musik für Streichinstrumente, Schlagzeug und Celesta* 1936, das *Violinkonzert mit Orchester* 1937—8) genähert hat. Bartóks Kompositionen wachsen, ähnlich wie die Janáčeks, aus der Tonalität hervor, wobei jedoch ihre Tonalität nichts mit der konventionellen klasisch-romantischen Tonalität gemein hat.

Neben Schönberg wirkte auf Bartók auch Igor Strawinski tiefer ein. Strawinskis Kompositionsmethode, seine Kompositionstechnik, Instrumentation und die, wenn auch höchst stilisierte Volkstümlichkeit seiner ersten Werke (*Feuervogel* 1910, *Petruschka* 1911, *Sacre du Printemps* 1913) standen ihm nahe. In dem hartnäckigen, ostinaten Wiederholen eines und desselben Motivs konstatierte Bartók bei Strawinski unleugbar den Einfluß der Volksmusik. Dieses Kompositionsprinzip, welches ostinat sich wiederholende Komplexe von Motiven und Motivteilen mit dem formalen Bau der Komposition verflucht, finden wir in derselben Form bei Janáček. Das Spätschaffen Strawinskis begegnete bei Bartók nicht mehr einer so uneingeschränkten Bewunderung. Besonders Strawinskis kaltsachlicher Neoklassizismus, sein karikierender Eklektizismus, der unsentimentale Sarkasmus und seine inhaltslose, mechanische Motorik waren nicht nur Bartók, sondern auch Janáček recht fremd. Immerhin war der Einfluß Strawinskis auf Bartóks Schaffen bedeutend, während er bei Janáček nahezu überhaupt nicht wahrzunehmen ist, abgesehen von einigen zufälligen Ähnlichkeiten im polyrhythmischen Denken. Janáček lebte lange in Brünn absichtlich isoliert von der zeitgenössischen Musikkultur. Erst in der letzten Epoche seines Schaffens begann er sich auch mehr für die zeitgenössische Weltmusik und ihre Avantgarde zu interessieren (besonders um die Werke Alban Bergs, Arthur Honeggers, Paul Hindemiths und Ernst Křeneks), vor allem bei internationalen Festivals zeitgenössischer Musik, und auch da wieder kritisch und in vielen Fällen sehr negativ.

III.

Stellen wir uns nun die Frage, worin das Schaffen Janáčeks dem Stil und Kompositionsprinzip Bartóks nahekommt und andererseits worin es sich von ihm unterscheidet. Im melodisch-harmonischen System, das sich bei

beiden Komponisten als hochstilisierte Verschmelzung der volkstümlichen Elemente mit ihrem autonomen musikalischen Denken äußert, haben sich beide Autoren eine individuelle Kompositions- und Stilnorm gebildet, die *sui generis* ist. Es bestehen zwar zwischen beiden Komponisten wesentliche Unterschiede, die sich aus ihrer Charakterveranlagung, zum Teil auch durch die unterschiedliche Stellungnahme zum gegebenen Material ergeben, aber im wesentlichen finden wir übereinstimmende Parallelen. Worin z. B. Bartók der melodischen Diktion Janáčeks nahekommt, das ist sein vokales *Parlando*, das aus der angeborenen Wortintonation der natürlichen Stimmlaute hergeleitet ist, was teilweise zu Janáčeks Prinzip der Sprachmelodie führt. Vom vorwiegend traditionellen, wenn auch sehr originellen harmonischen System Janáčeks unterscheidet sich Bartóks harmonisches System dadurch, daß sich in diesem viel konsequenter „alte Modi“ geltend machen, Pentatonik, rumänische, arabische und javanische Tonleitern, besonders die sogenannte natürliche „akustische“ Skala mit der übermäßigen Quarte, der kleinen Septime, Tritonus und lydischer Quarte, während Janáčeks melodisch-harmonisches Vorstellungsvermögen nur sekundär von Archaismen oder Orientalismen berührt wurde. Bei Janáček finden sich wie bei Bartók Akkorde ohne Funktion (im Sinne Hugo Riemanns) und eine streng traditionelle Modulationsausführung. Aber Bartók ist in der Harmonik viel kühner, rücksichtsloser und härter als Janáček, obwohl auch er die sichere tonale Grundlage nicht verläßt.

