

Štědroň, Bohumír

Vorläufer von Janáčeks Oper Jenufa

In: Štědroň, Bohumír. *Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenufa*. Vyd. 1.
Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 11-57

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120181>

Access Date: 27. 11. 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.

Der Eifersüchtige — Männerchor für Tenorstimmen, Bariton und Baßstimmen.

Es ist bekannt, daß Janáček an seiner berühmtesten dritten Oper Jenufa mehrere Jahre arbeitete. Nach den bisher angeführten Daten komponierte er sie vom 18. März 1894 bis zum 18. März 1903, also 9 Jahre lang, jedoch nicht systematisch. Er unterbrach nämlich die Arbeit, um andere Werke, die Kantaten *Amarus* 1897 und *Otče náš* (*Vaterunser*) 1901 zu schreiben, Bearbeitungen mährischer Volkslieder vorzunehmen (*Ukvalská lidová poezie v písničích*) (*Hukvalder Volkspoesie in Liedern*) 1898, *Ukvalské písně* (*Hukvalder Lieder*) 1899, und sich auch theoretischen und literarischen Schriften zu widmen, u. a. einer umfangreichen Einleitung von 136 Seiten zur Sammlung *Národní písně moravské — nově nasbírané* (*Neugesammelte mährische Volkslieder*) von František Bartoš 1901. Man kann deshalb behaupten, daß sich Janáček auf die Arbeit an der eigentlichen Oper, abgesehen von der orchestralen Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht*, vor allem im Jahr 1897 und in den Jahren 1902/03 konzentrierte.¹ Sicher ist, daß er bereits im J. 1894 die Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht* schrieb, und daß er schon vor 1894 die ideellen und musikalischen Fundamente zu legen begann, an welche die Oper später anknüpfte. In dieser Hinsicht kann man vier Kompositionen als ihre unmittelbaren Vorläufer ansehen: Den Männerchor *Der Eifersüchtige* mit Baritonstimme, nach Worten eines mährischen Volkslieds aus dem J. 1888, die Klavierkomposition *Ej, danaj* aus dem J. 1892, den gemischten Chor mit Orchester *Zelené sem seľa* aus demselben Jahr und die Orchesterkomposition *Einleitung zu Jenufa-Eifersucht*, die am 31. Dezember 1894 beendet wurde.² Während die Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht* bereits durch ihren Titel eine direkte Beziehung zu *Jenufa* verrät, ist es unwahrscheinlich, daß Janáček bei der Komposition des Chors *Der Eifersüchtige* und des Klavierstücks *Ej, danaj* schon die künftige Oper im Sinn hatte. Sein Hauptinteresse galt ja zu dieser Zeit,

¹ Bohumír Štědroň: *Ke zrodu Janáčkovy opery Její pastorkyňa* (Zur Entstehung von Janáčeks Oper *Jenufa*). *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* F 9, Brno 1965, S. 327 und 330.

² Derselbe: *Lidové kořeny Její Pastorkyně* (Die volklichen Wurzeln der Oper *Jenufa*). *Národní divadlo XXVIII-1952*, Nr. 8, S. 10. Abdruck in der Sammelschrift *Janáček a soudobá hudba* (Janáček und die zeitgenössische Musik). Praha 1963, überarbeitete Fassung in *Slezský sborník* 61-1963, S. 174 ff.

an der Wende der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, dem Studium des Volkslieds, das er mit František Bartoš betrieb. Im Geist des mährischen Volkslieds schrieb er seine Lachischen (ursprünglich Walachischen) Tänze (1889/90), die Oper Anfang eines Romans (1891), das Ballett Rákós Rákóczy (1891) und andere Kompositionen.³

Der Männerchor mit Baritonstimme *Der Eifersüchtige* entstand also unabhängig von Jenufa und wurde erst ex post zur ideellen, teilweise auch musikalischen Grundlage der orchestralen Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht*.

Die Geschichte des Männerchors der *Eifersüchtige* ist bekannt. Otakar Šourek entdeckte ihn im J. 1940 im Dvořák-Museum, ohne den Namen des Komponisten, bloß mit der Bezeichnung Č. 3. Žárlivec am Titelblatt. Er beschrieb seine Entdeckung im Tagblatt *Venkov* am 29. Dezember 1940 und stellte fest, daß der Text des Chors Nr. 3 aus Sušils bereits genannter Sammlung *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* (Mährische Volkslieder mit unterlegten Melodien) übernommen war; nach der Handschrift der Noten und des Textes schloß er dann, daß es sich um das Autograph eines Chors von Leoš Janáček handelt. Zur Bestimmung von Janáčeks Autorenschaft trug das Datum der Beendigung der Komposition bei – der am Schluß der Handschrift angeführte 14. Mai 1888 – und auch aus Dvořáks Korrespondenzkarte vom 14. Juni 1888 an Janáček geht hervor, daß Janáček neue Männerchöre geschrieben und im Frühjahr, um den 15. Mai 1888, Dvořák zur Beurteilung gesandt hatte.

15 Jahre nach Šoureks Entdeckung, im J. 1955, fand Dvořáks Sohn Ing. Antonín Dvořák in der Verlassenschaft des Vaters die Titelseite von Männerchören mit folgender von Janáček unterschriebener Bezeichnung: 3 | sbory mužské | Leoš Janáček | 3 | Männerchöre | Leoš Janáček; auf das Titelblatt folgten die Handschriften zweier weiterer Männerchöre: Nr. 1 *Loučení* (Der Abschied) und Nr. 2 *Holubička* (Das Täubchen), nach Worten von Eliška Krásnohorská, die auf demselben Notenformat geschrieben waren, wie *Der Eifersüchtige*. Aus diesen Umständen ging hervor, daß die als Nr. 1 und Nr. 2 bezeichneten, vor Nr. 3 – *Der Eifersüchtige* – eingereihten Männerchöre von Janáček stammten und daß es sich um einen neuen, bisher unbekanntem Zyklus von 3 Männerchören dieses Komponisten handelte, die er, gleich den Männerchören aus dem J. 1885, Dvořák zur Begutachtung eingesandt hatte.⁴ Die beiden neuentdeckten Männer-

³ Derselbe: *Dílo Leoše Janáčka. Abecední seznam Janáčkových skladeb a úprav. Bibliografie a diskografie* (Leoš Janáčeks Werk. Alphabetisches Verzeichnis von Janáčeks Kompositionen und Bearbeitungen. Bibliographie und Diskographie). Praha 1959, Knižnice Hudebních rozhledů V, Bd. 9 (auch russisch und englisch; deutsch in Beiträge zur Musikwissenschaft II-1960 und III-1961, Berlin. Dort auch die Entstehungs- oder Beendigungsdaten der Kompositionen).

⁴ Leoš Janáček: Die Männerchöre, die vor dem 20. Juni 1885 entstanden (*Vyhrůzka, Ó láska, Ach vojna, Krásné oči tvé*) (Drohung, Oh, Liebe, Ach, Krieg ist, Deine schönen Augen), widmete Janáček dem Komponisten Antonín Dvořák zum Beweis seiner unbegrenzten Achtung. Dvořáks Kritik veröffentlichte zum ersten Mal Vladimír Helfert in seiner Schrift *Leoš Janáček*, Brno 1939, Ol. Pazdírek, S. 361. – Die Männerchöre wurden in Brünn 1886 herausgegeben (K. Winkler); Zweitausgabe, Praha 1924, Hudební matice, unter der Bezeichnung *Čtveřice mužských sborů* (Vier Männerchöre).

chöre Der Abschied und Das Täubchen besprach und wertete Antonín Sychra,⁵ bot jedoch leider keine Analyse des Männerchors Der Eifersüchtige, der von den drei Chören zweifellos am interessantesten und schönsten ist.

Der Eifersüchtige ist ebenso wie die beiden andern Männerchöre auf einem querformatigen, 350×265 mm großen Notenpapier mit zehn Notensystemen geschrieben und nimmt volle 10 Seiten ein, während Das Täubchen und Der Abschied zusammen nur 9 Seiten umfassen. Zum Unterschied von diesen Chören zog Janáček bei dem Chor Der Eifersüchtige drei Notensysteme zusammen, weil er hier eine stärkere Vokalbesetzung wählte: Tenor I, II (1. System), Baritonstimme (2. System) und Baß I, II (3. System).

Otakar Šourek hielt die ganze Handschrift für ein Autograph, doch erhob schon Sychra gegen diese Ansicht Einwände, mit denen man übereinstimmen kann. Die großen Notentypen und die Überschrift *Žárlivec* mit den starken Schattenstrichen hat Janáček nicht selbst geschrieben. Der Vergleich mit der Abschrift des Klavierauszugs der Oper *Šárka* aus dem J. 1887, den Sychra vornahm, weist auf ein und denselben Kopisten hin, so daß die Feststellung, es handle sich nicht um Janáčeks Notenschrift, richtig ist. Von Janáček stammen der Untertitel des Männerchors *Der Eifersüchtige Slova sloven. nár. písně* (Worte eines slowakischen Volkslieds), die Bezeichnung der Stimmen Tenor I, II, Bariton, Baß I, II, die Vortragszeichen und das Schlußdatum 14. 5. 1888. Zum Unterschied von Antonín Sychra halte ich auch die Worte des Textes für Janáčeks Autograph. Dies beweisen nicht nur die energischen Schriftzüge der ziemlich kleinen Handschrift, sondern auch die eigenartigen Typen einzelner Buchstaben, die Janáčeks damaligen Briefwechsel ebenfalls charakterisieren. Jedenfalls geht es um eine autorisierte und datierte Abschrift von Janáčeks Männerchor *Der Eifersüchtige*.

Der Anmerkung des Komponisten *Worte eines slowakischen Volkslieds*, muß man die Erklärung beifügen, daß mit der Bezeichnung „slowakisch“ die mährische Slowakei gemeint war. Das Lied stammte tatsächlich aus dieser Region Süd- und Südostmährens, genauer gesagt, aus dem Gebiet von Břeclav, wie Sušil angibt, von dem Janáček den Text des Volkslieds übernahm.⁶

Janáček hatte offenbar das Volkslied *Der Eifersüchtige* (mit dem Anfang *Dort auf der Bergeshöh'*) in sein Herz geschlossen, da er es mehrmals verwendete und bearbeitete. Er führte es mit František Bartoš in der Sammlung *Kytice národních písní moravských* (Blumenstrauß mährischer Volkslieder) aus dem J. 1890 an, zitierte einen Teil der Melodie in der Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht* (1894) und versah es sogar mit einer Klavierbeglei-

⁵ Antonín Sychra: *K otázce dožívání Janáčkovy slohu. Dva neznámé mužské sbory Leoše Janáčka z Dvořákovy pozůstalosti* (Zur Frage des Reifens von Janáčeks Kompositionsstil. Zwei unbekannte Männerchöre aus Dvořáks Verlassenschaft). *Hudební rozhledy* IX-1956, S. 747–49, 794–96.

⁶ František Sušil: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* (Mährische Volkslieder mit unterlegten Texten). Dritte Ausgabe, Praha 1941. Zusammenstellung, einleitende Studie über Sušils Sammlung, Herkunftsregister der einzelnen Lieder u. a. m. von Robert Smetana und Bedřich Václavík, Nr. 124, S. 115/16.

tung in der Komposition *Písňe detvanské (Zbojnické, balady)*, (Lieder aus *Detva* – Rebellenlieder, Balladen) für Solostimme mit Klavier (1916).⁷ Es ist allerdings fraglich, ob es als Rebellenlied gelten kann. Die zwölf Strophen erzählen von einem Hirten, der todwund auf den Bergen liegt, den Säbel und die Liebste zur Seite. Obwohl die Eifersucht das Hauptmotiv ist – der Bursche will in seiner Todesahnung die Geliebte enthaupten, um sie keinem andern überlassen zu müssen, – treten auch Rebellenmotive mit balladischen Elementen auf.

Das Lied *Der Eifersüchtige* hat bei Sušil 12 Strophen und 5 Strophenvarianten. Janáček wählte für die Vertonung nur 11 Strophen, indem er die 2. Strophe als überflüssig ausschloß und statt der 11. Strophe die entsprechende Variante vorzog, nach der des Burschen Liebste gesteht, sie selbst habe in seinen Worten Verrat gemerkt. Janáček wahrte so die Einheit des Dialogs und verzichtete auch auf Meinung und Rat der Mutter des Mädchens, die im Volkslied in die Zwiesprache eingreift.

Der von Janáček bearbeitete Text des Männerchors *Der Eifersüchtige* lautet:

Dort auf der Bergeshöh' was schimmert weiß wie Schnee? Nein, was weiß dort schimmert ist ein Bette und darinnen liegt der junge Hirt mit Wunden, seinen blut'gen Kopf mit Linnentuch verbunden. An der einen Seite liegt sein blanker Säbel, an der andern sitzt sein Mädcl. In der einen Hand hält sie ein weißes Tüchlein, in der andern Hand ein grünes Birkenzweiglein. Mit dem Tüchlein tut sie ihm die Stirne streichen, mit dem Birkenzweig die Fliegen ihm verscheuchen. „Liebster, du stirbst mir nicht, und du erholst dich nicht. Dein Mund verrät mir nicht, wie lang du leben wirst.“ „Liebste, den Säbel dort sollst du mir reichen, daß ich im Spiegel seh' meine Wangen bleichen“. Sie reicht den Säbel ihm und springt davon geschwind. „Der dir, Liebste mein, der dir den Rat jetzt gab, der hat dich lieb gehabt“. Keiner gab den Rat mir, hab mich selbst entschieden, denn in deinem Herzen steht Verrat geschrieben.“ „Ich hätt' den Kopf, mein Lieb, dir abgeschlagen dann, damit dich keiner mehr, wenn ich tot bin, lieben kann.“

Der Text umfaßt in dichterischen Form 11 Strophen zu je 4 Versen im trochäischen oder daktylischen Versfuß. Die Reime begnügen sich, wie meist in Volksliedern, mit wechselnder Assonanz. Im Bau der Strophen spiegeln sich Wiederholungen und Parallelismen. Die Schilderung der Lage und Handlung besitzt epischen Charakter, die Zwiesprache zwischen der Liebsten und ihrem todwunden Burschen steigert sich zum dramatischen

⁷ František Bartoš und Leoš Janáček: *Kytice z národních písní moravských, slovenských i českých*. (Ein Strauß mährischer, slowakischer und tschechischer Volkslieder). 4. Ausgabe, von Alois Gregor und Bohumír Štědroň revidiert. Praha 1953, Státní hudební nakladatelství, Nr. 182, S. 121. Erstausgabe 1890 unter Nr. 160. – Die Lieder aus *Detva* (Rebellenlieder, Balladen) für Solostimme und Klavier erschienen in der Sammlung *Dvacet šest balad lidových III* (26 Volksballaden III), Praha 1950, Hudební matice, Nr. 7, S. 35. Das Volkslied *Der Eifersüchtige* führen Vladimír Ůlehla in der Publikation *Živá píseň* (Das lebende Lied), Praha 1949, S. 408, aus Strážnice, und Jan Poláček, *Slovácké písničky* (Slowakische Lieder) IV (1950), Nr. 99, S. 57 an. Trotz der unterschiedlichen Herkunftsbestimmung stammt es zweifellos aus der mährischen Slowakei.

Höhepunkt seiner heimtückischen Eifersucht. Der Fanatismus des Bur-schen läßt sich zwar mit seiner schweren Verletzung erklären, doch schlägt die Idee der krankhaften Eifersucht durch und gipfelt in der wütenden Drohung und dem Aufschrei seiner wunden Seele.

Das Gedicht ist eine Ballade, die Janáčeks dramatischem Talent einen dankbaren Vorwurf bot. Die maßlose Eifersucht verursacht den Bruch einer Liebe, wie ihn Janáček bereits in seinen früheren Chorkompositionen der siebziger und achtziger Jahre *Ach vojna, vojna, Vyhrůzka* (Ach, Krieg ist, Drohung) und auch später geschildert hat. Das Thema entsprach ihm außerdem als Gegenstück zu den vorhergehenden Männerchören Nr. 1 (Abschied) und Nr. 2 (Täubchen) nach volkstümlichen Gedichten Eliška Krásnohorskás, in denen die treue Liebe dominiert. Man sieht also, daß Janáček den Chorzyklus, in dem die Idee der Liebe auf verschiedene Weise abgewandelt wird, einheitlich konzipierte.

Bei der Vertonung übernahm der Komponist merkwürdigerweise Sušils Text nicht wörtlich. Abgesehen davon, daß er die zweite Strophe wegließ, die den Strom der Handlung hemmte, änderte er den Text dort, wo man es am wenigsten erwartete. Meist achtete er nämlich gar nicht auf den slo-wakischen Dialekt und verwendete mit Vorliebe *se* statt *sa*, *tě* statt *fa*, *druhé* statt *druhej*, *podej* statt *podaj*, *zrcadelnou* statt *zrcadelnú* u. a. m. Doch änderte er niemals ganze Wörter, nahm bloß Änderungen der Vor-silbe (*dorubaná* statt *porubaná*, *odháňá* statt *oháňá*) vor und mißachtete die diakritischen Zeichen (*průteček* statt *prúteček* u. s. w.). Der erste He-rausgeber dieses Männerchors, Miroslav Venhoda, stützte sich auf Janá-čeks geänderten Wortlaut, behielt jedoch ab und zu Sušils Text bei (*zrcadelnú*, und nicht *zrcadelnou*).⁸

Die Konzeption von Janáčeks Chorballade *Der Eifersüchtige* wuchs aus der musikalischen Potenzierung des Textes, aus seinem Inhalt und seiner Idee. Dies offenbart sich bereits in den Vorzeichen des Vortrags, der Tem-pi, Dynamik, Metrik, Agogik, und in der Einheit der technischen Mittel.

Die erste Strophe (Allegro und $\frac{3}{2}$ -Takt) spricht die große Frage nach dem Schauplatz der Handlung aus (9 Takte), ist dynamisch bewegt und verwendet die Imitationstechnik. Das folgende *Meno mosso* (2. und 3. Strophe, 18 Takte) ist das epische Fundament der Lageschilderung. Die Melodie fließt in ruhigem und mäßig gewelltem Strom dahin, die Chro-matik verleiht ihr eine wehmütige Stimmung, in die ab und zu die Bari-tonstimme einfällt. Im *Quasi recitativo a tempo* vertonte Janáček die 4. und 5. Strophe (10 Takte), und hielt im wesentlichen Rhythmus und Stimmung des vorhergehenden *Meno mosso* ein. Durch Verlangsamung, Fermaten und chromatische Steigerung bereitet er den ersten dramatischen Ab-schnitt vor. Dieser gilt der verstörten Geliebten, deren Stimme der Bariton und später der Baß vertritt (6. und 7. Strophe, 12 Takte). Dieser Abschnitt ist im langsamen Allegro, metrisch jedoch im $\frac{6}{4}$ -Takt konzipiert, wodurch er an Gefälle und Nachdruck gewinnt. Die dramatische Spannung wird

⁸ Miroslav Venhoda gab Janáčeks Männerchöre *Der Abschied* und *Das Täub-chen* nach Worten Eliška Krásnohorskás und *Der Eifersüchtige* nach Worten eines mährischen Volkslieds unter Janáčeks Bezeichnung *Drei Männerchöre*, Praha 1959, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, heraus.

durch das geheimnisvolle Ansuchen des Burschen gesteigert, das im pp erklingt (7. Strophe). Der folgende Abschnitt (Allegro – 8 Takte) bringt in Imitationstechnik bloß zwei Verse der 8. Strophe und steigert sich zum ff (Con fuoco), dem ersten dramatischen Höhepunkt der Ballade (9. Strophe, 8 Takte). Janáček kontaminiert hier die 8. Strophe durch das heftige Einfallen der Baritonstimme in die übrigen Stimmen, welche die Worte der 9. Strophe fortsetzen. Der eigentliche dramatische Konflikt beginnt. Vom *Meno mosso* an ($\frac{3}{2}$, 10. Strophe, 18 Takte) stellt der Komponist den die 9. Strophe ständig wiederholenden Solobariton als Sprecher des verwundeten Burschen gegen die das Mädchen vorstellenden übrigen Stimmen, die in der 10. Strophe fortfahren. Im Schluß-Adagio, dem zweiten dramatischen Höhepunkt der Komposition, tritt der Solobariton noch stärker hervor (11. Strophe, 7 Takte), und damit auch die schmerzliche Eifersucht auf das Mädchen, das die verräterische Arglist des Burschen erriet. Janáček stellte sich hier als Mensch und Künstler auf die Seite der unglücklichen Geliebten des Rebellen, die auch in der schwersten Stunde seines Lebens treu geblieben ist, doch nicht zum Opfer seines Verrats werden will.

