

LEOŠ JANÁČEK IN AVANTGARDA DVAJSETIH LET

Miloš Š t ě d r o ň (Brno)

Zajeti vsa vprašanja o zvezah Leoša Janáčka z glasbeno moderno dvajsetih let je dosti težko in komplicirano. In vendar najdemo stalno pri analiziranju Janáčkovih strukture, posebno v njegovi pozni ustvarjalnosti, atomizirano fakturo, večkrat nekaj vplivov zvočnih faktorjev, celo vrsto osnovnih problemov nove glasbe dvajsetih let (kvartna melodika, kvartni akordi, celtonska lestvica, pentatonika, nekatere značilnosti tetrakordalne melodike, začetki bitonalnosti in ne nazadnje zelo zanimiva tektonika, ki na primer prinaša v Janáčkovih operah kompozicijsko delo z dvema dispartnima plastema) in končno tudi osebne zveze med Janáčkom in protagonisti tedanje avantgarde. Celotno raziskovanje začenja tu in mora voditi seveda postopoma h kompleksni primerjalni analizi.

Janáček spremeni svoj lastni odnos do sodobne glasbe po letu 1918, ko je bila ustanovljena češkoslovaška republika. Štiriinšestdesetletni Janáček opusti dotedanjo osamljenost in ne pomišlja, da se skupno z glasbeno avantgardo dvajsetih let angažira pri glasbenih festivalih. Prikažimo zdaj na kratko njegove glavne zveze s predstavniki in ustvarjalnostjo tedanje evropske avantgarde na osnovi virov, ki slede.

Arnold Schönberg je zanimal Janáčka ne le kot vodilni nemški skladatelj, ampak tudi kot teoretik. Janáček je v svojih pismenih izjavah zelo lakoničen in navadno karakterizira posamezne osebe in njih ustvarjanje impresionistično kratko z očitno poetično silo, vendar hkrati zelo pogosto dvoumno.

11. januarja 1918 piše Janáček svoji prijateljici, pevki Gabrieli Horvátovi: »... Vprašanje je, če bo Maixner do kraja izdržal. Bojim se tega, da mu Schönberg ugaja. To pa so druga pota...«.¹

Marca 1920 je Janáček zvedel za Schönbergov »Nauk o harmoniji«. Takoj (16. 3. 1920) je pisal direktorju založbe Universal Edition (dalje UE) Emilu Hertzki: »... ali je izšel nauk o harmoniji? Mi ga lahko pre-
skrbite? ...« (JA, A 5951 — glej op. 2).

Dva dni kasneje, 18. marca 1920, je dobil Janáček zahtevano knjigo,² ki jo je lahko intenzivno študiral. K besedilu je napravil mnogo pripomb

¹ Horvátová G., Janáček, Praga 1950.

² Ta knjiga kakor tudi pozneje citirani viri (korespondenca, programi, pripombe, knjige in muzikalije) so v Moravskem muzeju (Janáčkov muzej) v Brnu. Nadalje navajam le še ustrezno signaturo — JA pomeni tu Janáčkov arhiv v omenjenem muzeju.

in že 28. junija 1920 je pisal direktorju Hertzki: »... Spet prihajam do svoje teorije o nauku o harmoniji. Zdaj izide druga, pravzaprav tretja naklada, prva je bila natisnjena na priporočilo dr. Hostinskega. Mislim, da sem tu više kot Schönberg...« (JA, B 1940).

In 14. septembra 1920 prepričuje Janáček znova direktorja Hertzko o svojem nauku o harmoniji in pri tej priliki ponovi Schönbergovo ime: »... Lani sem delo vzel in prebral o harmoniji vsa dela od Reiche pa do Schönberga. Mislim, da je moja pot prava. Utemeljeno sem jo našel tudi v Wundtovi fiziološki psihologiji...« (JA, B 1943).