In der Rhythmik, Agogik und Dynamik sind beide Komponisten so originell, erfinderisch und vielgestaltig, daß wir in der Weltmusik nur schwer eine adäquate Parallele dazu finden. In der Rhythmik ließe sich mit ihnen vielleicht lediglich Strawinski vergleichen, wobei man freilich von keiner Abhängigkeit von Strawinskis rhythmischem Fühlen sprechen kann. Janáčeks und Bartóks Rhythmik gehört zu den elementarsten, reichsten und originellsten Ausdrucksmitteln ihrer Musik. Bei Bartók herrscht das rhythmische Element vor und das melodische tritt einigermaßen in den Hintergrund, während bei Janáček beide Faktoren im Gleichgewicht stehen. Bartóks rhythmische „Barbarismen“ haben die Rhythmik der Weltmusik vielleicht am meisten bereichert. Diese Barbarismen traten bei Bartók schon in seinen frühen Schöpfungen hervor (*Allegro barbaro* für Klavier aus d. J. 1911), als jedoch sein neuer Kompositionstil bereits ausgeprägt war. In der Elementarität orgiastischer Rhythmen berührt sich Bartók mit Janáček, bei dem das rhythmische Element eines der charakteristischen Merkmale seiner originellen Musiksprache ist. Janáčeks und Bartóks Rhythmik, ihre Mannigfaltigkeit, Kompliziertheit und Urwüchsigkeit entspringt dem rhythmischen Reichtum der Volksmusik.

In der Form war Bartók konsequenter und strenger an klassische Formgestalten gebunden, denn er sprengt das Formschema nicht so wesentlich wie Janáček. Ebenso unterscheidet sich die sehr komplizierte Polyphonie der Musiksprache Bartóks, besonders in den Kammermusikwerken, von dem nahezu kon-

sequent homophonem Janáček, dessen sog. vokale „Polyphonie“ ganz andere Wurzeln und kompositorische Gesetzmäßigkeiten hat als die Bartóks. Eines der formgestaltenden Elemente bei den beiden Komponisten war die kernige Rhythmik, ja sogar eine jäh stürzende Agogik und Dynamik. Auch ihre Kunst des konzentrierten musikalischen Inhalts und Ausdrucks ist ein Bauelement, denn auch bei der scheinbaren motivischen Vielgestaltigkeit oder Aphoristik (bes. bei Janáček) sind ihre Kompositionen vielfach monothematisch, ja sogar monomotivisch angelegt. Bartók hat das monothematische Kompositionsprinzip bei Liszt gelernt. Dieses Prinzip durchdringt dann in konstruktiver Weise sein ganzes Werk als einigende Stilidee. Auch in dieser Beziehung finden wir viele Berührungspunkte mit Janáček, denn auch bei ihm ist die Einheitlichkeit seines Stils durch einen konsequenten Monomotivismus und Monothematismus gegeben. Nur die Art der Realisierung ist bei beiden Komponisten einigermaßen verschieden. Janáček gelangte auf Grund eines hartnäckigen, ostinaten Wiederholens eines und desselben Motivs zur Monothematik, während Bartók, ähnlich wie Liszt, seine monothematischen Konzeptionen mittels des Variationsprinzips schuf. Einen formgestaltenden Charakter haben sowohl bei Janáček als auch bei Bartók die hymnisch und feierlich gesteigerten Schlußkodas, in denen in der Regel die ideale Substanz ihrer Werke konzentriert ist.

