

ROZHLEDY

BOHUMÍR STĚDRŮŇ

LEOŠ JANÁČEK UND FERENC LISZT

Es handelt sich um zwei grundverschiedene Erscheinungen der musikalischen Kultur. Die Unterschiedlichkeit von Janáčeks und Liszts Typ und Stil ist ein Resultat der objektiven und subjektiven Bedingungen ihrer Zeit und ihres Wesens. Beide waren in ihrem Grunde Revolutionäre. Als Komponist zeigte sich Liszt am fortschrittlichsten in der sinfonischen Dichtung und in der Klavierkomposition und -technik. Sein Stil war der eines Neuromantikers, der in dem Widerspruch zwischen der feudalen und der kapitalistischen Gesellschaft verwurzelt war. Janáček, der aus dem Volke stammt, ist dagegen durch seine ganze Orientierung ein Realist, der kritisch gegen soziale Ungerechtigkeit und gegen die bürgerliche Gesellschaft kämpfte.

Beiden Persönlichkeiten ist der revolutionäre Charakter der musikalischen Mittel und der Form gemeinsam, wobei sie jedoch — wie schon gesagt — ihrem Stil nach grundverschieden sind. Wie gering die Abhängigkeit Janáčeks von der Kompositionstechnik Liszts war, ist aus dem eigenartigen Gebrauch des sogenannten Leitmotivs in Janáčeks Kompositionen, z. B. in seiner sinfonischen Dichtung Taras Bulba zu ersehen. Dies dürfte jedoch eher als das Problem des Einflusses von Wagner als von Liszt und als eine jener Zeit allgemeine Erscheinung aufgefasst werden.

Das Verhältnis von Janáček und Liszt bleibt also auf Janáčeks Vorliebe und Interesse für Liszts Kompositionen, in erster Linie für Liszts Kirchenmusik beschränkt. In einer Zeit, wo die religiöse Erziehung begünstigt wurde, sah sich Janáček als Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt (1872—1903), als Gesanglehrer an dem slawischen Gymnasium und als Direktor der Orgelschule gezwungen, sich mit der Kirchenmusik zu befassen. Er übte sie mit seinen Schülern in den Jahren 1880—1915 — freilich mit Intervallen — ein. Um das Jahr 1900, an der Jahrhundertwende, erreichte Janáčeks Interesse an Liszts Werk seinen Gipfelpunkt. Dies beweist Janáčeks originelle Bearbeitung einer Orgelmesse von Liszt, die Janáček für gemischten Chor und Orgel bearbeitete. Das

Autograph dieser Komposition habe ich in dem Archiv der früheren Lehrerbildungsanstalt für Männer in Brno mit der Datierung 24. September 1901 entdeckt.

Liszts Orgelmesse ist in den Jahren 1878—1879 entstanden, wo Liszt meistens in Rom lebte und sich Kompositionen religiösen Charakters widmete. In autographischer Edition ist diese Messe bei Manganelli in Rom 1879, als Druck bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen. Sie war für stille Messe bestimmt und enthält neben dem Ordinarium missae auch Graduale und Offertorium.

Janáček trat an die Bearbeitung der Messe von Liszt nach gründlicher Erwägung. Diese Messe fordert ja förmlich eine Unterlegung des Textes und eine vokale Bearbeitung. Wenn wir diese Komposition in der Straube-Edition untersuchen, stellen wir fest, dass Liszt bestimmte Phrasen unter dem Einfluss des Textes komponierte, ja dass er sogar bestimmten Motiven einen kurzen Text unterlegte. In Credo unterlegt er unter *Maestoso* das *Judicare* und unter das folgende *Lento* den Text *Vivos et mortuos*. Ähnliche Zuschriften finden wir auch in anderen Teilen. Es handelt sich überall um Zitate aus dem Messetexte und um Belege dessen, dass Liszt diese Orgelmesse mit der Vorstellung eines Messelithurgietextes schuf. Hie und da kann man wahrnehmen, wie die Melodie direkt aus der Deklamation des Textes wächst. Ein weiterer Beweis dessen, dass Liszt seine Orgelmesse mit der Vorstellung des lithurgischen Textes komponierte, ist in der Tatsache zu sehen, dass er in einigen Abschnitten den Choralgesang gebrauchte. Das Credo ist z. B. der Melodie nach völlig abhängig von der Gregorianischen Intonation.

Janáčeks Entscheidung, diese Messe zu bearbeiten, war daher sehr glücklich. Ihre Gesamtstruktur ist einfach und fließend. Die genaue Bezeichnung der Register und der Manuale diente Janáček als guter Leitfaden bei der Verteilung der Art und der Stärke der einzelnen Stimmen.