Janáček je očitno študiral Schönbergov »Nauk o harmoniji« obsežno. Od njegovih pripomb in beležk³ vzemimo le nekatere. V zvezi s problemom avantgarde je nedvomno zelo zanimiva opazka »... ali že kvarte kaj pomenijo? ...«, ki je nad naslovom poglavja o kvartnih akordih. Vsekakor ni nujno, da Janáčkove komentarje vselej za vsako ceno pojasnujemo. Tokrat pa se zdi izjava jasna. Okrog leta 1900 je Janáček neprestano uporabljal kvartno melodiko. Ta tendenca korenini že globoko v osemdesetih letih 19. stoletja v zvezi s prevrednotenjem njegove folklorne melodične konvencije. Kvartne akorde uporablja Janáček zelo pogosto po ustvaritvi opere Jenufa — zlasti v operi »Usoda« (1904—1905). Ta težnja se polagoma stopnjuje in tako so nastale nekatere od važnih Janáčkovih konstant in konvencij. Janáčkova pripomba k Schönbergovemu poglavju je, kot se zdi, uveljavila prioriteto. Najboljši odgovor na to kot na kateri koli subjektivizem v tej smeri daje eden naslednjih odstavkov Schönbergove knjige: »... tako si razložimo, da ni bil prvi Strauss, Debussy, Pfitzner ali jaz ali kdorkoli drugi modernist tisti, od katerega so to 'dobili drugi', ampak vsakdo je to našel sam zase, neodvisno od drugih...«

V zaključnih pasusih Schönbergovega »Nauka o harmoniji« naraščajo negativni komentarji in pripombe. Očitno blizu pa sta si oba teoretika v vprašanju celtonske lestvice. Schönberg je pisal: »... takoj sem začutil, da je izključna uporaba te tonske vrste povzročila pomehkuženje izraza, pri katerem prestane sleherna karakteristika...«

Janáček karakterizira neodvisno od tega celtonsko lestvico takole: »... Oslabitev povezovalnih oblik vnaša v kompozicijo medle harmonske zveze in parlandirane melodije... Škodljiva je za celotno glasbeno izražanje...«⁴

Janáček odklanja osorno skonstruirane Schönbergove vizije nove glasbe na podlagi svojih lastnih kompozicijskih izkušenj. Janáčkova nevolja doseže vrh pri Schönbergovem opisu možnosti, da skonstruiramo dvanaajsttonsko vrsto.

Ne glede na to pa je imelo prebiranje enega od najpomembnejših del prve polovice 20. stoletja na Janáčka velik vpliv. Janáček ni bil nikoli tradicionalist apriori, ampak odkrit nasprotnik »oficijelne struje«. Zakaj

³ Nadalje glej: M. Štědroň, *Janáček a Schönberg*, separat glasbeno zgodovinskega oddelka Moravskega muzeja, 1964; *Janáček und zweite Wiener Schule*, pripevek k diskusiji na simpoziju Janáček und sein Opernwerk, Brno 1965.

⁴ L. Janáček, *Úplná nauka o harmonii*, Brno 1920, str. 185.

je odklanjal naziranja, ki so mu lahko bila blizu in ki so odločno pogodila krog njegovih umetniških metod? Ljubosumnost in samoljubje pri tem gotovo nimata nikakršne vloge.

K Schönbergu se Janáček na primer spet vrača leta 1925, ko piše Maxu Brodu pod vplivom festivala v Benetkah (25. 9. 1925): »... Schönberg itd. itd — vse to hoče ustvarjati veselo glasbo, pa vendarle hira ...«. Podobno je Janáček reagiral tedaj na prvo izvedbo Schönbergove serenade op. 24 (o njej tudi v ravnokar omenjenem pismu M. Brodu) v časopisju. V svojem feuilletonu o beneškem festivalu je zapisal: »... A. Schönberg uporablja v svoji serenadi op. 24 le trzanje mandoline po dunajsko, tako kot Louis Gruenberg v svoji kompoziciji 'The Daniell Jazz' za trobento in tolkala in zato njihova dela močno pešajo in njihova veselost hira ...«.⁵

Ko ocenjuje festival, nadaljuje Janáček nekoliko bolj humoristično in piše: »... Tudi neki znani nemški kritik si daje duška z opazko ... berlinski capini ...«.

Po srečanju obeh skladateljev v Berlinu (ob premieri opere »Káta Kabanová«) se je umaknila Janáčkova predstava (Schönberg—skladatelj, teoretik in konkurent) človeški resničnosti.