In der **Instrumentation** äußert sich bei beiden Komponisten ein beachtenswertes, klanglich-farbiges und rhythmisches Vorstellungsvermögen, das vielfach ein Niederschlag lokaler Klangfarben volkstümlicher Provenienz und der Instrumentationskunst des Volkes ist. Janáček und Bartók verwenden ausgiebig Schlaginstrumente, wodurch sie eine dynamische Steigerung, rhythmische Prägnanz und ein feierliches Pathos erzielen. Dabei unterscheidet sich die vorwiegend vokale und musikdramatische Vorstellungswelt Janáčeks von der hauptsächlich instrumentalen Imagination Bartóks. Während Janáčeks Schaffen wesentlich in der Lied-, Chor- und Kantatenmusik, vor allem in der Operamusik verankert ist, hat das Werk Bartóks wiederum beinahe ausschließlich instrumentalen Charakter.

Vielleicht am einschneidendsten ist der Unterschied der Musik Bartóks von der Janáčeks in der vierten Stilepoche des ersteren (zwanziger bis dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts), als es bei ihm zur Gleichberechtigung des polyphonen und harmonischen Denkens und zur Verreinigung dieser Elemente mit der sogenannten „geometrischen Kompositionsmethode“ kam. In dieser Zeit entstand der späte, krampfhaft „unsangbare“ Musikstil Bartóks als Äußerung der Sehnsucht nach schöpferischer Freiheit und zugleich als Protest gegen alles Starre und gedanklich Veraltete in der damaligen europäischen Musik. Auch hier finden wir, wenn auch entfernte und weniger scharf konturierte Parallelen zu Janáčeks trotzigem Bemühen um einen neuen Ausdruck, zu welchem Janáček durch andere Mittel und auf anderem Wege gelangt ist: durch das bis in die letzte Konsequenz durchgeführte Prinzip der Sprachmelodie.

Zum Abschluß dieses Kapitels möchte ich noch Janáčeks persönliches Zusammentreffen mit Bartók bei einem seiner Besuche in Prag erwähnen. Bartók war zweimal in Prag. Das erstemal am 10. Jänner 1925, als er im Verein für moderne Musik seine und Kodálys Klavierkompositionen spielte und die Konzertsängerin Máša Fleischerová begleitete, die eine Auswahl seiner ungarischen und slowakischen Volkslieder sang. Das zweite Mal am 16. Oktober 1927 spielte er bei einem außerordentlichen Konzert der Tschechischen Philharmonie sein I. Klavierkonzert (1926). Bei seinem ersten Besuch im Jänner 1925 traf er mit Janáček im französischen Restaurant des Gemeindehauses zusammen. Diese Begegnung der beiden großen Komponisten erregte nach den Berichten von Augenzeugen große Aufmerksamkeit. Wahrscheinlich bildeten den Hauptgegenstand ihrer Unterhaltung Probleme des Sammelns, Verzeichnens und der Bearbeitung von Volksliedern.³

IV.

Janáček und Bartók gehören zu den führenden Komponisten der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts. Ihre Entwicklung, wie wir sie oben zu skizzieren versucht haben, war in vielem übereinstimmend. Beide erreichten eine der höchsten Synthesen der heutigen Musik. Sie sind aus der nationalen und volkstümlichen Tradition ihrer Geburtsländer hervorgegangen, um sie in das Gebiet der kühnen Eroberungen der zeitgenössischen europäischen Musikkultur zu erheben.

Die Weltbedeutung der Musik Janáčeks und Bartóks erblicke ich vor allem darin, wie organisch sie die heimische nationale und volkstümliche Musiktradition mit dem gesamten musikalischen Geschehen der Welt zu verbinden verstanden haben, das sie stets kritisch und schöpferisch auffaßten. Dies können wir besonders gut bei Bartók verfolgen, der aus der ungarischen nationalen Musiktradition und der heimatlichen Musikfolklore hervorgegangen ist, um zuletzt zu der äußersten Grenze des Erreichbaren und bei der gegebenen Entwicklungsstufe der Weltmusik Möglichen zu gelangen. Und dennoch ist hier ein wesentlicher Unterschied zwischen Janáček und Bartók einerseits und Schönberg und seiner Schule andererseits. Es handelt sich hier um zweierlei Stellungnahmen zu der Musiktradition, der Vergangenheit, Gegenwart, den Lebenserfahrungen und damit auch zu dem musikalischen Material. Dabei haben aber beide Komponisten den Nationalcharakter ihrer Musik nicht auf Grund eines traditionellen Konservatismus erzielt, sondern durch das ständige Bemühen um einen neuen, wagemutig bahnbrechenden musikalischen Ausdruck. Sie scheuten kein Experiment, vor allem im Klang, Rhythmus, in der Form, Instrumentation und in ihrer Beziehung zur musikalischen Folklore. Vor allem war Bartók in seinen schöpferischen Experimenten stets um kühnste rhythmische Komplikationen, um die Erweiterung und Lockerung der

