

Štědroň, Bohumír

Die Wurzeln des Opernstils

In: Štědroň, Bohumír. *Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenufa*. Vyd. 1.
Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 115-163

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120183>

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.

a) Zu Janáčeks theoretischen Ansichten über das Melodische der Sprache

Janáčeks Studium der Sprechmotive und sein sprechmelodischer Stil gehören zu den interessantesten Merkmalen seines Schaffens.

*Die Sprechmelodie ist die treue musikalische Augenblicksschilderung des Menschen, die Momentfotografie seiner Seele und seines ganzen Wesens.*¹ So lautet eine von Janáčeks Definitionen der Sprechmelodie, die richtig erfaßt, daß es sich um eine musikalische Zustandsschilderung des Menschen handelt, bei der der psychologische Aspekt überwiegt: die Melodie der Sprache läßt die Gemütsbewegung und den Seelenzustand des Menschen erkennen. Janáček charakterisiert die Sprechmelodie auch als *Ausdruck des Gesamtzustandes eines Organismus und aller Phasen seiner seelischen Aktivität. Sie (die Sprechmelodien – Anm. d. Verf.) zeigen uns den dummen oder klugen, verschlafenen oder wachen, ermüdeten oder rührigen Menschen, Kindheit und Alter, Morgen und Abend, Licht und Schatten, Hitze und Frost, Einsamkeit und Geselligkeit.*²

Hier charakterisiert Janáček die Melodie der Sprache als Äußerung des Menschen, die den Stufen seiner Begabung und Bildung, seiner Stimmung, seines Alters u. s. w., den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten und allen andern Bedingungen seines Milieus entspricht. Bis zu solchen Einzelheiten durchdachte der Komponist seine Sprechmotive und untersuchte dann auch Schritt für Schritt ihre verschiedenen Eigenschaften und Aspekte, die er in Noten aufzeichnete.

Hören wir nun einen weiteren Ausspruch Janáčeks über die Sprechmelodie: *Zauber der menschlichen Stimme! Sie erbebt unter dem Herzschlag und verstummt unter dem Druck des Willens. Sie wellt sich in süßer Melodie, wenn man schmeichelt, sie wölbt ihre Motive stolz, wenn man abweist. Zum Flüstern verstummt sie im Staunen, wenn Seelen einander begegnen, erstirbt im Weinen und Lachen. Es gibt keinen größeren Künstler als den Menschen, der die Musik seiner Sprache ertönen läßt, denn auf keinem andern Instrument spricht der Künstler seine Seele so offen aus, wie der Mensch in der Melodie seiner Sprache. Der Zauber*

¹ Diese Charakteristik der Sprechmelodie sprach Leoš Janáček in seiner Studie *Loni a letos* aus. Hlídka XXII – 1905.

² Siehe ebendort.

einer schönen Stimme erweckt Vertrauen, bindet Aufrichtigkeit und stimmt harmonisch.³

Hier spricht Janáček's Begeisterung für die menschliche Stimme, die durch ihre Intonation den psychischen Zustand des Menschen wahrhafter ausdrückt, als es der Künstler auf jedem anderen Instrument vermag. Und hier liegt auch die Wurzel von Janáček's grundsätzlicher Einstellung, nicht nur zur menschlichen Stimme, sondern zum Gesang überhaupt und seiner Bedeutung für die dramatische Wahrhaftigkeit der Musik.

Dies waren einige von Janáček's Definitionen und Charakteristiken der Sprechmelodie, deren Studium ihm einen unerschöpflichen Schatz von musikdramatischen Anregungen bot. Die Melodie der Rede, die die Phonetik kurz Intonation nennt, ließ Janáček wie durch ein Fenster in die Seele des Menschen, und damit auch in die Seele seiner dramatischen Gestalten blicken. Die psychologische Analyse aller seelischen Komponenten, die die Sprechmotive formen und sich unter der Melodie der Sprache verbergen, fesselte Janáček's Interesse, sein Forschen und Schaffen.

Janáček's theoretische Ansichten über die Melodie der Rede erweckten und erwecken auch heute noch starke Aufmerksamkeit, die sich in einer Reihe von Sonderstudien äußerte, welche das Wesen seiner Theorie verschieden scharf erfaßten.⁴ Doch nicht einmal die großen Janáček-Monographien enthalten erschöpfende Abschnitte über dieses Thema, die sich auf eingehendes Studium stützen. Es ist deshalb wohl vor allem notwendig, zu den Quellen, d. i. zu Janáček's Aufsätzen und Studien, zurückzukehren. Nur so wird es möglich sein, den Versuch zu unternehmen, die Problematik von Janáček's Sprechmotiven voll zu klären.

Die Sprechmelodie blieb zeitlebens Janáček's künstlerisches Credo. Es gibt wohl kaum eine literarische Studie oder ein Feuilleton des Komponisten, in dem er sie nicht wenigstens gestreift hätte. Vor allem ging es um die Melodie der Umgangssprache und Mundart, der künstlerischen und wissenschaftlichen Rede, die Janáček bei allen Gesellschaftsschichten, bei Menschen verschiedenen Alters und Geschlechts erforschte: bei Kindern vom Säuglingsalter, Jugendlichen, erwachsenen Frauen und Männern, Arbeitern, Intellektuellen, einfachen Menschen, Künstlern und Gelehrten. Er lauschte den Melodien der Natur, den Stimmen der Vögel, Insekten, Hunde und anderer Tiere, der Melodie des Meeres, ja des ganzen Universums. Die Melodie notierte er im Skizzenbuch, auf einem Stück Papier, das gerade zur Hand war, oft sogar auf den Manschetten oder dem Tischtuch. Psychologisch gebildet und literarisch gewandt, verstand er es seine Sprechmotiv-Theorie in zahlreichen Studien verständlich zu machen und seinem Endziel, einer Art Musiklexikon der Umgangssprache zum Nutzen der dramatischen Komposition unterzuordnen. Leider wich

³ Leoš Janáček in der Studie *Moje Luhačovice*. Hlídka XX-1903, 841.

⁴ Bei der Erforschung von Janáček's Sprechmelodien gelangte Milena Černohorská am weitesten, in ihrer Diplomarbeit *Nápěvky mluvy v pojetí L. Janáčka* (Die Sprechmotive in L. Janáček's Auffassung) 1956, aus der sie einige Abschnitte veröffentlichte. Leider arbeitete die Autorin an diesem Thema nicht weiter, obwohl es für Janáček und seine Entwicklung als Musikdramatiker von grundsätzlicher Bedeutung ist.

Janáček in seinen literarischen Arbeiten⁵ manchmal vom eigentlichen Thema ab; außerdem ist seine Diktion oft aphoristisch oder allzu poetisch, so daß sie nicht immer den Kern der Sache trifft. Trotzdem bieten seine Aufsätze genug Möglichkeiten, das Wesen seiner Sprechmotive, unter Umständen auch der Sprechmotiv-Theorie Janáčeks zu erfassen.

Über die Entstehung dieser Theorie zu einer Zeit, als sich Janáček mit dem Studium der menschlichen Umgangssprache und ihrer Melodik zu befassen begann, herrschten in der Literatur bisher widersprechende Ansichten. Den Grund bot Janáček selbst, der den Beginn seiner Studien nicht einheitlich datierte: einmal führte er das Jahr 1879, dann wieder die Jahre 1881, 1888, 1897 und sogar 1901 an. Natürlich hatte er dabei verschiedene Entwicklungsstadien seines Studiums im Sinn, obwohl er sich auch in dieser Hinsicht ungenau ausdrückte. Die Janáček-Forscher beachteten außerdem nicht immer den wesentlichen Unterschied zwischen seinem Studium der Sprechmelodien und ihrer Notation.⁶

Einen Beleg über den Beginn des Studiums der menschlichen Sprache, ihrer Tonhöhe und dramatischen Amplituden und deren Notation bietet jedoch Janáček selbst, und dies in einer Besprechung der Shakespeare-Aufführung des Othello am 27. Feber 1885 am Brüner Nationaltheater.

Aus Janáčeks Referat geht hervor, daß sich der Komponist spätestens im Feber des Jahres 1885 mit dem Studium und der Aufzeichnung der Melodie der menschlichen Sprache zu befassen begann.⁷ Er notierte nämlich die Intervalle des höchsten und tiefsten Tons, in denen sich die Sprache der Schauspieler bewegt. Dieses Referat beweist, daß es tatsächlich um den Beginn seines Studiums der Sprechmelodie ging und daß dieses Studium von der Bühnensprache des Schauspielers ausging, die ja dramatischer und ausdrucksvoller ist, als die Umgangssprache.

Hier hat man also die untrüglichen Anfänge seines Studium der Sprechmelodik und ihrer Notenfixierung zu suchen. Dann ließ Janáček das systematische Studium des Sprechmotive beiseite und wandte sich als Mitarbeiter von František Bartoš dem Studium des Mährischen Volkslieds und Volkstanzes zu, dem er die Jahre von 1888 bis 1904 widmete, als er

⁵ Ein Verzeichnis von Janáčeks Studien über die Melodik der Sprache und von Aufsätzen des Komponisten, die dieses Thema berühren, findet man am Schluß dieses Kapitels.

⁶ Mit der Entstehungsfrage von Janáčeks Studium der Sprechmotive befaße ich mich im Aufsatz *Ke genezi Janáčkových nápěvků mluvy* (Zur Genesis von Janáčeks Sprechmelodien), *Hudební rozhledy* XVII – 1965, Nr. 16 und 17, wo ich auch die wichtigsten Literaturquellen anführe. Auf diesen Aufsatz reagierte Jaroslav Procházka in *G* 65, Nr. 10, 1. Oktober 1965. Er beruft sich auf seine Vorträge im Rahmen der Internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz über Leoš Janáčeks Werk in Brno 1958, die er jedoch in der im Jahr 1963 herausgegebenen Sammel-schrift mit den Vorträgen dieser Konferenz nicht veröffentlichte, und die ich auch nicht gehört habe. Der Autor befindet sich jedoch in einem Irrtum, da Janáčeks philologische Interessen aus dem J. 1879, von denen er berichtet, noch kein Studium der Sprechmotive oder gar die Anfänge von Janáčeks Sprechmelodien bedeuten.

⁷ Leoš Firkušný war der erste, der auf diese Tatsache aufmerksam machte. Dies ist Milena Černohorská entgangen (siehe Anm. 4). Vergl. Leoš Firkušný: *L. Janáček kritikem brněnské opery* (L. Janáček als Kritiker der Brüner Oper), Brno 1935. Annähernd gleich datiert den Beginn von Janáčeks Studium der Sprechmotive Josef Charvát. Vergl. B. Štědroň, l. c. (Anm. 6), 679.

Aufsätze zur Sammlung Národní písně nově nasbírané seines Mitarbeiters (1889, 1901) schrieb, zum Spiritus rector der Vorbereitungen Mährens für die große Tschechoslawische Ausstellung in Prag 1895 wurde und seine Stilisierungen der Lachischen Tänze (1889/90), das Ballett Rákós Rákóczy (1891), die Oper Anfang eines Romans (1891), zahlreiche Bearbeitungen von mährischen Volksliedern (Kytice) und Volkstänzen, die Kantaten Amarus (1897), Otče náš (1901) und das Juwel dieser Periode, seine dritte Oper Jenufa, komponierte.