10. 6. 1926 piše Janáček spet Brodu: »... Schreker in Schönberg sta prišla k meni s komplimenti za Káto Kabanovo. To me je najbolj veselilo ...«. Podobno piše Janáček v feuilletonu o uspešni berlinski premieri opere »Katja Kabanová«: »... Takšne izvedbe bleščijo in odpro delu pot v svet. Mi vsi smo tu: Schreker in Schönberg, Kleiber in Zweig, Jeritz, Jurjewskaja in Helm in vrsta drugih ...«.

V neobjavljeni skici za ta feuilleton pa najdemo: »... Takšen hrušč! Razvaline bi bile lahko enostavnejše; tako slaven konec! Ob desetih zvečer na poslaništvu: Schreker — Schönberg! ...«.

Janáček je omenil Schönbergovo ime še nekajkrat. V dodatku k Brodovi knjigi »Adolf Schreiber (istočasno izdana v Lídové novíny, 29. septembra 1921) postavlja Janáček tole vprašanje: »... Ali ni pri nas dovolj Mahlerja, Straussa, Schönberga in Debussyja? Vsi se ženejo za njimi. Zakaj? Mar nam ni ljubša v avgustovski noči kresnica z lastno svetlobo v vonjavi borovja in timiana? ...«.

Gotovo ni slučaj, da je Janáček v svojem govoru na promociji 28. I. 1925 o Schönbergu dejal: »... V mojem delu je akord zasanjan. Vem, da je izraz mnogoterih koncentracij, ne le tonskih afektov, da premine kot cvetlica v mrazu. Je malo, če eksistira le v duru in molu. Schrekerjeva, Schönbergova in Debussyjeva moderna čuti to prav tako ...«.⁶ Ta komentar dopolnjuje še dejstvo, da je Janáček preštudiral majski in aprilski zvezek revije »Pult und Takstock« (UE 1927, Arnold Schönberg in njegova orkestralna dela). Od Schönbergovih skladb je tudi nekatere spoznal. Dne 8. I. 1922 je slišal v Brnu »Verklärte nacht« op. 4, (verzija za godalni orkester), pet kompozicij za orkester pa je poznal po partituri (po sporočilu skladatelja O. Chlubna). Morda se je v Brnu udeležil koncerta dne 3. 3. 1925. Ta večer je prinesel sorazmerno dobro in-

⁵ Lídové novíny XXXIII, 8. 11. 1925.

⁶ Slavnostní promoce L. Janáčka, izdal O. Pazdirek, Brno 1925.

formacijo o Schönbergu in je pravzaprav pomenil solidno pripravo za celotno hrnsko izvedbo dela »Gurrelieder« dne 8. 3. 1925. V Benetkah (festival ISCM, septembra 1925) je Janáček slišal serenado op. 24. Njegovo reakcijo v korespondenci in tisku pa smo že prikazali. Schönberg je lahko pomenil za Janáčka, čigar stil je bil že dlje časa konstanten, močan impuls.

Skoraj gotovo je, da je imel Alban Berg časovno krajši, zato pa tembolj močan vpliv. Janáček je slutil v Bergu intuitivno genialnega dramatika, čeprav je poznal le tri scene iz »Wozzecka« (Brno, 3. 4. 1927). Verjetno pa je slišal na festivalu v Frankfurtu dne 2. 7. 1927 tudi komorni koncert za violino, klavir in 13 pihal. Bergovo (kakor tudi Bartókovovo) ime je Janáček utegnil spoznati že leta 1920 pri študiju Schönbergovega »Nauka o harmoniji«. Ljubosumno je Janáček pisal UE 20. 2. 1927: »... Vse moje gredo v Pragi po običajnih izvedbah iz repertoarja. Za »Wozzecka« pa je plačalo avtorju Narodno gledališče 70.000 Kčs. Jaz bi zahteval, da mi zajamčijo to vsoto za uprizoritev opere ‚Véc Makropulos‘ v roku enega leta ...«. (JA, B 2059). UE je pojasnila Janáčku njegovo očitno napačno informacijo. V naslednjem pismu 25. 2. 1927 piše namreč skladatelj: »... Kar se tiče ‚Wozzecka‘ in 70.000 ne bom več govoril ...«. (JA, B 2060).