Liszts Messe hatte jedoch nicht nur einen vokalen Charakter und eine Stilbestimmung, sondern sie entsprach ausgezeichnet Janáčeks Zielen auch in methodisch-didaktischer Hinsicht. Wenn wir uns z. B. dem Kyrie zuwenden, können wir beobachten, wie der Eingangsgesang der Bassstimme aus B-dur in d-Moll verwandelt wird und dann in Des-Dur mündet. Dies unterstützte und entfaltete die Intonationsfähigkeit der Schüler. Liszts Messe diente ausgezeichnet zur Ausbildung der Schüler in der Intonation.

Alle diese Vorteile der Messe von Liszt lockten Janáček zu einer Bearbeitung, die sowohl den Lehrerkandidaten, als auch den Gymnasialschülern, die Janáčeks Gesangstunden unobligatorisch besuchten, zugute kam. Sehr willkommen war schliesslich für Janáček wie auch für seine Schüler der harmonische Zauber der Messe. Sie ist zwar häufig unisono komponiert, aber sonst sind ihre Bindungen und Modulationen natürlich, wohlklingend und angemessen. Überall herrscht Schlichtheit und Freiheit in gleichzeitiger homophoner Stimmführung. Eine tat-

sächliche Polyphonie gibt es hier überhaupt nicht, es kommen nur kleine Imitationen vor. Die chromatischen Fortschreitungen dagegen, die die harmonische Seite verändern, sind ziemlich häufig und für Liszt kennzeichnend.

Folglich: Liszts Messe war sehr wertvoll, von gewähltem Stil, melodisch und harmonisch sparsam, aber wirkungsvoll, ausdrucks-mässig fein erhaben und innig wie ein stilles Gebet.

Dabei bewies Liszt auch in dieser Orgelmesse, die für stille Messe bestimmt war, dass er ein konsequenter Programmkünstler ist, der Schöpfer der sinfonischen Dichtung, der durch Musik sprechen will. Darum unterlegte er an bestimmten Stellen in einzelnen Teilen der Messe einen bestimmten Messetext, um seine Vorstellungen konkreter auszudrücken.

Die Schwierigkeit des Vorhabens Janáčeks, die Orgelmesse für gemischten Chor und Orgel zu bearbeiten, lag hauptsächlich darin, wie er den ganzen Messetext den einzelnen Teilen der Messe unterlegen sollte. Er liess zwar das Graduale und das Offertorium aus und unterlegte den Text nur unter das Ordinarium missae; die Gloria und das Credo, die bei Liszt verhältnismässig kurz waren, bereiteten ihm die grössten Schwierigkeiten. In Credo sah er sich gezwungen, den Text beträchtlich zu ändern, oder in einzelnen Stimmen sogar dreierlei Text zu mischen. Trotz einer beträchtlichen Verkürzung unterliess er es nicht, die wichtigsten Elemente des Credo auf eine solche Weise anzuführen, dass der Sinn des lithurgischen Textes gewahrt bleibe. Mit grösster Sorgfalt war er bestrebt, Liszts Andeutungen des Messetextes mit dem entsprechenden lithurgischen Text in Übereinstimmung zu bringen. Dies führte er vortrefflich durch.

Seine wichtigste Aufgabe lag darin, die Orgelstimme in einen gemischten Chor umzubilden und dabei die Orgelstimme als ein wichtiges einleitendes, begleitendes und Zwischenspielelement zu bewahren. Die Akkorde der Orgelstimme teilte er den einzelnen Gesangstimmen zu, wobei er sich nach der Deklamation des lithurgischen Textes und nach der Bestimmung der Stimmfarben durch die Register richtete. Die Deklamation des Messetextes brachte die Notwendigkeit tiefgreifender rhythmischer Änderungen mit sich. Meistens handelte es sich um eine Kürzung der rhythmischen Werte, da die Orgelstimme häufig in längeren, mehr gedehnten Werten geführt wurde.

Ein wichtiges Element der Bearbeitung Janáčeks ist das Unisono und der Wechsel des Männer- und Frauenchors. Dadurch unterstreicht er die ausdrucks-mässige Schlichtheit und die stilistische Einheitlichkeit der Messe von Liszt. Nur das Hosanna zeigt durch seinen fragmentarischen Charakter und durch das dramatisch plötzliche Eintreten den eigenartigen Stil Janáčeks, aber auch hier ergab sich dieser Stil eher aus den deklamierten Textelementen.

Janáčeks Bearbeitung der Orgelmesse Liszts für gemischten Chor und Orgel zeichnet sich durch ein ehrfurchtsvolles Verhältnis zur musikalischen Vorlage aus. Janáčeks Kürzung des lithurgischen Textes zeigt uns einen fortschrittlichen

Künstler, dem an der kirchlichen Musik und Melodie weit mehr lag als an der genauen Anwendung des lithurgischen Textes. Er beschränkte sich auf die Grundbedeutung der einzelnen Messeteile. Entscheidend war für ihn die Kunst Ferenc Liszts, dessen Werke er mit Vorliebe an allen Bildungsanstalten pflegte, an denen er tätig war.

