

Blažek, Zdeněk

## Die Doppelalteration in der tschechischen Musik

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.*  
1963, vol. 12, iss. F7, pp. [31]-48

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110784>

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

## **DIE DOPPELALTERATION IN DER TSCHECHISCHEN MUSIK**

Als die Studie über die Doppelalteration<sup>1</sup> erschien, wurde sie, wenn auch vereinzelt, für das Ergebnis einer theoretischen, von der Wirklichkeit getrennten Spekulation gehalten. Und doch war gerade die lebende Musik als Grundwirklichkeit ersten Ranges eine Hauptvoraussetzung der Möglichkeit, gewisse Tatsachen und Gesetzmässigkeiten, auf die ich in meiner Studie hingewiesen habe, überprüfen zu können. Es war vor allem die Feststellung, dass die Doppelalteration neue Akkordformen bringt und dadurch das musikalische Denken bereichert, Formen, die ganz logisch an die Erkenntnisse anknüpfen, bei denen die Harmonie des Terzsystems auf dem Gebiet der Chromatik angelangt ist. Dieses Akkordmaterial wird zu einer geeigneten Grundlage für Modulation, der neue, überraschende Möglichkeiten geboten werden, insbesondere bei der gegenseitigen Verknüpfung voneinander entfernten, nicht verwandter Tonarten. Die Doppelalteration führt jedoch auch, soweit man ausschliesslich mit ihrem Akkordmaterial arbeitet, zur Lockerung der Tonalität, und manche Akkorde, die man auf Grund der Ganztonleiter<sup>2</sup> bilden kann, lassen sich als enharmonische Verwechslungen von doppelalterierten Akkorden erklären. Obwohl man die Doppelalteration als Produkt des musikalischen Denkens der Vergangenheit auffassen kann, wurde auf ihre Bedeutung für Musiktheorie in der tschechischen Literatur bis jetzt nicht hingewiesen.

Da sie jedoch früher eines der Ausdrucksmittel des lebenden musikalischen Denkens war, ist es wohl der Mühe wert, an Beispielen aus älterer und neuerer tschechischer Musikliteratur die Verschiedenartigkeit ihrer Verwendung zu zeigen und auf die Möglichkeiten hinzuweisen, die sich daraus für die Grammatik der Musiksprache ergeben, deren Bereicherung sie zweifellos mitbringt und deren ein System sie logisch abschliesst.

Die Art und Weise, wie die Generation unserer Klassiker mit den doppelalterierten Akkorden arbeitete und wie sich ihrer die jüngeren Komponisten bedienen, ist wesentlich verschieden. Die Klassiker und die Romantiker erblicken in diesen Akkorden eher eine Resultante horizontal geführter Stimmen und

verwenden sie als Durchgangsfunktion. Analogisch wurde anfangs auch mit der Alteration gearbeitet. Die jüngern Komponisten dagegen fühlen bereits die Funktionsbedeutung harmonischer Erscheinungen, d. h., sie rechnen mit der Wirkung von Vertikalen, die eine Maximalverdichtung des harmonischen Eindrucks verursachen. Sie werden von dem Bewusstsein der Wirkung eines jeden dieser Akkorde geleitet, wobei teils verschiedene Hauptfunktionen, teils Kombinationen mit Hilfsfunktionen, d. h., mit dem phrygischen und dem lydischen Quintakkord zusammentreffen. Wie bekannt, erklärte bereits Riemann<sup>3</sup> die Septakkorddissonanz durch Funktionsgegensätze. Um so markanter wird diese Tatsache bei Alteration und Doppelalteration. Hier erklingen die Intervalle des phrygischen und des lydischen Quintakkords gleichzeitig mit den Hauptfunktionen mit entgegengesetzter Auflösungstendenz, einmal als Tripelsubdominanten, das andere Mal als Tripeldominanten. Die Dissonanzeffektivität wird zum Maximum gesteigert, um durch dieselben Auflösungen wie bei der Alteration ausgesöhnt zu werden. Je grösser die Spannung, desto grösser die Wirkung der Kontrastauflösung. Die Doppelalteration bringt also eine ganze Reihe klanglich interessanter und neuer Vertikalen. Dadurch wird in den Musikstrom eine wesentlichere Spannung als die der Alteration gebracht und so die Intensität des musikalischen Ausdrucks noch mehr gesteigert. Die graphische Bezeichnung ist nicht immer gleich. Wir begegnen Komponisten, die doppelalterierte Akkorde falsch notieren und sie bei demselben Klang streng auflösen, und solchen, die richtig notieren und je nach Charakter der Doppelalteration mit ihnen arbeiten. Beide rechnen jedoch offensichtlich mit der Klangwirkung der verwendeten Akkorde. Daher die Forderung des Kontrastes, insbesondere vor dem Finale oder in grösseren Flächen bei Bedarf einer gesteigerten Intensität des musikalischen Ausdrucks.