Ko je pozneje slišal odlomke iz »Wozzecka«, je napisal navdušen feljton (v reviji Literární svět I, 12, 18. 3. 1928). O Bergu in njegovi operi je Janáček mislil tedaj tole: »... O ‚Wozzecku‘ sodijo krivo; Bergu delajo hudo krivico. Je dramatik presenetljivega pomena, globoke resnice. Treba je pustiti govoriti! Naj govori! Danes je razvrvan. Trpi. Kot odrezano, nobene note več. In vsaka njegova nota je bila prepojena s krvjo ...«.

Janáček je z Bergom močno povezan, in sicer tako, da sta oba tipična in rojena glasbena dramatika. Bergova socialna tragika in s to v zvezi obup in pasivnost plemenite in umirajoče humanosti najde pri Janáčku novo upanje, novo sočutje z rastočim in ne brezupnim panteizmom.

Atmosfera obeh oper, »Wozzecka« in »Iz mrtvega doma«, je dajala dovolj razlogov za primerjavo.⁷ Janáček je namreč po celi vrsti zanj tipičnih »slovansko« spravljalivih zaključkih katarz odklonil to v njegovi ustvarjalnosti tipično rešitev. B. Bakala in O. Chlubna, ki sta pripravila premiero v Brnu, sta sicer podčrtala z novim, ne originalnim zaključkom, celotno Janáčkov dramatično linijo, toda tokrat očitno proti skladateljevi predstavi. Bergov zaključek opere »Wozzeck« se izmakne sferi Büchnerjevega »Wozzecka« (otrok je na odru sam). Skoro podobna dramatska situacija vlada že v II. dejanju »Jenufe« v trenutku katastrofe. Janáčkovo vzhichenje za Bergovo glasbo izpričuje, da je bil skladatelj kot triinsedemdesetletni starček sposoben, da je navdušeno sprejel tako avantgardno opero, kot je »Wozzeck«.

Skoro neznano je, da je imel Janáček tudi nekaj zvez s Hindemithom in ta z njim. Dne 15. 10. 1923 je slišal v Brnu Hindemithovo Sonato

⁷ K temu prim. M. Štědroň: *Janáček a Berg*, Program revija Janáčkovskega gledališča v Brnu, februar 1966.

za violo solo, posvečeno češkemu virtuozu Ladislavu Černýju, potem ko je že poprej (februarja 1923) spoznal na koncertu praškega Združenja za moderno glasbo godalni kvartet op. 22 v interpretaciji Amar-Hindemithovega godalnega kvarteta. Na programu najdemo tudi Hindemithov podpis. Nič čudnega, če je dne 20. 2. 1923 pisal O. Nebuška, direktor Umělecke Besede v Pragi, Janáčku: »... Gotovo Vas bo zanimalo, da je Hindemith, ki je sam skladatelj, izvedel pred nekako štirinajstimi dnevi v Frankfurtu na koncertu novitet z velikim uspehom in odkritim odobravanjem Vašo violinsko sonato. Tako nam je zagotavljal, ko je predzadnje nedeljo pri nas gostoval. Dogovorili smo se za izvedbo z Holandcem Frankom, violončelistom iz Hindemithovega kvarteta, čim bo izdana Vaša kompozicija „Pravljica za violončelo“...« (JA, d 430). S Hindemithom je Janáček (tako kot s Schönbergom) povezan po skupnem imenovanju za častnega člana Pruske akademije umetnosti v Berlinu. Morda je Janáček kasneje poslušal na beneškem festivalu (septembra 1925) Hindemithovo pomembno Komorno glasbo št. 2 (Concerto per piano). Tokrat pa te izvedbe ni komentiral.