Da die Literatur für gemischten Chor zu jener Zeit noch ziemlich arm war und Janáček es für angebracht hielt, seinen Schülern die Werke der Klassiker und Romantiker näherzubringen, wählte er die geeignetsten von ihnen aus und stand nicht an, sie zu bearbeiten. Aus diesem Grunde sind z. B. Janáčeks Bearbeitungen einiger Nummern Klänge aus Mähren von Dvořák oder die Bearbeitung des Olaf Trygvasson von Grieg. Dieselben Gründe waren auch im Falle der Bearbeitung von Liszt entscheidend, Liszts Konzert in Brünn im Jahre 1840, sein Aufenthalt in Hradec bei Opava, sein väterliches Verhältnis zum Begründer der tschechischen Nationalmusik Bedřich Smetana — wie auch die Klavierphantasie auf ein husitisches Lied aus dem XV. Jahrhundert, durch welches er in Prag inspiriert worden ist, trugen zur Beliebtheit des ungarischen Meisters bei und brachten das innige Interesse Liszt an der tschechischen Musik zum Ausdruck.

Janáček mit seiner gründlichen historischen und kritischen Bildung verstand die Bedeutung Liszts und den grossen Wert seiner Kompositionen. Daher zählte Liszt zu seinen beliebtesten Meistern der Weltmusik. Bei seiner grossen Bewunderung für das Werk Antonín Dvořáks verstand Janáček sehr gut den Sinn der Worte Liszts „Was Smetana verdient, hat Dvořák geerntet“ — in dem Sinne nämlich, dass es Smetana wegen seiner Taubheit nicht gegönnt war, seine Gipfelwerke selbst zu hören und in vollem Masse die Erfolge seiner Werke zu genießen, während Dvořák bereits zu seiner Lebzeit sich eines weiten Ruhmes freute.

Janáčeks Bearbeitung und Aufführung von Liszt hatte also tiefe Wurzeln, die in der Ehrfurcht Janáčeks gegenüber dem ungarischen Meister lagen, der ein sehr positives Verhältnis zur tschechischen Musik hatte.

Durch seine Kunst der Bearbeitung brachte Janáček Liszt eine bescheidene Huldigung dar.

LEOŠ JANÁČEK A FERENC LISZT

Autor tu uveřejňuje krátký příspěvek, který poslal na Mezinárodní hudebně vědeckou konferenci o díle Ference Liszta a Bély Bartóka v Budapešti r. 1961. Základem příspěvku je autorova studie, která vyšla tiskem v časopise Cyril LXXII-1947, str. 90—94. Tam je též uvedena potřebná literatura a faksimile původního rukopisu Janáčkovy úpravy Lisztovy varhanní mše (Messe pour orgue). Janáček jako učitel hudby na učitelském ústavě (1872 až 1904) a ředitel varhanické školy v Brně (1881—1919) hledal vhodné skladby pro smíšený sbor s klavírem nebo varhanami. Upravoval proto skladby Dvořákovy, Griegovy a Lisztovy.

Lisztovu hudbu měl ve veliké oblibě a prováděl ji se svými posluchači. Zvláště vhodná byla pro školní účely Lisztova Messe pour orgue, kterou napsal Liszt v letech 1878/79 a vydal poprvé v Lipsku r. 1880 u C. F. Kahnta (nově byla vydána tato mše ve 2. svazku Lisztových varhanních skladeb u C. F. Peterse v Lipsku). Po melodické a harmonické stránce je to velmi vhodná skladba k utvrzení intonace u žáků; po stránce slohové měla sloužit jako typická ukázka mešní skladby. Jednoduchá a plynulá ve výrazu vynikala vystižením obsahu a v některých částech přímo vybízela k vokálnímu zpracování.

Janáček dobře poznal, že Liszt skládal určité oddíly své varhanní mše pod dojmem liturgického textu. Upravil ji pro smíšený sbor a varhany tak, že ponechal varhany celkem beze změny a z melodie a harmonie varhanního partu vytvořil smíšený sbor, který podložil zkráceným latinským liturgickým textem. V Credo mše mu nezáleželo na úplnosti textu, mísil jeho pokračování v několika hlasech zaznívajících současně, a prokázal tak, že v chrámových Lisztových skladbách mu šlo hlavně o hudbu, kterou s oblibou pěstoval.

Vlastní úpravě podrobil jen ordinarium missae Lisztovy mše. V celkové hudební, zvukové a slohové úpravě si počínal vkusně a pietně, takže projevil také vynikající umění upravitelské.

Bohumír Štědroň