Die älteren, vor allem die klassischen und romantischen Komponisten, sind sich der gesteigerten Empfindlichkeit der chromatisch abgeänderten Töne, selbst wenn sie die Doppelalteration melodisch fühlen, wohl bewusst. Daher versetzen sie diese meistens in die Aussenstimmen. Der Verwendung der Doppelalteration dieser Art begegnet man bei Smetana auch in seinen so populären Werken, wie in der Verkauften Braut und dem Dalibor, bei Dvořák in der Rusalka, bei Fibich in der Šárka, der Braut von Messina u. a.

Smetana notiert immer ganz richtig und mit gleicher Strenge löst er die chromatisch abgeänderten Töne auf. Die Durchgangsfunktion der Doppelalteration ist bei ihm manchmal das Ergebnis einer so eisernen Melodieführung, dass sie sich rein harmonisch überhaupt nicht erklären lässt.

In dem Beispiel Nr. 1 aus der Oper Die verkaufte Braut bildet die Doppelalteration ein Bindeglied zwischen  $T_4^6g$  und  $\sharp_5^6G$ . Der vergrösserte Quintsextakkord es-g-b-cis muss in dem von Smetana logisch geführten Musikstrom in den doppelalterierten Quartsextakkord dis-g-b-des verwandelt werden, und man kann ihn keineswegs aus dem Verhältnis zur folgenden Tonart G erklären, wo die in

1. *Modrato*

Handwritten musical score for '1. Moderato'. The score consists of two staves: a piano part (treble clef) and an organ part (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line with chromatic descents and ascents. The organ part provides harmonic support with chords and single notes. Below the organ staff, there is a detailed harmonic analysis using letters and symbols:  $D_2$ ,  $T$ ,  $S_2^6$ ,  $S_5^4$ ,  $T_4$ ,  $S_2^6$ ,  $T_2$ ,  $S_2^6$ ,  $T_2$ ,  $S_2^6$ ,  $D_2$ ,  $T$ . There are also some numbers and symbols like 'e...', 'g...', and 'X'.

doppelter Richtung abgeänderten chromatischen Durchgänge eine tonische Quinte bilden, die ungeändert bleiben muss. Die einzige Erklärungsmöglichkeit bietet die Durchgangsfunktion der Doppelalteration, die in die chromatische Gegenbewegung der zwei Stimmen, über denen der Orgelpunkt erklingt, eingebettet ist.

Auch in der Oper Dalibor gelangt Smetana zur Doppelalteration auf Grund der entstandenen melodischen Dissonanzen. B. 2.

2. *Adagio*

Handwritten musical score for '2. Adagio'. The score consists of two staves: a piano part (treble clef) and an organ part (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line with chromatic passages. The organ part provides harmonic support with chords and single notes. Below the organ staff, there is a harmonic analysis using letters and symbols:  $T$ ,  $S_6$ ,  $DS_4^3$ ,  $T$ ,  $S_6$ ,  $DS_4^3$ ,  $T$ . There is also an 'X' symbol above the first measure.

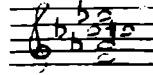
Die harmonische Grundlage über dem tonischen Orgelpunkt in Es bildet die Akkordfolge

Handwritten musical notation showing a chord progression in G major. The notation is on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The chords are: G major (G-B-D), G major (G-B-D), and G major (G-B-D). The notes are written as whole notes.

Die Doppelalteration wird von der gleichzeitig erklingenden verminderten und der grossen Septime gebildet, die eine ist das konstante (ces), die andere das Durchgangsintervall (cis) des Akkordes. Eigentümlich, ja ungewöhnlich ist die Auflösungsrichtung dieser melodischen Dissonanz. Gewöhnlich ist sie ein unvor-

bereiteter Oktavvorhalt von der verminderten Septime (des-ces), hier jedoch ist sie ein Septimevorhalt vor dem Akkordgrundton über dem Orgelpunkt (cis-d).

In dem dritten Beispiel aus dem Finale des Gesangs des Vladislav ist es wieder die doppelalterierte tonische Sexte. Die Melodie steigt in Halbschritten zu der Tonika und klingt aus auf dem doppelalterierten Akkord, den der Sekundakkord es-f-as-ces-cis bildet. Seine Grundform ist



3. *Adagio*

Handwritten musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "3. Adagio". The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4. The vocal line has the lyrics "křá-sný to cíř" and "křá-sný to cíř". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with double alterations.

Es ist eine Wechseldominante, ein Dreiklang mit einer doppelalterierten Quinte, aufgelöst zu dem nächsten Gipfel des harmonischen Zentrums, zur Dominante. Auch hier erscheint in den zwei Stimmen eine folgerichtige Gegenbewegung, die zu einem melodisch vollkommenen authentischen Schluss in der Es-Tonart führt.