Zur Zeit, als Janáček die Oper schrieb (1894–1903), stellte er sich wieder, vor allem vom Jahr 1897 an,⁸ systematisch auf das Studium und die Aufzeichnung der Sprechmelodien ein und verband so beide Inspirationsquellen, die Volksmusik und die Sprechmotive, zu einem einzigen breiten Strom, der dann sein künstlerisches Schaffen zeitlebens speisen sollte.

Janáček schwankte lange, wie er die Melodie der Rede benennen sollte, jene momentanen, dramatisch bewegten Äußerungen und Aussprüche von Menschen, in denen er ihr Inneres erlauschte und eine aus wenigen Tönen bestehende, kurze Melodie hörte. Im Jahr 1885, als er noch keine Notationen solcher Aussprüche vornahm, und bloß die Tonspanne der Bühnensprache untersuchte, schrieb er über den Ton und die Tonhöhe, die sich oft während eines einzigen Wortes änderte, oder umgekehrt, während eines ganzen Satzes, vom Ende abgesehen, gleich blieb. In einem Interview mit der Zeitschrift Literární svět⁹ sagte er wörtlich: *Die Töne, das Tongefälle der menschlichen Rede, ja jedes Lebewesens, waren mir die tiefste Wahrheit.*

Um das Jahr 1888 meint er, er sei der Melodie der tschechischen Sprache auf der Spur,¹⁰ und charakterisiert bei der Analyse von Fibichs Oper Heda (1897) den in den Worten Ty! Ty! Ach, Tys u mne! (Du! Du! Ach, Du bei mir!) ausgedrückten Schmerz der Heldin als dramatische Wahr-

⁸ Janáčeks Notizbuch (Sign. 523 Z 20 der Janáček-Sammlungen des Mährischen Museums in Brünn) enthält durchwegs notierte Sprechmotive und Volkslieder. Manche Sprechmotive sind – mit dem 19. 9. 1897 beginnend und dem 8. 6. 1901 endend – datiert. Diese Quelle aus den Jahren 1897–1901 besitzt unschätzbaren Wert, man kann sie für Janáčeks erste Sammlung von Sprechmelodien halten. Bisher wurde sie noch nicht eingehend untersucht und gewertet. Milena Černohorská machte auf sie in der Studie *K problematice vzniku Janáčkovy teorie nápěvků* (Zur Problematik der Entstehung von Janáčeks Theorie der Sprechmelodik), in *Časopis Moravského muzea XLII-1957*, 173, bloß aufmerksam. Weil Janáček zu Beginn der Notationen von Vinček Sládek, dessen Mutter und auch Frau Rakovičová spricht, die er in Hukvaldy in seiner „Kroužek pod akátem“ (wörtl.: Zirkel unter der Akazie, Akazienzirkel) genannten Gesellschaft kennengelernt hatte, kann man voraussetzen, daß der Komponist bewußt und systematisch Sprechmotive in Hukvaldy irgendwann in den Ferien des Jahres 1897, in der erwähnten Gesellschaft, deren Mitglied er war, zu notieren begann. Dies war zu jener Zeit, als auch Vítězslav Novák mit seinem Freund Rudolf Reissig Hukvaldy besuchte und dort mit Janáček Klavier spielte (18. August 1897). Vergl. meine Studie *Vítězslav Novák a Brno* (V. Novák und Brünn). Sonderdruck aus der II. Ergänzung der Sammelschrift *Vítězslav Novák*, Praha 1941, redigiert von Antonín Srba, 511.

⁹ Leoš Janáček in der Zeitschrift *Literární svět*. Praha, 8. März 1928.

¹⁰ Vergl. Janáčeks biographische Skizzen in Adolf Veselýs Publikation *Leoš Janáček. Pohled do života a díla* (Leoš Janáček. Blick auf Leben und Werk). Praha 1924, 69.

heit einer „wilden Melodie der Rede“.¹¹ Diesen Ausdruck verwendet er noch im Jahr 1917 in der Studie *Z pražského ovzduší* (Aus der Prager Atmosphäre). In einem Beitrag zur Rundfrage des Brüner Nationaltheaters (1899) erscheint der Ausdruck Ton der Rede und zum ersten Mal auch *nápěvy mluvy* (Melodie der Rede, Sprache). In der Studie *Váha reálných motivů* (1909) (Das Gewicht der realen Motive) finden wir einen neuen Ausdruck für die Sprechmelodien: *motivek mluvy* (kleines Sprechmotiv). Dieser Ausdruck erscheint dann im Feuilleton *Ústa* (Der Mund) aus dem Jahr 1910 als *motivы slov* (Wortmotive). Seit dem Jahr 1901, von seiner grundlegenden Studie *O hudební stránce národních písní moravských* (Zur musikalischen Seite der mährischen Volkslieder) an, spricht Janáček von *nápěvky mluvy* (Sprechmelodien).¹² Dieses Wort verwendete er man häufigsten und es hat sich auch eingebürgert. Obwohl es die psychische Seite der Sprechmelodie nicht voll erfaßt und die Bezeichnung Sprechmotive oder Wortmotive vielleicht treffender wäre, wollte Janáček vor allem das Melodische der Rede ausdrücken und blieb deshalb bei der Bezeichnung Sprechmelodie.

Janáček untersuchte nicht nur die Sprechmelodie der Schauspieler, sondern auch der Umgangssprache von Menschen verschiedenster Gesellschaftsschichten; mit besonderer Vorliebe lauschte er „Erniedrigten und Beleidigten“ verschiedenen Alters und Geschlechts.

Beim Säugling, dessen lautliche Äußerungen Janáček ebenfalls notierte, kann man natürlich von keinen Sprechmelodien reden, doch Janáček nannte sie *slovesné motivы* (Lautmotive). Ein solches kindliches Lautmotiv, das wir z. B. im Aufsatz *Obrátit!* (Wenden!)



oder in den Studien über die Melodie der Kindersprache finden, stellte nach Janáček ebenfalls eine Resultante der augenblicklichen Lebensstimmung vor.

Die geschlossenste Gruppe bilden Janáčeks Sprechmelodien der Kinder, die er in mehreren Fortsetzungen in der Zeitschrift *Český lid* (1904 bis 1906) veröffentlichen konnte, weil die Redaktion dieser Zeitschrift damals gerade eine Folge von Aufsätzen mit den Ergebnissen von Studien über das tschechische Kind einleitete. Janáček widmete der Kindersprache drei selbständige Aufsätze unter dem Namen *Nápěvky dětské mluvy* (Die Melodien der Kindersprache), *Loni a letos* (Voriges Jahr und heuer) (1905) und *Alžběta* (Elisabeth) (1907). In den ersten beiden Studien befaßte er sich mit der Sprechmelodie der kleinen Lidka Sládková aus

¹¹ Vergl. meine Studie *Zdeněk Fibich a Morava* (Zdeněk Fibich und Mähren, Sammlung von Dokumenten über Leben und Werk II). Praha 1952, 310 ff.

¹² Janáčeks Studie *O hudební stránce národních písní moravských* erschien in der Sammlung von Bartoš *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Prag 1901, Česká akademie. Neu herausgegeben von Jirí Vysloužil in der Publikation *Leoš Janáček. O lidové písni a hudbě*. Praha 1955.

Hukvaldy,¹³ wo er in den Sommer- und Weihnachtsferien weilte; in der dritten Studie verfolgte er Rede und Schicksal ihrer Freundin Alžběta. Lidkas Entwicklung und Sprechmotive berührte er auch in der Studie *Rozhraní mluvy a zpěvu* (Grenze von Rede und Gesang) (1906), *Můj názor na časování II*. (Meine Ansicht über die Rhythmik II) (1907) und im Feuilleton *Světla jitřní* (Morgenlichter) (1909).

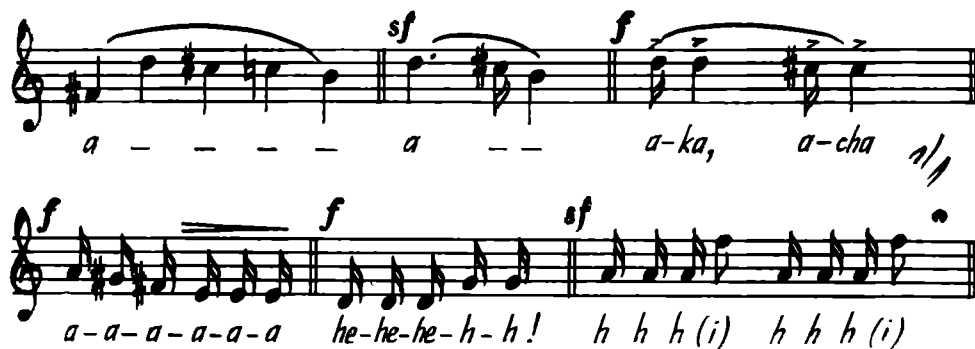
Janáček bemühte sich, die ganze Kindheit Lidkas in Noten festzuhalten und verfolgte deshalb ihre sprachlichen Äußerungen von ihrem 8. Lebensmonat bis zum 4. Lebensjahr. Sie lallte *mamama*



und summte in der Wiege



Auch ihr Weinen und Lachen notierte Janáček



Er studierte jede Regung, Aufschreie der Unzufriedenheit, der Verwunderung, des Ärgers u. s. w., und verzeichnete sie in bestimmten Noten, als handle es sich um wirkliche Töne.

Vom Jahr 1901 an verfolgte Janáček Lidkas geistige Entwicklung und Sprache regelmäßig jedes Jahr. Er staunte, wie systematisch sich ihre

¹³ Lidka Sládková, (Taufnamen Ludmila), wurde am 10. November 1900 geboren. Als verheiratete Žáková lebt sie noch heute in Hukvaldy. Vergl. Jaroslav Procházka: *Lašské kořeny života i díla Leoše Janáčka* (Die lachischen Wurzeln von Leben und Werk Leoš Janáček's), Praha 1948, 136 ff.

tonlichen Lebensäußerungen differenzierten. Im Jahr 1903 konstatierte er, Lidkas Wortmelodie sei so reich, daß man unschwer unterscheiden konnte, ob sie um etwas bittet, sich beschwert, ruft, u. a. m. Manche Melodien, z. B. ihres Rufens mamó (Mutter), notiert Janáček in Terzen und kleinen Sekunden, die Intervalle werden also differenzierter und bestimmter. Auch seine eigene Sprechmelodie (Gib mir, gib! Rieche nur!)



die Sprechmotive Frau Sládeks, ihres Gatten des Hegers Sládek, ihres Sohnes Vincek u. a. m. notierte der Meister.¹⁴ Lidkas Sprechmelodie erweitert sich bis zu Quart- und Quintintervallen. Das Kind versteht es sogar, die weinerliche Sprechmelodie seiner Mutter nachzuahmen; wenn es gereizt ist oder jäh erstaunt, steigt seine Melodie auf eine Sexte bis Oktave.

Schon damals lauschte Janáček auch den Lauten der Natur, besonders den Vogelstimmen, und notierte sie. Der unheilverkündende Schrei des Käuzchens, das am Vorabend seiner Abreise aus Hukvaldy am 10. September 1902 „mit banger und hohler Stimme sein Nocturno klagte“



kündete ihm wohl schon damals den Ernst der Krankheit seiner geliebten Tochter Olga, die mit ihm in Hukvaldy geweilt hatte. Die Notenaufzeichnung des Eulenschreis stilisierte er dann später in mehreren Kompositionen, z. B. in Nr. 34 der Mährischen Volkspoesie in Liedern (Sirota — Za našimi humny, ej zahučala sova) und in der Klavierkomposition Nr. 10 Sýček neodletěl (Das Käuzchen schreit noch) des Zyklus Po zarostlém chodníčku (Auf verwachsenem Pfade).