Tonalität und der Melodie bemüht, was sich in seiner Bitonalität, in der Verbindung archaischer Tonarten und der volkstümlichen Tonalität mit den Dissonanzen eines neuen Kompositionsstils äußert. Bartóks Experimente gleichen in vielem den schöpferischen Experimenten Janáčeks, wenn aus dieser dabei nicht so weit ging wie Bartók.

Die Musiksprache Janáčeks und Bartóks ist also das Resultat ständiger künstlerischer Kämpfe und eines hartnäckigen Suchens. Dabei waren ihre Experimente stets durch ein intensives Erlebnis, durch eine konsequente musikalische und ideelle Gesetzmäßigkeit bedingt. Daher war auch ihr extremstes Experiment stets lebensfähig, überzeugend, und niemals war es Selbstzweck oder etwa bloß rein artistisch. Dadurch wurden sie nicht nur Träger der dynamisch sich entwickelnden heimischen Tradition, sondern gleichzeitig antitraditionelle Persönlichkeiten. Durch ihre kühne schöpferische Zielsetzung und durch ihre Experimente befanden sie sich deshalb an der Spitze der musikalischen Avantgarde. Damit haben sie die richtige künftige Entwicklung der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts gedanklich antizipiert, denn in ihrem Werke ist verwirklicht neben der territorial begrenzten nationalen und volkstümlichen Originalität auch die reich und intensiv erlebte Realität der europäischen Musikkultur und der Weltmusikkultur.

Heute bewundern wir an Janáčeks und Bartóks Werken vielleicht am meisten jene gesetzmäßig, einheitlich sich entwickelnde stilistische und ideale Folgerichtigkeit. Eben in dieser gesetzmäßigen Stil- und Ideeneinheit liegt die Gewähr des dauernden Wertes ihrer Werke und letzten Endes die Größe ihrer Synthese. Ein bezeichnender Zug der Musik Janáčeks und Bartóks ist die Tatsache, daß sie immer und unter allen Umständen diese Musik in adäquater Beziehung auf ihre wirklichen Erlebnisse schufen. Deswegen werden wir das Wesentliche ihres musikalischen Stils vor allem in ihrer Schaffensmethode suchen. Heute wissen wir schon, daß Janáček und Bartók in dieser Hinsicht ihre Zeit weit überholt haben, denn sie strebten in ihrer Musik nach einer neuen musikalischen Wirklichkeit. Dies geschah eben in der Zeit, als die Welt vor neue gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Probleme gestellt wurde. Daher ist die oft betonte Isoliertheit und Distanziertheit der Musik Janáčeks und Bartóks vom gesellschaftlichen und musikalischen Geschehen Europas und der übrigen Welt absolut unrichtig und vielleicht nur scheinbar, denn ihr Werk ist ein nicht wegzudenkender Bestandteil der Welt-Musikkultur des 20. Jahrhunderts.

Die heutige Bedeutung der Musik Janáčeks und Bartóks in der zeitgenössischen Weltmusik ist vor allem in ihrer ursprünglichen, unnachahmbaren Originalität und ideellen Konsequenz begründet. Deswegen können wir sie auch nicht in eine der feststehenden und entwicklungsgeschichtlich verankerten Stilrichtungen einordnen, die sich in der europäischen Musik gegen Ende des vorigen und in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts entwickelt haben, wenn man sie auch

nicht aus dem Gesamtkontext der Entwicklung der Weltmusik ausscheiden kann. Janáček und Bartók sind weit entfernt von jeder künstlerischen Manier, Routine und jeglicher Äußerlichkeit, also jener Eigenschaften, die man unbestraft nachahmen, verflachen oder abschreiben kann. Und gerade in diesen Eigenschaften erblicke ich die Einzigartigkeit der künstlerischen Erscheinung Janáčeks und Bartóks in der Weltmusik des 20. Jahrhunderts.