Auch A. Dvořák wird zur Doppelalteration durch die Logik der Stimmführung gebracht. Er geht von denselben Motiven aus wie Smetana und erreicht ebenfalls die Doppelalteration auf Grund melodischer Dissonanzen. In dem Motiv der Wassermacht oder des Wasserzaubers der Oper „Rusalka“ erscheint sie mehrere Male, meistens über harmonischen Resultanten, die durch verminderte Septimenakkorde gebildet werden:<sup>4</sup>

4. *Andante*

Handwritten musical score for a piano piece, likely from Dvořák's Rusalka. The tempo is marked "4. Andante". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows a melodic line and a bass line with complex harmonic structures.

Dvořák projiziert jedoch die Doppelalterationswirkung auch in harmonische Flächen. Das gleiche Motiv in der Diminution bringt zwar einmal den doppelalterierten Akkord in einer Durchgangsform, wird aber schliesslich zur Grundlage für dessen Ausklingen, damit die Intensität des musikalischen Ausdrucks durch harmonisches Element gesteigert werde. Es kommt zu seinem wiederholten Einführen in der Augmentation, wo die harmonische Grundlage von dem Sekundakkord dis-des-e-g-b gebildet wird. Er klingt als kleiner Nonenakkord es-g-b-des-fes und seine Suggestivität wird durch die Verbindung mit dem kleinen Nonenakkord, der um einen Tritonus tiefer liegt, noch erhöht...

5. *Allegro vivo*

*molto energico*

*sp*

*#p* *p* *b $\bar{p}$*  *p*

Das Beispiel ist daher erwähnenswert, weil darin alle Komponenten des musikalischen Ausdrucks bedeutungsvoll zutagetreten: die melodische Komponente, eine auf Inversion gegründete Zweitaktverbindung, deren Aussen- und Innenränder der Tritonus bildet, die harmonische Komponente, wo die Doppelalteration in einer ungewöhnlichen Verknüpfung mit dem kleinen Nonenakkord zur Geltung kommt und die kinetische Komponente, deren Rhythmus durch die erste, dritte und vierte Schicht, d. h. Halb-, Achtel- und Sechzehntelnotenwerte im 4/4 Takt gebildet wird.

Auch bei Zdeněk Fibich hat die Doppelalteration meistens einen figurativen Charakter und ergibt sich aus der Stimmführung als Folge ihres logischen Fortschreitens. Sie bringt klanglich keine neuen Möglichkeiten, hat jedoch Modulationsbedeutung. In dem Fragment aus dem Vorspiel zur Oper Die Braut von Messina klingt der doppelalterierte Dreiklang als Dominantseptakkord, B. 6.,

6. *Allegro temperato*

in dem folgenden (aus derselben Oper) als Sekundakkord des halbverminderten Septimenakkords, B. 7.

7. *Poco allegretto*

Die enharmonischen Verwechslungen beider Akkorde führen in Gebiete neuer Tonarten. Bei dem Dominantseptakkord werden oft Veränderungsmöglichkeiten in den vergrößerten Quintsextakkord und den vergrößerten Terzquartakkord (as-c-es-ges=as-c-es-fis=as-c-dis-fis) angeführt. Als doppelalterierter Quintakkord c-es-ges-gis bringt er mit sich Aussichten in neue Tonartengebiete, je nach der Funktion, in die man den Dreiklang projiziert. Wenn man ihn von der B Tonart aus ansieht, wo der doppelalterierte Ton die tonische Sexte bildet, ergibt sich ganz natürlich ihre Dominante und Tonika. Hier hat er also die Funktion der Wechseldominante: 8.

8.

B. . . . .  
 D<sub>4</sub> D<sub>3</sub> T

Gesehen als Dominante der F Tonika, deren Leitton erniedrigt ist, mündet er in deren Tonika ein: 9.

9.

Der doppelalterierte Ton ist hier eine tonische Sekunde der Dur-Tonart, in die er aufgelöst wird. Er kann freilich auch eine tonische Quarte der Moll-Tonart sein, wo er die Funktion einer unvollständigen Dominante hat und auf der mixolydischen Septime gebildet wird. 10.

10:

Die Zieltonart ist dann d-moll.