Seine bösen Ahnungen verwirklichten sich bald: Olga starb mit einundzwanzig Jahren am 26. Feber 1903 in Brünn. Janáček hielt in tiefem Schmerz die Melodie der letzten Worte seiner Tochter fest (S. Bilderbeilage).

Zu Weihnachten des Jahres 1903 und im Jahr 1904 besuchte er abermals Hukvaldy, um zu gedenken und zugleich aufzuatmen. Damals fesselte ihn wieder die kleine dreijährige Lidka, deren Sprechmelodien er ein

¹⁴ Lidka Sládková-Záková's Eltern waren der Heger Vincenc Sládek (von Janáček Sládeček genannt) (1865–1944) und Antonie Sládková (1863–1941). Lidkas Bruder Vincenc lebte von 1895 bis 1929. Vergl. J. Procházka, I. c., 136.

Jahr später im Aufsatz *Loni a letos* schilderte (1905). Janáček konstatiert, daß das Kind die zeitlichen Vorstellungen war, ist, gestern, heute, u. s. w. zwar noch nicht unterscheidet, daß es sich beim Zählen, im Erkennen von Farben u. s. w. irrt, verzeichnet dabei jedoch ein weiteres Reifen ihrer Sprechmelodik, aus der er manchmal sogar den tonischen Dreiklang, ja die große Septime



verminderte Intervalle und Halbtöne hört.

Wie in den früheren Studien bringt hier Janáček etwa 50 Beispiele verschiedener Sprechmelodien, Äußerungen des Kindes vor dem Christbaum, in erregter und ausgelassener Stimmung. Janáček hält nun genau die Umstände und das Milieu dieser Sprechmelodien fest, bestimmt ihren Rhythmus und ihre Modulation. Selten verzeichnet er die zusammenhängende Rede des Kindes, was ja schon aus rein technischen Gründen kaum möglich war. Dafür harmonisiert er kurze Sprechmelodien und versieht sie mit einer Begleitung für Klavier.

Zu Weihnachten 1904 versuchte er abermals Lidkas Sprechmelodie bei der Erzählung eines Märchens aufzuzeichnen, was ihm nur bei einigen Motiven gelang. Doch entstand aus zwei Motiven der kurze Abgesang eines Märchens, eine kleine, offenbar für Klavier gedachte Komposition. Janáček begann also schon damals, die Sprechmotive zu harmonisieren und zu kleinen Kompositionen auszuweiten. Es war allerdings nicht zum ersten Mal, daß der Komponist ein stilisiertes Sprechmotiv harmonisierte, denn dies geschah bereits in seinem Aufsatz *Moje Luhačovice* (Mein Luhačovice) 1903. Bei der Melodie von Lidkas Worten *A to cukrove kaj dame?* (Und wohin kommt das Zuckerwerk?) in der Studie *Loni a letos* (1905)



enthüllte er versteckten kindlichen Geiz, und hörte in der charakteristischen Modulation e^1 - fis^1 - f^1 den Ausdruck egoistischer Sorge. Dieses Sprechmotiv verwandelte er zunächst in eine echte Melodie und faßte es metrisch im 3/8-Takt mit einem 2/16-Auftakt, so daß ein melodisches Fragment von zwei Takten mit einem Auftakt entstand.

Die Harmonisierung war einfach: sie verrät auch in diesem Fragment großflächiges harmonisches Empfinden, da der ganze melodische Abschnitt auf einem einzigen Akkord, ohne jene Modulationen beruht, die z. B. bei Vítězslav Novák so reich erscheinen. Eine Stimmung – eine harmonische Fläche. Die Melodie erklingt frei und ruht bloß auf dem tonischen Dreiklang G-Dur.

In der Studie *Loni a letos* (1905) inspirierten ihn manche Sprechmotive zu selbständigen kurzen Klavierstücken. Janáček zitierte zwei Sprechmelodien der kleinen Lidka, aus denen er („nach dem 90. und 91. Sprechmotiv Lidkas“) den Abgesang des Märchens vom Knusperhäuschen schuf:

The musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line with the lyrics: *po-tem šli na hu-ru se-bra-li peníze a u-ti-ka-li do-mu*. Below the vocal line is a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment, featuring a fortissimo (*f*) dynamic and a *cresc.* marking. The third system shows the piano accompaniment reaching a fortissimo fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part is characterized by a steady harmonic background of G major triads.

Die Melodie zu den Worten Potom šli na huru, sebrali penize a utkali domů (Dann gingen sie hinauf, nahmen das Geld und liefen heim) im 6/4-Takt entspricht jedoch nur dem ersten Sprechmotiv, das zweite ließ Janáček als Trompetensignal ertönen. Die erste Melodie wird zweistimmig traktiert und auf dem Orgelpunkt Es in chromatischer Sequenz über die Modulation auf D zum Schluß in C-Dur mit einer typischen Septimverbindung gesteigert. Die achttaktige kleine Komposition steigt von p bis ff im dynamischen Strom einer rhythmisch bewegten Figur der letzten zwei Takte vor dem Schlußakkord, und deutet wohl die eilige erfolgreiche Flucht der Kinder an.

Janáčeks Studie über die Melodik der Kindersprache war das Fundament, auf dem sich dann seine höchst eigenartigen Ansichten über Fragen der Deklamation, Melodik, Harmonik und vor allem über die dramatischen Prinzipien der Musik aufbauten. Ganz abgesehen davon, erfaßte er intuitiv die erzieherische Wirkung der mütterlichen Sprechmelodie und betonte, wie ihre Intonationsnuancen den Gehorsam des Kindes zu gewinnen verstehen.

Die Form der Notenaufzeichnung der kindlichen Sprechmelodie ähnelt den bereits erwähnten Notierungen, die im Jahr 1899 in seiner Antwort auf die Rundfrage des Brünner Nationaltheaters veröffentlicht wurden. Es sind wenige, für die Melodien Lidkas, ihrer Mutter und Vinceks im Violinschlüssel, für die Melodien Vater Sládeks und Janáčeks selbst im Baßschlüssel geschriebene Noten, die man jeweils in zwei bis drei Takte zusammenfassen könnte. Taktangaben und Taktstriche werden nicht gegeben.

Im Umfang der Stimme Lidka Sládková verzeichnete er Intervalle von einer Prim bis Dezim, von c^1 bis h^2 . Natürlich handelte es sich nicht um bewußte, bestimmte, sondern eher um angedeutete Intervalle, Schreie oder Pfliffe, die erst in Janáčeks Vorstellung zu eindeutigen Tönen und Intervallen wurden.

Bei der Notierung verwendete der Komponist auch bestimmte rhythmische Werte, von Halb- bis zu Zweiunddreißigsteltönen, mit Pausen, Fermaten und Verlängerungszeichen. Auch erscheinen Triolen und Sextolen. Soweit er die Aussprache isolierter Konsonanten, besonders von Zischlauten und Mischlauten bei Interjektionen (š! č, č, č!) verfolgte, verwendete er nur Notenhälse und Fähnchen, ohne Notenköpfe und Intervalle, weil er bloß den Rhythmus bestimmen wollte.

Bei der Notation von kindlichen Sprechmelodien widmete er der Dynamik besondere Aufmerksamkeit, die er mit Akzenten, sfz, crescendo und decrescendo, von mp über mf, f bis ff, führte, weil sie ja die Kraft des Ausdrucks spiegelt.

Zu chronometrischen Messungen der Sprechmelodien gelangte Janáček damals noch nicht. Aus seinem Beitrag *Můj názor o časování (rhythmu) III – 1907* (Meine Ansichten über den Rhythmus III – 1907) kann man allerdings schließen, daß er sich der Notwendigkeit solcher Messungen schon damals bewußt war.

In der zitierten Studie schreibt er: *Ich pflegte die Sprechmelodien in zeitlicher Hinsicht nach einem Polka-Takt zu messen. Diese Taktzeit entspricht etwa dem achtzigsten Teil einer Minute; nach Mälzels Metronom*

♩ = 80. *Eine gute Kontrolle der Richtigkeit dieses Zeitmaßes bietet mir die Erinnerung an einige Polkamotive und ich verlasse mich auf ihre Richtigkeit so fest, wie auf die Untrüglichkeit des absoluten Gehörs.*

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Wenn Janáček die Länge der einzelnen Melodien nach einem Polkatakakt messen wollte, handelte es sich ihm natürlich um kein ständiges, fixiertes Tempo der Aufzeichnung, da ja für diese Melodien ein verschiedenes Tempo, langsamer oder schneller, je nach dem psychischen Inhalt des Wortmotivs und der Situation des betreffenden Menschen geradezu charakteristisch ist. Er wollte bloß die Zeit in Sekunden festhalten, in der die einzelnen Sprechmotive hervorsprudeln. Zu diesem Zweck verschaffte er sich erst viel später ein geeignetes Instrument, Hipps Chronoskop.

Das Tempo bestimmte Janáček erst, wenn er das Sprechmotiv harmonisierte oder stilisierte, wie dies z. B. im Feuilleton *Ústa* (1923) geschah. Die Angabe des Tempos und später auch des Ausdrucks (*bange, dolcissimo* u. a.) kommt jedoch grundsätzlich nur bei kleinen Kompositionen vor, die nach Sprechmelodien entstanden, und auch dies nur selten.

Der Komponist vertraute also seinem absoluten Gehör, das es ihm ermöglichte, in der Intonation der Rede bestimmte Töne zu hören. Er war fest davon überzeugt, daß der Ton in der menschlichen Sprache in einer Art vorbewußtem Zustand enthalten ist, und daß ihn sein Ohr in absoluter Höhe erfaßt. Diese Ansicht finden wir auch in seiner Studie *Rozhraní mluvy a zpěvu: Ich sehe und höre bereits in allen Sprechmotiven Gesang, ich höre ihn klar durch das Gespinnst der vermittelnden Töne: ich lausche den Tönen der Rede und erfasse deshalb die Sprechmelodie auch rhythmisch. Dies ist die subjektive Grenze meiner Wahrnehmung des Sprechmotivs als Gesang. Vor Jahren beachtete ich die Melodie der Sprache noch nicht in einem solchen Maß, daß ich ihren Gesang gehört hätte.*

So erklärt Janáček warum er das Recht beansprucht, die Sprechmelodien zu notieren, und gesteht zugleich, wie er es schrittweise lernte, die Melodie der Sprache in echte Töne zu verwandeln. Damit deutete er die langsame und systematische Entwicklung seiner sprechmelodischen Studien an, die mit dem Referat über die Aufführung von Shakespeares *Othello* im Jahr 1885 begannen. Wenn also Janáček in den Wortmotiven tatsächlich Töne einer Melodie hörte, besaß er auch das Recht, sie im damals üblichen Halbtonsystem zu notieren. Das Vierteltonsystems Alois Hábas existierte noch nicht und Janáček versuchte es übrigens gar nicht, in Viertel- oder Dritteltönen zu hören, zu denen er kein Vertrauen besaß.