Anmerkungen

¹ Der wichtigste Teil dieser Studie wurde an der II. Ungarischen Musikwissenschaftlichen Konferenz zu Ehren der 150. Jahreswende von Franz Liszts und zu der 80. von Béla Bartóks Geburt vorgetragen. Diese Konferenz wurde von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vom 25. bis 30. September 1961 in Budapest veranstaltet.

² In dieser vergleichenden musikologischen Studie stütze ich mich vor allem auf meine gründliche Kenntnis des Lebenswerkes Janáčeks und auf das Studium der einzelnen Werke von Béla Bartók. Aus der ungarischen musikologischen Literatur habe ich speziell die Studien und Arbeiten von Prof. Dr. Bence Szabolcsi durchgeforscht. Gleichfalls danke ich meinem lieben Kollegen Bence Szabolcsi für sämtliche Anregungen, die er mir freundlicherweise zur Entstehung dieser Arbeit gefälligst zugewiesen hat.

³ Leider wurde der konkrete Inhalt der Unterredung und Diskussion beider Meister damals nicht schriftlich festgehalten. Über Bartóks Besuche in Prag haben mich in gefälliger Weise der frühere Direktor der Hudební matice (Musikverlag) in Prag Václav Mikota und Dr. Silvestr Hipman, der damalige Geschäftsführer des Vereins für moderne Musik unterrichtet, die auch das Zusammenreffen der beiden Komponisten arrangiert haben. Indirekt bestätigt es auch Jan Löwenbach im Artikel *Béla Bartók*, den er in Amerika anlässlich des Ablebens Bartóks für die Zeitschrift *Tempo*, Jahrg. XVIII, 1946, S. 45 schrieb und in dem er irrtümlich anführte, Bartók habe sein *I. Klavierkonzert* in Prag bereits i. J. 1925 anstatt 1927 gespielt. Es muß noch erwähnt werden, daß i. J. 1926 in Prag Bartóks *Tanzsuite für Orchester* (1923) mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Im März 1925 besuchte Bartók auch Brno. Ob er damals mit Janáček zusammengetroffen ist, kann man bisher nicht sicher feststellen (s. *Hudební rozhledy* I, 1924—1925, 139).

VÝZNAM LEOŠE JANÁČKA A BÉLY BARTÓKA VE SVĚTOVÉ HUDBĚ

Srovnávací studie Jana Raceka hodnotí postavení dvou velkých skladatelských osobností Leoše Janáčka a Bély Bartóka ve světovém hudebním vývoji. Dílo Janáčkovo i Bartókovo rostlo nejen z domácích národních a folklórních hudebních zdrojů, ale i z domácí a světové hudební kultury. Janáček prošel v počátcích své tvorby především působností české hudební tradice a vlivy hudebního klasicismu, novoromantismu, později též hudebního impresionismu (Debussy) a vlivy ruské hudební kultury, kdežto Bartók se poměrně velmi brzo odpoutal od domácí a světové hudební tradice, aby po zcela přechodném vlivu hudby Mahlerovy a Richarda Strausse bytostně prožil hudbu Debussyho, Schönbergovu a Stravinského. Přitom si oba skladatelé uchovali osobitý postoj jak k hudebnímu impresionismu, tak expresionismu. Janáčkova tvorba nebyla dotčena vlivy expresionistické hudby, i když Janáček ocenil i pochopil

např. Bergova Vojčka. Naproti tomu u mladšího Bartóka byl postoj k Schönbergovu dílu opravdovější a obdivnější. Bartók měl teoreticky i umělecky blízký vztah k německému expresionismu, zatím co realista Janáček se vědomě postavil svým kompozičním principem proti konstruktivistickým tendencím atonální hudby, tím ovšem i proti principu dvanáctitónové řady. U Janáčka nelze ani hovořit o hudebním expresionismu v pravém smyslu tohoto stylového pojmu, poněvadž jeho hudba postrádá nutných atributů expresionistické hudby. U Janáčka můžeme spíše hovořit o hudebně výrazové expresivitě nebo expresivnosti.