Janáček vertonte die einzelnen Strophen in origineller Weise. Die wenig geänderten Worte des Gedichts übertrug er den Tenorstimmen und dem Bariton, in den übrigen Stimmen verkürzte, änderte und teilte er den Text. Verschmelzungen von Versen und auch Strophen kommen hier ebenso vor, wie in den späteren Opernensembles, sind jedoch noch nicht so typisch, wie in den jüngeren Chorkompositionen (*Maryčka Magdónová*, 70.000). Im Eifersüchtigen fällt vor allem die Textverschmelzung im Abschnitt *Con fuoco* auf: Die Tenor- und Baßstimmen singen die Worte der 9. Strophe (Der dir, Liebste mein, der dir den Rat jetzt gab . . .), während die Baritonstimme die Worte der 8. Strophe wiederholt (Sie reicht den Säbel ihm . . .).

Janáček vertrat zu dieser Zeit eine Ästhetik des Schöpferischen. Von der formalistischen Ästhetik Durdíks und Zimmermanns der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ausgehend, gelangte er in den achtziger Jahren zur Bewunderung des Volkslieds, des Volksdichters und Komponisten. Das Resultat war eine Auffassung der musikalischen Deklamation, die von Otakar Hostinskýs Deklamationstheorie abwich.⁹

Die Deklamation des Wortes und der Musik stimmen im Männerchor Der Eifersüchtige nicht überein. Janáček lehnte Hostinskýs Theorie vom Einklang der Wortbetonung oder Satzintonation mit der Musik ab. Unter dem Einfluß des Volkslieds deklamierte er den musikalischen Satz vor allem nach melodischen Gesichtspunkten. Gleich eingangs hören wir, daß er statt des fragenden Fürworts *Co* das rückbezügliche *se* betont, also jambisch $\cup -$ deklamiert. Die Quantität des Wortes bedeutete ihm mehr als die Qualität, die Intonation der lachischen Mundart mit der Betonung auf der vorletzten Wortsilbe hielt er mit Vorliebe ein (*šohājek, dorubāná*

⁹ Leoš Janáček polemisiert mit Otakar Hostinskýs Deklamationstheorie (*O české deklamaci hudební*) (Die tschechische Musikdeklamation) Dalibor IV-1882, auch als Buch Praha 1886, (*Rozpravy hudební*) in einer Besprechung von Ludvík Kubas Sammlung *Slovanstvo ve svých zpěvech* (Die Slawen im Lied), Hlídka literární III-1886 und IV-1887, auch in *Hudební listy*, Brno 1886/87.

u. a.). Gern verlängerte er auch die melodische Linie der letzten Silbe um eine Oktave oder Sexte und setzte lange Notenwerte dort ein, wo man kurze erwarten könnte.

Dies sind typische Merkmale von Janáčeks musikalischer Deklamation in dieser und in der späteren Schaffensperiode. Außerdem äußerten sich bereits in den Betonungen der leichten Taktzeit charakteristische Züge seines Stils.

Die eigentliche, 90 Takte umfassende Chorkomposition ist vor allem dadurch interessant, daß Janáček neben dem üblichen Männerchor noch eine im Violinschlüssel notierte Baritonstimme vorschrieb. Diese besitzt jedoch keine ausgesprochene Solofunktion in dem Sinn, daß sie etwa den verwundeten Burschen repräsentiert. Sie verleugnet zwar nicht ihren Solocharakter, hat jedoch weder nach Janáčeks Wunsch, noch bei der Interpretation Solobesetzung; sie ersetzt nämlich häufig den zweiten Tenor, der manchmal mit dem ersten Tenor unisono traktiert wird. Die Baritonstimme wird auch zum Sprecher des Mädchens (Du stirbst mich nicht...), des verwundeten Burschen (Liebste, den Säbel dort sollst du mir reichen...) und übernimmt außerdem die Aufgabe eines Erzählers, der die Handlung kommentiert (Sie reicht den Säbel ihm...).

Am markantesten tritt der Bariton als Solostimme in der letzten Strophe auf (damit dich keiner mehr, wenn ich tot bin, lieben kann...), was dem Inhalt und Ausdruck der mährischen Liedpoesie durchaus entspricht.

Die Baritonstimme bringt häufig das energische Motiv und seinen Rhythmus, das die Tenorstimmen in der Einleitung Dort auf der Bergeshöh'... singen und das man als Hauptmotiv ansehen kann. Es wiederholt sich in zahlreichen Variationen mindestens 34×, in sämtlichen Stimmen, und bildet die melodische Hauptlinie der Chorkomposition.



Die zweite melodische Linie ist mit dem lyrischen Thema in den Tenorstimmen auf die Worte Und was dort schimmert ist ein weißes Ruhe-bette... gegeben.

Meno mosso

p

A to se tam bě-lá po-stel-ka vy-stla-ná,

le-ží tam šo-ha-jek hla-va do-ru-ba-ná

Beide Melodien vereinigen sich und durchdringen einander, besonders zu Beginn und am Ende der Komposition, zuerst auf die Worte Und was dort schimmert... , dann an den Stellen, wo die Tenorstimmen Keiner gab den Rat mir... und die Baritonstimme der dir den Rat jetzt gab... singen (Kontamination der 9. und 10. Strophe).

Beide melodischen Linien runden damit zugleich den Aufbau der Komposition in formaler Hinsicht ab, den man als Kombination der Rondo- und Sonatenform ansehen kann: Das Adagio mit dem Zentralmotiv (9 Takte, I. melodische Linie) und das Meno mosso (18 Takte, II. melodische Linie); die weiteren, als Quasi recitativo a tempo, Adagio, Allegro, Con fuoco bis Meno mosso (38 Takte) bezeichneten Tempoabschnitte, können als große Sonaten-Durchführung gelten. Der letzte Teil (Meno mosso, Adagio; 25 Takte) besteht aus der Wiederholung mit der Koda. Das nach dem Quasi recitativo a tempo antretende Adagio macht den Eindruck eines selbständigen Rondosatzes, ist jedoch aus dem Einleitungsmotiv abgeleitet, was von Janáčeks frühzeitiger monothematischer Arbeitsweise zeugt.

mf *sf*
A - ni mně ne - u - mřes — A - ni mně ne - u - mřes — ,
a - ni ne - o - kře - ješ —

Träger der melodischen Hauptlinie sind die Tenorstimmen mit dem Bariton, während die Bässe größtenteils als Begleitkomponente auftreten und manchmal sogar instrumentalen Charakter besitzen (Meno mosso).

In melodischer Hinsicht ist Janáček vom Volkslied Der Eifersüchtige unabhängig

ŽÁRLIVEC

Sušil, č. 124

Na ho - rách, na do - lách, co sa to tam bě - lá? hu - sy - li
to se - dá? ne - bo sni - hy le - žá?

und verwendet im Geist der trüben Balladenstimmung ein oft chromatisches und enharmonisches Material eigener melodischer Invention. Er verzichtete in diesem Männerchor mit Bariton darauf, Melodien von Volks-

liedern zu zitieren, wie dies ab und zu, zum Beispiel in früheren Chorwerken *Nestálost lásky* (Unbeständigkeit der Liebe) 1873, oder *Vínek stonulý* (Das ertrunkene Kränzlein) um 1867, aber auch in späteren Chören nach Jenufa, z. B. *Vínek* (Der Jungfernkranz) um 1904¹⁰ oder *Perina* (Das Federbett) 1914, geschah. Janáček übernahm in diesem Männerchor nicht einmal den Rhythmus der Volksmelodie; nur im ersten Takt kann man eine Analogie feststellen. Bei Janáček ist dieser Takt jedoch metrisch verschieden und wirkt wuchtiger.¹¹ Man kann also behaupten, daß der Komponist seinen Männerchor *Der Eifersüchtige* auch in melodischer Hinsicht selbständig gestaltete, daß es sich um eine originelle, vom Volkslied unabhängige, melodische Schöpfung handelt. Sehr interessant ist der melodische Typus 5, 4, 1 im Abschnitt *Quasi recitativo*, eine Umkehrung des später häufig verwendeten melodischen Modells 1, 4, 5.

Nebst den erwähnten Stilmerkmalen der Deklamation und Rhythmik fällt die häufige Verwendung ein und derselben musikalischen Phrase auf, vor allem im Abschnitt *Adagio* (*Liebster, stirbst mir nicht...*), die wir für einen Vorboden von Janáčeks typischen Wiederholungen halten können, in denen er mit der melodischen Figur auch die unterlegten Worte repetiert.

Der harmonische Plan beruht auf der Tonleiter c-moll. Die Melodik und die Harmonik entwickelt sich aus dem balladischen Inhalt. Unter dem Einfluß der chromatisch gefärbten melodischen Linie entstehen reiche Modulationen. Oft kommt der Abschluß in den tonischen Quartsextakkord vor, es erscheinen verminderte, halbverminderte, große Septakkorde und scharfe Dissonanzen mit der kleinen None. Der eigentliche harmonische Strom spielt sich in melodischen Dissonanzen (Vorhalten), Wechseltönen, diatonischen und chromatischen Durchgängen und unerwarteten, enharmonisch-chromatischen Modulationen ab. Man merkt die Vorliebe für Sequenzen und Progressionen, ebenso wie für den verminderten kleinen Septakkord, der für den späteren Janáček charakteristisch ist.

Die Komposition des Männerchors ist homophon und verwendet die Imitationstechnik. Die Imitationen treten in den einzelnen Stimmen nicht in identischen Formen auf, sondern in den verschiedensten Abwandlungen und Umkehrungen. Jedenfalls gehen sie von dem Inhalt und der Wortbedeutung aus.

Die düstere balladische Stimmung des Rebellenlieds wird von der Klangfarbe unterstützt. Janáček gruppierte die einzelnen Stimmen oft um, indem er die höheren unter die tieferen setzte, und wählte eine tiefe Lage der Männerstimmen, ähnlich wie in der Ballade *Kačena divoká* (Die Wildente) 1886. Den Ausbruch des von glühender Eifersucht gequälten Burschen drückte er in hohen Stimmlagen aus.

Im Vergleich mit den vorhergehenden Männerchören *Abschied und Täubchen* steht *Der Eifersüchtige* nicht nur an Umfang, sondern auch inhaltlich und künstlerisch am höchsten. Die beiden erwähnten kurzen Männerchöre boten wenig Gelegenheit zur Darstellung dramatischer Kon-

¹⁰ Přemysl Novák: *Vznik Janáčkovy sboru Vínek* (Die Entstehung von Janáčeks Männerchor *Vínek* — *Der Jungfernkranz*), *Hudební rozhledy* XV-1962, S. 367 ff.

¹¹ Vergl. das Notenbeispiel Nr. 1 und die Melodie des Volkslieds *Der Eifersüchtige*.

flikte, da sie eher lyrische Bilder zu vertonen hatten. Außerdem ist der Männerchor *Das Täubchen* in melodischer Hinsicht von Janáčeks *Dumka* für Violine und Klavier aus dem J. 1880 abgeleitet, so daß er eigentlich nur eine Transposition der Geigen- und Klavierstimme in die Vokalkomposition bedeutet,¹² Der Eifersüchtige birgt dagegen einen balladischen Kern und dankbare Möglichkeiten der Spannung und Lösung dramatischer Konflikte.

Unsere Analyse bestätigt, daß Janáček aus der Volkspoesie intensivere Inspiration geschöpft hat als aus der Kunstpoesie, in diesem Fall aus Eliška Krásnohorskás Gedichten *Der Abschied* und *Das Täubchen*.¹³ Auf der Suche nach Stoffen, die Schmerz, Enttäuschung, Leid und Unrecht spiegeln, fand der Komponist in der Volksballade einen willkommenen Text für den dramatischen Ausdruck eifersüchtiger Leidenschaft, und erreichte einen hohen Grad von tektonischer und harmonischer Originalität, von Modulations- und Ausdruckskraft. Ich zweifle nicht daran, daß *Der Eifersüchtige* bei Antonín Dvořák noch stärkere Bewunderung gefunden hätte, als die Männerchöre, die Janáček Dvořák im J. 1885 widmete.¹⁴

Der Eifersüchtige bietet bei zusammenfassender Betrachtung einen eindeutigen Beweis dafür, wie sich sein Schöpfer von den Einflüssen Pavel Křížkovskýs und Antonín Dvořáks freizumachen wußte und mit festen Schritten musikalisches Neuland betrat. Stilmäßig steht *Der Eifersüchtige* am Tor von Janáčeks neuem Weg, der unmittelbar zu *Jenufa* führt. Unter den typischen Stilmerkmalen sind zu betonen: Die Deklamationsfreiheit, der Dualismus der Hauptthemen, die häufigen Wiederholungen bestimmter melodischer Abschnitte, die psychologische Tiefe, die Kraft des Erlebens und seines Ausdrucks.

Dieser Männerchor ist außerdem von besonderer Bedeutung, da er Janáček sechs Jahre nach seiner Entstehung zu einer großen Orchesterkomposition inspirierte, die der Komponist *Einleitung zu Jenufa-Eifersucht* nannte.

¹² Leoš Janáčeks *Dumka* für Violine und Klavier aus dem J. 1880, in *Hudební matice*, Praha, zum ersten Mal 1929 herausgegeben, bringt in ihrem zweiten Teil b-moll melodisches Material, das mit der Melodik des *Täubchens* fast identisch ist. Ich machte auf diese Tatsache in einem Referat (*Svobodné slovo*, Brno, 13. November 1956) aufmerksam, als der Sängerbund mährischer Lehrer die beiden Männerchöre *Abschied* und *Täubchen* zum ersten Mal in Brünn zum Vortrag brachte. Siehe auch Vladimír T e l e c : *Nový nález Janáčkových sborů* (Neuentdeckte Männerchöre Janáčeks) in *Hudební rozhledy* X-1957, S. 704 ff. Antonín Sychra übersah diese Tatsache in seinem unter Anm. 5 erwähnten Aufsatz.

¹³ Karel V e t t e r l : *Lidová píseň v Janáčkových sborech do r. 1885* (Das Volkslied in Janáčeks Chorwerken bis 1885). *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* XIV-1965, F 9, S. 365 ff.

¹⁴ Otakar S o u r e k : *Antonín Dvořák přátelům doma* (Antonín Dvořák an seine Freunde in der Heimat). Praha und Brno 1941. Dort auch ein Schreiben Antonín Dvořáks an L. Janáček vom 13. 9. 1886, in dem sich Dvořák über Janáčeks Chöre begeistert ausspricht, die später unter der Bezeichnung *Čtveřice mužských sborů* (Vier Männerchöre), Praha 1924, *Hudební matice*, herauskamen.

Die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht.

Janáčeks Einleitung zu Jenufa-Eifersucht gehört mit ihrer Entstehung, ihren Geschichten und ihrer Kritik zu den interessantesten Kompositionen des Meisters. Obwohl sie Janáček als besondere Einleitung zur Oper Jenufa dachte und auch ausdrücklich als Einleitung zu Jenufa mit dem Programm Eifersucht bezeichnete, wurde sie niemals, weder mit dem Klavierauszug noch mit der Partitur dieser Oper, herausgegeben. Sie wurde nicht einmal bei der Uraufführung der Jenufa in Brünn am 21. Jänner 1904 und bei der Prager Erstaufführung am 26. Mai 1916 gespielt. Meist erklang die Einleitung konzertant als selbständige Nummer, zum ersten Mal am 14. November 1906 in der Interpretation der Tschechischen Philharmonie zu Prag unter der Leitung von František Neumann. Nur selten, und eher des Interesses halber, wird sie vor der Oper gespielt. Im Jahre 1959 verband sie Joachim Dietrich Link im Städtischen Theater von Greiz, Deutsche demokratische Republik, unmittelbar mit der Oper.¹ Die Partitur wurde erst im J. 1957 unter der Fürsorge des Český hudební fond (Tschechischer Musikfond) als Manuskript vervielfältigt, und erschien im J. 1964 zum ersten Mal als selbständiges Druckwerk im Verlag Státní hudební vydavatelství, wobei Osvald Chlubna die Revision besorgte.²

Janáčeks Einleitung zu Jenufa-Eifersucht blieb als Handschrift in den Janáček-Sammlungen des Moravské muzeum zu Brünn erhalten, einerseits als Partitur unter der Sign. A 23500, andererseits in einer vierhändigen Klavierfassung unter der Sign. A 23499, und in den Stimmen (A 23501). Die Partitur mit der Instrumentenbesetzung Flauti I., II., Oboi I., II., English horn, Clarinetti I., II., Bas Clarinet B, Fagotti I., II., Corni G I., II., III., IV., Trombi H I., II., Posauni I., II., III., Tuba, Timpani, Harfe, Violino I, II, Viola, Cello, Baß, ist eine autorisierte, nicht datierte Abschrift im Umfang von 21 Folios 26×34 cm, in Leinen gebunden. Der Name des Kopisten ist zwar nicht angeführt, läßt sich jedoch nach der Handschrift bestimmen, die mit der Handschrift des Klavierauszugs von Jenufa aus dem J. 1903 identisch ist, den Janáčeks bekannter Notenschreiber Josef Štross unterzeichnet hat. Auf das Titelblatt schrieb der Kopist „Úvod“ (Einleitung), Janáček fügte dann eigenhändig „k Její Pastorkyňa (Žárlivost)“ (zu Ihre Stieftochter [Eifersucht]) und seine Unterschrift Leoš Janáček hinzu. In dieser Partiturabschrift sind von fremder Hand mit Bleistift geschriebene Zusätze und Spuren nach Retuschen durch Auskratzen

¹ Joachim Dietrich Link, Musikdirektor der Städtischen Theater in Gera, DDR, teilte mir in einem Schreiben vom 17. März 1967 mit, daß die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht im Rahmen der Neuinszenierung der Oper Jenufa am Städtischen Theater zu Greiz, den 10. Jänner 1959 und dann in 12 Wiederholungen vor der Oper mit besonderem Erfolg aufgeführt wurde. — Im Vorwort zur Ausgabe der Partitur Eifersucht (1964) führt Theodora Straková irrtümlich das Jahr 1960 als Aufführungsdatum an.