Doch war er sich dessen wohl bewußt, daß man die Sprechmelodien nach seiner Notation kaum singen könnte. In der Studie *Rozhraní mluvy a zpěvu* (1906) empfiehlt er ausdrücklich: *Nur nicht* (die Sprechmelodien — Anm. d. Verf.) *singen! Die Notationen würden verdorren... wir sammeln in ihnen den Blütenstaub des Lebens. Nicht jeder erkennt ihn in der Notation, nicht jeder wird sie verstehen!* Obwohl also Janáček wußte, daß manche Menschen und Mundarten (z. B. in Prag, in der Umgebung von *Polná* und *Žďár*) eine besonders intonationsreiche Rede besitzen, lehnte er es strikt ab, die notierten Sprechmelodien singen zu lassen. Abermals sind hier seine Worte zu zitieren: *Bei den notierten Beispielen*

muß man nur über die Notenköpfe hinweggleiten, und fällt mitten in die Wahrheit des Lebens... Ähnlich äußerte er sich in seinem Beitrag Alžběta (1907).

Diesen Ansichten entsprachen eigentlich weder die Notationen der Sprechmelodien selbst, noch Janáčeks Arbeit mit ihnen, seine Harmonisierung und Kompositionsweise, auch wenn wir von der Frage des Singens notierter Sprechmelodien absehen. Vor allem erfaßte Janáček die Sprechmelodie nicht immer unmittelbar, weshalb auch die Notation nicht genau sein konnte. Im Feuilleton Počátek románu (Anfang eines Romans) 1922 sagte er: *Ich ging und trug in meinem Sinne fort – und dann in Noten und Rhythmus – dieses kurze Gespräch (zweier Frauen – Anm. d. Verf.).*

Zahovořila prudce

Bu-dem ta-dy stat, a já vím, že ne - příj - de To je jedno!

(heftig: Wir werden da stehen, und ich weiß er kommt nicht | Das ist egal!) Der Komponist hatte ja nicht immer Gelegenheit, die Sprechmelodie an Ort und Stelle zu notieren. Er trug sie im Gedächtnis und tat dies später. Obwohl es sich oft nur um einfache Intervalle kurzer Motive handelte, konnte Janáček natürlich bloß subjektive Gehörsempfindungen notieren. Bei einer augenblicklichen Aufzeichnung war die Wahrscheinlichkeit allerdings größer, daß sie im Rahmen der Halbtonintervalle der Wirklichkeit entsprach. Jedenfalls hat man mit einem bestimmten Grad einer stilisierenden Bearbeitung bereits im Keim der Notation zu rechnen. Obwohl die menschliche Rede zweifellos eine bestimmte Intonation (nach Janáček eine Sprechmelodie) besitzt, kann auch das absolute Gehör in ihr keine echten Töne entdecken. Es gibt zwar Mundarten und Menschen, deren Rede „singt“, d. h. ausgesprochen melodische Züge aufweist, doch kann man kaum von fixierten Tönen im Sinn der Musik sprechen. Wie wandelbar ist doch die Intonation der Rede von Kindern und Erwachsenen! Sie entspricht ja unserem an Nuancen überreichen Seelenzustand, die auch die Intonation identischer sprachlicher Äußerungen in den feinsten Schattierungen wandeln.

Janáček lehnte also das Singen notierter Sprechmelodien streng ab, verwendete sie aber als Inspirationsquelle: unmittelbar, indem er notierte Sprechmelodien harmonisierte, und mittelbar, indem er in ihrem Geist eigene Sprechmelodien, allenfalls auch kleine Kompositionen schuf. Janáčeks Worte aus der bereits zitierten Studie Loni a letos (1905) vertragen deutlich, daß er Sprechmelodien komponierte: *Die Kunst der dramatischen Komposition beruht darin, Melodien zu schaffen, hinter denen wie durch Zauberschlag ein menschliches Wesen in einer bestimmten Lebensphase erscheint.*

Aus diesem Bekenntnis geht hervor, daß Janáček tatsächlich Sprechmelodien eigener Prägung schuf, die von den notierten Melodien oft ganz

unabhängig waren. Sie sollten den Seelenzustand einer bestimmten Person in einem bestimmten Augenblick darstellen. Janáček montierte also keineswegs abgehorchte Sprechmelodien, gewissermaßen fotografisch getreu, in seine musikdramatische Werke. Dies war ja gar nicht möglich, weil es sich jedenfalls um Stilisierungen handelte – ob nun der Komponist gehörte Sprechmelodien notierte oder sich von ihnen bloß inspirieren ließ. Janáček sammelte, studierte, notierte und bearbeitete Sprechmelodien als schaffender Künstler. Die Sprechmelodien waren gleich den mährischen Volksliedern und Volkstänzen nichts mehr und nichts weniger als die unerschöpfliche Inspirationsquelle seiner eigenen Melodik, Rhythmik, Agogik und natürlich auch seiner dynamischen Dramatik.

In Janáčeks Studien über die Melodie der Kindersprache finden wir abermals seine eigenartige Einstellung zur Musikdeklamation des Wortes. Wir erwähnten bereits, daß er in dieser Hinsicht wesentlich von Otakar Hostinskýs Ansichten abwich, zu denen er schon im Jahr 1886, bald nach dem Erscheinen von Hostinskýs Schrift *O české deklamaci hudební* (Über die tschechische Musikdeklamation)¹⁵, Stellung bezogen hatte.

Im Aufsatz *Loni a letos* (1905) folgert er, daß die bisherigen Regeln der Musikdeklamation zur Einförmigkeit führen müssen. Deshalb waren ihm ja die Sprechmotive so lieb, die spontan und ohne Rücksicht auf die Deklamation entstanden.

In derselben Studie befaßte er sich mit den Beziehungen zwischen dem Volkslied und der Sprechmelodie. Im Lied sah er zum Unterschied von der Sprechmelodie, eine „*Stagnation der rhythmischen Spannung und tonale Steifheit*“. Er war von der Schönheit der Sprechmotive begeistert und gestand, daß er ähnliche melodische Elemente in keinem einzigen mährischen oder böhmischen Volkslied gefunden habe. Außerdem war das Sprechmotiv nach Janáček eine unmittelbare psychische Äußerung, während das Volkslied „*in der typischen Form erstarrt, in die es gegossen wird.*“

Das Spontane des Sprechmotivs stand dem dramatischen Temperament Janáček besonders nahe. Die dramatische Lebenswahrheit war ihm ja alles, er suchte sie nicht nur im Volkslied, sondern auch in der Intonation der Sprache. So mußte ihm die Sprechmelodik als einziger Ausweg der dramatischen Opernkunst erscheinen, da sie der Seele spontan entspringt und das Melodische an das Psychische bindet. Die Sprechmelodien differenzieren nach Janáčeks Überzeugung den Menschen am markantesten und bieten so auch eine Grundlage für die Charakteristik der Operngestalten.

Janáček konnte es z. B. gar nicht begreifen, daß in Tschajkowskis Eugen Onegin die Melodie Tatanas und Onegins denselben lieblichen Charakter tragen, wie die Melodien Olgas oder Lenskis. Hier sah er als Musikkritiker der Zeitung *Moravské listy* im Jahr 1891 den Hauptmangel der lyrischen Szenen von Tschajkowskis Oper.¹⁶ Im Jahr 1899 warf er Ko-

¹⁵ Vergl. L. Janáčeks Rezension von Kubas Werk *Slovanstvo ve svých zpěvech* (Die Slawen in ihren Liedern). *Hlídka literární* III-1886, 314. In der zitierten Ausgabe *J. V y s l o u ž i l s* (Anm. Nr. 12), 121 ff.

¹⁶ Bohumír Štědroň: *Leoš Janáček a Petr Iljič Čajkovskij*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské university II-1953, 4, 2–4, 204 ff.

vařovic vor, er halte in seiner Oper Psohlavci den Charakter der Melodien Hančis und Kateřinas nicht auseinander; auch könne doch der Rebell Kozina, der Held der Oper, nicht im Ton moderner schmachtender Liebeslieder singen!¹⁷

So zielte Janáčeks Studium der Sprechmotive vor allem auf die Schaffung einer eigenartigen musikalischen Sprache, eines neuen dramatisch-rhapsodischen Stils. Dieses Studium sollte sich dann vor allem im Opernschaffen Janáčeks durchsetzen, im Musikdrama einer ganz anderen Auffassung, als sie Wagner prägte.

Die Keime des neuen Opernstils finden wir abermals in einer von Janáčeks Studien aus den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, in seinen literarischen Arbeiten über die Melodik der Kindersprache und die Sprechmotive. Die Zeit um die Jahrhundertwende war es, in der sich Janáčeks ästhetische, dramatische und stilmäßige Ansichten kristallisierten. Es war die Zeit, als Janáček verbissen um den Stil seiner Oper Jenůfa kämpfte, als seine Studien über das mährische Volkslied und die Sprechmelodik gipfelten: der neue Stil wurde auch in systematischem und wohl-durchdachtem Forschen geboren.

Im ersten Aufsatz über die Melodik der Kindersprache, der in der Zeitschrift Český lid 1904 erschien, spricht Janáček davon, daß man auf der Bühne, in der Oper, eine Melodik der Umgangssprache, eine „vom Leben zerrissene, vom Elend getretene und von der Verzweiflung gepeitschte Melodik des Alltags“ benötige. Ein treues Bild des Lebens wollen wir auch in der Oper hören, fügt er hinzu.¹⁸

Im Aufsatz Loni a letos (1905) bemerkt er nachdrücklich, daß man mit der Ausdruckskraft der kontrapunktischen Formen der ganzen Musikliteratur in der dramatischen Musik kein Auslangen mehr findet. Man muß voller aus dem musikalischen Naturismus schöpfen, der nicht nur in der Natur ist, soweit sie sich im Klang äußert.

Diese Sätze lassen u. a. Janáčeks negativen Standpunkt zur kontrapunktischen Arbeit im Sinne Bachs erkennen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er den melodischen Kontrapunkt, die musikalische Gegenführung von mindestens zwei Melodien abgelehnt hätte, die er z. B. in seiner Sinfonietta so genial einsetzt. Der traditionelle Kontrapunkt, vor allem in den Opern Richard Wagners, erschien ihm allzu formalistisch. Dieselbe Ansicht äußerte er über Wagners Leitmotive, und dies bereits in seiner Studie Moje Luhačovice (1903). Da er den Schwerpunkt der Dramatik in den Gesang verlegte, sah er im Leitmotiv nur den äußerlichen Glanz der Instrumentierung und nicht den Ausdruck der inneren dramatischen Wahrheit:

Am Gesang haftet die persönliche musikalische Charakteristik; selbst das glänzendste Leitmotiv des Orchesters kann sie nicht ersetzen.

Von hier aus verstehen wir auch Janáčeks Haltung in der Instrumen-

¹⁷ Derselbe: *Ke korespondenci a vztahu Leoše Janáčka a Karla Kovařovice* (Zur Korrespondenz und den Beziehungen zwischen Leoš Janáček und Karel Kovařovic). Sborník filosofické fakulty brněnské university, F8-1962, 35 ff.

¹⁸ Vergl. bei Věra Stará: *Nápěvky dětské mluvy* (Die Melodie der Kindersprache). Ostrava 1959, Krajské nakladatelství, 8 ff.

tation, die er auf eigene Weise, nüchterner und einfacher als bisher, ohne großen Aufwand und das Aufgebot vieler Instrumente traktierte.