Auch die Klanggleichheit des halbverminderten Septimenakkords mit dem doppelalterierten Quintakkord, bei dem auf diese Weise der Grundton chromatisch abgeändert ist (in unserem Fall ist es der Dreiklang b-his-dis-fis), bringt neue Modulationsaspekte. Die meisten Theoretiker beachten nur die enharmonische Verwechslung mit dem vergrößerten Terzquartakkord (dem hart verminderten verkleinerten Septakkord in der Grundform) und dem Sekundakkord (dem Molldominantakkord mit einer erniedrigten Septime in der Grundform). Der halbverminderte Septakkord ist jedoch auch mit dem doppelalterierten Quintakkord verwechselbar. In unserem Fall verwendete Fibich den doppelalterierten Quintakkord in der Grundform mit einer erniedrigten Prime in der Unterstimme. Man könnte ihn daher in einen halbverminderten Septimenakkord (b-his-dis-fis = Sekundakkord b-c-es-ges) verwandeln. Der doppelalterierte Ton kann



wieder die tonische Sekunde und Quarte sein, der Akkord ist dann *S* in *A* der *S* in *Fis*, in deren Tonika er einmündet. B. 11, 12.

11.

*S* 3#  
1b  
T

A . . . . .

12.

*S* 3#  
1b  
T<sub>b</sub>

*fia* . . . . .

Die andere Arbeitsweise mit den doppelalterierten Akkorden besteht darin, dass unsere Tonsetzer, insbesondere die jüngern (ich denke dabei vor allem an die Generation unserer Lehrer) mit der Vertikale als harmonischer Fläche arbeiten und sich bemühen, eine bestimmte Ausdruckswirkung auf Grund harmonischen Kontrastes zu erreichen, eines Kontrastes, der entsteht, wenn das Spannungsmaximum mit dem Ruhemaximum wechselt.

Kein Zweifel, dass das Bewusstsein der Klangwirkung doppelalterierter Akkorde als bestimmter harmonischer Einheiten das Hauptmotiv ihrer Verwendung bildete. Eine richtige graphische Form fehlt hier jedoch. Daher sieht die Notation so aus, dass sie uns bei normaler geläufiger Auflösung in andere Tonartgebiete führen würde. Die enharmonische Verwechslung bringt jedoch dadurch

13. Andante

*p* *mp* *f* *ff*

X C

eine um so überraschendere Wendung und um so wirkungsvolleres Ausklingen herbei. Vit. Novák beendet die erste Komposition In der Kirche aus der Slowakischen Suite mit folgender Verbindung: 13 . . .

Man hört klar heraus, dass der Komponist in den tonischen Quintakkord der G Tonart den Nonenakkord, der auf ihrer phrygischen Sekunde liegt, aufgelöst hat. Es ist eigentlich eine harmonische Verdichtung des phrygischen Quintakkords durch dessen None und Septime. Wenn man die letzten 8 Takte der angeführten Komposition analysiert, erkennt man klar die Absicht des Verfassers: eine überraschende Abweichung vor dem Erklingen der letzten tonischen Quintakkorde zu erreichen. Die alte Musik erblickte eine genügende Wirkung in der Abweichung von dem harmonischen Zentrum mit Hilfe der Unterdominante, die neuere steigert diese Wirkung durch Verwendung der Tripelsubdominante, d. h. des phrygischen Quintakkords, dessen Eindruck nach Janáčeks Terminologie durch None und Septime verdichtet ist. Die Septime ist jedoch keine Septime und auch die None ist keine None. Die Funktionstendenz ist hier ganz anders als die Niederschrift zeigt. Die Septime ges ist eigentlich der Leitton fis und die None hes wieder der Leitton ais: die erstere zur Tonika G, die letztere zu deren Terz. Dann erscheint der ganze Zusammenklang in einem ganz andern Licht. Es wird kein grosser Nonenakkord auf der erniedrigten tonischen Sekunde as sein, sondern der doppelalterierte Septimenakkord, der sich auf den erniedrigten Leitton fis gründet, mit der doppelalterierten Terz as-ais und der erniedrigten Septime es. Der Dominantnonenakkord zu Des verändert sich in die zusammengesetzten D und S (DS).

Wir sehn, dass es hier um potenzierte Zweifunktionalität geht. Die ganze Tripelsubdominante trifft hier mit der doppelten Dominante zusammen, der phrygische Quintakkord mit dem unvollständigen lydischen Dur-Akkord. Die Durchgangsmodulation in die Terztonart Es (Bsp. Nr. 13) geschieht zwar durch  $D_3^4$ , ist jedoch nach Ot. Šins Auffassung keine chromatischen Modulation,<sup>4</sup> die durch Aneinanderschmiegen der Akkorde gebildet wurde, sondern eine enharmonisch-chromatische Modulation, die das Ergebnis der Funktionsumwertung zweier Akkorde in zwei Tonarten ist, und zwar des Ausgangsakkords, der zur G Tonart gehört und auf deren Dominante mit dem erniedrigten Leitton und der doppelalterierten Quinte gebildet wird und des mit ihm gleichen Dominant-Terzquartakkordes der Terztonart Es mit dem vorbereiteten und von neuem angeschlagenen Bassvorhalt. Der doppelalterierte Sextakkord f-as-ais-d = Domin. Terzquartakkord f-as-b-d. Die weitere Terztonart c-moll ist eine Mollsubdominante in der Zieltonart G ebenso wie eine Subtonika Es. Die harmonische Steigerung zu der weitem Tripelsubdominante und ihre Kombination mit der Dominantfunktion im gleichzeitigen Erklingen ist also absichtlich und hat das Ziel, durch Verdichtung des harmonischen Gehalts möglichst kontraststarke Wirkung zu erreichen.