² Als Druckwerk erschien die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht bloß unter der Bezeichnung „Eifersucht“ im Staatlichen Musikverlag zu Prag im J. 1964, in der Revision Osvald Chlubnas, mit einem Vorwort von Theodora Straková. Auf die Mängel dieser Revision wies bereits Jarmil Burghauser im Aufsatz Rok 1978 (Jahr 1978) hin, der in der Zeitschrift Hudební rozhledy XVII-1964, 964, herauskam.

kenntlich. Noten- und Verbalzusätze von Janáčeks Hand finden wir auf Folio 8, 10, 11, 12 und 16.

Die vierhändige Klavierfassung im Umfang von 8 Folios 26×34 cm, in Leinen gebunden, ist ebenfalls eine autorisierte, undatierte Abschrift. Den Kopisten kann man nicht feststellen. Auf dem Titelblatt finden wir den von Janáčeks Hand mit Bleistift geschriebenen Namen der Komposition: Úvod k Její pastorkyni (4ručně) (Einleitung zu Jenufa [4händig]). Während die Partitur insgesamt 174 Takte umfaßt, besitzt die vierhändige Fassung für Klavier bloß 108, also um 66 Takte weniger.

In dieser Klavierfassung fehlt zum Unterschied von der Partitur der erste Takt des Blechbläsermotivs über fünf Paukenschlägen, das sich dann öfter als eine Art Motto wiederholt. Bereits bei flüchtigem Vergleich der Tempi und ihrer Taktzahlen tritt der Unterschied zwischen Partitur und Klavierfassung klar zutage. Die Partitur enthält folgende Tempi und Taktzahlen: Allegro – 62 Takte, Presto – 16 Takte, Meno mosso – 18 Takte, Piu mosso – 11 Takte, Moderato – 27 Takte, Tempo Imo – 26 Takte, Moderato – 13 Takte, Allegro – 1 Takt, insgesamt 174 Takte. Die Klavierfassung weist folgende Tempibezeichnungen und Taktzahlen auf: Allegro – 10, Meno Mosso – 18, Piu mosso – 38, Meno mosso – 3, Andante – 30, Allegro – 9, insgesamt 108 Takte, also um 66 Takte weniger als die Partitur.

Die Klavierfassung läßt also das Presto und Moderato vermissen, ihr Piu mosso ist beträchtlich erweitert, es enthält nämlich 38 Takte zum Unterschied von den bloß 11 Takten der Partitur.

Wir wollen die Intonationsunterschiede zwischen Klavierfassung und Partitur nicht eingehend auseinandersetzen. Bereits das Einleitungsthema ist verschieden, es erklingt am Klavier interessanter als in der Partitur:



Man kann die Klavierfassung wohl für die ursprüngliche Konzeption der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht halten. Sie enthält Themen, die in der Partitur reich ausgearbeitet sind, und wir finden dort auch ein verkürztes Zitat aus dem mährischen Volkslied Žárlivec (Der Eifersüchtige) mit Rebellenthematik. Gegenüber der Partitur wiederholt sich hier das Hauptmotiv vielmals in ursprünglicher und gewendeter Form.

Die Niederschrift der Orchesterstimmen nach der Partitur besorgte Hynek Svozil, der auf den Stimmen mit dem Datum der Abschrift 16.–18. října 1906 v Brně (16.–18. Oktober 1906 in Brünn) mehrmals unterschrie-

ben ist. Damals handelte es sich offenbar um das Notenmaterial zur Erstaufführung am 14. November 1906 in der Tschechischen Philharmonie zu Prag, die František Neumann vorbereitete und verwirklichte.

Nebst diesen für die erste Konzertaufführung im J. 1906 bestimmten Stimmen existieren noch Notenparte aus dem J. 1904, als Bestandteil der ersten Niederschrift der Partitur der Oper, deren Uraufführung am 21. Jänner 1904 in Brünn stattfand. Die genannten Notenparte der Oper mit der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht wurden ursprünglich unter der Inv. Nr. 24 und Signatur 1-22 im Archiv des Landestheaters von Brünn hinterlegt. Heute sind sie in den Janáček-Sammlungen ohne Signatur aufbewahrt. Oswald Chlubna, der die Partitur zum Druck vorbereitete und revidierte, waren sie unbekannt.

Die Entstehung der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht läßt zahlreiche Fragen offen. Vor allem ist das Werk folgerichtig Einleitung zu Jenufa-Eifersucht, und nicht bloß Eifersucht zu nennen, was irrig wäre. Janáček spricht ausdrücklich von einer Einleitung zu Jenufa und fügt die Bezeichnung Eifersucht als inspirierendes Programm hinzu. Der Großteil der Literatur beachtet dies nicht und das Werk wurde sogar nur unter der Bezeichnung Eifersucht herausgegeben.³ Janáček dachte es als Einleitung zu Jenufa, als Motto, Leitwort der Oper.⁴ Dies war eine Besonderheit, ein Novum auf dem Gebiet des Opernvorspiels, vor allem deshalb, weil die Einleitung zu Jenufa mit der Oper motivisch nicht zusammenhängt und in dieser Hinsicht unabhängig ist. In der Idee, und teilweise auch musikalisch, knüpft sie jedoch an den Chor für Männerstimmen und Bariton Žárlivec (Der Eifersüchtige) aus dem J. 1888 an, was nachzuweisen ist.

Die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht erfreute sich im Schrifttum, bei Untersuchungen und Aufführungen keines besonderen Interesses. Max Brod und Adolf Veselý führen sie überhaupt nicht an, Vladimír Helfert verzeichnete sie bloß ohne Entstehungsdatum unter dem Namen Eifersucht, was auch Theodora Straková mit Vítězslav Veselý tun. Jarmil Burg-

³ Leoš Janáček nennt die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht einmal Vorspiel, und zwar in seinem Schreiben an František Neumann vom 4. September 1906. Er sagt wörtlich: „Přál bych si mít v Praze zahránu předehru ke Pastorkyni a Valašské tance.“ (Ich möchte in Prag das Vorspiel zu Jenufa und die Lachischen Tänze gespielt wissen.) Gleich darauf spricht er im selben Schreiben von einer Einleitung zu Jenufa, was er dann folgerichtig beibehält; stellenweise fügt er auch die Programmbezeichnung „Eifersucht“ hinzu. Vergl. Bohumír Štědroň: *L. Janáček a František Neumann*. Theaterblatt des Nationaltheaters in Brünn 3-1948, Nr. 12/13, S. 390. — In der ersten Niederschrift der Notenparte nach der Partitur aus dem J. 1904, die in den Janáček-Sammlungen des Moravské muzeum erhalten blieben, geht die Einleitung auch tatsächlich der eigentlichen Oper Jenufa voraus, wird jedoch nur als „Einleitung“ bezeichnet, der Programmtitel „Eifersucht“ fehlt hier. Es ist deshalb mehr als wahrscheinlich, daß ihn Janáček erst vor der Erstaufführung im J. 1906 zu dem von Neumann geleiteten Prager Konzert wählte.

⁴ Artuš Rektorys: *Korespondence L. Janáčka s Artušem Rektorysem* (Korrespondenz L. Janáčeks mit Artuš Rektorys), Praha 1949, Hudební Matice, S. 27, 28, 30, im Folgenden als Janáčková koresp. s Rektorysem zitiert. Vergl. auch Artuš Rektorys: *Korespondence L. Janáčka s Karlem Kovařovicem a Ředitelstvím Národního divadla* (Korrespondenz L. Janáčeks mit Karel Kovařovic und der Direktion des Nationaltheaters) S. 50–52. — Im Folgenden als Janáčková koresp. s Kovařovicem zitiert.

hauser verlegt sie irrtümlich erst in das J. 1904 und bietet weder eine Analyse noch eine Wertung.⁵

Das Beendigungsdatum der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht wurde erst aus meiner Arbeit *Seznam Janáčkových skladeb a úprav* (Verzeichnis von Janáčeks Kompositionen und Bearbeitungen) bekannt.⁶ Die betreffenden Angaben stützte ich auf Janáčeks Anmerkung am Ende des gedruckten Textbuches zu Gabriela Preissovás Schauspiel *Její Pastorkyňa*, die lautet: „Úvod dohot.(oven) 31. XII. 1894“ (Einleitung beendet 31. XII. 1894). Dieses Beendigungsdatum der Einleitung zu Jenufa wird dann vom Schrifttum übernommen,⁷ doch kann man infolge der Existenz zweier Fassungen der Einleitung zu Jenufa, für Klavier und Orchester (Partitur), nicht feststellen, welche von beiden Versionen das Datum betrifft. Nachdem die vierhändige Klavierfassung um 66 Takte kürzer ist und manche Motive und ganze Teile der Orchesterfassung vermissen läßt, die wir in der Partitur finden, kann man schließen, daß die vierhändige Klavierfassung der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht älter ist und als ursprüngliche Konzeption der Einleitung noch vor der Orchesterfassung entstanden ist.⁸ Jedenfalls stellt die vierhändige Klavierfassung des Vorspiels durchaus keinen Kla-

⁵ Max Brod: *Leoš Janáček, Život a dílo* (Leoš Janáček, Leben und Werk). Übersetzt von Alfred Fuchs. Praha 1924, Hudební matice 2. Ausgabe, L. Janáček, Leben und Werk. Revidierte und erweiterte Ausgabe 1956. Wien. Universal Edition. Abkürzung: Brod. — Adolf Veselý: *Leoš Janáček. Pohled do života i díla*. (Leoš Janáček, Blick auf Leben und Werk). Praha 1924, Fr. Borový. Abkürzung: Veselý. — Vladimír Helfert: *Stichwort L. Janáček* in *Pazdířek Musik-Lexikon* II, 1, Brno 1937, Ol. Pazdířek, Abkürzung PHSN II. — Theodora Straková und Vítězslav Veselý: *Janáčková skladatelská činnost. Obraz života a díla*. Leoš Janáček. Prameny, literatura, ikonografie a katalog výstavy. Redigoval Jan Racek (Janáčeks Komponistenschriften) Brno 1948, S. 31 ff. Abkürzung: Straková — Vit. Veselý. — Jarmil Burghauser: *Janáčková tvorba komorní a symfonická* (Janáčeks Kammermusik und symphonisches Schaffen); *Musikologie* 3-1955, S. 259 — Abkürzung: Burghauser.

⁶ Bohumír Štědroň: *Seznam Janáčkových skladeb a úprav* (Verzeichnis von Janáčeks Kompositionen und Bearbeitungen). Slezský studijní ústav v Opavě 1952. Zweite Ausgabe unter dem Titel *Dílo Leoše Janáčka* (Leoš Janáčeks Werk). Alphabetisches Verzeichnis von Janáčeks Kompositionen und Bearbeitungen. Bibliographie und Diskographie. Zusammenstellung und Einleitung von B. Štědroň. Praha 1959, Knižnice Hudebních rozhledů V, Bd. 9. Erschien auch in russischer und englischer Sprache. Deutsch in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Berlin 1960/61. Ergänzung in der Studie *Vídeňská Janáčkiána* (Wiener Janáčkiana), *Hudební rozhledy* XVII-1964, 275/67. Abkürz. Štědroň: Janáčkův katalog.

⁷ Von der neueren monographischen Literatur über Janáček seien in chronologischer Folge genannt: Bohumír Štědroň: *L. Janáček in Briefen und Erinnerungen* (Prag 1955, Artia, auch englisch ebendort), Vladimír Telec: *L. Janáček 1954 bis 1928*. Auswahlbibliographie, Brno 1958, Universitätsbibliothek (Datierung der Einleitung zu Jenufa auf S. 59). — Abkürz.: Telec — Jaroslav Vogel: *Leoš Janáček, Leben und Werk*. Prag 1958, S. 186. Auch in englischer und tschechischer Sprache, Praha 1962/63. Abkürz.: Vogel. — Jaroslav Šeda: *L. Janáček*. Praha 1961. — Jan Racek: *Leoš Janáček* (Leipzig, 1962, Reclam). Derselbe auch tschechisch: Brno 1963, Krajské nakladatelství. Abk.: Racek.

⁸ Bohumír Štědroň: *Lidové kořeny Janáčkovy Pastorkyně* (Die volkstümlichen Wurzeln von Janáčeks Jenufa), *Slezský sborník* 61—1963, 178. — Hier beachte ich zum ersten Mal kurz die beiden Fassungen der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht und ihre Entstehung. — Vergl. auch Theodora Straková und Osvald Chlubna in der Vorrede und im Editionsbericht zur Eifersucht (Praha 1964, Státní hudební vydavatelství).

vierauszug der Partitur vor, weil sie sich von der Orchesterfassung wesentlich unterscheidet. Daraus geht hervor, daß sich die Anmerkung über die Beendigung der Einleitung am 31. XII. 1894 höchstwahrscheinlich auf die Klavierfassung der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht bezieht.

Für diese Annahme spricht auch Janáčeks Aufzeichnung des Anfangsmotivs im Textbuch von Preissovás Jenufa, die sich in der Intonation von der Klavierfassung unterscheidet, melodisch mit der Partitur übereinstimmt und im erwähnten Textbuch mit dem Datum 17. I. 1895 erscheint, d. i. zu einer Zeit, als Janáček die Lesung des zweiten Aktes dieses Schauspiels beendet hatte.⁹ Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Komponist damals – im Jänner 1895 – die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht umzuarbeiten und zu instrumentieren begann.

Die bisher bekannten Quellen gestatten den Schluß, daß der Meister die Klavierfassung des Vorspiels zu Jenufa-Eifersucht am 31. XII. 1894 beendete; wann er die Komposition umarbeitete und instrumentierte, lassen die Quellen nicht erkennen. Leider existiert keine datierte autographische Partitur, die diese Fragen beleuchten könnte.

Janáček gestand, was ihn zur Komposition inspiriert habe, und zwar in einem Aufsatz, den er am 10. November 1906 in der Zeitschrift *Dalibor* veröffentlichte.¹⁰ Seine Inspirationsquelle zur Einleitung zu Jenufa-Eifersucht war das mährische Volkslied *Der Eifersüchtige*, das ihn bereits zu dem Chor für Männerstimmen und Bariton aus dem J. 1888 angeregt hatte. Zur Bezeichnung der orchestralen Einleitung verwendete er jedoch nicht den Namen des mährischen Volkslied, weil er nicht mit dem ganzen Text arbeitete und bloß die Grundidee des Liedes aufnahm. Als Programmkomponist konnte und wollte er natürlich die ursprüngliche Inspirationsquelle, das mährische Volkslied, nicht verleugnen und fügte zum Titel *Einleitung zu Jenufa*, die ein „Vorspiel“ der Oper darstellen sollte, irgendwann um das J. 1906 das Programm *Eifersucht* als gleichberechtigten Titel hinzu.

Aus dem zitierten Aufsatz geht klar hervor, daß es das mährische Volkslied *Der Eifersüchtige* mit dem Inzipit *Na horách, na dolách* (Dort auf der Bergeshöh'...) aus Sušils Sammlung *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* (Mährische Volkslieder mit unterlegten Melodien)¹¹ war, das als Anregung zu beiden Kompositionen, dem Chorwerk und der Orchesterkomposition, diente.

Anhaltspunkte für Janáčeks Inspirationsquelle – das erwähnte mährische Volkslied – verrät bereits die Klavierfassung der Einleitung zu Jenufa, die noch nicht die Bezeichnung *Eifersucht* als Programm trägt. Janáček trug nämlich eigenhändig mit Bleistift in diese Klavierversion Fragmente der zitierten mährischen Volksballade *Der Eifersüchtige* ein,

⁹ Theodora Straková machte auf dieses Motiv in der Vorrede zur Ausgabe der Partitur der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht aufmerksam.

¹⁰ Leoš Janáček: *Úvod k Její pastorkyni* (Einleitung zu Jenufa) (*Dalibor* XXIX-1906/07, 49 ff.).

¹¹ František Sušil: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* (Mährische Volkslieder mit unterlegten Melodien), Praha 1941, 3. Ausgabe, Nr. 124, S. 115/16.

die untrüglich dafür sprechen, daß er die Komposition mit der Idee und dem Text des mährischen Volkslieds in Verbindung brachte. Zum einleitenden Allegro schrieb er die Worte „Na horách“ (Auf der Höh'), also den Textbeginn des mährischen Volkslieds Der Eifersüchtige, im neunten Takt desselben Allegros finden wir die Anmerkung „odletěly“ (fortgeflogen)

Fol.2, takt 9. (Primo)

odletěly

im elften Takt steht „A co se tam“ (Was dort schimmert).

Meno mosso

Fol.2, 11. a. 12. t. (Primo)

a to se tam

Weitere Zitate aus dem mährischen Volkslied Der Eifersüchtige findet man unter folgenden Motiven:

Piu mosso

Fol.2r, 11. a. 12. t. (Secondo)

z bílým šatečkem

Fol.3, 14. t. (Primo)

Ari mně neumřes

Fol.4, 17. t. (Primo)

Podaj mně má

fp *fp*
Kdo ti

Andante *p* Fol.5, 11.t.
(Primo)
Šablu mu podala

Meno mosso Fol.5. 7.t. (Primo)
odskočila

Alle diese Anmerkungen in der Klavierfassung der Eifersucht sind zugleich ein Beleg dafür, daß sich Janáček in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, sei es auch unbewußt, zu einer Ästhetik des Ausdrucks bekannte, indem er bestimmten Motiven eine bestimmte, dem Wortsinn entsprechende Bedeutung beilegte, da ihn ja das Wort und sein Sinn grundsätzlich inspirierten.

Mit ihrer Entstehung im Jahre 1894 fällt die Komposition Eifersucht in die Zeit von Janáčeks Begeisterung für das mährische Volkslied, aus dem er reiche Anregungen schöpfte, wie zahlreiche Kompositionen und Bearbeitungen aus dieser Zeit, z. B. die Lachischen Tänze, die Oper Anfang eines Romans und das Ballett Rákóc Rákóczy u. a. m., beweisen.¹² Das Volkslied durchrankt in dieser Schaffensperiode seine Kompositionen und erscheint in verschiedenartigen Stilisierungen oder Bearbeitungen.

¹² Bohumír Štědroň: *Janáček lidový*. Předmluva k vydání Janáčkových Národních tanců na Moravě (Der volkstümliche Janáček. Vorrede zu Janáčeks Ausgabe der Mährischen Volkstänze). Praha 1953, KLHU, S. 3–7. — Jiří Vysloužil: *Hudebně folkloristické dílo Leoše Janáčka* (Janáčeks musikfolkloristisches Werk) in J. Vysloužil's Edition: L. Janáček. *O lidové písni a hudbě*. Dokumenty a studie (L. Janáček. Von Volkslied und Volksmusik. Dokumente und Studien). Praha 1955, KLHU, S. 29 ff. Abk.: Vysloužil. — In derselben Edition Jan Ráček: *Úvodem* (Vorrede) auf S. 11 ff. Auf die Bedeutung und Eigenart von Janáčeks Harmonisierung machte Jiří Vysloužil in der Studie *Modální struktury u Janáčka* (Modalstrukturen bei Janáček) aufmerksam. Hudební rozhledy XIX-1966, S. 552.