Janáčeks Studien über die Melodik der Kindersprache enthalten schließlich auch Merkmale, die sein ganzes Schaffen durchflochten und sozusagen Wesenszüge seines Charakters darstellten. Es ist vor allem Janáčeks tiefes soziales Empfinden, das sein Werk, von den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts angefangen, vom gemischten Chor *Kačena divoká* (Die Wildente), über die Kantate *Amarus*, die Oper *Jenufa*, bis zu den berühmten Männerchören auf Petr Bezruč's Texte und schließlich bis zu seiner letzten Oper *Aus einem Totenhaus* begleitet. Dieselbe Saite erklingt in seinen literarischen Arbeiten, einschließlich der theoretischen Abhandlungen über die Sprechmotive.

Im Aufsatz *Alžběta* (1907) hielt er Sprechmelodien der siebenjährigen Freundin *Lidka*, *Alžběta*, aus *Hukvaldy*, fest. Doch spricht aus diesem Aufsatz vor allem die Erschütterung über die soziale Not des Kindes und seiner Familie, deren Vater ein notorischer Säufer war.

Wenn das starke soziale Empfinden als moralisches Leitmotiv seines Lebens angesehen werden kann, wird es klar, daß er sich vor allem den Sprechmelodien sozial schwacher und kranker Menschen zuwandte. Natürlich auch deshalb, weil ihm „Erniedrigte und Beleidigte“, Elende, Säufere, Psychopathen reicheres und intensiveres sprachmelodisches Material bieten konnten. Erstens war es möglich, solche Menschen öfter in Zuständen der Gereiztheit, des Unwillens und der Unzufriedenheit anzutreffen, und zweitens waren ihre sprachlichen Äußerungen dramatischer, explosiver und dementsprechend melodisch markanter.

Die erste Gruppe von Janáčeks Untersuchungen der Sprechmelodien, die Sprechmelodik der Kinder, bietet also bereits ein klares Bild seiner grundsätzlichen Ansichten über das musikdramatische Schaffen und enthält sämtliche Stufen von Janáčeks forscherschem und künstlerischem Interesse, von der Notation des Sprechmotivs angefangen, über seine Funktion als Inspirationsquelle bis zur Konzeption der einzelnen Komponenten des dramatischen Flusses.

Bald nach Beendigung der grundlegenden Studien über die Sprechmelodie der Kinder begann Janáček mehrere Arten von Sprechmelodien zu unterscheiden. In der Studie *Rozhraní mluvy a zpěvu* (1906) bot er eine Klassifizierung der Sprechmelodien nach ihrem Ausdruck und ihrer Dauer. Er unterscheidet: normale, verlängerte und durch die Notation geläuterte Sprechmelodien. Die normalen klassifizierte er als Äußerung der üblichen Lebenstimmung; sie enthalten weder Ärger noch Spott oder Trauer.

Die verlängerten Sprechmelodien (*všécko, ták, u. a.*) entstehen nach Janáček in Stimmungen des Augenblicks; die geläuterten Sprechmotive erscheinen, *wenn das Spinnennetz nebensächlicher, vermittelnder Töne schwindet, welche die Hauptkontur der Sprechmelodie verwischen.*

Diese Klassifizierung erscheint hier zum ersten und zum letzten Mal. Niemals kehrte Janáček in seinem Studien zu ihr zurück, obwohl er seine Ansichten und Gedanken über die Sprechmelodie und ihre Bedeutung, manchmal sogar ziemlich systematisch, in weiteren Studien und Aufsätzen zu vertiefen wußte. Es war ja eine recht oberflächliche Klas-

sifizierung, die bloß der Charakteristik normaler Sprechmotive entsprach. Die „verlängerten“ und „geläuterten“ Sprechmelodien sind äußerliche Begriffe ohne Beziehung zum Wesen des Sprechmotivs.

Janáček untersuchte und notierte durchschnittliche, d. i. normale Sprechmotive in weit geringerem Maß als die erwähnten Sprechmotive sozial schwacher, unterdrückter, erniedrigter und kranker Menschen. Er suchte vor allem dramatisch erregte Sprechmotive voll psychischer Spannung. Umso wunderlicher ist es, daß wir die aus dieser Qualität erfließenden Kriterien in Janáčeks soeben erwähneter Klassifizierung vermissen. Er läßt uns zwar trotz mancher Unklarheiten im Grunde doch nicht im Zweifel darüber, wohin er zielt, wenn er im selben Aufsatz sagt: *Jedenfalls hat man in der festgehaltenen Sprechmelodie das Urbild eines Musikmotivs zu erblicken, dessen Bedeutung noch nicht voll gewertet ist.* Trotzdem wurde Janáčeks Einteilung nicht akzeptiert, da sie, wie gesagt, unvollständig war und das Wesen der Sprechmelodik verfehlte. Der langjährige Mitarbeiter des Komponisten, der Sprachforscher Pavel Váša, unterschied noch zu Janáčeks Lebzeiten folgende, aus dem Ausdruck unserer Rede erfließende Arten der Sprechmelodien: normale (ruhige), erregte und gekünstelte.¹⁹

Obwohl Vášas Einteilung richtig erfaßt, wie sich die normale Sprechmelodie bei Affekten und verschiedenen äußeren Anlässen ändert, fand sie weder bei Janáček noch bei der Wissenschaft Anklang.

Zur zweiten Gruppe von Janáčeks Sprechmotiven zähle ich *die Sprechmelodien, die das Alltagsleben verschiedener Volksschichten spiegeln.* Janáček hörte sie tatsächlich auf der Straße, in Großstädten, Städten, Bädern und Dörfern. Selbstverständlich unternahm er solche sprechmelodische Studien gerade an Orten, wo er besonders gern weilte. Außer Hukvaldy, seinem Geburtsort, der auch im Zentrum seiner sprechmelodischen Interessen lag, gehörte dazu die Stadt seines Wirkens Brünn, sein geliebter Kurort Luhačovice und schließlich auch Prag, wohin ihn musikalische und künstlerische Veranstaltungen zogen. Die Studie *Moje Luhačovice* (Mein Luhačovice) (1903) ist in diesem Zusammenhang an erster Stelle zu nennen, ein weiterer Aufsatz *Nápěvky mluvy, vynikající zvláštní dramatickosti* (Sprechmelodien, die besonders dramatisch sind) aus dem Jahr 1903 betrifft die Umgangssprache einfacher Menschen der Brünner Straßen, die er oft durchstreifte; ähnlichen Charakter tragen die Studien *Podskalický příklad* (Das Beispiel aus Podskalí – einem Prager Vorort, dessen Bewohner eine besonders ausgeprägte Mundart sprechen) aus dem J. 1909, *Letnice 1910 v Praze* (Pfingsten 1910 in Prag) und *Z pražského ovzduší* (Aus der Prager Atmosphäre) aus dem Jahr 1917.

Die erste Studie *Moje Luhačovice* behandelt vor allem ländliche Sprechmelodien aus der Umgebung des Badeortes, die von der Mundart geformt sind. Man findet dort Sprechmotive von Bauern aus Dolní Lhota, von Mädchen, die den Kurgästen Mineralwasser kredenzen, von Bäckern, Dienstmädchen, einer hinkenden alten Frau, aber auch der „Gesellschaft

¹⁹ Pavel Váša : *Janáčkovo studium živé mluvy* (Janáčeks Studium der lebendigen Rede). Lidové noviny XXII, Nr. 182, 4. Juli 1914.

vom Hoteltisch“, denen Janáček Züge sorgloser Laune verlieh. Bei den Notationen hält er seine aus anderen Studien bekannte Art ein.

Außerdem enthält Janáčeks Studie *Moje Luhačovice* die Sprechmelodien Frau Kamila Urválková, die er in Luhačovice kennenlernte und die ihn zu seiner Oper *Osud* (Das Schicksal) inspirierte. Die Musikalität ihrer Stimme und die etwas schauspielerische Affektiertheit der schönen Frau bezauberten ihn. Ihre Sprechmelodien hielt er in bestimmten Zeiten fest und wählte nicht nur die üblichen zwei- und dreizeitigen, sondern sogar $\frac{6}{16}$ -Takte u. a. m.²⁰ Hier ging er allerdings wohl zu weit, was umso verwunderlicher ist, als er damals bei der Notation der Volkslieder die Taktstriche skeptisch betrachtete und schließlich auf sie ganz verzichtete.

Aus Kamila Urválková Sprechmelodien wählte er vier zur Harmonisierung aus, in der ja ebenfalls den echten inhaltlichen Ausdruck suchte, wie seine Anmerkung beweist: *Die Musikalität der Sprechmelodien ruft nach vertraulicher Harmonie.*

Ma - te mě rád? Jsem krá - sná?

(Lieben Sie mich? Bin ich schön?)

Diese Beispiele ragen durch ihre harmonischen Feinheiten hervor und lassen durchblicken, wie scharf Janáček die Bedeutung der Sprechmelodie psychologisch analysierte.

In der Studie *Moje Luhačovice* finden wir zum ersten Mal Aufzeichnungen von Melodien deutsch gesprochenen Sätze:

Ain raj - cender man!

ajn saj - ti - ke pil - dunk

²⁰ Bohumír Štědroň: *K Janáčkově opeře Osud* (Zu Janáčeks Oper Das Schicksal). Živá hudba. Sammelschrift der Musikfakultät AMU in Praha 1959, 175 ff. Dort findet man auch Kamila Urválková Sprechmelodien.

Bei der zweiten Sprechmelodie findet man Janáčeks Anmerkung: *Frau Místecká beklagte sich in Gesellschaft eines tschechischen Professors über die „Einseitigkeit der tschechischen Bildung“. Die deutsche ist offenbar „zweiseitig“.*

Die Aufzeichnung von deutschen Sprechmelodien war zufällig. Damals erwog nämlich Janáček noch gar nicht die Möglichkeit von Übersetzungen der tschechischen in deutsche Sprechmelodien, ja nicht einmal die Melodik der deutschen Sprache überhaupt. Zu diesen Fragen nahm er erst im Feuilleton Moravany (1918), nach der deutschen Erstaufführung von Jenufa in Wien Stellung.

Auch die seiner Ansicht nach grundsätzliche Konzeption des Operndramas berührte Janáček im zitierten Aufsatz. Er sagt: *Der Komponist muß vorerst die Grundmelodie der persönlichen Charakteristik (d. i. die charakteristische Melodie jeder einzelnen Person – Anm. d. Verf.) präzisieren, ehe er beginnt sie dramatisch zu entwickeln, ehe er sie zum grauenvollen Aufschrei steigert oder in den sanften Wogen der Liebe zum Wohlklang bringt.*

Janáček erkennt hier also abermals dem Gesang den Vorrang vor dem Orchester und dem Leitmotiv zu. Dieses Zitat zeugt außerdem dafür, daß er jeder dramatischen Figur ihre persönliche musikalische Charakteristik verlieh. Daß es gerade die Sprechmelodien waren, die Janáček bei seinem Streben, die Melodik der Operngestalten nach der dramatischen Situation und ihrem Charakter zu differenzieren, in hervorragendem Maß inspirierten, daran kann kein Zweifel herrschen.

Wenn der Komponist seine nächste sprechmelodische Studie *Nápěvky mluvy vynikající zvláštní dramatičností* nannte, erkennt man bereits aus diesem Titel, welche Bedeutung er dem dramatischen Element der Sprechmelodien beimaß und welche hervorragende Rolle sie als Inspirationsquelle seines neuen Opernstils spielten.

In dieser Studie huldigt er von neuem der Sprechmelodie als innerstem Ausdruck aller Lebensäußerungen, und bringt in Erinnerung, daß die Noten der Sprechmelodien mit ihren Längenwerten den Noten des Rhythmus einer Polka entsprechen.