Auch das Schlussadagio der Komposition von Jos. Suk Einmal im Frühling aus dem Zyklus Vom Mütterchen enthält doppelalterierte Akkorde, die den Eindruck erwecken, als ob sie nicht zu den Zieldurchgangstoniken gehörten. 14...

Handwritten musical score for measures 14-15. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features complex chords with accidentals. Handwritten annotations include 'adagio', 'p', 'cresc.', 'dim.', and 'dolce'. A large 'X' is written below the first measure.

Wenn man sie nach der notierten Niederschrift erklären wollte, wäre es unmöglich, sie funktionell umzuwerten. Der Undezimenakkord g-h-dis-a-c steht zu der E-dur Tonart in keiner Beziehung. Er ist gebildet auf der Molltonikaterz, die ein charakteristischer Ton eines andern Tongeschlechts ist. Dagegen ist der doppelalterierte Nonenakkord, in den man den erstern umwandeln kann, mit der E-dur Tonika als ihr nächster harmonischer Gipfel, die Dominante, funktionell fest verbunden. Die Grundform enthält eine kleine Septime, eine kleine None und eine doppelalterierte Quinte. Auf diese Weise verwandelt sich der Undezimenakkord g-h-dis-f-a-c in einen kleinen Nonenakkord mit einer doppelalterierten Quinte, die in der Auflösungsart E-dur die erniedrigte und zugleich die erhöhte tonische Sekunde (h-dis-f-fisis-a-c) bildet. Suk verwendete nicht den Akkord in der Grundform, sondern in der zweiten Quartquintumkehrung, so dass die Gegenbewegung der Halbschritte in den Aussenstimmen wieder hervorgehoben wird. Auch dieser doppelalterierte Akkord lässt sich als Kombination zweier verschiedener Funktionen erklären.

Ein Teil des Akkords enthält die Dominantfunktion, in der die erhöhte Quinte die Verbindungsform und Anshmiegung an die Tonika verschärft, während die Tripelsubdominante dieselbe auflösungsweise noch unterstreicht.

Einer analogischen Art der Doppelalteration begegnet man im Werke von Leoš Janáček. Er behält die Notation der Ausgangstonart wie Suk und Novák bei, so dass die Modulation funktionell unerklärlich ist. In andern Fällen hält er jedoch durch Notation die richtige Form der doppelalterierten Akkorde fest, löst sie streng auf und exponiert sie vor allem an Stellen, wo er die Erscheinung neuer oder die Wiederholung ursprünglicher Gedanken vorbereitet. Als erstes Beispiel führe ich an die Verknüpfung aus der Komposition Sie schwatzten wie die Schwalben aus dem Zyklus der Klavierkompositionen Auf verwachsenem Pfade. 15.

15. *Adagio*

x

Es geht hier wieder um die Verbindung der Akkorde einer unvollständigen Dominante mit dem tonischen Quintakkord. Janáček behält eine Notation bei, die den ersten Akkord mit dem zweiten logisch nicht verbindet. Nach dem Sekundakkord des kleinen Septimenakkords e-fis-a-eis folgt der tonische Quintakkord der Tonart Es-dur. Wenn man die Funktionsmässigkeit des erstern Akkords in Bezug auf dessen Tonika untersucht, erkennt man, dass es überhaupt kein kleiner Septimenakkord ist, obwohl er so notiert ist. Janáček schafft auf der mixolydischen Septime der Tonart Es-dur eigentlich einen doppelalterierten Quintakkord des-fes-fis-a, der mit der zweiten Umkehrung des kleinen Septimenakkords gleichklingt. Dieser Akkord hat eine Terz, die als tonische Sekunde zugleich erniedrigt und erhöht ist (fes-fis). Die Auflösung ist streng in der Natur der Alteration gehalten. Ein ähnliches Beispiel findet man in der Komposition In Tränen aus demselben Zyklus. B. 16.