Paralela Bartók—Janáček je dokaj vabljiva, kajti oba skladatelja sta imela iskren in vedno močnejši odnos do modalnega in med seboj zelo sorodnega folklornega področja. Zato je od tega odvisno tudi notranje sorodstvo v izboru intervalov, favoriziranje določene modalne strukture in druge melodične, ritmične in tektonične posebnosti vzhodnoevropskega področja. Te značilnosti ostajajo seveda pri Janáčku v bolj konservativni obliki, medtem ko je Bartók razvil važne melodične, harmonske in ritmične konsekvence, ki ga že v celoti uvrščajo v avantgardo dvajsetih let. Skupaj s Hindemithovim godalnim kvartetom je slišal Janáček v Pragi dne 3. 2. 1923 tudi Bartókov godalni kvartet op. 7. Na programu najdemo Janáčkovo pripombo: »... Grad kralja Modrobradca, Čudežni mandarin, Leseni princ...« Razen tega je Janáček sodeloval leta 1925 pri organizaciji Bartókovega koncerta v Brnu dne 2. marca, kar je bilo tik pred brnsko izvedbo Schönbergovih kompozicij (2. kvartet, klavirske kompozicije op. 11 in »Gurrelieder«). Kot tedanji predsednik Kluba moravskih skladateljev, je Janáček napravil za koncert tudi pismeno pogodbo. Korrespondence se doslej v obeh primerih še ni dalo najti. Trden dokaz za njeno obstojanje daje protokol Kluba in dopisnica Jana Löwenbacha, ki je sporočil januarja 1925 Janáčku na njegovo željo Bartókov naslov. Bartók vodi našo problematiko na področje vzhodnoevropskega glasbenega občutja, ki tvori v zgodovini evropske avantgarde važno poglavje. Tako je logično in naravno, da pridemo zdaj do Igorja Stravinskega.

Janáček je slišal in spoznal precej del ruskega mojstra. V Brnu aprila leta 1923 skupaj s »Tremi japonskimi pesmimi«, »Zgodbo o vojaku«, 7. 5. 1923 v Pragi »Pribautki«, ki je dalnji, vendar možen vir inspiracije za Janáčkove otroške pesmi »Říkadla«, 8. 2. 1925 v Brnu suito »Žar ptica«, 8. 9. 1925 v Benetkah klavirsko sonato (njena neoklasicistična eleganca mu je izzvala na programu opazko: »... Chopin, Bach, Scarlatti...«, 3. 10. 1925 v Pragi »Tri skladbe za godalni kvartet«, 15. 5. 1926 v Brnu »Petruško« (skupaj s prvim delom svoje opere

»Izleti gospoda Broučka), morda 7. 11. 1926 v Brnu »Žar ptico« in gotovo 3. 12. 1926 v Brnu »Piano Rag Music« ter 6. 2. 1927 prav tam »Puleinello«. K temu je še treba dodati, da se v Janáčkovih biblioteki nahaja dvojje muzikalij skladatelja Stravinskega — »Posvetitev pomladi« (partitura) in »Zgodba o vojaku« (priredba za klavir). Kljub temu pa se je Janáček izogibal jasne ocene del Stravinskega. Vsekakor je moral instiktivno čutiti očitno sorodnost melodične gradnje v ciklu »Pribautki« kakor tudi tektonično mišljenje v »Petruški« ali ritmiko in melodiko v »Zgodbi o vojaku«, kajti tetrakordalni ambitus v ciklu »Pribautki« in favoriziranje kvint in kvart izmenjaje s terc-kvartno melodiko so istočasno Janáčkov preganjanje melodične in harmonske konstante. H klavirski sonati na beneškem festivalu je zapisal: »... odlike in pomanjkljivosti nadaljnjih kompozicij izhajajo iz tega, da ali vemo ali ne vemo, da kompozicijski zakoni ne eksistirajo sami po sebi, ampak da se skladajo z zakoni človeškega mišljenja...⁸ V tej zvezi je gotovo zanimiv Janáčkov odgovor dirigentu Maixnerju (glej zveze Janáčka s Schönbergom) na njegovo izzivalno vprašanje v pismu z dne 22. 12. 1924. Tedaj je Maixner pisal Janáčku: »... Kaj pravite mojster o tem 'reformatorju' Stravinskem, ki sedaj hodi po svetu? Kri mi prikipeva, če to, kar o njem pišejo, ali bolje rečeno, če to, kar si on dá pisati o sebi, primerjam z notranjo vrednostjo njegovih kompozicij...« (JA, B 494).