Janáček belauscht die Passanten der Brünner Straße, hier notiert er die Sprechmelodie eines ausgelassenen Mädchens, öffentlichen Bediensteten, depravierten Bettlers mit einem Topf von Küchenabfällen, dort die Sprechmelodie einer alten Bettlerin, eines Arbeiters, Maurers u. a. m. Eine Neuheit in Janáčeks Notierungstechnik der Sprechmelodie ist die Aufzeichnung des kurzen Liebesdialogs zweier junger Menschen.

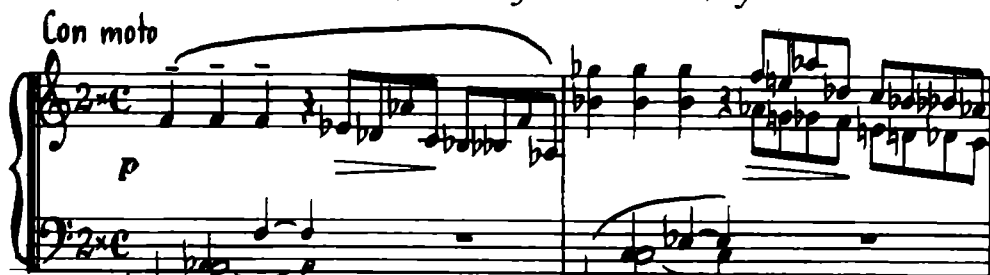
In der Notation bringt diese Studie nichts Neues und schweigt über den Einfluß der Sprechmelodik auf den Opernstil.

Zu den Brünner Sprechmotiven können wir jene zählen, die Janáček in seinem Feuilleton *Ústa* (Der Mund) im Jahr 1923 veröffentlichte. Er hörte sie auf dem Brünner Glacis. Ein Arbeiter beklagt sich mit den Worten: *Prosim vás, nevyhánějte mne, dyť je zima!* (Bitte, jagen sie mich doch nicht fort, es ist doch kalt!) Janáček qualte die dumpfe Erinnerung an das Leid, das aus diesen Worten sprach. Er hörte aus ihnen stumpfe Resignation und die schwere Anklage eines Menschen. Der Komponist notierte nicht nur die Sprechmelodie, zuerst auf einem Ton (*prosim ne-*

vyhánějte mne), dann ausdrucksvoller und dynamischer im Umfang einer kleiner Sekund und verminderten Quint (dyť je zima!), sondern weitete sie auch zu einer kleinen Klavierkomposition aus, indem er beide Motive zu einem impressionistisch gestimmten und harmonisierten kleinen Stück verband, dessen dramatischer dynamisch-agogischer Höhepunkt (ff, accel.) in einem sequenzartig abfallenden Lauf resigniert verklingt (pp, Adagio). Die Primen der Worte Prosím vás (Ich bitte) werden hier besonders betont und wiederholt.



Pro-sím vás ne-vy-há-něj-te mne! Dyť je zi-ma



Adagio



Das kleine Stück ist ein weiterer schöner Beweis für das soziale Gerechtigkeitsgefühl des Meisters, ja man kann es für die markanteste Äußerung von Janáčeks kritischem Realismus auf dem Gebiet seiner sprechmelodischen Studien halten.

In den Aufsätzen *Podskaláký příklad* (1909) und *Letnice 1910 v Praze* lauscht er den Sprechmelodien einfacher Menschen aus Prager Vororten und ihrer Umgebung. Im ersten Aufsatz fesselten ihn z. B. die Rufe der Eispacker auf der Moldau: *Pojed', pojed' und Tak co, pojeděš nebo ne?* (Fahr' zu, fahr' zu und Also, wirst du fahren oder nicht?). Janáček harmonisierte ihre Sprechmotive an Ort und Stelle und verlieh ihnen, wie er sagte, die harmonische Ruhe der Winterstimmung; so entstand ein Kontrast zwischen der heftigen, in voller Stärke hervorgestoßenen Wortmelodie und der gedehnten Klavierbegleitung im *pp*. Janáček war eben davon überzeugt, daß das Dramatische in der Musik solche Kontraste erfordert. Deshalb hielt er es für unnatürlich, wenn z. B. in Smetanas *Libuše* die Schnitter ihr Erntelied immer in derselben vierstimmigen Melodie, von derselben Stelle aus und in derselben Stärke singen. Ähnliche Einwände erhob er gegen Přemysls Arie *Ó, vy lípy, bei der, seiner Ansicht nach, das Orchester allzu voll ertönt, obwohl „die Linden nur Düfte atmen und die Winde Sagen flüstern“*. Zu Beginn des II. Aktes der Oper bemängelte er, daß nicht einmal im Orchester das Düstere des Waldesinnern geschildert wird.²¹

Alle diese Vorbehalte und Forderungen beweisen, wie weit Janáček von Smetanas idealisierendem Stil entfernt war und wie fest er den Standpunkt der natürlichen Realität im gegebenen Milieu vertrat. Janáčeks Einstellung spricht ja deutlich aus der Harmonisierung der Sprechmelodie der Eispacker, die, auf einem Sekundakkord aufgebaut, still erklingt, um sich erst zum Schluß mit einem crescendo zum *sforzato* zu erheben!

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major, 2/4 time, with lyrics "Pojed', pojed', pojed'!" and "Pojed', pojed', pojed'!" under two phrases. The piano accompaniment is in G major, 2/4 time, with a piano (pp) dynamic marking. The piano part features sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand.

²¹ Jan Ráček: *Leoš Janáček a Bedřich Smetana* (Leoš Janáček und Bedřich Smetana). Sonderdruck aus *Slezský sborník* 49 – 1951. Nr. 4, 25 ff. Der Autor ver-

ff
Tak, co, po - je - des', re - bo ne ?

sf

Die beiden Letnice 1910 v Praze betitelten Aufsätze Janáčeks enthalten Aufzeichnungen von Sprechmelodien aus den Prager Straßen. Janáček reiste oft in die Hauptstadt, um ihr Kunstleben kennenzulernen. Sein Interesse wuchs begreiflicherweise nach der Prager Jenufa-Aufführung im Jahr 1916 und später, nach der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik, als sich seinen Werken der Weg nach Prag und ins Ausland öffnete und der Verlag Hudební matice seine Komposition herauszugeben begann.

Als Janáček die Aufsätze Letnice 1910 v Praze schrieb, gipfelte sein Studium der Sprechmelodik; er saugte förmlich die akustischen Phänomene des bunten Straßenlebens in sich auf und notierte Sprechmelodien, die er manchmal sogar durch Fragen provozierte.

Gegenstand seines Interesses waren abermals einfache Menschen: ein Gewerbetreibender auf dem Ausflug, Arbeiter, Schwimmeister, Halbwüchsige u. a. m. Der Komponist notierte Sprechmelodien, wenn er mit dem Moldaudampfer oder im Eisenbahnzug fuhr, am meisten zogen ihn jedoch die Sprechmelodien (die er nun auch Wortmotive nannte) der Prager Straßen an, wo er gewohnt war, bestimmte Wege einzuschlagen. In der Technik und im Ausdruck bringen diese Notierungen nichts Neues.

Janáček hörte am 27. Mai 1910 in Prag einen Vortrag Dr. Zdeněk Nejedlýs, der u. a. seine Sprechmotive glossierte, die Oper Psohlavci von Kovařovic und Janáčeks Jenufa besprach, und lehnte Nejedlýs Ansicht

folgt hier eingehend Janáčeks Ansichten über Smetanas Oper Libuše. — Derselbe : *Janáček a Praha* (Janáček und Prag). Musikologie 3 — 1955, 11 ff. In dieser umfangreichen Studie erwähnt der Autor jedoch nicht Janáčeks Aufsätze Letnice 1910 v Praze.

entschieden ab, „er (Janáček) fotografiere und montiere die Motiven seiner Oper *Jenufa* aus den Prager Gassen“.²²

In den Aufsätzen Letnice 1910 v Praze sprach er, nicht ganz frei von persönlicher Abneigung gegenüber Nejedlý, abermals seine Überzeugung aus, der sogenannte Deklamationsstil mache nur ein Fragment des Dramatischen aus. Er betont, daß auch Smetanas Motive manchmal aus einem breiteren Boden als der bloßen Deklamation wachsen, ja daß Smetana als dramatischer Komponist der lebendigen Quelle des Sprechmotivs ebenfalls nahesteht.²³

Janáčeks entrüstete Ablehnung von Nejedlýs Ansicht war berechtigte Notwehr gegen ein Mißverständnis. Zdeněk Nejedlý, der idealisierende Ästhetiker des romantischen Opernstils eines Smetana und Fibich, mußte Janáček mißverstehen, wenn der Komponist die psychischen Wurzeln dramatischer Augenblicke und damit den Kern des Stimmungsmäßigen gerade mit Hilfe der Sprechmotive entdecken wollte. Sein Abhören der Sprechmelodie erfaßte vor allem die Intonation kurzer, erregter Aussprüche. Bei Äußerungen des Schmerzes, der Freude, Überraschung und anderer heftiger Gemütsbewegungen nimmt ja die Rede bestimmtere melodische Umrisse an. Außerdem entsprachen die dramatisch bewegten, abrupten Sprechmotive nicht nur Janáčeks Temperament und Lebensstil, sondern auch der kurz angebundenen lachischen Mundart, deren Duktus man bis zu einem gewissen Grad in den lachischen Volksliedern und Volkstänzen wiederfindet.

Gerade der letzte, Z pražského ovzduší genannte Aufsatz Aus der Prager Atmosphäre (1917) zeigt deutlich, daß Janáček die Melodie der Rede mit ganz bestimmten Absichten verfolgte: Einerseits wollte er Material für ein Musiklexikon der tschechischen Umgangssprache sammeln, andererseits die Konzeption seines neuen Opernstils fundieren. Es handelte sich also keineswegs um wissenschaftliche Kurzweil oder gar überspannte Kuriosität. Janáčeks Forschen war auf das engste mit seinem systematischen Streben nach „Naturismus“ des musikdramatischen Schaffens verbunden.

Die Studie Z pražského ovzduší zerfällt nach dem Ort der Forschungen in zwei Teile: a) Aus Prager Straßen, b) Aus der Markthalle vor dem Weihnachtsabend; Janáček fügte noch einen dritten Teil mit dem Titel Ptáčník u průlomu „hladové zdi“. (Der Vogelhändler an der „Hungermauer“) hinzu. Der Aufsatz ist das Ergebnis der sprechmelodischen Studien eines Prager Aufenthalts, von den Weihnachtsfeiertagen 1916 bis etwa zum Heiligen-Drei-Königs-Tag 1917.²⁴

²² Janáček verwahrte sich dann abermals nachdrücklich in seinem Aufsatz Píseň II – 1911 (Lied II), 839 ff. gegen Nejedlý, dessen Behauptung, Janáček sammle seine Motive auf der Straße, er von neuem widerlegt. Der Komponist unterstreicht, daß es sich ihm vor allem um die dramatische Wahrheit handelt und daß er über Akkorde und Harmonie nicht theoretisiert. Er sagt: *Weiß ich denn bisher überhaupt, was für Akkordverbindungen, ja oft, was für Akkorde oder harmonische Pläne in meiner Jenufa vorkommen? Welche Motive? Dies alles nach Theorien? Ich weiß bloß, daß ich auch in dieser Arbeit auf Komponistenweise gedacht habe.*

²³ Bohumír Štědroň, l. c. (Anm. 17) und Jiří Fukač: *Kritický vztah Zdeněka Nejedlého k L. Janáčkově* (Die kritische Einstellung Zdeněka Nejedlého zu L. Janáček). Václavkova Olomouc 1963, 242 ff.