Zcela jinak tomu bylo u mnohem avantgardnějšího, v tomto směru i světovějšího Bartóka, který se intensivně zabýval tvorbou Arnolda Schönberga a jeho vídeňskou školou, neboť byl generačně i názorově spřízněn s Albanem Bergem, Franzem Schrekerem a Antonem Webernem. Bartókovi imponovala u Schönberga jeho důsledná tvůrčí odvaha, rozbití tradičních tonálních vztahů, lineární polyfonie a použití kvartových akordů. Stejně pronikavě působila na Bartóka tvorba a skladebná metoda Igora Stravinského, zejména instrumentace a lidovost jeho prvních děl. Vliv Stravinského na Bartóka byl podstatný, kdežto o vlivu Stravinského na tvorbu Janáčkovu nelze téměř hovořit.

Lze proto říci, že Janáček i Bartók jsou si v mnohém blízcí, ale zároveň se v mnohém od sebe značně odlišují, především v technické struktuře svých skladeb. Tak např. v melodicko-harmonickém systému se jeví u obou vysoce stylisovaná působnost lidových prvků, Bartók se také blíží melodické dikci Janáčkově ve vokálních parlantách, odvozeném z přirozené slovní intonace, což částečně směřuje k Janáčkovu nápěvkovému principu. Proti tradičnímu, i když velmi osobitému Janáčkovu harmonickému systému se liší Bartókův harmonický systém tím, že se v něm mnohem důsledněji uplatňují staré „mody“, pentatonika, rumunské, arabské a javanské stupnice, zvláště přírodní „akustická“ stupnice se zvětšenou kvartou, malou septimou, tritonem a lydičkou kvartou. Janáček používá ve své melodice a tradiční harmonii celkem velmi podobně archaismů nebo zvukových orientalismů.

V rytmice, agogice a dynamice jsou oba skladatelé velmi vynalézaví a osobití, takže jen stěží najdeme k nim ve světové hudbě vhodnou paralelu. Ve formě je Bartók důsledněji a přísněji vázán na klasické formové útvary, neboť nerozhází formové schéma tak podstatně jako Janáček. V instrumentaci uplatňují oba skladatelé pozoruhodnou zvukovou barevnost, která je projevem lokálního zvukového timbru lidové proveniencí a lidového instrumentálního umění.

Snad nejvíce se liší Bartók od Janáčka ve svém posledním vývojovém údobí. Tehdy totiž došlo u Bartóka ke zrovnoprávnění polyfonického a harmonického myšlení a k sjednocení těchto elementů s tzv. „geometrickou kompoziční metodou“. Najdeme tu vzdálené paralely k Janáčkovu úsilí o nový výraz, k němuž Janáček dospěl do důsledku provedeným nápěvkovým principem. Rovněž Bartókovi tvůrčí experimenty jsou podobné tvůrčím experimentům Janáčkovým, i když Janáček nezašel v nich tak daleko jako Bartók. Oba autory spojuje neopakovatelná osobitost a ideová důslednost. Jejich dílo je prosto jakékoli manýry nebo vnějškovosti. A právě v těchto vlastnostech tkví jedinečnost Bartókova a Janáčкова ve světové hudbě 20. století.