Čeh Alois Hába je spadal v dvajsetih letih k najpomembnejšim predstavnikom domače avantgarde. Janáček je poznal zelo dobro njegov četrtonski kompozicijski način in je slišal celo vrsto takšnih skladb. Hába mi je o tem pisal sam: »... Janáčka sem поблиže spoznal leta 1923 v Salzburgu na festivalu ISCM. Janáček je tu poslušal prvo izvedbo mojega atematičnega četrtonskega godalnega kvarteta op. 12. Po uspešni izvedbi (igral je Amar-Hindemithov godalni kvartet) mi je čestital in dejal: »Četrtone poslušam čisto rad, no, kar delajte dalje. Z Janáčkom pa se nisem dopisoval...«

Generacija viharnega časa po prvi svetovni vojni je Janáčka uvrščala v sodobno glasbo, kajti, čeprav že star, je nastopal skupaj z mladimi skladatelji, se angažiral za festivale ISCM in poslušal zvoke sila eksponiranih avtorjev. Vzroke tega vidnega paradoksa poskušajmo še nadalje поблиže prikazati. Eden dobrih primerov zvez tedanje mlade generacije z Janáčkom sta dve pismi Paula Dessaua. Dne 22. 10. 1927 je povabil Dessau Janáčka na prvo izvedbo njegove simfonije v Pragi. Na Janáčkovo pismo je Dessau značilno odgovoril (8. 11. 1927): »... Velecenjeni mojster! Oprostite, če se tako pozno iz srca zahvalim za Vaše tako ljubeznive besede. Kako rad bi govoril z Vami o svoji kompoziciji. Še danes obžalujem, da Vam ni bilo mogoče priti v Prago. Upam, da bom še imel čast z Vami osebno govoriti. Izvolite, velecenjeni mojster, izraze mojega največjega občudovanja. Vedno Vaš najvdanejši Paul Dessau...« (JA D 258, D 259)

Češka glasbena avantgarda tistega časa je veliki pomen Janáčkov glasbe za sodobno češko glasbo čutila in priznala. Praška Zveza za moderno

⁸ Lidové noviny XXXIII, 8. II. 1925.

glasbo, katere koncerte je Janáček skoro redno v dvajsetih letih obiskoval, je izvolila skladatelja za častnega člana (16. 12. 1924). V pismu zveze beremo jasno, kaj so bili razlogi za to imenovanje: »... imenovanje zaradi velikih zaslug, ki ste si jih pridobili za češko glasbo s svojim resnično češko občutenim, individualno zasnovanim in hkrati v okviru evropske glasbe prodornim delom...«

Ameriški eksperimentator Henry Cowell je obiskal Janáčka v Brnu. Kasnejši rezultat tega obiska je bilo imenovanje skladatelja za častnega člana združenja The New Music Society of California skupno z osebnostmi, kot so Bartók, Bliss, Malipiero, Hába, Křenek, Schnabel, Berg, Casella, Milhaud, Rousell in drugimi. (JA, D 551)

Janáček je pojmoval svoj odnos do sodobne glasbe, ki je bila naenkrat v dvajsetih letih okrog njega, odgovorno. To izpričujejo na primer programske zasnove koncertov v klubu moravskih skladateljev, kjer je pod Janáčkovim predsedstvom koncertiral Bartók, na programu pa so bili še Schönberg, Stravinski in drugi; in celo Cowell je eksperimental. V svoji skici za odgovor na pismo praškega Združenja za moderno glasbo (imenovanje za častnega člana) si je Janáček pribeležil: »... V imenu tega združenja čutim razvoj. Jaz sam ne morem nikoli ostati le pri enem tonskem izrazu, naj bo ta že kakršenkoli. Ali ta moja probojnost meri tudi v snežni metež evropske glasbe, moram prepustiti Vaši odgovornosti. O tem ne razmišljam.«

Na podlagi programov v Janáčkovi zapuščini bi si lahko rekonstruirali približno sliko češke in evropske sodobne glasbe, ki jo je mojster spoznal. Od čeških skladateljev bi bilo omeniti: Axmana, A. Hábo, K. Hábo, Chlubna, Kaprála, M. Krejčíja, Křičko, Kubína, Martinůja, Neumanna, Ostrčila, Pícho, Ptrželko, Ponca, Vycpálka itd. Evropsko sodobno glasbo pa predstavljajo po Janáčkovem naziranju imena: Bartók, Beck, Bentzon, Berg, Busoni, Butting, Cassado, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Copland, Debussy, van Dieren, Eichheim, Eisler, Feinberg, Fink, Gilbert, Grosz, Gruenberg, Hauer, Hindemith, Honegger, Ibert, Jarnach, Jemnitz, Kaminsky, Kodály, Korngold, Křenek, Labroca, Malipiero, Milhaud, Mosolov, Nielsen, Petit, Petyrek, Pfitzner, Pijper, Pisk, Pizzeti, Prokofjev, Ravel, Rebikov, Respighi, Rieti, Roussell, Ruggles, Schnabel, Schönberg, Schreker, Schulhoff, Širola, Skrjabin, Stravinski, Szekély, Szymanowski, Tailleferre, Toch, Turina, Villa-Lobos, Vogel, Vaughan Williams, Wellesz, Whittaker in drugi.