Es ist zugleich die Periode, in der Janáček auch nicht zögert Volkslieder unmittelbar zu zitieren. Zu solchen Kompositionen gehört die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht, deren Inspirationsquelle, das mährische Volkslied Der Eifersüchtige, so stark wirkte, daß sich der Meister nicht nur nach ihrer Idee richtete, sondern auch ihre Melodie zitierte.

Für das Thema seiner Einleitung galten dem Komponisten vier Strophen des mährischen Volkslieds Der Eifersüchtige als entscheidend: die sechste, siebente, neunte und elfte. Diese Strophen schildern die ängstliche Sorge des Mädchens um den schwer verwundeten Burschen und dessen perfides Verlangen nach einem Säbel; und nach dem raschen Zurückspringen des Mädchens, das den Verrat erkennt, erklingt der letzte Aufschrei stechender Eifersucht des Burschen:

*Byl bych Ti hlavu stal,
aby po mej smrti žádný ťa nedostal
Ich hätt' den Kopf dir abgeschlagen,
damit dich keiner mehr, wenn ich tot bin, lieben kann.*

Die eigene Vertonung berührend, zitiert Janáček im erwähnten Aufsatz nur zwei musikalische Motive. Das erste leitet er vom unruhigen Summen der Fliegen ab („ztične vše, snad slyšet jen nepokojný bzukot much, jež mu průtečkem oháňá“ – Alles verstummt, man hört wohl nur der Fliegen unruhig' Gesumm, die sie mit dem Birkenzweig verjagt)



das zweite verbindet er mit den Worten „Kdo ti tu radu dal, věrně ťa miloval“ (Der dir den Rat gab, der hat dich lieb gehabt), das der verwundete Rebell flüstert, als sein Liebchen, Verrat ahnend, zurückspringt.

Das zweite Motiv ist ein unmittelbares Zitat des zweiten Dreitakts aus dem mährischen Volkslied Der Eifersüchtige



Doch kann man nur schwer sagen, an welche Motive Janáček im letzten Satz seines Artikels in der Zeitschrift Dalibor dachte: „Tři motivy slyším z písně, nemohly být tvrdší ocele“ (Drei Motive höre ich aus dem Lied, härter denn Stahl). Er konnte hier vielleicht den erwähnten Dreitakt meinen, in dem sich drei Töne hartnäckig im Intervall einer bloßen Sekunde wiederholen. Doch ist es auch möglich, daß er mit diesen drei Motiven jene meinte, die er in seiner Einleitung zu Jenufa-Eifersucht zitierte.

Diese erste Erläuterung seiner Orchesterkomposition Einleitung zu Jenufa-Eifersucht schrieb Janáček zur Erstaufführung am 14. November 1906 bei einem Konzert der Tschechischen Philharmonie in Prag, und dies auf unmittelbare Veranlassung František Neumanns, der das Konzert dirigierte. Elf Jahre später, verfaßte Janáček eine neue, musikalisch weitaus eingehendere Erläuterung des Programms zur Einleitung, die in Janáčeks Handschrift im Besitz von Frau Antonia Bakalová in Brunn erhalten blieb. Es handelt sich um ein zweiseitiges Autograph, mit Janáčeks bekanntem Dreieckzeichen unterschrieben und datiert: „Brno, 25. září 1917“ (Brunn, 25. September 1917),¹³ das für das Konzert des Orchesters des Prager Nationaltheaters bestimmt war, das am 13. Oktober 1917 in Brunn stattfand und bei dem Karel Kovařovic Janáčeks Eifersucht aufführte. Wir zitieren wörtlich:

*Leoš Janáček Úvod k Její pastorkyni-Žárlivost
(Einleitung zu Jenufa-Eifersucht)*

„vrací se stále a tvrdošijně motivem“
(kehrt ständig und hartnäckig mit
dem Motiv zurück)



„raní vždy hluboko a jistě...“
(verletzt immer tief und
verlässlich)



„bolestná, nehojí se ani láskou...“
(schmerzvoll, heilt nicht einmal
die Liebe)



¹³ Das Faksimile dieser autographischen Analyse Janáčeks führe ich in der Beilage an. Die Untersuchung muß bekannt gewesen sein und wurde offenbar im Konzertprogramm veröffentlicht, das erhalten blieb. Der Musikkritiker der Lidové noviny (Chiffre -ša-) beruft sich im Referat vom 16. X. 1917, ebenso wie die Zeitung Moravská orlice vom 17. X. 1917, unmittelbar auf die Worte des Komponisten.

„je štítem lstným a nese v sobě tíži
tragédie“

(ein listig Schild, von der Tragödie
beschwert); der ursprüngliche gestri-
chene Text lautete: „a příčinou mno-
hých tragedií“ (und Ursache vieler
Tragödien)

„Úvod sevřen těsně, je toliko heslem, mottem
k Její pastorkyni“

(Einleitung fest geschlossen, ist bloß Stichwort, Motto
zu Jenufa)



„Bez všelikých motivických svazů s operou.“
(Ohne motivische Bindungen an die Oper)

Brno, 25. září 1917.

△

Diese poetisch gefaßte Auslegung Janáčeks stellt eigentlich eine Motivenanalyse der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht vor. Sie stimmt mit den Motiven der Komposition überein und behandelt vier Hauptmotive, die Janáček romantisch-programmhaft auffaßte. Das erste trägt den Charakter der hartnäckigen Wiederkehr, da die Eifersucht ja immer von neuem erscheint, das zweite, mit Verwendung von *sf*, stellt die Eifersucht vor, die jedesmal tief verletzt, das dritte trägt Liebescharakter, vermag jedoch die brennende Eifersucht nicht zu zähmen, wirkt deshalb bloß als Trug und führt zur Tragödie.

Das vierte Motiv stammt nicht von Janáček. Der Komponist zitiert es aus dem mährischen Volkslied Der Eifersüchtige (Dort auf der Bergeshöh'), den Mittelteil mit einer geringen metrischen Änderung.

Interessanterweise wählt Janáček bei dieser handschriftlichen Analyse jene Musikmotive zur Eifersucht, die den Themen der Klavier- und nicht der Orchesterfassung entsprechen, wo ihre Intonation etwas geändert erscheint. Man kann dies vielleicht mit dem Umstand erklären, daß der Komponist zur Zeit, als er die Analyse schrieb, gar nicht im Besitz der Partitur war, die sich wahrscheinlich bei Karel Kovařovic befand, der sie dann in Brünn am 13. X. 1917 zur Aufführung brachte. Janáček hatte also offenbar nur die Klavierfassung zur Hand. Es ist allerdings auch möglich, daß er die Analyse der Motive ohne Noten vornahm, wie sie sich in seine Erinnerung eingepreßt hatten.

Mit vier Hauptmotiven arbeitet also der Komponist in seiner Einleitung zu Jenufa-Eifersucht. Es ist gewiß, daß er in diesen Motiven Lacas Eifersucht erblickte, die Gefühlsregungen einer bestimmten Figur der Opernhandlung. Auf Laca bezieht sich die den einzelnen Motiven verliehene

Charakteristik. Laca war ständig und hartnäckig auf Stewa eifersüchtig, der trotz seines Leichtsinns und seiner Trunksucht Jenufas Liebe gewann, die Liebe eines Mädchens, das Laca selbst von Kindheit an innig liebte. Wie tief war er betroffen und im Grunde seines Herzens verwundet, so oft er Jenufa in Liebe zu Stewa entbrennen sah. Wenn sie Laca abwies und ihr Gefühl zu Stewa bekannte, brannte der Schmerz. Trotzdem Laca Jenufa liebte, war er imstande ihr ein Leid zu tun, doch nur deshalb, damit sie Stewa nicht bekäme. Bei der ersten Gelegenheit gab er seiner wütenden Eifersucht freien Lauf: er verunstaltete ihr Antlitz, was später tragische Folgen haben sollte.

Janáček erkannte in seiner handschriftlichen Erläuterung zur Einleitung Eifersucht richtig, daß sie bloß ein Leitwort, ein Motto, zu Jenufa ist. Sie entwickelt also keineswegs die ganze dramatische Idee und den ganzen psychischen Gehalt der Oper, sondern bloß die Hauptbeweggründe ihrer Handlung – Eifersucht und Leidenschaft. Laca verletzt Jenufa aus Eifersucht. Diesem krankhaften Gefühlsmotiv entspringen Folgen, die unter tragischen Umständen zum Bruch zwischen Stewa und Jenufa führen. Die Läuterung – Jenufas neuer Lebensweg – erhebt Lacas ausgeglichenen Charakter gegen die Rücksichtslosigkeit seines unredlichen Rivalen.

Obwohl Janáčeks zweite Analyse vor allem auf Lacas Eifersucht hinielt, hatte der Meister nicht nur das individuelle Gefühl im Sinn, vielmehr die Eifersüchtigkeit und unzählbare Leidenschaftlichkeit an sich, Eigenschaften, die das Volk der mährischen Slowakei im allgemeinen kennzeichnen. Janáček drückt dies im erwähnten Aufsatz mit folgenden Worten aus:

Tato práce byla mi úvodem ku Její pastorkyni. Zase tatáž místa hornaté Slovače, zase ten lid a zase ta nešťastná náruživosť.

(Diese Arbeit [d. h. Einleitung zu Jenufa-Eifersucht] denke ich als Präludium zur Oper Jenufa. Wieder diese slowakischen Berge, wieder dieses Volk und seine unselige Leidenschaftlichkeit . . .).

Bei der Analyse der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht werden wir uns auf Janáčeks bereits erwähnten Aufsatz aus dem J. 1906, vor allem jedoch auf seine viel ausführlichere Analyse der Motive aus dem J. 1917 stützen. Wir verwenden dabei die Ausgabe der Partitur Eifersucht aus dem J. 1964. Obwohl Osvald Chlubnas Revision die Grenzen einer wissenschaftlich strengen Edition überschreitet und Züge einer Bearbeitung trägt, bietet sie für die motivische, melodische Analyse eine ausreichende Grundlage, ist für Janáčeks psychologische Vorstellung aufschlußreich und respektiert den harmonischen Entwurf, den formalen Aufbau der Komposition und ihre Instrumentierung.

Die Hauptmotive, die aus Janáčeks klarer, psychologisch fundierter Vorstellung verschiedener Typen und Schattierung der Eifersucht und ihrer seelischen Bedeutung wuchsen, sind im melodischen Fluß der Komposition enthalten. Wiederkehr der Eifersucht nennen wir jenes Motiv, von dem Janáček sagt, die Eifersucht kehre ständig und hartnäckig wieder, das weitere Motiv („verletzt immer tief und verlässlich“) sei Motiv des psychischen Traumas genannt, das Liebesmotiv entspricht Janáčeks Charak-

teristik: „schmerzvoll, heilt nicht einmal die Liebe“. Das letzte von Janáček angeführte Motiv ist ein aus dem mährischen Volkslied Der Eifersüchtige übernommenes musikalische Symbol.

Diese vier Motive sind gewiß grundlegend; Janáček übergibt jedoch noch ein weiteres Motiv, das den Charakter einer Art Drohung besitzt und die Komposition im Orchesterplenum, mit Ausnahme der Harfe und Streicher, in Moll einleitet



sie in Dur beendet und an zahlreichen Stellen vorkommt. Auch dieses Motiv gehört zweifellos zu den Hauptmotiven, weil es im Verlauf der Komposition oft nicht nur selbständig in verschiedenen Instrumentengruppen, vor allem als eine Art Schicksalsmotiv in den Tympani, sondern auch in Kombination mit andern Hauptmotiven erscheint: z. B. mit dem aus dem mährischen Volkslied übernommenen symbolischen Motiv (Un poco mosso, S. 6 zit. Partitur), mit dem Motiv des psychischen Traumas (Piu animato, S. 12, Takt 40 zit. Partitur), auch mit dem Liebesmotiv, und dies am markantesten im Piu animato (S. 19, Takt 59 Part.). Im Tempo Imo (S. 40 Part.) treffen alle Hauptmotive im Wechsel aufeinander. In den einzelnen Teilen dieses Abschnitts äußert sich das folgendermaßen: Im einleitenden Allegro exponiert Janáček das erste eintaktige Motiv, das wir Drohungsmotiv nannten. Gleich im zweiten Takt erklingt das Eifersuchtsmotiv und im dritten Takt, in den Klarinetten, das Motiv des psychischen Traumas, an das sich in den Violinen das verkürzte Liebesmotiv schmiegt. Damit sind, mit Ausnahme des aus dem mährischen Volkslied übernommenen symbolischen Motivs, alle Hauptmotive exponiert, wobei das Motiv der hartnäckigen Wiederkehr der Eifersucht auf klassische Weise entwickelt wird, vor allem durch Augmentierung und Inversion. Mit dem Drohungsmotiv gipfelt die Dynamik des ersten Allegro-Teils, um sich dann zu beruhigen.

Nach der Exposition des ersten Teils folgt der zweite Teil der Einleitung (Un poco meno mosso), der in den Waldhörnern abermals das symbolische Motiv aus dem mährischen Volkslied der Eifersüchtige in folgender Form und Dynamik bringt:



Es handelt sich um den um einen Takt verlängerten zweiten Dreitakt des zitierten Volkslieds und die verkürzte folgende Viertaktfigur, die von den Waldhörnern zuerst con sordino und dann ohne Dämpfer mit gesteigerter Kraft vorgetragen werden. Die Zitate sind Signale zum eigentlichen Drama, das sich in diesem Werk abspielt und das vom Text des Volkslieds gegebene Programm schildert. In diesem Teil der Komposition wechseln Tempi, Dynamik und Agogik je nach der Situation des Volkslieds rasch ab. Es handelt sich jedoch offenbar um keine Beschreibung der Handlung und Situation, sondern eher um eine allgemeine Schilderung des Dialogs, der sich in einer Berghütte zwischen dem verwundeten Burschen und seiner Liebsten abspielt.

Das Drama entwickelt sich in ständigem Wechsel der Motive: des symbolischen, Drohungs-, Trauma- und Liebesmotivs. Die Eifersucht glimmt, lodert und bricht mit dem letzten Aufschrei des Verwundeten, der seine Liebste töten will, verzweifelt aus. Janáček schildert hier nach dem Text und dem Milieu, was er im Aufsatz aus dem J. 1906 in Dalibor mit folgenden Worten ausdrückte: „Ztichne vše, snad slyšet jen nepokojný bzukot much, jež mu průtečkem oháňá.“ (Alles verstummt, man hört wohl nur der Fliegen unruhig' Gesum, die sie mit dem Birkenzweig verscheucht.) Dieses Summen deutet er auch tonmalerisch an, und dämpft den Strom der Musik im hohen Tremolo der Geigen zum Pianissimo. Das Tremolo erscheint in diesem Abschnitt vom Anfang des zweiten Teils an (Un poco mono mosso). Unter den angeführten Motiven gewinnt hier das Liebesmotiv des Mädchens die Oberhand; erst ringt es zwar noch mit dem symbolischen Motiv des mährischen Volkslieds, dann wächst es plötzlich zu prachtvoller Breite, voll innigster Empfindung, erklingt dann mächtig im Piu mosso, um im Moderato (vom 112. Takt, S. 32) der Klarinette und Flöten tief zu ergreifen.

The image shows a musical score for two instruments: Flétny-Clarinet and Housle. The Flétny-Clarinet part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It starts with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with a descending interval. The Housle part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. It starts with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with a descending interval. The two parts are written in a similar style, with a focus on the melodic contour.

Daß es sich nicht ganz verselbständigt hat, verrät das abermalige Einfallen in das Motiv des mährischen Volkslieds und das Motiv des psychischen Traumas, ja der Kampf und die Verflechtung aller Motive. Die dramatische Szene des Gesprächs der beiden Liebenden, des verwundeten Eifersüchtlings und der treuen Geliebten, endet mit der schweren Depressions des Burschen, der seine Wahnsinnstat nicht ausführen konnte (symbolisches Motiv im Englisch-Horn gegen das Liebesmotiv in der Klarinette).

Erst im Tempo Imo beginnt eine kleine Reprise des ersten Teils, allerdings gekürzt und im Thema der hartnäckigen Eifersucht intervallmäßig alteriert, das später in die Koda mündet. Vom Tempo Imo an finden wir dann das Thema der Liebe des Mädchens nicht mehr in der früher entwickelten innigen Form, im Gegenteil: deutlich tritt hier das symbolische Eifersuchtsthema des mährischen Volkslieds in verlängerter Form und ff erst in den Waldhörnern, dann in den Trompeten auf, die mit den Posaunen in das Drohungsmotiv einfallen und das Motiv des Eifersüchtigen zum Unterschied vom mährischen Volkslied folgendermaßen beschließen:



An dieser Stelle gipfelt die Komposition dramatisch und dynamisch; auch tritt H-dur an die Stelle des ursprünglichen h-moll. Hier liegt der Schwerpunkt der tragischen Eifersucht des Burschen. Der Verwundete sieht, daß seine Leibste rasch zurückgesprungen ist und zischt: „Der dir den Rat gab, der hat dich lieb gehabt“, und schreit dann mit den letzten Kräften seiner Verzweiflung: „Ich hätt’ den Kopf dir abgeschlagen, daß keiner dich nach meinem Tod mehr lieben kann.“

Die Koda (2 Takte vor Moderato meno, S. 47 ff.) umfaßt drei verflochtene Motive: der hartnäckig wiederkehrenden Eifersucht, des seelischen Traumas mit einem Fragment des Liebesmotivs. Das erste Motiv überwiegt durchaus (Motiv des Burschen) und verlöscht dann durch Intervalls-Alterierung und dynamisch. Der Schlußtakt der Blechblasinstrumente über den Paukenschlägen ist nur die letzte drohende Warnung und das verklingende Echo leidenschaftlicher Eifersucht. Er korrespondiert mit dem Einleitungsmotiv und schließt so die ganze Komposition ab. Der Schluß ertönt in klarem H-dur, im Sinne der Ausdrucksästhetik in geläuterten, schicksalsversöhnten Tönen.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, daß Janáček seine Einleitung zu Jenufa-Eifersucht musikalisch und kompositionell nach dem Sinn des Textes und der Idee des mährischen Volkslieds Der Eifersüchtige entworfen hat. Die Verallgemeinerung, für die er die neue Bezeichnung Eifersucht wählte, umriß die psychologischen Hauptzüge der Eifersucht an sich und verwendete die entsprechenden musikalischen Motive.

Janáčeks Methode der Komposition dieser Arbeit entspricht seinen Chorwerken, vor allem dem Eifersüchtigen aus dem J. 1888, und natürlich auch seinem Chorschaffen, das nach Jenufa auf die soziale und nationale Poesie des Dichters Petr Bezruč einsetzte (Kantor Halfar, Maryčka Magdónová, 70.000). Janáček durchdenkt das Geschehen psychologisch und dramatisiert es. Er verbindet die Vorstellungen, Gedanken und Sehnsüchte der Träger der Handlung zu einem reichen musikalischen Gefüge. Dadurch entsteht vor allem ein kompliziertes melodisches Band, das der Kompo-

nist allerdings nicht kontrapunktisch, sondern von psychologischen und expressiven Gesichtspunkten flicht. Deshalb bleibt der Meister auch in dieser Komposition vor allem Melodiker, dessen Invention innere Kraft besitzt und bezwingt.