ЗНАЧЕНИЕ ЛЕОША ЯНАЧКА И БЕЛЫ БАРТОКА В МИРОВОЙ МУЗЫКЕ

Профессор Ян Рацек, доктор исторических наук, подробно остановился на вопросе о месте, занимаемом в мировой музыке, двумя выдающимися композиторами — Л. Яначком и Б. Бартоком. Произведения Яначка и Бартока выросли из местных, национальных и фольклорных элементов, под влиянием отечественной и мировой искусственной музы-

кальной культуры. Леош Яначек в начале своего творческого пути находился под воздействием чешской музыкальной традиции, Барток — главным образом, под влиянием музыки Малера, Штраусса, Дебюсси, Шенберга и Стравинского. Оба композитора заняли своеобразную позицию по отношению к музыкальному экспрессионизму. Творчество Яначека не подвергалось вовсе влияниям экспрессионистской музыки, хотя он умел понять и оценить например оперу Воццега Альбана Берга. У молодого Бартока отношение к произведениям Шенберга было более искренним и восторженным; как в художественном отношении, так и теоретически, Барток был близок к немецкому экспрессионизму, тогда как реалист Яначек, всем своим композиционным принципом сознательно противился конструктивистскими тенденциями атональной музыки, и следовательно был против принципа двенадцатитоновой гаммы. Напротив, нельзя говорить о музыкальном экспрессионизме в полном смысле слова, у Яначека, так как в его музыке нет атрибутов, необходимых для экспрессионистской музыки. Более правильным было бы говорить о музыкально-выразительной экспрессии или экспрессивности у Яначека.

Несколько иначе было у Бартока, более передового, и в этом отношении пользовавшегося большей известностью, который интенсивно занимался творчеством Арнольда Шенберга и его венской школы, так как и по возрасту, и по духу, он был родствен Альбану Бергу, Фр. Шрекеру и Ант. Веберну. Бартоку импонировала у Шенберга его последовательная творческая смелость, ломка традиционных тональных отношений, линейной полифонии и употребление кварт-аккордов. В своих произведениях Барток стремился к „модернизации“ музыкально-выразительных средств, и их слиянию с напевными и структурально-архитектоническими стимулами народной музыки. Такое же глубокое влияние оказало на Бартока творчество и композиционный метод Игоря Стравинского, в особенности его инструментовки и народность его первых произведений. Влияние Стравинского на Бартока было значительным, тогда как у Яначека не имеется никакого сходства между его композиционным методом и методом Стравинского.

Яначек и Барток имеют не только много точек соприкосновения, но также и целый ряд различий в технической структуре композиций. Так в мелодическо-гармонической системе, у обоих проявляется в высшей степени стилизованная связь народных элементов; Барток приближается к мелодической дикции Яначека в вокальном „говорке“ производном естественной словесной интонации „натуральных“ голосовых звуков, что отчасти идет по направлению к напевному принципу Яначека. В противоположность традиционной, хотя и очень своеобразной гармонической системе Яначека, гармоническая система Бартока характеризуется тем, что в ней с гораздо большей последовательностью, находят себе применение старые „моды“, пентатоника, румынские, арабские и яванские гаммы, особенно, натуральная „акустическая“ гамма с увеличенной квартой, малой септимой, тритоном и лидийской квартой. Яначек довольно редко употребляет звуковые архаизмы и ориентализмы.

В ритмике, агогике и динамике оба композитора очень изобретательны и оригинальны; трудно было бы найти им параллель в мировой музыке. По форме своих произведений, Барток более последовательно и строго связан с классическими формами, он не ломает схему форм так основательно, как это делает Яначек. Для инструментовки обоих композиторов характерен замечательный звуковой колорит, являющийся выражением местных звуковых красок народного происхождения и народного инструментационного искусства.

Барток отличается от Яначека главным образом последним этапом своего творческого пути. Тогда у Бартока произошло уравнение полифонического и гармонического мышления и объединения этих элементов с так называемым „геометрическим композиционным методом“. Здесь можно установить отдаленные параллели стремлениям Яначека найти но-

вое выражение, к которому он приходит в результате подробно разработанного напевного принципа. Творческие эксперименты Бартока и Яначка сходны между собою и совпадают по времени, хотя Яначек не заходил в своих творческих экспериментах так далеко как Барток. Обоих авторов объединяет неповторимое своеобразие и идейная последовательность. У них отсутствует художественная манерность и какая бы то ни было поверхностность в высказывании. В этих свойствах и заключается художественная исключительность Яначка и Бартока в мировой музыке 20 века.

Перевела Е. Пухлякова