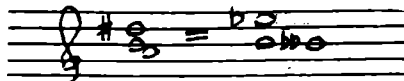
16. *Larghetto*

x

Janáček bereitet die Erscheinung des ursprünglichen Gedankens mit Hilfe chromatischer Modulation vor. Er verwirklicht die Verknüpfung mit dem tonischen Quartsextakkord der Haupttonart mit Hilfe des Akkords fes-as-ces-eses-ges-hes. Es ist ein Undezimenakkord, dessen Funktionsmässigkeit man in Bezug auf die Tonart, in die er moduliert, kaum erkennt. Es gibt ja in ihm einige chromatisch so abgeänderte Intervalle, dass man sie auf die neue Tonart nicht beziehen kann. Die Ursache liegt darin, dass die zweimal erniedrigte Septime die

tonische Quinte, die None die erniedrigte tonische Prime ist, die nicht alterieren, ebenso wie die Undezime, die man chromatisch auch nicht abändern kann, da sie den Charakter des Dur-Tongeschlechts stören würde. Um so leichter erklärt man jedoch den Akkord im Sinne der Doppelalteration. Er verwandelt sich wieder zu einem Dreiklang, aber diesmal auf der Dominante. Der Akkord hat chromatisch doppelrichtungsgemäss abgeänderte zwei Töne, eine Terz und eine Quinte (d-fes-fis-as-ais). Die Septime des von Janáček notierten Undezimenakkords wird zum Grundton der Dominante der G-dur Tonart, die None wird zur Terz, die Undezime zur Quinte. Man beachte zugleich, wie dieses harmonische Ausdrucksmittel, wobei es innerhalb der Vertikale zum verschärften Konflikt der gleichzeitig erklingenden Leittöne der Dominanten und Unterdominanten kommt, die Intensität des Musikstroms unterstreicht. Es wird hier ein harmonischer Brennpunkt, ein Knoten gebildet, in dem die Effektivität der Dissonanz am grössten und die Bemühung um weitere Bewegung am ausgeprägtesten ist. Die Wirkung wird durch die gleichzeitige Doppelalteration zweier Akkordintervalle, einer Terz und einer Quinte hervorgehoben. In der Regel wird nur ein Intervall doppelalteriert. Hier ist in Rücksicht auf die Tonalität der Auflösungstonart die Doppelalteration der tonischen Sekunde zwar üblich, die Doppelalteration der tonischen Septime jedoch ungewöhnlich; sie hängt zusammen mit Janáčeks Ansichten über die Empfindlichkeitsabstumpfung D durch Erniedrigung ihrer Terz.

Nicht traditionsgemäss löst Janáček — bei Aufrechterhaltung der ursprünglichen Notation — den Dominantseptimenakkord in dem zweiten Teil seines Concertino auf. Er erreicht dadurch eine Verbindung zwischen einander fremden Tonarten. Die Bindung wird hier durch eine enharmonische Verwechslung in den doppelalterierten Quintakkord vermittelt. Ungewöhnlich ist insbesondere die Modulation, in der der Tonalkritische Ton  $\sharp^{\sharp}4$  unaufgelöst bleibt und der Basston verwandelt wird. Diese veränderte Form



bringt einen logischen Zusammenhang mit der fremden Tonart As, in der die doppelalterierte tonische Sekunde heses-h den zwei Anfangstönen einer diatonischen Reihe der Molltonart entspricht, die eine kleine Sekunde höher liegt. B. 17.

17. *Quattro mosso* (l. = 126)

The image shows a handwritten musical score for 'Quattro mosso' (l. = 126). The score is in 6/8 time and features a complex harmonic structure with double sharps and double flats. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of 'Quattro mosso' with a metronome marking of 126. The score is written in a style characteristic of Janáček, with a focus on complex harmonic relationships and rhythmic patterns.

Die letztere Arbeitsweise mit der Doppelalteration ist durch eine den orthographischen Forderungen entsprechende Notation gekennzeichnet. Der doppelalterierte Akkord ist hier optisch und manchmal auch akustisch deutlich. Er ist oft den in der Harmonie geläufigen Formen:  $D_7$ ,  $D_7^9$  und anderen Akkorden gleich. J. B. Förster kommt in seiner Oper *Eva* zur Doppelalteration durch chromatische Erniedrigung und Erhöhung einer tonischen Sexte in Es dur auf der Dominante, die eine kleine und vergrößerte None der Quartquintumkehrung ist. B. 18.

18. *Andante sostenuto*

In schnellem Tempo wird der Akkord wie  $D$  mit doppeltem vermischtem Vorhalt ( $5_p - 4$  und  $5_p - 6$ ) wirken. Bei langsamem Tempo wird, wie Janáček in seiner Harmonielehre<sup>5</sup> aufzeigt, der Bezugsakkord zum schlichten und daher selbständig wirkenden Akkord. Dieser Aspekt ist in Janáčeks Harmonie für die moderne Musik am anregendsten. Er ist ein offenes Fenster in die Welt der waghalsigsten Klangkombinationen, die metrisch entsprechend belastet, dieselbe Berechtigung zur Existenz haben, wie ein beliebiger Akkord des Terzsystems. Janáček beweist die Berechtigung seiner Ansicht an einem Beispiel, dessen Akkordvorhalt eine doppelalterierte Quinte über dem Basston als Orgelpunkt enthält. B. 19.