Melodisch schöpft Janáček einerseits aus früheren Fonden, andererseits stützt er sich auf symbolische Elemente des mährischen Volkslieds *Der Eifersüchtige*, und wählt schließlich neue, selbständige Melodien.

Gleich Vítězslav Novák übernahm auch Janáček – allerdings in weit geringerem Maße – Motive aus früheren in neue Werke. So übertrug er z. B. in seinen Chor *Holubička* (*Das Täubchen*), nach Worten von Eliška Krásnohorská aus dem J. 1888, fast notengetreu ein Motiv, das vorher in seiner *Dumka* für Violine und Klavier erklungen war.¹⁴

Der thematische Zusammenhang des Männerchors mit Bariton *Der Eifersüchtige* aus dem J. 1888 mit der Orchesterkomposition *Eifersucht* aus dem J. 1894 mußte auch in musikalischer Hinsicht zum Vorschein kommen. Janáček bekennt dies übrigens in seinem Aufsatz aus dem J. 1906 selbst ein. Wenn er in seiner Orchesterkomposition das mährische Volkslied *Der Eifersüchtige* unmittelbar zitierte, tat er dies nicht im Männerchor. Dafür kommt dort ein Motiv vor, das wir in der *Eifersucht* als Liebesmotiv bezeichneten und das dort offenbar einen Widerhall des Männerchors, falls nicht gar eine Übernahme aus dem Männerchor in die Orchesterkomposition vorstellt. Wenn wir es mit dem Liebesmotiv der Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht* vergleichen, erkennen wir, daß beide Motive rhythmisch und melodisch derselben Herkunft sind.¹⁵

le - zí tam šo - ha - jek, hla - va do - ru - ba - ná
na tvo - jím sr - de - čku zra - du jsem u - zna - la

(Partitura
Žárlice,
str.16 a 27)

Was die melodischen Elemente des mährischen Volkslieds *Der Eifersüchtige* anbelangt, haben wir Belege dafür gebracht, wie und in welchen Instrumenten sie Janáček zitiert. Es ist allerdings interessant, daß der Komponist hier den einleitenden Dreitakt des mährischen Volkslieds nicht übernimmt, obwohl gerade dieser Anfang mit seinen Intervallen einer

¹⁴ Bohumír Štědroň: *Janáčkův Žárlicev pro mužský sbor a baryton* (Janáčeks Männerchor mit Bariton *Der Eifersüchtige*). *Časopis Moravského muzea* LI – 1966, S. 291.

¹⁵ Vogel machte auf diesen musikalischen Zusammenhang in der tschechischen Ausgabe seines Buchs auf S. 127 aufmerksam. Vergl. auch Bohumír Štědroň: *Lidové kořeny Janáčkovy Pastorkyně* (Die volkstümlichen Wurzeln von Janáčeks *Jenufa*). *Slezský sborník* 61-1963, S. 179.

reinen Quart und der oberen großen Sekund später den Haupttypus seines melodischen Denkens vorstellen sollte.



Dafür brachte er den zweiten Dreitakt des Volkslieds ausgiebig zur Geltung, denn er hörte in ihm Härte, bohrende Eifersucht und Leidenschaft. Er formte ihn zu verschiedenen Varianten und nahm Intervallsänderungen vor:



Durch den im obigen Beispiel angeführten Abschluß vermochte Janáček die musikalische Vorstellung der Eifersucht des Liebhabers fester und eindeutiger zu gestalten. Das mährische Volkslied klingt nämlich mit einem Halbschluß auf der Dominante unbestimmt schwebend, gewissermaßen fragend aus.

Die selbständigen Motive Janáčeks haben wir bei der Analyse der Komposition erwähnt: das Motiv der Drohung, der wiederkehrenden Eifersucht, des seelischen Traumas und der Liebe des Mädchens, von denen Janáček in seiner Erläuterung aus dem J. 1917 spricht. Sie bilden natürlich den Kern der melodischen Bewegung und des melodischen Aufbaus, und entwickeln sich nach der psychologischen Ausdrucksmethode und in klassisch-romantischer Motivverarbeitung. Das Motiv des seelischen Traumas, das im schnellen Lauf von vier Ganztönen beginnt, wollen wir nicht als Beginn der Verwendung der Ganztonleiter deuten; es handelt sich vielmehr eher um den Ausdruck eines Programms (schmerzvolle Eifersucht verwundet)



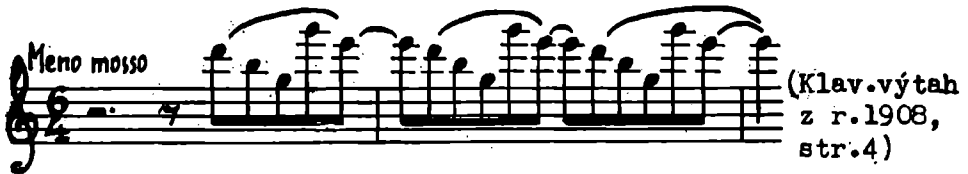
Dafür sind die Keime einer monothematischen Art der melodischen Verarbeitung bereits deutlich zu erkennen.

Janáček sagt in seiner Analyse aus dem J. 1917, die Einleitung zu Jenůfa besitze „keinerlei motivische Bindungen an die Oper“. Er hat damit im großen und ganzen recht. Seine selbständigen Hauptmotive, und auch die aus dem mährischen Volkslied und dem Männerchor Der Eifersüchtige übernommenen Motive, findet man in der Oper nicht wieder. Den-

noch kann man Andeutungen melodischer oder eher rhythmischer Elemente, die im ersten Auftritt der Oper Jenufa als Ausdruck der Beunruhigung erscheinen, an einer Stelle der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht erkennen, und zwar in den Analogien zwischen den Begleitmotiven der Einleitung und des ersten Auftritts der Oper. In den Violoncelli, Violen und der Harfe der Einleitung zu Jenufa wiederholt sich häufig folgendes Motiv:



Es erklingt im ersten Auftritt der Oper vor Jenufas Gesang und auch Lascas Gesang wird dort ähnlich rhythmisiert.



Auch andere Zusammenhänge deuten an, daß die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht tatsächlich als Bestandteil der Oper gedacht war. Der erste Auftritt der Oper beginnt mit *ces*, das mit *h* enharmonisch ist, in welcher Tonart (H-dur) die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht endet; metrisch entspricht der $\frac{6}{4}$ -Takt der Einleitung zu Jenufa dem $\frac{6}{4}$ -Takt im ersten Auftritt der Oper. Bei den erhalten gebliebenen ersten Orchesterstimmen der Jenufa aus dem J. 1904 ist die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht ganz offenbar mit der eigentlichen Oper verbunden und vor den ersten Aufzug geschrieben. Daraus geht klar hervor, daß Janáček mit der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht als integrierendem Bestandteil der eigentlichen Oper rechnete. Wenn sie also – wie Jan Kunc bezeugt¹⁶ – vor der Uraufführung am 21. Jänner 1904 in Brünn nicht gespielt wurde, konnte dies nur an der schwachen Besetzung des damaligen Brünnner Theaterorchesters liegen.

In metrorhythmischer Hinsicht ist die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht insofern interessant, als zwar der nur kurz vom $\frac{2}{4}$ -Takt abgelöste $\frac{6}{4}$ -Takt überwiegt, für den innigen Gesang des Liebesmotivs und der Liebe des Mädchens jedoch auch der $\frac{3}{2}$ -Takt gewählt wird (Moderato, Part. S. 31); überhaupt äußert sich hier Janáčeks Vorliebe für ungerade, unregelmäßige und synkopische Rhythmen. Die Rhythmik ist allerdings noch nicht so kompliziert und mannigfaltig, wie in den späteren Werken, als Janáčeks Lehre vom Rhythmus bereits ausgearbeitet war, doch wird sie durch Anfänge und Betonungen auf die leichte Taktzeit, durch weibliche

¹⁶ Vogel, I. c. (tschechische Ausgabe), 128.

Abschlüsse, Duolen, Triolen, Sextolen u. a. belebt und läßt einen heftigen rhythmischen Puls ahnen. Die Periodisierung dieser Komposition geht — ganz im Geiste des mährischen Volkslieds — vom Zweitakt zum Dreitakt über.

Der dynamische und agogische Plan des Vorspiels entspricht der dramatischen Intention des Programms. Die dynamische Spanne reicht von ppp bis ff, höhere Stärkegrade schreibt der Komponist nicht vor. Auffallend ist die häufige Verwendung des sf, con sordino und der Tremoli, was mit Janáčeks besonderer Fähigkeit zusammenhängt, die psychologische Situation zu erfassen und ihr den gehörigen Ausdruck zu verleihen.

Bevor wir mit der harmonischen Analyse der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht beginnen, betonen wir, daß Janáček zur Zeit der Komposition dieses Werks, d. i. um das Jahr 1894, dem klassisch-romantischen, allerdings von der mährischen Folklore stark beeinflussten Stil verhaftet war. Deshalb kann man diese Zeit, die vom J. 1888 bis zur Beendigung der Oper Jenufa (1904) reicht, als Schaffensperiode unter dem Einfluß der Volksmusik bezeichnen. Dies beweisen auch Janáčeks folkloristische Aufsätze, die er seit 1889 in der Sammlung *Národní písně moravské nově nasbírané* (Neu gesammelte mährische Volkslieder, Fr. Bartoš, 1889), in der Zeitung *Moravské listy* (1891), in der Zeitschrift *Český lid* (1893), in der Zeitung *Lidové noviny* (1893/94) und in anderen Zeitschriften veröffentlichte, vor allem jedoch sein Schaffen von den Lachischen Tänzen an bis zu Jenufa.

Im Gesuch um eine Subvention für die Sammlung von mährischen Volkstänzen, das Janáček der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Prag am 17. November 1881 überreichte,¹⁷ heißt es ausdrücklich, daß man auf Grund der Kenntnisse von Volkstänzen eine Wiedergeburt der tschechischen Musik auch in harmonischer und auch formaler Hinsicht erwarten könne. Janáček war davon überzeugt, daß die mährischen Volkstänze einen Schatz von harmonischer Inspiration darstellen, besonders dann, wenn man sie auf dem Zymbal spielt. Es ist bekannt, daß er z. B. im J. 1891 bei einem Ferienaufenthalt in der mährischen Slowakei vom Tanz *Ej, danaj* . . . zu zwei Violinen, einer Baßgeige und dem Dudelsack begeistert war. Janáčeks Interesse für Volkslied und Volkstanz war also nicht einseitig und betraf nicht nur den Text und die Melodie, sondern auch die harmonische und formale Seite.

Zur selben Zeit spricht der Komponist von mährischen Tonarten und Modulationen. Für ein besonderes Charakteristikum des mährischen Volkslieds hält er die sogenannte Abstumpfung der Versöhnung,¹⁸ den mixolydischen Abschluß. Zweifellos beeinflussen die alten Kirchentonleitern, besonders die lydische, mixolydische und dorische, nicht nur seine Melodik, sondern auch die harmonische Substanz seiner Kompositionen und

¹⁷ Bohumír Štědroň: *Leoš Janáček ve vzpomínkách a dopisech* (Leoš Janáček in Erinnerungen und Briefen). Praha 1946, Edition Topič, S. 124. Deutsche Ausgabe (Praha 1955, Artia) S. 65/66, englische Ausgabe (ebendort) S. 76. Auch Vysloužil in der zitierten Edition, S. 515.

¹⁸ Leoš Janáček: *Obraty melodické v lidové písni* (Melodische Wendungen im Volkslied). *Český lid* 1893. Vysloužil, 164.

ihre Modulation. Man hat deshalb in Janáčeks Einleitung zu Jenufa-Eifersucht den Einfluß der volkstümlichen Harmonik besonders zu beachten. Als Programmkomponist ging Janáček allerdings von der psychologischen und inhaltlichen Bedeutung des Themas der Eifersucht aus, die er mit mehreren Hauptmotiven ausdrückte. Die Folgen, Imitationen, Einsätze, Verflechtungen und Vermischungen dieser Motive repräsentieren die verschiedenen Kategorien der Eifersucht, und werden öfter und derartig traktiert, daß sie den Eindruck einer Art von Individualisierung der Stimmen erwecken, jedoch nicht im üblichen kontrapunktischen oder polymelodischen Sinn des Wortes. Die psychologische Bedeutung und der Ausdruck erscheinen eben Janáček ebenso wichtig wie der harmonische Aufbau, der durch die einzelnen Motive und ihr Geflecht scheinbar in den Hintergrund gerückt wird. Die Analogien zu Janáčeks Vokalkompositionen, vor allem dem Chor *Der Eifersüchtige* (1888) und späteren Chorwerken nach der nationalen und sozialen Poesie des Dichters Bezruč, treten hier wieder auffallend zutage.

In der harmonischen Struktur überwiegen klassisch-romantische Harmonien mit volkstümlichen Einflüssen. Die Komposition beginnt in h-moll und endet in H-dur, was damals üblich war; man kann darin den läuternenden Sinn der tragischen Ballade erblicken. Ein einziges der fünf Hauptmotive, das Drohungsmotiv im Anfangs- und Endtakt, wird harmonisch traktiert, und greift in den einzelnen Instrumenten ostinat in den Verlauf der Komposition ein. Das Motiv der wiederkehrenden Eifersucht entfaltet sich in thematischer Arbeit, die folgenden harmonischen Entwurf zeigt: h-moll über den halbverkleinerten Septakkord mit Funktion der Subdominante und zugefügter unterer Septim, tonischen Quartsextakkord, dominanten Septakkord zum tonischen h-moll. Im folgenden symbolischen Motiv aus dem mährischen Volkslied erscheint eine identische harmonische Struktur mit Änderung der Tonart in H-dur. Im *Piu animato* vollzieht Janáček in Übereinstimmung mit der fallenden Melodie des symbolischen Motivs eine typische Septimverbindung über A-dur nach H-dur, unter dem Einfluß der Volksmusiker und Zymbalisten, und von A-dur zum Quartsextakkord G. Dann entwickelt er einen reichen Modulationsplan über einer Kombination des symbolischen Motivs (Englisch-Horn), des Drohungsmotivs (Waldhorn) und des Motivs des psychischen Traumas (Flöten, Oboen), indem er ein melodisches Ostinato in den Baßstimmen (II. Fagott, Kb. Vc.), einen Orgelpunkt auf A (1. Fag.) und die Verschmelzung des kleinen Septakkords in der Harfe verwendet. Die harmonische Fläche ruht zuerst auf dem Sekundakkord A, kombiniert die Moll-Subdominante G-dur und geht mit Hilfe ihres Sekundakkords zum Septakkord Es, von hier chromatisch nach A-dur, und mit dem Sextakkord A zum Sextakkord B über. Dann beginnt der Unisonoteil mit dem hohen Streichertremolo (Fliegensummen), das chromatisch auf- und niedersteigt, von dissonierenden Akkorden gestützt; derselbe Abschnitt wiederholt sich in absteigender Progression (*Molto allegro*), wobei die Spannung durch die Funktion der Dominante As gesteigert wird. Über die weitere Dominante D tritt das *Meno mosso* an, das harmonisch auf dem Undezimakkord D und D_7 ruht. Dieses harmonische Gerüst von 16 Takten besitzt ostinaten Charakter und erweckt den Eindruck gespann-

tester Erwartung. Über eine jähe Modulation in den Terzquartakkord Es wiederholt sich das ausdrucksvolle Unisono (2 Takte vor Piu mosso, Part. S. 28) mit dem hohen Tremolo der Streicher und strebt mit einer Durchgangsmodulation Es, b, f zum Dominant-Terzquartakkord Ges (Moderato) mit teilweiser dominanter Auflösung in den tonischen Quartsextakkord b-moll, der mit dem subtonischen Quartsextakkord der Tonart Des mehrdeutig ist, in die der musikalische Strom mündet (Part. S. 32). Die vier Takte des Moderato vor dem erwähnten Des-dur gehören harmonisch zu den erschütterndsten Stellen und augmentieren mit vergrößerten Intervallen und auch nichttonischen Akkorden in den Flöten, Fagotten und Waldhörnern über dem Orgelpunkt der Streicher die dramatische Spannung. Dann erhebt sich das Liebesmotiv im Des-dur der Klarinette in voller Breite und Schönheit, ohne chromatische Töne, begleitet vom Des-dur der Harfen und den schicksalsvollen Paukenschlägen des Drohungsmotivs, in das ab und zu die Motive des psychischen Traumas einfallen. Dies ist eine der schönsten Stellen von Janáčeks Melodik, die später in den Sexten der Klarinette und Violen echtste slawische Innigkeit und Wärme ausstrahlt (Part. S. 37). Nach dem Einfallen des symbolischen Motivs in den Oboen moduliert Janáčeks Harmonik über die Stufen Des⁴⁴, A durch die außer-tonale Dominante zum tonischen Quartsextakkord G, und über den Quartsextakkord auf der 7. verminderten Stufe zur Moll-Subdominante auf dem tonischen Quartsextakkord F. Bald tritt jedoch an der Stelle, wo das symbolische Motiv im Englisch-Horn verklingt (Part. S. 38), der Quartsextakkord H, vom unvollständigen Dominant-Septakkord begleitet, um die Reprise der Komposition in h-moll vorzubereiten, die im Tempo Imo beginnt. Die Reprise ist anfangs auf den Quartsextakkord e aufgebaut, der — dramatisch und dynamisch gesteigert — in voller Stärke jenes H-dur vorbereitet, in dem die Waldhörner und dann die Trompeten und Posaunen das symbolische Motiv des mährischen Volkslieds schmettern. Und wieder bereitet der Quartsextakkord auf H den dramatischen und Modulationshöhepunkt der ganzen Komposition vor: er wird im ff durch den dominanten Terzquartakkord auf der mixolydischen Septim der Haupttonart abgelöst, um abermals auf den Quartsextakkord H zurückzukehren und mit einer analogen Modulation die symphonische Dichtung gipfeln zu lassen. In der abschließenden Koda (Moderato) verklingt das Motiv der wiederkehrenden Eifersucht auf dem tonischen Orgelpunkt, im subdominanten Septakkord, und dessen abgeleiteten Formen. Das Ganze wird vom drohenden Einleitungsmotiv in H-dur über Paukenschlägen abgeschlossen.

Diese kurze Beschreibung des harmonischen und Modulationsverlaufs der symphonischen Dichtung, die der Komponist Einleitung zu Jenufa-Eifersucht nannte, war notwendig, um ein Bild von Janáčeks reicher harmonischer Erfindungsgabe, von seiner Logik und Ausdruckskraft zu vermitteln. Auch auf diesem Gebiet der Komposition war der Meister bemüht, etwas Eigenes und Neues zu schaffen, schon als bewährter Theoretiker, der er seit den siebziger Jahren auch tatsächlich war; später faßte er seine theoretischen Erwägungen über die Harmonie in einer selbständigen Schrift *O skladbě souzvukův a jejich spojův* (Über die Bildung der Akkorde und ihrer Verbindungen) zusammen (1897).