²⁴ Die Datierung dieses Besuchs in Prag ergibt sich aus Janáčeks Angaben in der zitierten Studie *Z pražského ovzduší* 1917.

Abermals erscheinen einfache Menschen in seinen Notationen. Er hält z. B. die Sprechmelodie eines verwunderten Vaters, eines für ein Almosen dankenden Greises, einer Hökerin, eines Theaterdieners fest. In der Markthalle notiert er die Melodie eines erbitterten Mannes, einer beleibten Verkäuferin, eines Wachmanns. Besondere Freude bereitet ihm die Sprechmelodie eines Vogelhändlers, der ihm erzählt, wie er zu einer unverheilten Wunde im Gesicht kam. So entstanden zahlreiche musikalische „Momentaufnahmen von der Straße“.

Damals stand Janáček unter dem Einfluß von Wundts Psychologie, die er in den Jahren 1913–1915 studierte²⁵; er prüfte, wieviel klare Vorstellungen im Lauf einer Sekunde bewußt werden können. Auch änderte er die Notationstechnik seiner Sprechmotive, die er nun in bestimmtem Takt, mit Taktstrichen und dynamischen Bezeichnungen notiert, was vor dem Studium von Wundts Werken nur ausnahmsweise geschah. Außerdem notiert Janáček am rechten Rand des Notensystems die Dauer der betreffenden Sprechmelodie in Sekunden, und vermerkt – zum Unterschied von seinen früheren sporadischen Notizen – regelmäßig Datum, Ort und Zeit, ja sogar auch den Gesamtausdruck der Sprechmelodie (süß, mit Lächeln u. a. m.). So verfeinerte, „verwissenschaftlichte“ er gerade zur Zeit der Prager Jenufa-Aufführung die Notationsmethoden der Sprechmotive, in denen er die wahre Glut der Gefühle hörte, und wiedergeben wollte.

Zu Janáčeks Studium aus dem Milieu von Luhačovice, Brünn und Prag kann man noch den Aufsatz *Plnost výrazová* (Fülle des Ausdrucks) aus dem Jahr 1918 zählen, in dem er vereinzelte Sprechmelodien aus Luhačovice und Brünn veröffentlichte: diesmal wieder ohne Taktangabe, doch mit Bezeichnung der Dauer in Sekunden, des Datums und Orts der Aufzeichnung: z. B. Brno, Jiskrova ulice, 10. června 1918 (Brünn, Giskrastraße, 10. Juni 1918).

Auf dem Stadium der Untersuchung von Sprechmelodien, das Janáček um das Jahr 1918 erreichte, erübrigte es sich nur mehr, ein präzises Meßinstrument zu verwenden.

Zu Beginn des Jahres 1922 waren Janáčeks Messungen der Dauer von Sprechmelodien fast exakt zu nennen. In den Feuilletons *Počátek románu* (1922) und *A la polka* (1922) drückte er seine Freude über den Besitz eines Hippschen Chronoskops aus und war vor allem mit der Tatsache zufrieden, daß die Ergebnisse seiner bisherigen eigenen Methoden der Zeitmessung von Sprechmelodien mit den Berechnungen übereinstimmten, die er nun auf Hipps elektromagnetischem Chronoskop vornehmen konnte. Mit Hilfe des neuen Apparats, den ihm der Brünner Physiker und Universitätsprofessor Vladimír Novák verschaffte, war es möglich, auf einem Zifferblatt die Dauer der kürzesten Abschnitte von Sprechmotiven abzulesen. Manche von Janáčeks Notationen von Sprechmelodien enthielten nun auch die Zeitangabe in Sekunden nach Hipps Chronoskop (Abkür-

²⁵ Das Studium von Wilhelm Max Wundts *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1910, erwähnt Janáček in seiner Selbstbiographie, die Adolf Veselý unter dem Titel *Leoš Janáček. Pohled do života i díla* herausgegeben hat. Siehe Anm. 10.

zung HCH). Dies war allerdings eine fast überflüssige Genauigkeit und Janáček verwendete das Instrument auch nicht regelmäßig.

Als weitere Gruppe von Sprechmelodien, die Janáček aufnahm, möchte ich die *Sprechmotive berühmter Gelehrter und bekannter Künstler* bezeichnen. Von der Sprechmelodie der Bühnensprache war er ja eigentlich bereits im Jahr 1885 ausgegangen und kehrte mehrmals zu ihr zurück, vor allem anlässlich der Rundfrage des Brünner Nationaltheaters im Jahr 1899. Die Sprechmelodien von Forschern und Gelehrten notierte er mit Vorliebe, nicht nur aus Bewunderung, wie bei Vorträgen Jaroslav Vrchlickýs und T. G. Masaryks, sondern auch aus entgegen gesetzten Beweggründen, z. B. bei einer Vorlesung Zdeněk Nejedlýs. Dabei kehrte er zu der im wesentlichen bereits im Jahr 1885 verwendeten Methode zurück. Er bestimmte nämlich die Tonleiter und Tonart ihrer Rede, und erwog auch die Akkorde, die er aus den Sprechmotiven hörte.

Auf diese Weise befaßte er sich z. B. mit der Sprechmelodie des Dichters Jaroslav Vrchlický, des Sprachforschers Josef Zubatý, des indischen Dichters Rabindranath Thakur oder des italienischen Literaturhistorikers Prof. Torraca u. a. m.

Die Melodie der Rede J. Vrchlickýs²⁶ berührte Janáček im Beitrag *Váha reálných motivů* (1910). Vrchlickýs Rede war nach Janáček in B-Dur gestimmt und ging zum Schluß in D-Dur über, was Janáček Modulationsmoment der Sprechmelodik nennt. Außerdem verfolgte der Komponist die Änderungen der Tonhöhe im Lauf des Vortrags. Vrchlickýs Sprechmelodie hatte Janáček ja bereits im Jahr 1898 glossiert, als Vrchlický Brunn besuchte, so daß er seine Notizen in die Studie aus dem Jahr 1910 übernehmen konnte.

Dieselbe Aufmerksamkeit widmete Janáček T. G. Masaryk, bei dessen Besuch in Brunn im September 1921, in den Feuilletons, die er unter den Namen *Rytá slova* (Geprägte Worte) und *Majstři pěvci* (Meistersinger) in der Zeitung *Lidové noviny* veröffentlichte. Nach Janáček überwog in Masaryks Rede zuerst die Tonleiter as-moll ohne Modulationen, die sich dann aufheiterte. Schließlich sei die Rede durch zwei Akkorde charakterisiert gewesen, as-moll in der Quintenlage, die sich in Gegenbewegung zum Quartsextakkord D-Dur entwickelte. Nach Masaryks Beispiel fordert Janáček Kühnheit des Denkens: man möge sich nicht nach Wagners Meistersingern richten, sondern der Komposition und den Komponisten einen Platz unter den übrigen Musikwissenschaften einräumen!

Ähnlich charakterisierte Janáček Josef Zubatýs Rede. Im Feuilleton Josef Zubatý (1925) konstatiert er, daß Zubatýs Stimme von f¹ nach B-Dur

²⁶ Jaroslav Vrchlickýs Ansprache bei dem Besuch der Stadt Brunn am 15. Mai 1898 glossierte Janáček in sprechmelodischer Hinsicht bereits in seinem Notizbuch aus den Jahren 1897–1901 (siehe Anm. 8). Vrchlický sprach damals im *Besední dům* zu Brunn auf einer öffentlichen Kundgebung für die Gründung von tschechischen Hochschulen in Mähren zum Thema *Über Strömungen der europäischen Poesie in unserem Jahrhundert*. Das musikalische Programm des Abends setzte sich vorwiegend aus Vertonungen von Gedichten J. Vrchlickýs (Fr. Musil, V. Novák, J. Nešvera) zusammen. Die mitwirkende Tschechische Nationalkapelle wurde von Fr. Rund geleitet. — Siehe auch die eingehenden Referate der *Lidové noviny* VI vom 11. Mai 1898, Nr. 107, und vor allem vom 13. und 17. Mai 1898, Nr. 112.

moduliere, und dies in der Farbe der Viola d'amour und in bestimmten Rhythmen.

Wenn er die Sprechmelodie dreier ausländischer Persönlichkeiten, des Italieners Prof. Toracca, des Inders Rabindranath Thakur und des Dichters Santos Hazra analysierte, war er sich dessen gewiß, daß er jede Sprache, also auch Italienisch und Bengalisch, in Noten verwandeln konnte.²⁷ Seine Notationen waren natürlich auch in diesen Fällen nicht selbstzwecklich: sie sollten Menschen und Ideen offenbaren. Aus den Notationen von Toraccas Rede, die sich auf die Aussprache der Namen Dante und Beatrice konzentrierten, hörte Janáček Dante selbst und die Zuneigung des Vortragenden zum Dichter. Aus Thakurs Melodie hörte er den bitteren Schmerz des Sehers, ähnlich wie bei Santos Hazra, dessen er im Feuilleton *Na pravé stopě* (Auf der rechten Spur) (1925) gedenkt.

In diese Gruppe gehört noch das Feuilleton Smetanova dcera (Smetanas Tochter) aus dem Jahr 1924, aus deren Sprechmelodie bei der Zitierung der Worte des Vaters über die Oper *Hubička* (Der Kuß) *To všecko přijde k ocenění* (Dies alles wird einmal wertvoll sein) Janáček die Sprechmelodie Bedřichs Smetanas selbst heraushörte, die offenbar um eine Oktave tiefer lag.

Auch diese Arbeiten dienten der Vorbereitung eines Wörterbuchs der Umgangssprache in Sprechmelodien, einer phonetischen Enzyklopädie der tschechischen Sprache für die Zukunft, wenn „*die Herzen nicht mehr schlagen werden*“.

Zu einer weiteren Gruppe von Janáčeks Sprechmelodien zähle ich *die Notationen persönlicher oder familiärer Sprechmotive*. Schon bei der Untersuchung der kindlichen Sprechmelodien wurden zwei Sprechmotive Janáčeks erwähnt. Seine eigenen Sprechmelodien notierte der Komponist nur selten und stellte sie nie in den Vordergrund, so daß sie der Aufmerksamkeit der Forscher entgingen. Es handelt sich im ganzen bloß um vier Sprechmotive; eines nahm er auch in die Studie *Plnost výrazová* (1918) auf, wo er seine einem Geschäftsinhaber gestellte Frage *Milujete slunko?* (Lieben Sie die Sonne?) glossierte.

Sprechmelodien seiner Tochter Olga hielt er zur Zeit ihrer Todeskrankheit fest (siehe die Lichtbildbeilage). Sie verraten die unglaubliche Selbstüberwindung des Vaters, der im Begriff war sein letztes, heißgeliebtes Kind zu verlieren. Die Sprechmelodien seiner Freunde und Bekannten notierte er ebenfalls, z. B. Kamila Urválovás (1903), im vorgerückten Alter auch Kamila Stösslovás Motive, mit der ihn langjährige vertraute Beziehungen verbanden.



(Läuten Sie nur nicht, Meister, ich bin schon wach)

²⁷ Außerdem findet man vereinzelt Aufzeichnungen über slowakische und französische Sprechmelodien. Vergl. Jan R a c e k : *Z duševní dílny L. Janáčka* (Aus der geistigen Werkstatt L. Janáčeks). Brno 1936, 30.