19.

D . . . . .

Er geht von dem Dominantquartsextakkord in der  $D$ -dur Tonart aus, nach dem ein Akkordvorhalt folgt, der gleich darauf nach dem Charakter der chromatisch abgeänderten Töne in den Terzquartakkord der ursprünglichen Funktion

aufgelöst wird. Bei langsamem Tempo bildet hier ein jeder Akkord ein selbständiges Ganzes und daher der zweite ebenso wie der dritte eine selbgenügsame Vertikale. Bei der Funktionsverkettung wäre es jedoch angemessener, die Undezime des zweiten Akkords als eine Terz (as = gis) zu notieren, damit die Quinte des tonischen Quintakkords unversehrt bliebe. Auf alle Fälle wird man durch den neuen Klang, der wieder durch den doppelalterierten Dreiklang gebildet wird, mächtig gefesselt. In dem Werk Janáčeks findet man viele solche klanglich neue, überraschende Wendungen. Die erste stammt aus dem 4. Teil der Festlichen Messe (Věruju): B. 20.

20. *Andante*

*Crescendo*

*accel. e crescendo*

*piano* *pp* *piano* *pp* *piano* *pp* *piano* *pp*

Eine geniale Modulation, die auf Grund der Doppelalteration nach C-dur strebt! Der Tonsetzer antizipiert diese Tonart durch den Orgelpunkt auf der Tonika in der untersten Stimme, über der er mit konsequenter Logik einen harmonischen Strom bildet, der zur Durterz der Zieltonart chromatisch fliesst. Die ganze Modulation wird also teils durch gemeinsame Töne verbunden, teils durch Verkettung von Akkorden verknüpft, die gesetzmässig dorthin geführt werden, wohin der Komponist zielt. Die harmonische Spannung bildet wieder überwiegend die Doppelalteration, und zwar als die verschiedentlich chromatisch abgeänderte tonische Quarte (fes-fis) und Sexte (as-ais), teils als Quinte des Dominantseptimenakkords, teils als Terz des Septimenakkords fis-as-ais-c-e. In demselben Teil der Messe erscheint dieser Akkord im vermischten Chor. B. 21.

21. *maestoso* *ff*

*org.* *ten.* *bass.*

Ivo-ta bu - dušago vě - ra

*ff*

Auch hier wird — wie im vorigen Beispiel — ein doppelalterierter Quintakkord in C-dur eingeführt, dessen Terz chromatisch abgeändert wird.

Der Akkord erscheint dicht vorher, als der einer fremden Tonleiter — als Zwischendominante zum phrygischen Quintakkord in C-dur. Es ist ein grosser Nonenakkord as-c-es-ges-hes. Janáček verdoppelt in ihm absichtlich die Septime, da er sie in der weitem Folge enharmonisch umwandelt und zum Grundton des doppelalterierten Quintakkords auf einer erhöhten Unterdominante macht. So wird aus dem Nonenakkord, bei dem er die Terz und die Quinte weggelassen, ein doppelalterierter Dreiklang fis-as-ais-c. Damit fällt auf die Zwischendominante ein neues Licht. Die Funktion ändert sich, die Spannung bleibt, wendet jedoch den ganzen Strom irgendwohin anders: anstatt die konventionelle Auflösung Des oder der phrygische Quintakkord leuchtet die C-dur Tonart auf. Janáček stört sie absichtlich in dem Chor durch den eingeschobenen aussertonalen Ton in Männerstimmen, in dem Orchester lässt er jedoch die Leuchtkraft der C-dur Tonart unverändert.



Das letzte Beispiel der Doppelalteration als Bestandteil einer lebenden Musiksprache ist dem Finale der Oper Katja Kabanowa entnommen:

22. *moderato*

Handwritten musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "e-ber-ze-ty-vo-je mi". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score shows complex harmonic changes, including double alterations (sharps and flats) on the same note, and dynamic markings like "ppp" and "p". A handwritten note "D3 T D3" with a "10" below it is written under the piano part.