Im ganzen kann man sagen, daß die Einleitung zu Jenufa Züge einer

romantisch-klassischen Harmonik mit volkstümlichen Einflüssen trägt. Als Charakteristika erscheinen der Quartsextakkord, auf dem Janáček Kadenzzen vorbereitet und aufbaut, dann der halbverminderte Septakkord, der Orgelpunkt und das Ostinato, die später zu typischen Kennzeichen von Janáčeks Harmonik werden. Noch fehlen die bekannten Instrumentalmelodien, kleine, rhythmisch beharrliche und flüchtige Figurationen eines Motivs (die sog. *sčasovky*), die meist in den Mittelstimmen zur Geltung kommen, und denen wir wohl zum ersten Mal in Janáčeks *Návod k vyučování zpěvu* (Anleitung für den Gesangsunterricht) (1899) begegnen. Dafür tauchen die Durchflechtung von Akkorden mit leiterfremden Tönen, und auch enharmonisch-chromatische Modulationen auf. Auffallend sind hier besonders mixolydische, von der Kirchen- und Volksmusik beeinflusste Septimverbindungen und die üblichen Sequenzen mit Progressionen, die Janáček in sparsamer Verwendung bis zu seinen letzten Werken begleiten. Entschieden lehnt es der Komponist ab, alltägliche und abgenutzte Akkorde, wie den verminderten und dominanten Septakkord, in den üblichen Auflösungen und Verbindungen zu verwenden.

Die geschilderte harmonische Struktur bildet das Fundament, auf dem die musikalische Architektur ruht.

Jedenfalls wahrt Janáček in der Harmonik und Modulation ästhetische Tendenzen, er strebt also den Ausdruck von Programm und Inhalt der Komposition auch mit harmonischen Mitteln an. Die subdominanten und dominanten Funktionen, die von Septimen, Nonen, Undezimen, manchmal auch Terzdezimen intensiviert werden, sind Träger einer ununterbrochenen dramatischen Spannung. Janáček ist hier also auch in den harmonischen Mitteln sehr eigenwillig, ausdrücklich und schlagkräftig, er setzt ungewöhnliche, frische Verbindungen im Geiste des Programms ein und läßt dabei typische Keime der harmonischen Kennzeichen seiner späteren Werke erkennen.

Janáček hatte auch seine eigene Ansicht über die Instrumentierung, die tonliche und farbige Seite des Orchesterklangs und der einzelnen Instrumente. Er war davon überzeugt, daß jedes Motiv eine individuelle Farbe und Stimmung besitzt, die auf ein bestimmtes Instrument hinweist. Auch Antonin Dvořák pflegte ja in seinen Skizzen zu bestimmten Motiven unmittelbar das Instrument und die gegebene Stimmung anzudeuten, die dem Motiv am besten entsprach.

Unter dem Eindruck der Retuschen, die Kovařovic an *Jenufa* vornahm, sah man Janáčeks Instrumentierung verzeichnet, im Blickwinkel der neuromantischen Praxis, die massiv, reich und effektiv war. Jan Kunc bemerkt, Janáček habe in der Zeit um *Jenufa* (1904) die Ansicht vertreten, man dürfe ein und dasselbe Motiv nicht verschiedenen Instrumenten zuweisen, da man dadurch den „Blütenstaub seiner ursprünglichen Schönheit verwische“.¹⁹ Dies entspricht jedoch nicht den Grundsätzen, die Janáček auch im Aufsatz „*Šumařovo dítě*“ 1914 aussprach.²⁰ Dort konze-

¹⁹ Jan Kunc: *Umělecký profil Leoše Janáčka* (Das künstlerische Profil Leoš Janáčeks). In Leoš Firkušný: *Odkaz L. Janáčka české opeře* (Das Vermächtnis L. Janáčeks der tschechischen Oper). Brno 1939, *Dědictví Havlíčkovo*, S. 16 ff.

²⁰ Leoš Janáček: *Šumařovo dítě* (Spielmanns Kind). *Hudební revue* VII-1913/14, S. 203 ff.

dierte er nämlich die Möglichkeit, ja sogar die Notwendigkeit, ein mit einer bestimmten Stimmung und einem bestimmten Ausdruck verknüpftes Motiv auf andere, verwandte Instrumente zu übertragen, und tat dies in der Praxis, auch wenn es sich nicht um verwandte Instrumente handelte.

Jedenfalls ist es klar, daß Janáček in seinen Kompositionen Fragen der Instrumentierung sorgfältig bedachte und die Instrumentierung als wichtigen Faktor der Stimmung und des Ausdrucks ansah. Bei der Auswahl bestimmter Instrumente verfolgte er zweifellos ästhetische Tendenzen. Dies bestätigt gerade jener erwähnte Aufsatz, der einzige, den Janáček der Instrumentierung widmete und auch veröffentlichte. Seine Instrumentierung war eigenwillig und ursprünglich, da der Komponist ja auch auf diesem Gebiet der Kompositionstechnik nach Originalität strebte.

Jan Kunc sagt in der zitierten Studie, Janáček habe am Klavier komponierend, in Jenufa und den ersten Opern die Mittelstimmen weggelassen, die am Klavier bei Pedalbenützung ertönen. Nach Kunc trat Janáček gegen die Häufung von Instrumenten „um jeden Preis“ nachdrücklich auf und war bemüht, mit den notwendigsten Stimmen auszukommen.

Kuncens Meinung über den Einfluß der mittönenenden Stimmen bei Benützung des Klavierpedals auf Janáčeks Instrumentierung scheint nicht ganz richtig zu sein. Trotzdem die meisten Komponisten am Klavier arbeiten, instrumentieren sie auch die Mittelstimmen, die Janáčeks Instrumentierung ebenfalls nicht vermissen läßt.

Daß Janáček gegen die Häufung von Instrumenten ohne innere dramatische Berechtigung auftrat, geht aus seiner Mißbilligung des westeuropäischen Kontrapunkts und aus seinem Verhältnis zu Richard Wagner hervor. In seinen Kritiken in der Zeitung *Moravské listy* (1890–92) und zahlreichen Aufsätzen über die Melodik finden wir häufig Andeutungen und Anspielungen gegen den Kontrapunkt und Wagner unmittelbar. Janáček setzte Wagner allzustark aufgetragene Orchesterfarben, betäubende Blechinstrumente und vor allem die häufige Verwendung von Leitmotiven aus, die für Janáček bloß den äußerlichen Glanz der Instrumentation bedeuteten.²¹

Wenn wir vom erwähnten Aufsatz aus dem J. 1914 über das Kind des Spielmanns ausgehen, können wir folgende Hauptgrundsätze Janáčeks über die Instrumentierung, die Schichtung von Farbe und Klang, aufstellen. Er war davon überzeugt, daß das Thema — der musikalische Gedanke — nicht nur als Melodie an sich, sondern zugleich, wie er sagt, farbig

²¹ Janáčeks Verhältnis zu Richard Wagner wurde bisher noch nicht eingehend untersucht. Vladimír Helfert berührte es in seiner Studie *Richard Wagner und die tschechische Musik* (Prager Rundschau 1933, S. 177) und in seiner Monographie *Leoš Janáček I. V poutech tradice* (Leoš Janáček I. In den Fesseln der Tradition). Brno 1939, Ol. Pazdírek. Vergl. auch Bohumír Štědroň in der Vorrede zur Ausgabe von Janáčeks Chorwerk *Maryčka Magdónová*, Praha 1950, *Hudební matice*; derselbe: *Janáčkovy referáty a články z Moravských listů* (Janáčeks Referate und Aufsätze aus den *Moravské listy*). *Vlastivědný věstník moravský VIII-1953*, S. 133 ff.; derselbe: *K Janáčkovým nápěvkům mluvy* (Zu Janáčeks Sprachmelodien). *Sammelschrift zum 60. Geburtstag von Josef Plavec*, Praha 1966, *Universita Karlova*. Mirko Hanák: *Z přednášek L. Janáčka o časování a skládě* (Zu Janáčeks Vorträgen über Rhythmik und Komposition). In *L. Janáček: Sborník statí a studií*, Praha 1959, S. 172.

phosphoreszierend aus der Seele des Komponisten sprüht, d. h., daß die melodische Invention unmittelbar auf ein bestimmtes Instrument hinzielt. Bei der thematischen Arbeit löst sich die Melodie dann in der Regel von diesem Instrument nicht mehr los, kann jedoch auch nahe verwandten Instrumenten übertragen werden.

Janáček berührt allgemeine Fragen nicht näher, und befaßt sich vor allem mit den einzelnen Instrumenten, wobei er uns abermals als ausgesprochener Ausdruckskomponist erscheint, der nach gründlicher psychologischer Deutung den Ausdruck der ideellen und dramatischen Situation erfühlte und erdachte. Janáček instrumentierte nach klassisch-romantischer Art, die den Musikinstrumenten im Interesse des Ausdrucks bestimmte Stimmungen zuschrieb.

Bei der eigentlichen Orchestrierung war er auf die Farbe, die Stimmung und den Ausdruck mehr bedacht als auf Klang und Klangeffekte.

Als Karel Kovařovic die Aufführung der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht im Jahre 1917 vorbereitete, deutete Janáček in seiner bereits erwähnten Erläuterung klar an, welche psychische Zustände der Eifersucht er sich bei den einzelnen Motiven vorstellt, charakterisierte sie wörtlich und teilte sie auch bestimmten Instrumenten zu. So erklingt das Motiv, das wir Drohungsmotiv nannten, oft im vollen Plenum der Holz- und Blechbläser bei Paukenschlägen, des Motivs der wiederkehrenden Eifersucht nehmen sich die Violoncelli und Kontrabässe an, das Motiv des psychischen Traumas wies er zuerst den Klarinetten zu, das Liebesmotiv ebenfalls den Klarinetten, und das symbolische, aus dem mährischen Volkslied Der Eifersüchtige übernommene Motiv erklingt geheimnisvoll in den Waldhörnern, dann in den Oboen und verwandten Holzblasinstrumenten, im Schlußteil auch im ff der Trompeten und Posaunen.

Natürlich hätte Janáček mit einem rein ausdrucksästhetischen Prinzip der Instrumentation kein Auslagen gefunden. Neben diesen Grundsatz mußte notwendigerweise auch die Berücksichtigung technischer, dynamischer, formaler und dramatischer Erfordernisse treten. Obwohl Janáčeks Partitur einen beträchtlichen Grad von Individualisierung der Stimmen verrät, war es dennoch notwendig, stellenweise kompaktere Flächen zu organisieren, lageverwandte Instrumente zu gruppieren, den Klang zu verstärken und zu oktavisieren, wollte er der wichtigsten Melodie vor der Begleitung den Vorzug geben. Janáček war vor allem gezwungen, die melodischen Stimmen gegen die Begleitstimmen auszuwiegen. Daher können wir es uns erklären, wenn er die Violoncelli und Kontrabässe mit den lageverwandten Fagotten, also mit weichen Holzblasinstrumenten kombiniert, besonders im pp des Eifersuchtsmotivs. Dieses steht anfangs im melodischen Vordergrund und wird also gegenüber dem Motiv des psychischen Traumas bevorzugt, das nur im p der Klarinetten ertönt. Die lagemäßige Verdoppelung und Oktavierung im Ausmaß verwandter Töne hält Janáček auch im weiteren Verlauf der Instrumentierung ein, ohne die Erfordernisse der Dynamik und Gradation außer acht zu lassen.

Interessant ist in dieser Hinsicht die Verbindung der zerlegten Harfenakkorde mit der Viola und dem Violoncello, aber auch der Klarinette mit der Viola, die Verdoppelung der Violinen durch die Flöten und Oboen, bei Respektierung der Instrumentaltechnik (tremolo in den Violinen, le-

gato in den Holzblasinstrumenten). Eine Besonderheit der Instrumentierung ist Janáčeks Verwendung der Lyra, obwohl nicht ganz klar ist, ob damit das Volksmusikinstrument und der Einsatz volkstümlicher Elemente in der Instrumentierung gemeint war;²² übrigens beschränkt sich die Verwendung dieses Instruments auf bloße 4 Takte. Da Janáček die Bedeutung des Ausdrucks verfolgte, ist es nicht ausgeschlossen, daß er auch mit der Verwendung der Lyra eine bestimmte, aus dem Inhalt des Textes geborene Vorstellung verband, vielleicht das Klirren des Säbels, den das Mädchen dem Burschen reicht.

Das Hauptregulativ der Instrumentierung ist natürlich in der dramatischen Situation, mit ihrer Bejahung und Verneinung, Verdüsterung und Klärung, mit ihren Knotenpunkten, zu erblicken. Von hier aus baute der Komponist seinen Instrumentationsplan, der die verschiedenen Orchesterfarben, die Befreiung und Beschwerung der Instrumente, ausnützte.

Wenn man den Gesamtcharakter von Janáčeks Instrumentierung zusammenfaßt, kann man sagen, daß sie ausdrucksmäßig dramatische Züge trägt, da sie sich an das Programm und den Inhalt der Komposition bindet. Instrumente und Instrumentengruppen werden nach ihrer Farbe und Stimmung verwendet, die melodische Linie wird verdoppelt und oktaviert, die technischen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente werden nicht übersteigert sondern eingehalten (arpeggio, pizz., legato u. s. w.); Janáček verbindet lagemäßig verwandte Instrumente, spart mit dem Klang der Trompeten und Posaunen und hebt eher die weichen Waldhörner hervor. Natürlich äußern sich die Konsequenzen von Janáčeks psychologisch-dramatischem Stil: die Instrumentierung wird eher von jener Fragmentarität charakterisiert, welche die einzelnen stimmungsbildenden Motive in den Vordergrund treten läßt. Von da aus gesehen, versteht man ihre sporadische Mäßigkeit und Enthaltbarkeit, ja sogar ihren kammermusikartigen Charakter,²³ der auf den wechselnden Einsatz von Instrumentengruppen zurückgeht. Man sieht also auch bei der Instrumentierung Janáčeks Streben nach Eigenbürtigkeit und Neuheit, nach einer Abkehr von der neuromantischen Praxis, von der er sich allerdings nicht ganz zu befreien vermochte, da er ja, nebst der Volksmusik, von der Instrumentierung Antonín Dvořáks ausging, die Instrumentierung Hector Berlioz'²⁴ und auch die Kompositionen der Neuromantiker wohl kannte. Deshalb ge-

²² Kazimierz Moszyński behandelt in *Kultura ludowa Słowian* (Die Volkskultur der Slawen) II, 2, Kraków 1939, Polska akademia umiejetności, auf S. 1320 kurz die Lyra krecon, die bei den Slawen verbreitet war. Nach der Abbildung dieses Instruments handelt es sich jedoch um die tschechische sog. Niněra (eine Art Fiedel). Janáček hatte offenbar ein harfenartiges kleines Chordophon im Sinne. Osvald Chlubna ersetzte die Lyra in der Partitur in fraglicher Weise durch das Glockenspiel.

²³ Osvald Chlubna kam zu demselben Standpunkt im Artikel *Janáčková orchestrace* (Janáčeks Orchestration) in der Zeitschrift *Hudební rozhledy* I — 1924/25, 45 ff.

²⁴ Jan Ráček: *Z duševní dílny L. Janáčka* (Aus der geistigen Werkstätte L. Janáčeks). Sonderdruck aus dem Theaterblatt des Landestheaters in Brünn XI-1936, S. 17. Er macht hier auf ein Exemplar von Berlioz' Instrumentationslehre (II. Ausgabe, Leipzig 1875) aufmerksam, das mit Janáčeks Anmerkungen in seiner Bibliothek erhalten blieb.

riet er schon durch die Verwendung des erweiterten Orchesters (Englisch-Horn, Baß-Klarinett, Tuba) in die Sphäre des neuromantischen Orchesters, wie seine Opern *Šárka* (1887) und *Anfang eines Romans* (1891) beweisen.

Obwohl Janáček mit seinem slawischen Empfinden gegen Osten und nach Rußland inklinierte, findet man interessanterweise keine Belege dafür, daß er sich bei der Orchestrierung an N. Rimskij-Korsakov und seine *Osnovy orchestrovky* angelehnt hätte. Eher wären Einflüsse des westlich orientierten Petr Iljitsch Tschaikowski zu finden, dessen Musik er besonders seit der Brünner Aufführung des *Onëgin* im J. 1891 aufrichtig bewunderte. Trotzdem läßt die Einleitung zu *Jenufa*-Eifersucht erkennen, daß ihr Komponist auch auf diesem Gebiet der Komposition nach Originalität strebte, und dies mit markanten Ergebnissen.

Formal baut Janáček die Komposition aus drei Teilen auf, die annähernd der Sonatenform mit Exposition, Durchführung und Reprise entsprechen. Die Exposition (vom Beginn bis zum Tempo *Un poco meno mosso*, Part. S. 6) ist ungewöhnlich, da die Hauptmotive fast simultan erscheinen. Die Durchführung (bis Tempo *Imo*, Part. S. 40) ist am längsten, enthält den Kern der Ballade und den Streit der Motive, je nach der dramatischen Situation des Inhalts, mit wechselnd dramatischen und lyrischen Stellen und Änderungen von Tempo und Dynamik. Die Reprise ist keine treue Wiederholung der Exposition, sondern beginnt mit dem Eifersuchtsmotiv auf der Subdominante, entwickelt die symbolischen Motive zur vollen Kraft und gipfelt in H-dur mit dem Motiv der wiederkehrenden Eifersucht, das ganz im Geiste der symphonischen Reprisen zugleich mit den übrigen Motiven verklingt.

Ich habe diese Komposition wegen ihres programmatischen Inhalts und ihrer rhapsodischen Form symphonische Dichtung, symphonisches Bild genannt. So wurde sie bereits bei der Erstaufführung in Mähren, am 20. März 1910 in Brünn, unter der Leitung von Rudolf Pavlata auf der II. symphonischen Matinee des Nationaltheaters bezeichnet. Die damaligen Brünner Kritiker lernten das Programm der Komposition kennen. Der Kritiker der *Lidové noviny*²⁵ führt treffend an, daß es sich um keine Overture im üblichen Wortsinn handle, sondern eher um eine musikalische Darstellung der wichtigsten psychologischen Elemente, die sich dann im Drama des 1. Operaufzugs der *Jenufa* entfalten, mit andern Worten: um eine symphonische Dichtung — die Darstellung der Eifersucht.

Das Ausdrucksvolle der Einleitung war Janáček hochwillkommen. Er wählte einen balladischen Stoff aus der Sphäre des ländlichen Rebellen­tums. Das Balladische bewährte sich als Quelle dramatischer und lyrischer Momente, und bot den tragischen Abschluß, der Janáčeks besonderer Fähigkeit des Mitfühlens entsprach, die zu den Wesenszügen seines Charakters gehörte. Denken wir doch nur an den Männerchor *Výhružka* (Drohung, 1885) oder den gemischten Chor *Kačena divoká* (Wildente, 1885), und besonders an den Männerchor mit Bariton *Der Eifersüchtige* (1888), um das elementare Interesse des Komponisten für balladische Stoffe und sein tiefes Mitgefühl mit den Leidenden zu erfassen. Nicht nur die Einleitung,

²⁵ Ein Referat über die Einleitung zu *Jenufa* erschien in der Zeitung *Lidové noviny* bereits am 19. März 1910 unter der Chiffre F-vž.

sondern die ganze Oper Jenufa legt ein Zeugnis von diesem Charakterzug und natürlich auch von Janáčeks Vorliebe für balladische, tragische Stoffe ab, die in versöhnlicher Läuterung ausklingen.