Ta nediferenirana množica obsega seveda »vrhove«, povprečje kakor že tudi zdavnaj pozabljena imena. Zdaj nam še preostane, da natančneje formuliramo Janáčkov odnos do takratne avantgarde na podlagi značaja njegove glasbene strukture. To bi tudi osvetlilo in preciziralo nujnost izraza »pionir«.

Morda bo s tem celotna značilnost Janáčka-pionirja v nekaterih aspektih (ritmika, faktura, tektonika, zvočni karakter) bolj približana novi glasbi 20. stoletja.

Janáček je v svojem ustvarjanju uporabljal celtonsko lestvico, tetra-kordno melodiko, kvartno melodiko ter kvartno harmonijo in tudi bitonal-

nost. Poglejmo, kako je s tendencami v tem smislu. Celtonski postopek najdemo prvič v operi »Jenufa« — vselej v tetrakordnem okviru (lidijska kvarta ali miksolidijska septima). Kvalitativno nova je situacija v operi »Usoda« (1904—1905), kjer se lidijski izraz struktur iz »Jenufe« umakne samostojnejšemu celtonskemu zvočnemu karakterju. Konsekvntno dela Janáček s celtonsko lestvico v dvajsetih letih:

a) *Concertino (1925)* *Leoš Janáček*

Viol. I. *2/4*

Vla. *2/4*

Piano *2/4*

b) *Quasi una cadenza*

Piano solo *6/4*

c)

Piano *6/4*

Harmonsko narašča po možnosti celtonska lestvica v favoriziranju sekundakorda, ki ga skladatelj pogosto enostavno brez modulacije premika.

Skoro vse Janáčkovske pentantonske tendence si lahko razložimo na podlagi dolgoletnega izkoriščanja pentakorda brez terce. Pentantonski karakter je povezan s kompozicijo v posameznih celicah omejenega ambitusu. Torej ne najdemo le čiste pentatonike (Sinfonietta, Concertino), ampak tudi izseke pentatonike v tetrakordnem okviru. Ta kompozicija v zaključnih celicah kaže po eni strani najožjo povezavo med kvartno harmonijo in kvartno melodiko hkrati pa tudi med pentatonsko tetrakordalnimi in pentakordalnimi konvencijami. Nekaj primerov iz različnih Janáčkovih ustvarjalnih obdobj v konfrontaciji s »Pribautki« Stravinskega:



Problem kvartne melodike in kvartne harmonije je kvantitativno najboljšeješi, v glavnem zaradi stalne uporabe v dvajsetih letih. Kvalitativno pa se zdi, da kvartna melodika kot kvartna harmonija koreninita v Janáčkovih poljudni folklorni konvenciji. Ta dramatična os skoro vseh njegovih nadaljnjih kompozicij se začneja daleč nazaj v osemdesetih letih 19. stoletja in doseže vrhunec v operi »Jenufac«. Odločitev in spremembo glede tega problema predstavlja spet opera »Usoda«. Od tega časa dalje najdemo pri Janáčku stalno oziroma pogosteje kvartni trizvok in četverozvok v melodični in harmonski gradnji. V dvajsetih letih se kvartni-odseki pomnože, melodika kvart pa spreminja podobno ustvarjene harmonske ploskve. Takšne ploskve, katerih kvartni karakter zelo močno prevladuje, povzročajo Janáčku večkrat občutje izoliranih statičnih centrov z izrazito zvočno mikavnostjo. Zvočni karakter in mikavnost takšnih ploskev spreminja zmeščanje tonalitete s pomočjo celtonske ploskve. Na koncu opere »Katja Kabanová« nastane s tem na primer vtis vidne tonalne labilnosti. Pomnožitev kvartnih struktur lahko pri Janáčku v dvajsetih letih tudi dobro statistično dokažemo.