Es ist ein Zweitakt, tonalmässig in Es-dur fest verankert, der wesentlich zwei Funktionen wechselt, die Wechseldominante in dem vorletzten Akkord abgerechnet, eine blosse Tonika und Dominante. Auf der Dominante exponiert Janáček den doppelalterierten Terzquartakkord, den er streng auflöst. Sucht man nach dem Ursprung dieses ausdrucksvollen Gedankens, so findet man ihn in Katjas Melodie. Sie entwickelt sich über den Worten: Wenn ich mit ihm leben könnte, so würde ich vielleicht noch welche Freude erleben. Sie wird in *pp* von demselben Ton von den Streichinstrumenten übernommen, zum zweiten Mal erklingt sie über dem Orgelpunkt einen Ton höher, weiterhin leuchtet sie auf über demselben enharmonisch verwandelten Ton (fes-e), damit der ganze Musikstrom eine andere Farbe in der A-dur Tonart bekomme. Überraschend ist jedoch, wie Janáček zu jenem Zweitakt in Es-dur gelangt: durch Zwischendominante auf *g* in A, die er in D in E umwertet. Hier verdichtet er den ganzen Strom durch die Terzdezime *gis*, die zur tonischen Quart in der Tonart Es wird, ebenso wie er den Leitton aus E in die tonische, einen Halbton tiefer liegende Prime verwandelt. Das E-dur legt sich in den Sordinen der Streichinstrumente weich in den Zweitakt, den wir erwähnt haben, und über dem singt Katja den schwermütigen Gesang ihres Verlassenseins. Noch zweimal erscheint sie in gleicher Höhe und Dynamik und in derselben charakteristischen Streichinstrumentation, durch Sordinen gedämpft; ähnlich verhält es sich bei der letzten Zusammenkunft vor Katjas tragischem Ende. Und der Musikkreis, so reich an allen Mitteln, von denen insbesondere die Tonartencharakteristik und schliesslich die Auflockerung zur Bitonalität hervorsticht, schliesst wie das

Leben Katjas mit demselben Ton fes, der zuerst die Wucht ihres realen Motivs zeigte und aus dem der erste Zweitakt hervorgewachsen ist.

Es ist, als hörte man die Worte Janáček's, mit denen er seine vor 50 Jahren im „Dalibor“<sup>6</sup> veröffentlichte Studie beendet hat: „das Motiv, das einem geborenen Tonsetzer einfällt, entspringt immer einem Tone der Gefühlstonleiter, d. h., seine Töne sind bereits vorher, bevor er sich dessen bewusst wurde, in eine bestimmte Tonart zusammengestimmt. Das Motivgerüst hebt und senkt sich je nach Lebens- und Situationswahrheit. Wenn diese Motive für uns ein Ideal der tschechischen Art darstellen, muss für uns auch das Leben, das diese Stimmungen gebiert — und auch das Blut, das Ideal sein. Warum verlangen wir die tschechische Art in dem Musikschaffen? Weil sie für uns die Lebenswahrheit ist. Sie wird am besten und schnellsten verstanden. Sie tröstet uns, erschüttert uns aber auch.“

Schlusswort: Die Doppelalteration bedeutet in der Harmonielehre ein Zuendenkenken der auf dem Terzsystem gegründeten Chromatik. Sie bringt eine gewisse Bereicherung in bezug auf festgestellte und geordnete, aus der Musikpraxis abgeleitete Gesetzmässigkeiten, neue Akkordformen und Möglichkeiten einer gemeinsamen Verknüpfung vor allem einander fremder Tonarten, führt jedoch auch zur Lockerung der Tonalität in den Akkorden der Ganztonleiter. Sie ist also keine Frucht eines eiteln Theoretisierens und ist keineswegs als ein im Innern des entlegenen Arbeitszimmers ausgetüfteltes und konstruiertes System entstanden, fern vom schöpferischen Leben und dessen Äusserungen. Sie kann also auch kein Erzeugnis des Formalismus sein. Sie kommt, wie an einigen ausgewählten Beispielen dargelegt wurde, als Element der Musiksprache, bereits bei unseren Klassikern vor und bei denen, die man für die grössten Erscheinungen der neuen tschechischen Musik halten kann. Sie ist also Produkt der lebenden schöpferischen Wirklichkeit und ein Beweis dafür, wie der schöpferische Gedanke immer zu neuen Eroberungen auf neuen Wegen vorwärtsstrebte. Er wurde dazu durch innere Notwendigkeit getrieben, durch neue Mittel und gesteigerte Intensität die Wirklichkeit auszudrücken, die als Lebenswahrheit dem Tonsetzer immer am nächsten ist und seine grösste Inspirationsquelle bildet.

## DVOJALTERACE V ČESKÉ HUDBĚ

Česká hudba se vyvíjela ve svém myšlení vždy v souladu a úzké souvislosti s hudbou světovou. Její výrazové prostředky dospívaly i v oblasti tonálnosti ke stále bohatším a rozmanitějším útvarům. Logika horizontálně vedených hlasů vedla mnohé z našich významných skladatelů — stejně jako v hudbě světové — k dvojalterovaným souzvukům, které rozhojňují tercovou soustavu a přinášejí nové podněty i pro vzájemné spojení tónin, zejména vzdálených. Utřídění těchto zákonitostí v hudební teorii je dokladem toho, jak dovedl jít skutečný tvůrce vždy vpřed a novými prostředky vyjadřovat skutečnost, která je středem jeho zájmu a zůstává stále jeho největším inspiračním zdrojem.