Deshalb befand sich der Meister in der Einleitung auf dem ureigensten Feld seiner Kunst, in einer Ausdruckssphäre, die alle Seiten seines dramatischen und lyrischen Empfindens zum Spielen brachte. Die symphonische Ballade von der Eifersucht — die Einleitung — ist deshalb von heftigem dramatischem Leben und leidenschaftlichem Ausdruck erfüllt, während die lyrischen Passagen innige Zärtlichkeit atmen, obwohl sie auch nicht schmerzvolle Beklemmung, manchmal sogar Trauer vermissen lassen. Wie in der Oper Šárka und Jenufa, erklingt auch in der Einleitung schließlich jenes verklärende Dur, als Ausdruck der läuternden Überzeugung, daß das Leben trotz aller Leiden schön ist. Aus der Verschmelzung des Dramatischen und Lyrischen, die nicht von außen herkommt, sondern spontan und aufrichtig empfunden ist, strahlt die Kraft von Janáčeks innerstem Ausdruck, und von hier aus versteht man auch das Bezwingende seiner reinen und wirksamen Musik.

Die erste Plattenaufnahme dieser Komposition verwirklichte der hervorragende Dirigent Charles Mackerras mit einem australischen Orchester in Melbourne.²⁶ Er hatte dabei die Partitur aus dem Tschechischen Musikfond als authentische Vorlage zur Verfügung.

Nach dem Hören zu schließen, erlaubte sich Mackerras bloß geringfügige Änderungen in der Harfe zum Schluß der Komposition. Seine Interpretation leidet zwar stellenweise am langsamen Tempo der lyrischen Passagen und an der geringen Betonung der Hauptmotive, ist jedoch im ganzen hervorragend, und hinreißend im leidenschaftlich dramatischen Vortrag. Sie beweist klar, welch reicher stimmungsmäßiger und dramatischer Wandlungen Janáček fähig war, als er Jenufa zu komponieren begann.

Es steht fest, daß die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht einen untrennbaren Bestandteil der gleichnamigen Oper darstellt und unmittelbar zu deren erstem Aufzug führt. Man sollte sie deshalb auch tatsächlich der Oper einverleiben und damit ein dem Komponisten in der Vergangenheit zugefügtes Unrecht gutmachen. Die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht verdient dies wegen ihrer unbestreitbaren schöpferischen Werte, welche die Erkenntnis der Eigenart Janáčeks in der Schaffensperiode seines berühmtesten Werks abrunden. Gleich Smetana und Dvořák schöpfte Janáček — allerdings auf seine Weise — aus dem melodischen Gefälle der Sprache und war trotz aller markanter Eigentümlichkeiten seiner Musik und Methode gar nicht so weit von der tschechischen Schule entfernt, besonders in manchen Merkmalen, wie der mixolydischen Modulation (Novák) und der Verwendung des Orgelpunktes (Suk).

Es bleibt nunmehr den ausübenden Künstlern überlassen, Janáčeks Einleitung zu Jenufa-Eifersucht zu respektieren und durch eine würdige Interpretation zum Sieg dieser schönen symphonischen Ballade im Rahmen der Oper Jenufa beizutragen.

²⁶ Charles Mackerras nahm die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht auf eine Schallplatte PLC-5013, AE, 5003 B mit dem Orchester Pro Arte Orchestra, Melbourne, auf.

Ej, danaj und Zelené sem sela

Ej, danaj für Klavier zweihändig und Zelené sem sela für gemischten Chor und Orchester sind verwandte Kompositionen: Zelené sem sela trug ursprünglich die Bezeichnung Ej, danaj, die nachträglich ausradiert wurde und leserliche Spuren hinterließ. Zelené sem sela ist eine erweiterte Bearbeitung von Ej, danaj für gemischten Chor und Orchester. Obwohl man dies nicht einwandfrei feststellen kann, ist anzunehmen, daß das Klavierstück Ej, danaj früher entstand als die Komposition für gemischten Chor und Orchester.

Zum Unterschied vom Männerchor *Der Eifersüchtige* und der Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht* hängen die Kompositionen *Ej, danaj* und auch *Zelené sem sela* in melodischer Hinsicht unmittelbar mit der *Oper* zusammen und wurden größtenteils in die Rekrutenszene ihres ersten Aktes übernommen.

Beide Kompositionen entstanden im J. 1892 und gehören der Schaffensperiode an der Wende der achtziger und neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts an, als sich Janáček tief in das Studium der mährischen Volksmusik versenkte — angeregt von der Tätigkeit des Sammlers František Bartoš und von der Landes-Jubiläumsausstellung in Prag 1891. Das Gesuch, das er am 17. November 1891 dem Präsidium der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste überreichte, läßt genau erkennen, wann und wo er den Volkstanz *Ej, danaj* kennenlernte, der ihn inspiriert hatte. Dies geschah in der mährischen Slowakei, im Ort Velká, bei einem Ferienaufenthalt des J. 1891, wo er auch mit dem Sammler von Volksliedern und Volkstänzen Martin Zeman Freundschaft schloß. Den Tanz *Danaj* sah und hörte er zur Begleitung zweier Violinen, einer Baßgeige und eines Dudelsacks tanzen und singen. Er war vom rhapsodischen Stil der Volkstanzlieder, von ihrer Harmonik, Kontrapunktik und Rhythmik begeistert und legte vor allem Wert auf die Aufzeichnung der Harmonien ihrer Zymbalbegleitung, in der Überzeugung, daß er in diesen Tanzliedern mit Instrumentalbegleitung einen harmonischen Born der Volksmusik entdeckt habe, den die Tschechen noch nicht kannten; deshalb hielt er es nach seinen eigenen Worten für seine heilige Pflicht, die Volkstänze Mährens unverzüglich aufzuzeichnen. Nachdem Janáček sie ja bereits seit 1888 sammelte, konnte er mit seinen Mitarbeitern Lucie Bakešová, Xaverie Běhálková und dem bereits erwähnten Martin Zeman schon in den Jahren 1891 und 1893 drei Hefte *Národní tance na Moravě* (Mährische Volkstänze) mit insgesamt 21 Nummern herausgeben.¹

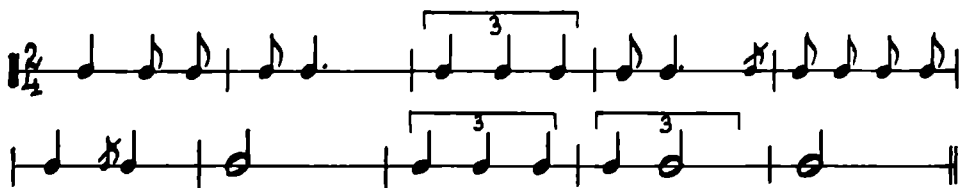
Janáček hatte es zwar der Volkstanz *Danaj* angetan, doch gab er niemals an, welche musikalische Komponente dieses Tanzes ihm so intensive Anregungen geboten hatte. Im erwähnten Gesuch an die Akademie der

¹ *Národní tance na Moravě* (Volkstänze in Mähren). Gesammelt und herausgegeben von Lucie Bakešová, Xaverie Běhálková, Martin Zeman und Leoš Janáček. II. Ausgabe, Praha 1953, KLHU. (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění). Einleitung und Revision der Ausgabe von Bohumír Štědroň. Neue Beschreibung der Tänze von Maryna Úlehlová-Hradilová. — Vergl. auch Bohumír Štědroň: *K Janáčkovým Národním tancům na Moravě* (Zu Janáčeks Mährischen Volkstänzen). *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university F 2*, 1958, 44–54).

Wissenschaften und Künste vom 17. November 1891 spricht er bloß von einer „durch die Begleitung verzierten variierten Melodie“ und lobt die volkstümliche Wiedergabe. Er bewundert vor allem, mit „welchem Nachdruck die zweite Violine die Vierachtel-Bewegung gegen die Vierteltriolen hervorzuheben wußte, die der Tänzer mit bewundernswerter Leichtigkeit sang“. Doch vermißt man die Melodie und Notierung des Tanzes.

Weil der Danaj-Tanz zur Gruppe der Tänze vom Starosvětská-Typus (starosvětský = altväterlich) gehört (Starosvětská, Danaj, Sedlácká, Vrtěná aus der mährischen Slowakei, Gulaná a Točená aus dem Südteil der mährischen Walachei, Slovenčina aus der Slowakei),² kann man voraussetzen, daß Janáček von einem dieser Tänze begeistert war.

In seinen Notierungen von Volkstanzliedern aus dem J. 1892 führt er vier Tänze des genannten Typs an: Dyž mně dáš perečko (Wenn du mir eine Feder gibst), einen Sedlácká-Tanz, und drei Danaj-Tänze namens Slaviček zpívá, Měl jsem štěstí i neštěstí und Darmo, rodiče, darmo nakládáte (Die Nachtigall singt, Glück hatt' ich und Unglück, Vergebens, Eltern, bemühen sie sich).³ Von diesen Tänzen entspricht einzig und allein die Sedlácká Dyž mně dáš perečko Janáčeks Charakteristik des Tanztyps Ej, danaj, mit ihrer variierten Melodie, und Vierachtel-Bewegung in der zweiten Violine gegen die gesungenen Vierteltriolen. Dieses Tanzlied ist jedoch nicht in jenem Sinn rhapsodisch, daß es freie Melodik, Rhythmik und Form besäße. Es ist vielmehr regelmäßig in Dreitakten aufgebaut und gehört nach Janáčeks Klassifizierung dem thematischen und keineswegs dem rhapsodischen Stil an. Den stärksten Grad der Rhapsodik erreicht der Danaj-Tanz Slaviček zpívá, wo fast in jedem Takt ein anderer Rhythmus und eine andere Melodie vorkommt. Der Rhythmus zeigt folgendes Schema:



Rythmus taneční písně Slaviček zpívá

In 10 Takten, in denen Zwei- und Dreitakt wechselt (3+2+2+3), findet man also sieben verschiedene Rhythmen und Melodien, auch ist die mixolydisch beendete Melodie so frei, daß fast in jedem Takt andere melodische Elemente erscheinen. Die Begleitung dieser Tänze bewegt sich durchwegs in Achtelnoten, wobei die zweite — leichte Taktzeit immer betont ist:

² Leoš Janáček: *Osnovy hudební lidových tanců na Moravě* (Der musikalische Bau der mährischen Volkstänze). *Ceský lid*, Sammelschrift zum Studium des tschechischen Volkslebens in Böhmen, Mähren, Schlesien und der Slowakei, II-1893, 494-509. — *Vysloužil*, 186.

³ Leoš Janáček, l. c. *Vysloužil*, 186 und 576/78 (Notierungen von Tanzliedern).

nach einer folkloristischen Redensart „spielt der zweite Violinist (kontráš) zwei Streiche“.



Die Harmonik ruht zwar auf der Verbindung T-D-SD, moduliert jedoch gerne in die Nachbararten.

Auch bei den übrigen Danaj-Melodien, in Vladimír Úlehlas *Živá píseň* (Das lebende Lied), in Jan Poláček's *Slovácké písničky* (Slowakische Liedchen) oder Zdenka Jelínková's *Lidové tance na Slovácku* (Volkstänze der mährischen Slowakei),⁴ findet man keine Melodie, die mit Janáček's Melodie des Tanzes *Ej, danaj* übereinstimmt. Wir folgern deshalb, daß sich der Komponist bloß für den Rhythmus und das Feuer des Danaj-Tanzes begeisterte und keine präzisen Unterschiede zwischen den einzelnen Drehtänzen der Tanzgruppe vom *Starosvětská*-Typus machte. Die *Sedlácká, Kúlaná* oder *Vrtěná, Ej, danaj* und *Slovenčina* dieser Gruppe diente ihm als rhythmisches und Ausdrucksbeispiel rascher temperamentvoller Drehtänze. Fest steht dann, daß er unter den verschiedenen Arten dieses Tanztyps den *Kúlaná-Tanz Stálost* (Beständigkeit) mit dem *Inzipit Zelené sem seľa*, am meisten bevorzugte, den Bartoš bereits in seiner Sammlung *Mährische Volkslieder* aus dem J. 1882, und Janáček mit Bartoš in der Sammlung *Blumenstrauß mährischer Volkslieder* 1890 veröffentlichten.⁵ Die Inspirationsquelle der Melodik, Rhythmik und des Ausdrucks ist also im *Kúlaná-Tanz* mit dem *Inzipit Zelené sem seľa* aus der genannten Gattung von Drehtänzen zu suchen. Janáček gestand dies eigentlich selbst ein, indem er die ursprüngliche Bezeichnung *Ej, danaj* für gemischten Chor und Orchester ausradierte und durch die Bezeichnung *Zelené sem seľa*, t. j. *kúlaná ze Zlínska* (Grüne Saat sät' ich, *Kúlaná-Tanz* aus der Gegend von Zlín) ersetzte.⁶ Bei der melodischen Analyse dieses Tanzes werde ich dies noch belegen.

Der Klaviertanz *Ej, danaj* blieb als zweiseitiges Autograph im Großformat 27×36 cm, unter Sign. III-60 in den Janáček-Sammlungen des *Moravské muzeum Brno*, erhalten. Janáček schloß es mit dem Entstehungsdatum der Komposition 2. 4. 1892 ab. Diese umfaßt nur 86 Takte (g-moll, 2/4-Takt, tempo *Allegro*). *Ej, danaj* war nicht ausdrücklich für Klavier bestimmt, doch läßt die an mehreren Stellen mit der Pedalbezeichnung *Ped.* versehene Handschrift vermuten, daß es sich tatsächlich um eine Klavierkomposition handelte.

⁴ Zdenka Jelínková: *Lidové tance na Slovácku* (Volkstänze der mährischen Slowakei), Praha 1954, KLHU, führt wichtige slowakische Tänze, u. a. *Sedlácká, Danaj, Vrtěná* u. a. m., mit choreographischen Anleitungen an. In den zitierten Volkstänzen in Mähren (Anm. Nr. 1) findet man nur die *Sedlácká* (*Keď zme šli na hody*) als XVII. Tanz in der Bearbeitung Martin Zemans.

⁵ František Bartoš: *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými* 1-1882, Nr. 56. — In *Blumenstrauß* aus mährischen, slowakischen und tschechischen Volksliedern, Praha, 4 1953, Nr. 19, 22-23.

⁶ Derselbe bietet l. c. eine Beschreibung des *Kúlaná-Tanzes* auf S. 3.

In formaler Hinsicht kann man bei Ej, danaj eine Einleitung (10 Takte) und die eigentliche Stilisierung des Tanzes unterscheiden, die sich aus drei Teilen zusammensetzt. Der erste Teil A ist am längsten, er umfaßt einerseits 8 Takte in g-moll, andererseits weitere 14 Takte einer Modulationspassage von Es6 über Ces-Dur und das enharmonische H-Dur zur Dominantfunktion Fis und zurück nach H-Dur. Der zentrale Verbindungspunkt dieser Tonarten liegt bei einem einzigen Ton – es (dis).

Nach dem Teil A tritt der rhythmisch identische Teil B mit verlängertem Abschluß (12 Takte) an. Der letzte Teil C (8 Takte) bringt die Melodie, die später im 6. Auftritt der Oper Jenufa, im Chor Daleko, im Chor široko do těch Nových zámků (Hinterm Dorf weit steht ein Schlößlein fein) Verwendung fand. Nach dem Teil C wiederholt sich der Teil B (12 Takte) und es folgt die um 4 Schlußtakte verlängerte Reprise mit der Einleitung und dem ersten Teil A (insgesamt 22 Takte). Die Harmonik vereinfacht sich vor der Reprise, um sich schließlich im Teil C auf die Hauptfunktion der Verbindungen von Dominante und Tonika zu beschränken.

In melodischer Hinsicht handelt es allerdings um eine Originalkomposition Janáčeks, obwohl sie von der Melodik des Volkstanzlieds aus der Gruppe der Drehtänze vom Typ Starosvětská beeinflusst erscheint. Besonders der erste Takt zu Beginn des Kúlaná-Tanzes (Zelené sem seľa) aus der Sammlung von Bartoš (1882)

Ze-le-né sem se - ta, červené mi scho - di,
pověz mi, syne - čku, kdo te - be ro - zvo - di.
Bartoš I - 1882, 22

und die beiden Schlußtakte der zweiten bekannten Melodie Zelené sem seľa aus der Dritten Sammlung von Bartoš (1901)

Žertovně

Ze-le-né sem se - ta, ze-le-né mně vze - šlo,
mo-je po - tě - še - ní mně již pryč o - de - šlo.
Bartoš-Janáček III - 1901, č. 666

sind für Janáčeks melodische Invention entscheidend. Doch beeinflussten wohl auch das Tanzlied Sedlácká (Vesele muziko),

S mírnou rychlostí (♩ = 92)

ve-se-le, mu-zi - ko, ve-se-le ně hraji - te

Detailed description: A single staff of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'S mírnou rychlostí (♩ = 92)'. The melody consists of eighth and quarter notes with some slurs and accents. The lyrics are written below the staff.

verschiedene Typen des Vrtěná-Tanzes

VRTĚNÁ. Z Podluží (♩ = 138)

Da-le-ko, ší-ro-ko, do těch No - vých zá - mků,
stavjaju tam vě-žů ze sa - mych šo-haj - ků.

Detailed description: Two staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'VRTĚNÁ. Z Podluží (♩ = 138)'. The melody is more rhythmic and dance-like, featuring eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staves.

und Ej, danaj die melodischen Umriss und den Ausdruck dieser Komposition Janáčeks. Einen bezeichnenden Zug stellt die Tatsache dar, daß Janáček den ursprünglichen Dreitakt in Zelené sem seľa, und auch im Sedlácká-Tanz, zu einer Zweitaktfigur zusammenzog, wodurch seine Stilisierung an wirbelnder Bewegung gewann.

In melodischer Hinsicht ist bei der Komposition Ej, danaj noch der Teil B in Es-dur wichtig.

Detailed description: A single staff of music in 2/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'f' (forte). The melody is more rhythmic and dance-like, featuring eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff.

Das Abgleiten auf die mixolydische Septime im zweiten Takt verrät nicht nur Janáčeks Studium der melodisch-harmonischen Struktur mährischer Volkstänze und Lieder, sondern bereitet auch eine weitere Melodie vor, die der Komponist später in den gemischten Chor Zelené sem seľa und schließlich in die Oper Jenůfa übernahm.

Abschließend kann man also zusammenfassen, daß die Klavierstilisierung des Tanzes Ej, danaj eine selbständige Komposition Janáčeks ist, die in allen Teilen – A, B, C – Einflüsse des mährischen Volkstanzes verrät und in etwas gewandelter Form in die Rekrutenszene der Oper Jenůfa übergegangen ist. Janáčeks monothematische Arbeit, die von einem

Rhythmus ausgeht und aus identischen oder wenigstens ähnlichen melodischen Elementen wächst, tritt hier bereits ebenso deutlich zutage, wie in der späteren Einleitung zu Jenufa-Eifersucht.

Janáček gedachte sogar, diese Komposition drucken zu lassen. Dies geht aus dem Schreiben des Verlegers Velebín Urbánek vom 11. Juli 1892 hervor,⁷ in dem dieser Janáček mitteilt, er habe die Komposition Ej, danaj erhalten, bitte jedoch um ein gangbareres Stück zur Edition. Aus dem Schreiben geht nicht hervor, ob Janáček dem Verleger die Klavier- oder die Orchesterfassung von Ej, danaj gesandt hatte.