Janáčkova tektonika dvajsetih let je rezultat njegove močno konzervirane in fiksirane kompozicijske metode. Janáčkova tipična tektonska lastnost je »konstantna montaža« — hkrati z minimalnim številom »motivičnih« celic. Te celice se približujejo, oddaljujejo in premenjujejo (zelo važen moment za Janáčka). Njih statični karakter se skoro povsem izključuje iz območja romantičnega motivičnega dela. Pogumnost v celotni atomizaciji postavlja Janáčka v eno vrsto z modernisti dvajsetih let, celo na zelo častno mesto. S tem v zvezi je tudi vprašanje zvočne mikavnosti in komorne fakture, ki jo Janáček oznanjuje sprva nezavestno, kasneje pa v svoji osamljenosti namerno. Vse to približuje Janáčka avantgardi dvajsetih let. Komponist je čutil, razumel ali vsaj skušal razumeti marsikatero misel svojega novega glasbenega okolja. Važen zgodovinski paradoks je v tem, da je Janáček v svoji osamljenosti v Brnu odkril sam in neodvisno marsikateri zakon glasbe dvajsetega stoletja. Ko je z močno konzerviranimi

konvencijami polagoma prihajal na koncertni oder sodobne glasbe, ga je imela nova generacija organsko za »enega od svojih«. Komponist pa je često mislil na svojo poprej formulirano in vendar skoro doslej neznano prioriteto — prioriteto srečnega povezovanja tektonskih, harmonskih, melodičnih, ritmičnih in zvočnih principov moravske ljudske glasbe in si je prizadeval, da posreduje novo glasbeno sporočilo.

SUMMARY

A brief consideration of Janáček's connections with the modernist trends in the music of the twenties involves an exact analysis of his later work. In the work of this composer who was born in the fifties of the last century we find a number of the fundamental problems of modern music, such as melodies and chords of the forth, the whole-tone scale, the loss of tonality and tonal centre, some characteristics of tetrachordal groups, the beginnings of bitonality, an original use of macro- and micro-tectonics often operating with the so-called constant montage, and finally the beginnings of working with two desparate layers at the same time. The author tries to show the relation of Janáček, composer and man, to the avant-garde of the twenties. His relation to Schönberg was intensest in 1920 when he studied his »Harmonielehre« in detail; later, however, it assumed a critical aspect, as can be seen from his observations on the book mentioned and on certain compositions of Schönberg (Serenade in Venice 1925). After the encounter of both composers in Berlin (1926) Janáček wrote to Max Brod: »Schreker and Schönberg came to me to compliment me on the opera Káta Kabanova. This gave me the greatest pleasure...« He emphasized consciously his relation to the avant-garde in the speech on the occasion of his promotion on January 28th, 1925, when he said: »...The moderns Schreker, Schönberg, Debussy feel in the same manner as I...«

In the last two years of his life Janáček came to know the work of Berg also. He realised intuitively the profound significance of the genius of the Austrian musical dramatist and commented in the following manner: »...He is a dramatist of astounding significance, of deep truth. Let him speak!... his every note has been steeped in blood...« The author draws attention to the apparent ideological similarity of »Wozzeck« and of Janáček's last opera »From the House of the Dead«. The paper brings some additional evidence of Janáček's connections with the avant-garde. The author points out that Paul Hindemith first performed Janáček's violin sonata in 1923 and that he prepared some further performances. His relation to Béla Bartók is indicated by the concert arranged by Janáček in Brno on March 3rd, 1925. Janáček heard, analysed and criticised also a number of compositions by Igor Stravinsky. Further the enthusiasm of the younger generation for Janáček's work is documented: the two letters of Paul Dessau, the visit of the American experimentalist Henry Cowell who later nominated Janáček together with Bartók, Hába, Křenek, Berg and so on as honorary members of the New Music Society of California, the sincere relation of the Prague Society for Modern Music to the composer who had been its honorary member since December 16th, 1924. Finally the author outlines the most important characteristics of the music of the twentieth century in Janáček's work, which clearly forshadow the sphere of European music of the twenties and thirties.