Aufgeführt wurde die Klavierfassung von Ej, danaj erst am 15. Juni 1948, dank der Fürsorge des Musikwissenschaftlichen Seminars der Masaryk-Universität in Brünn (Klavier: Zdeňka Průšová).

Zelené sem seľa (Grüne Saat sät' ich) ist vollendeter durchkomponiert als das Klavierstück Ej, danaj. Dieser ursprünglich ebenfalls Ej, danaj genannte gemischte Chor mit Orchesterbegleitung blieb in einer undatierten und nicht autorisierten Partitur-Abschrift von V. Damec im Format 26×35 cm und in den Gesangs- und Orchesterstimmen ohne Unterschrift des Kopisten in den Janáček-Sammlungen des Moravské muzeum, Brno unter Sign. III-39 erhalten. Das Werk entstand im Herbst, vor dem 20. November 1892, denn an diesem Tag wurde es in Brünn bereits öffentlich bei einem Volkskonzert unter der Leitung des Komponisten aufgeführt. Seine Entstehung kann man jedoch auch in eine frühere Zeit, nach dem 2. April 1892 verlegen, als Janáček die Klavierstilisierung des Tanzes Ej, danaj schrieb und sie im Sommer 1892 dem Verleger Velebín Urbánek in Prag zur Herausgabe vorlegte. Wahrscheinlich begann der Komponist nach dem 2. April 1892 Ej, danaj als gemischten Chor mit Orchester zu bearbeiten und zu instrumentieren.

Auf dem Titelblatt der Partitur erkennt man noch den ausradierten ursprünglichen Titel der Komposition Ej, danaj. Darunter steht der neue Titel Zelené sem seľa und die ebenfalls ausradierte, doch heute noch leserliche autographe Unterschrift Janáčeks. Die dem Titel vorangehende Zahl III betrifft vielleicht die Reihenfolge der Kompositionen, in der sie auf dem Volkskonzert gespielt wurden. Janáček bereitete nämlich den Chor Zelené sem seľa für das bereits erwähnte Volkskonzert am 20. XI. 1892 vor, auf dessen Programm Kompositionen im volkstümlichen Geist, Stilisierungen und Bearbeitungen von Volkstänzen, und, im zweiten Teil des Programms, das Auftreten einer volkstümlichen Kapelle unter dem Primas Pavel Trn und einer Tanzgruppe aus dem bekannten volkskundlich reichen Städtchen Velká nad Veličkou in der mährischen Slowakei standen. Janáčeks Stilisierungen von Volkstänzen, Tanzliedern Zelené sem seľa, Komáři se ženili, Muzikanti, co děláte (Grüne Saat sät' ich, Mückenhochzeit, Musikanten, was tut ihr) und anderen Tänzen fielen ausgezeichnet in den Rahmen des Volkskonzerts, dessen ersten Teil das Orchester des

⁷ Das Schreiben Velebín Urbáneks an Janáček vom 11. Juli 1892 befindet sich unter Sign. B 26 in den Janáček-Sammlungen des Moravské muzeum in Brno. Andere Ej, danaj betreffende Schreiben (an L. Bakešová und Aug. Berger) enthalten nur flüchtige Erwähnungen. In den Janáček-Sammlungen werden sie unter Sign. A 5491, A 5494 (L. Bakešová) und A 29, A 30 (Aug. Berger) aufbewahrt.

Städtischen Theaters und Vorläufigen Nationaltheaters in Brünn unter Mitwirkung eines gemischten Liebhaber-Sängerchors bestritt.⁸

Zelené sem seľa (g-moll, $\frac{2}{4}$ -Takt, Allegro) ist, wie bereits erwähnt, eine Bearbeitung und Instrumentierung des Klaviertanzes Ej, danaj. Zum Unterschied von der Klavierbearbeitung verwendete Janáček einen gemischten Chor, dem er Worte des Volkslieds Zelené sem seľa, eines bekannten Tanzlieds vom Kulaná-Typus aus der Gegend von Zlin, unterlegte und bekannte sich durch die Wahl des Namens der Komposition klar zu ihrer Inspirationsquelle. Die Komposition für gemischten Chor bearbeitete Janáček nach zwei Melodien des ursprünglichen Ej, danaj; bei der ersten diente ihm der Teil B des Klaviertanzes Ej, danaj als Vorbild,

The image shows a musical score for the piece "Zelené sem seľa". It consists of three systems of music. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *f* and *sf*. The second system features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) with the lyrics: "Ze-le-né sem se-ľa, čer-ve-né mí-šo-di-". The piano accompaniment includes triplets. The third system continues the vocal parts with the lyrics: "po-věz mi, sy-ne-čku, kdo te-be, kdo te-be ro-zvo-di-". The piano accompaniment also includes triplets.

die zweite Melodie übernahm er aus dem Teil C desselben Stücks.

⁸ Vysloužil, 54, 517 ff. Ein Referat über das Volkskonzert erschien auch in der Zeitung Moravská Orlice XXI, Nr. 267, am 22. November 1892, vom damaligen Theaterkapellmeister František Jílek.

Ze-le-né sem se-ťa, červe-né mi schoďí,
po-řez mi, sy-nečku, kdo te-be ro-zvo-dí.

Die erhaltene Partitur umfaßt 21 Seiten mit 156 Takten und läßt zahlreiche mit der Feder und einem roten Bleistift vorgenommene Striche erkennen, die das Gesamtbild der Komposition wesentlich ändern. Mit der Schreibfeder wurden vorwiegend Partien des ersten gemischten Chors Zelené sem seľa (4 Strophen) gestrichen, der sich auf den Teil B des ursprünglichen Ej, danaj stützt. Diese Striche erscheinen auf den Seiten 6/7, 13, 16 und 17. Mit rotem Stift wurden meist die orchestralen Zwischenspiele gestrichen, die melodisch mit der Einleitung zur Klavierstilisierung von Ej, danaj übereinstimmen. Ungestrichen blieb hier bloß die zweite Melodie Zelené sem seľa und ihre Bearbeitung für gemischten Chor, die melodisch dem Teil C des Klaviertanzes Ej, danaj entspricht und in Jenufa zu den Worten Hinterm Dorf weit steht ein Schlässlein fein gesungen wird. Die Zahl der mit rotem Bleistift gestrichenen Takte der Partitur beträgt 22, und sie betreffen regelmäßig die orchestrale Einleitung zum ursprünglichen Ej, danaj.

Mit der Schreibfeder wurden in der Partitur insgesamt 24 Takte der ersten Fassung des gemischten Chors Zelené sem seľa gestrichen. Außerdem finden wir in der Partitur auf den Seiten 8/9, 16 und 18 noch weitere Striche, die sich auf den vokalen Teil der Erstfassung von Zelené sem seľa beziehen, wobei die Orchestereinleitung unverändert blieb. Auf den Chor mit Orchesterbegleitung entfallen in der Partitur also nur 16 Takte (ohne Wiederholung), auf den orchestralen Teil insgesamt 88 Takte. Damit wäre der Chor auf ein Minimum reduziert und man könnte Janáček's Komposition Zelené sem seľa mit den erwähnten Strichen für die Stilisierung des Orchestertanzes Kulaná bei sporadischer Beteiligung eines gemischten Chors nach der zweiten Melodie Zelené sem seľa, d. i. des Teils C des ursprünglichen Ej, danaj, halten.

Doch beweisen die erhalten gebliebenen Orchester- und Gesangstimmen⁹ mit der ersten Melodie Zelené sem seľa (Teil B Ej, danaj), daß die Komposition ursprünglich mit reicheren gemischten Chören ausgestattet

⁹ Die Partitur schreibt folgende Besetzung der Instrumente und Chöre vor: Piccolo, Flauti I, II, Oboe I, II, Clarinetto B I, II, Bassklarinet B, Fagotti I, II, Corni I, II, III, Trombi I, II, F-Posauni I, II, III, Timpani A, D, G, Triangl, Lyra, Arpa, Sopran, Alt Tenor, Bass, Violino I, Violino II, Viola, Cello, Basso. — Erhalten sind insgesamt 30 Orchesterparte. — Von zwei Melodien Zelené sem seľa blieb bloß die erste in zyklotilisierten Stimmen erhalten (8 Soprane, 9 Alte, 8 Tenöre I, II, 17 Bässe).

war und in der vollständigen Fassung aufgeführt wurde. Nachdem die Orchesterstimmen 134 Takte, also um 22 Takte weniger zählen, als die Partitur, kann man voraussetzen, daß die Komposition tatsächlich am 20. November 1892 im vollen Umfang jener 134 Takte erstaufgeführt wurde. Die gestrichenen 22 Takte betreffen die Orchestereinleitung zum ursprünglichen Ej, danaj, so daß die Chöre bei der Aufführung voll vertreten waren.

Der formale Entwurf der ganzen Komposition *Zelené sem sela* äußert sich ohne Rücksicht auf die Striche folgendermaßen: Orchester — 2 Takte Tremolo und Triller auf g, 8 Takte Einleitung zur eigentlichen Stilisierung des Tanzes (gekürzt wie in Ej, danaj), 20 Takte Tanzstilisierung (instrumentierter Teil A aus Ej, danaj). Gemischter Chor mit Orchester — 12 Takte zur ersten Melodie *Zelené sem sela* mit Begleitung des Orchesters (Harmonisierung der zweiten Melodie *Zelené sem sela*, dazu Instrumentierung des zweiten Teils B aus Ej, danaj), 8 Takte der zweiten Melodie *Zelené sem sela* mit Orchesterbegleitung (Harmonisierung der zweiten Melodie C aus Ej, danaj, dazu Instrumentierung der Orchestereinleitung), 12 Takte Harmonisierung der ersten Melodie B aus Ej, danaj und dazu Instrumentierung der Orchesterbegleitung. Orchester — 8 Takte Instrumentierung der Einleitung aus Ej, danaj, 20 Takte Instrumentierung des Teils A aus Ej, danaj. Gemischter Chor mit Orchester — 12 Takte der ersten Melodie B, 8 Takte der zweiten Melodie C. Orchester — 8 Takte Zwischenspiel (Wiederholung der Orchesterbegleitung aus Teil C). Gemischter Chor mit Orchester — 12 Takte Harmonisierung der Melodie B mit Begleitung. Orchester — 6 Takte Einleitung zu Ej, danaj, 20 Takte Teil A aus Ej, danaj ohne Modulationsabschnitt (*Piu mosso*).

Hier wechseln also orchestrale Abschnitte mit dem gemischten Chor, wobei die selbständigen Orchestereinleitungen, Zwischenspiele und das Nachspiel überwiegen (92 Takte); der gemischte Chor mit Orchesterbegleitung greift mit zwei Melodien *Zelené sem sela* nach Teil B und C aus Ej, danaj ein (64 Takte). Die schematische Darstellung: Einleitung, A, B, C, B, Einleitung, A, B, C, Einleitung, B, Einleitung, A, zeigt, daß es sich um eine Art der erweiterten Rondoform handelt.

Im gemischten Chor der ersten und zweiten Melodie (Teil B und C aus Ej, danaj) verwendete Janáček den Text des schon zitierten Volkslieds *Stálost* (Beständigkeit) mit dem Beginn des Textes *Zelené sem sela*. Dieses mährische Volkslied, ursprünglich ein *Kúlaná*-Tanzlied aus der Gegend von Zlín, verzeichnete zuerst František Bartoš in seiner Sammlung mährischer Volkslieder I — 1882; es besitzt folgende vier Strophen:

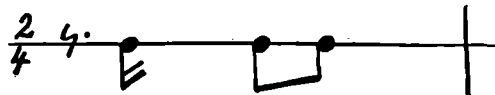
- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Zelené sem sela</i>
červené mi schodí,
pověz mi, synečku,
kdo tebe rozvodí.</p> | <p>3. <i>Nedaj, Bože, nedaj,</i>
fialence rozkvést,
nedaj, sa, synečku,
od cérečky rozvést.</p> |
| <p>2. <i>Rozvodí, rozvodí,</i>
celá má rodina,
že si ty chudobnej
maměnky děvčina.</p> | <p>4. <i>Šak já nedám, nedám,</i>
ani nerozvedú,
dokud já cérečko,
dokud já živ budu.</p> |

In den vier Strophen mit daktylotrochäischem Versfuß und dem grammatischen Reim a b c b, drückt der Bursche seinen festen Entschluß aus, sich zeitlebens von seinem Mädchen nicht zu trennen, obwohl es aus ärmlichen Verhältnissen stammt und seine Familie dieser Liebe nicht gewogen ist.

Den ersten gemischten Chor *Zelené sem seľa* schuf Janáček durch eine interessante Bearbeitung des Teils B von *Ej, danaj*, indem in die 8 Takte umfassende Hauptmelodie in mixolydischer Es-Tonart in den Baß verlegte und sie nur in deklamatorischer Hinsicht bearbeitete, um dem Volkstext *Zelené sem seľa* Genüge zu leisten. Sie erscheint deshalb in ständigen Triolen (8 Takte). Baß und Tenor treten mit der Hauptmelodie um einen Takt früher an; gleich im folgenden zweiten Takt singt der Baß zwar mit dem Tenor dieselben Worte, behält jedoch die selbständige Hauptmelodie, während sich der Tenor der Harmonie der Soprane und Alte beigesellt. Diese setzen um einen Takt später ein, singen den Volkstext in rhythmischer Inversion und enden mit einem um 4 Takte verlängerten mixolydischen Abschluß, wobei sie sich mit den Tenören vereinigen.

Die Musikdeklamation dieses ersten gemischten Chors *Zelené sem seľa* wird ausgezeichnet gewahrt. Gerade der wiederholte Triolenrhythmus, den Janáček hier wählte, bot die Möglichkeit der Betonung auf die erste Taktzeit, so daß der Chor in dieser Hinsicht geradezu als beispielhaft gelten kann. Dies überrascht allerdings umsomehr, als sich ja Janáček bereits damals gegen die Übereinstimmung der Wort- und Klangbetonung wandte, weil er die Quantität gegenüber der Qualität bevorzugte. In einer solchen Übereinstimmung erblickte er eine Gleichschaltung, mißachtete sie grundsätzlich und hielt sich an das Beispiel der Volksdichter und Volkskomponisten, die derartige Regeln nicht kennen. Vielleicht war Janáček gerade deshalb mit einer so eindeutigen musikalischen Deklamation und regelmäßigen Rhythmik nicht mehr zufrieden und strich den ersten Chor *Zelené sem seľa* nachträglich.

In harmonischer Hinsicht zeichnet sich der erste gemischte Chor durch einfache Akkordverbindungen aus, die vor allem durch die Harmonisierung der Hauptmelodie des Basses entstanden. Der mixolydische Schritt von Es auf das der Harmonie des Sekundakkords entsprechende des, die Modulation in den Quartsextakkord der subdominanten Funktion as und die abschließenden Unisono-Takte der Soprane, Alte und Tenöre bilden das ganze harmonische Gerüst. Gegenüber der streng homophonen Faktur der zweiten Melodie *Zelené sem seľa* zeigt der erste gemischte Chor Imitationstechnik, die sich aus dem vorweggenommenen Baß ergibt. Die Orchesterbegleitung verdoppelt die Leitmelodie der Bässe in den Fagotten, Violoncelli und Kontrabässen, verwendet hauptsächlich synkopisch akzentuierte Rhythmen und fällt mit dem typischen Rhythmus



in den Chor ein.

Der zweite gemischte Chor nach der zweiten Melodie *Zelené sem seľa*, der aus dem Teil C der Klavierstilisierung *Ej, danaj* entstand, zählt bloß 8 Takte. Der Chor repetiert zuerst zwei Strophen des Volkstextes in E-Dur, dann weitere zwei Strophen in G-Dur, der terzverwandten Tonart. Mit dem Quintsextakkord der Dominantfunktion beginnend, verwendet hier Janáček im Geiste seiner Grundsätze von der einfachen Begleitung von Volksliedern, die harmonischen Hauptstützen T-D und ihre abgeleiteten Formen, sowie grundsätzlich die strophische, nicht durchkomponierte Liedform, die seinen Bearbeitungen von Volksliedern entspricht.

In der Instrumentierung der Orchesterbegleitung merkt man den Einfluß der volkstümlichen Verzierungstechnik, vor allem in den Flöten und Oboen. Dieser zweite gemischte Chor wirkt wesentlich elementarer und hinreißender als der erste. Deshalb behielt ihn Janáček bei und verwendete ihn sogar später in der Oper *Jenufa*, nebst dem Orchesternachspiel (*Piu mosso*), das in einem farbigen, klassisch-romantischen Stil instrumentiert ist.

Die Komposition selbst fällt jedoch durchaus aus dem Rahmen des üblichen Tanztyps. Vor allem war die Beteiligung eines gemischten Chors bei einer orchestralen Tanzstilisierung damals etwas Besonderes, knüpfte jedoch gerade bei Janáček an die bereits im Ballett *Rákós Rákószy* (1891) verwendeten Tanztypen an. Zum Unterschied von der Komposition *Zelené sem seľa* handelt es sich in diesem Ballett jedoch um Tänze mit Choraliedern, stilisierte Zitate bestimmter mährischer Volkslieder und Volkstänze. In *Zelené sem seľa* ging Janáček einen großen Schritt weiter: er gelangte nämlich zu einem höheren Typus der Stilisierung, der sich als idealisierte, sogar durch einen gemischten Chor bereicherte Neuschöpfung der Inspirationsquelle kristallisierte. In seinen Lachischen Tänzen, im Ballett *Rákós Rákószy*, zitierte und bearbeitete der Komponist noch bestimmte Volkstänze und Volkslieder, in der Komposition *Zelené sem seľa* dagegen diente ihm das Volkstanzlied *Kúlaná (Ej, danaj)*, mit seinem feurigen Ausdruck und hinreißenden Schwung, nur mehr als Inspirationsquelle des eigenen Schaffens. Aus der melodisch-rhythmischen Form dieses Tanzlieds übernahm er für den zweiten gemischten Chor nur den ersten Takt, der ihm mit seiner Betonung der zweiten, leichten Taktzeit gut entsprach. Die letzten beiden Takte des zweiten gemischten Chors verraten ähnlich wie in *Ej, danaj* den Widerhall einer andern Fassung der *Kúlaná Zelené sem seľa*, sind jedoch bei Abschlüssen mancher slowakischer Lieder üblich. Aufschlußreich ist der Vergleich mit den Böhmisches Tänzen *Bedřich Smetanas*, den Slawischen Tänzen *Antonín Dvořáks* und Drei tschechischen Tänzen *Vítězslav Nováks* (1896): Janáčeks Stilisierungen sind zwar um die Chorbeteiligung bereichert, im Ausdruck jedoch fragmentarisch gedrängter, bewußt folkloristisch empfunden, symmetrisch gegliedert, in der Chorform strophisch, und in der Instrumentierung – vor allem gegenüber *Dvořák* – bei der Verwendung kontrapunktischer Nebenstimmen nüchterner und einfacher. Trotzdem knüpfen sie zweifellos an die Tradition der tschechischen Klassiker *Smetana* und *Dvořák* an.