Die letzte, durchaus selbständige Gruppe von melodischen Forschungen bezieht sich auf den Gesang der Vögel und die Naturlaute, die wir hier nicht näher auseinandersetzen wollen. Es sei nur gesagt, daß sich in Janáček's Ohr die ganze Natur in Töne verwandelte: nicht nur dem Gesang der Vögel, der ein abgeschlossenes Kapitel seiner Notationen bildet, sondern auch Bienen, Eulen, Hühnern, Hähnen, Hunden, der „Melodie“ des Holzhackens oder dem Rauschen der Brandung lauschte er. Im Gesang der Vögel suchte er ebenfalls das Stimmungsmäßige, wenn z. B. der Kuckuck seinen Ruf nicht immer in der kleinen Terz, sondern auch im Triton erschallen läßt.

Im Aufsatz *Sedm havranů* (Sieben Raben) aus dem Jahr 1922 versuchte er auch die Melodie der Singvögel in ein harmonisches Gewand zu kleiden.

Hören wir doch Janáček selbst darüber sprechen, wie sich ihm das ganze Universum in Musik verwandelte. Bei der Ansprache anlässlich seiner Promotion zum Ehrendoktor der ehemaligen Masaryk-Universität in Brünn sagte er im Jahr 1925 u. a.: *Meine notierten Sprechmelodien! Sie sind die Musik zum Tor des Universums... Schon für Herder war ja die Musik Sphärenklang.*

Janáček's Studien über die Sprechmelodik sind eine reiche Quelle seiner oft widerspruchsvollen Ansichten. Trotzdem, oder gerade deshalb, lassen sie die originelle Persönlichkeit eines Komponisten und Denkers erkennen, der seine künstlerischen Ziele unerbittlich verfolgte, durchdachte und in heftigen Polemiken auch durchzusetzen wußte. Er wollte einen höchst persönlichen neuen Stil schaffen, aber auch eine im besten Sinn tschechische, nationale Musik schreiben. Dies unterstrich er in seinen Studien *České proudy hudební* (Tschechische Musikströmungen) 1897/98, in denen er Analysen bekannter tschechischer Meisterwerke, vor allem der symphonischen Dichtungen Antonín Dvořák's bot. Damals hielt Janáček die Liedhaftigkeit der Kompositionen Dvořák's für ihr nationales Charakteristikum. Tatsächlich wachsen je Dvořák's Melodien frei aus derselben Atmosphäre, wie das tschechische Volkslied.²⁸

Verfolgen wir nun diesen Gedanken in Janáček's sprechmelodischen Studien: Als sich der Komponist nach dem Jahr 1900 systematisch mit den Sprechmotiven befaßte, sah er in ihnen das Nationale der Musik. Diese Ansicht verteidigte er dann, vor allem im Aufsatz *Rozhraní mluvy a zpěvu* aus dem Jahr 1906. In der Studie *Myšlenky cestou* (Gedanken unterwegs) 1907 empfiehlt er die Sprechmotive als Kompositionsprinzip, das das tiefste Wesen einer echt tschechischen, dramatischen Musik zu erschöpfen geeignet ist.

Ein weiterer Aufsatz, *Váha reálných motivů* (1910), enthüllt die Bedeutung der Sprechmotive, d. i. jener echten realen Motive, durch die das nationale Element in die Musik Einzug nimmt, ohne die Eigenart des Komponisten zu hemmen.

²⁸ Zu einem ähnlichen Schluß gelangte Antonín Sychra in seiner Studie *Lidová píseň jako základ Dvořákovy epiky v symfonických básních* (Das Volkslied als episches Fundament von Dvořák's symphonischen Dichtungen). *Hudební rozhledy IX* – 1956, 362, 412. Vergl. auch die Studie von Bohumír Štědrý: *Ant. Dvořák a L. Janáček*. *Sborník pro hudební vědu a kritiku* 5 – 1958, 332.

Unerschrocken verteidigte Janáček das Nationale der tschechischen Musik in der Studie *Obrátit!* (1912), wo er vor allem die Programmusik behandelt und richtig schließt, die Idee an sich sei ein „blinder Antrieb“. Das Tschechische der Musik erblickte er nicht in politischen, gesellschaftlichen und vaterländischen Phrasen, sondern in den musikalischen Qualitäten des Werks. Den unmittelbaren Beweggrund zur Komposition hielt er für stärker als die Idee. Die musikalische Entwicklung habe von der künstlerischen Tradition (Volkslied, Volkstanz) und dem elementaren Wesen der Sprechmelodien auszugehen.

Diese Ansichten verkündete Janáček zu einer Zeit, als Nejedlý seinen Aufsatz *O národnosti v hudbě* (Über das Nationale in der Musik) veröffentlichte, in der er sich gegen die nationale Charakteristik der Musik mit Hilfe von ethnographischen Komponenten wandte, und deshalb auch die Oper *Jenufa* in seiner Schrift *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* (Die moderne tschechische Oper nach Smetana) 1911 ablehnte.²⁹

Janáček war es gegeben, seine Ansichten von eigenartigen Aspekten aus zu verteidigen. Die Sprechmelodien bedeuteten ihm eines der nationalen Kennzeichen der Musik, wenn nicht ihr Hauptmerkmal; sie speisten das Dramatische seiner Kunst, als lebendige Quelle der Inspiration. Deshalb war auch sein ganzes Bemühen nach dem Jahr 1900 vom Streben getragen, die volle Bedeutung der Sprechmelodie zu erfassen, deshalb ließ er von den Kompositionsmethoden der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ab, als er noch Melodien der Volksmusik stilisierte, ja manchmal Volkslieder unmittelbar zitierte (Anfang eines Romans, Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht*). Dies bedeutet nicht, daß ihn das Interesse, vor

²⁹ Zdeněk Nejedlýs Aufsatz *O národnosti v hudbě* (Über das Nationale in der Musik) erschien in *Památník Filharmonického spolku Beseda brněnská 1860–1910*, 5–10. Nejedlýs Arbeit *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* (Die moderne tschechische Oper nach Smetana) 1911, beurteilt Janáčeks *Jenufa* (185–191) im großen und ganzen negativ. Nejedlý hält den auf das Inhaltliche eingestellten Naturalismus Janáčeks und der neurrussischen Komponisten für formalistisch und ist der Ansicht, daß er einen Rückschritt der tschechischen Oper bedeutet.

Damals antwortete Janáček abermals im Aufsatz *Píseň II* – 1911, 839–894. Er sagt wörtlich: *Nach Nejedlýs konstruierten Voraussetzungen ist Jenufa ein Werk der reinen geistlosen Form, ein Schritt zurück. Doch sind diese Voraussetzungen Erfindungen von Balakirev bis Nejedlý. Ich korrigiere die von Dr. Nejedlý zitierten Beispiele: Ein drückender Gedanke, die ewige Zurücksetzung, liegt Laca lange im Sinn. Gott weiß, welche Demütigungen ihm inzwischen außerdem einfallen. Warum hat Dr. Nejedlý jene lange Zeit in der ganzen Diktion ausgelassen? Sind es doch volle 23 Takte mit Lacas innerem Grimm. Dies sehen und glauben, daß auch diese Diktion nicht unwahr ist, wäre selbst Dr. Nejedlý eingefallen. Und das Beispiel*



Was hat Dr. Nejedlý gegen diese Deklamation? Ist sie etwa unnatürlich und unwahr? Worin? – Janáčeks Verteidigung zeigt klar, wie tief er die vokale Melodik seiner Kompositionen durchdachte und wie eigenartig er sie auch in der Deklamation gestaltete.

allem für das mährische, schlesische und slowakische Volkslied, jemals verlassen hätte. Das Volkslied blieb die Liebe seines Alltags und hörte nicht einmal auf, sein Opernschaffen zu beeinflussen.

Janáček suchte und fand die Merkmale des typisch Tschechischen in den Sprechmotiven. Es ist zwar richtig, daß die Melodik der tschechischen Sprache von der Dauer und der Wort- bzw. Satzbetonung bestimmter Redeabschnitte abhängt. Qualität und Quantität von Wort und Satz hängen unzweifelhaft zusammen. Doch ist die Frage, ob diese beiden Faktoren nicht von der aus dem Psychischen her beeinflussten Dynamik der Intonation überschattet werden, mit andern Worten: ob nicht die Melodik der tschechischen, ja jeder Sprache überhaupt, schließlich und endlich von psychischen, dynamisch-emotionellen Faktoren abhängt, unter deren Einfluß sich alle ursprünglichen, typisch nationalen Deklamationsmerkmale verflüchtigen. Die Qualität und Quantität des Wortes gelangt auf diese Weise wohl in den Hintergrund.

Die Melodien der tschechischen Sprache, die Janáček sammelte, notierte und harmonisierte, zu eigenen Sprechmotiven und kleinen Kompositionen umwandelte, können also kaum ein eindeutig nationales Kennzeichen der Musik vorstellen. Dazu sind sie allzu veränderlich, allzu abhängig von vielen inneren und äußeren Umständen! Und vor allem: Janáček übernahm doch die Sprechmotive nicht exakt und objektiv, er stilisierte sie, wie wir oben bewiesen, in der Notation und im Ausdruck. Vergessen wir auch nicht, daß Janáček niemals Sprechmotive kopierte, sondern tatsächlich eigene Vokal- und Instrumentalmelodien schuf, zu denen ihm die realen Sprechmotive nur Anlaß boten; nichts mehr und nichts weniger.

Der Meister ahnte wohl selbst die Problematik seiner Ansichten über das Nationale der Sprechmelodik. Vor allem zu jener Zeit, als seine Oper Jenůfa zum ersten Mal in deutscher Sprache an der Wiener Hofoper, am 16. Febr. 1918, über die Bühne ging. Doch wurden ihm die Fragen der Wirkung der tschechischen Sprache und seiner typisch tschechischen Melodik auf der deutschen Bühne recht bald klar, wie sein Feuilleton *Morava-ny, Mo-ra-va-an!* (1918) beweist, das auch Lob und Kritik der Wiener Jenůfa-Aufführung, knapp vor der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik brachte.

Die Zugsbegleiter riefen nämlich in der alten Monarchie die Namen der Stationen in zwei Sprachen aus, tschechisch *Moravany*, und deutsch *Morawan*



Janáček charakterisierte die tschechische Sprachmelodie als im Dreiklang wohlgeordnet, die deutsche Übersetzung war in der Septimendissonanz härter. Von diesem Beispiel ging er auf die Wiener Aufführung über und untersuchte die Wirkung der Sprechmelodik in deutscher Übersetzung. Das Werk habe durch die hinreißende Leidenschaftlichkeit seiner Musik gesiegt, also durch das, was nicht übersetzt wurde: die Melodik der Rede, die Glut ihres Gefühls!

Hier betont der Meister also den dramatischen Ausdruck seiner Melodien, das Feuer ihrer Leidenschaft!³⁰

Jenufa, ein Werk, das mährische Volkslieder, Volkstänze und Sprechmotive inspiriert hatten, konnte aus der Werkstatt eines Künstlers wie Janáček eben nur als echt tschechische Musik hervorgehen.

Die Sprechmotive besaßen also grundsätzliche Bedeutung für Janáček den Psychologen und Janáček den Dramatiker. Von hier aus werden wir sie zu beurteilen haben.

Das Studium der Sprechmelodien wandelte Janáčeks ursprüngliche Einstellung, die unter dem Einfluß der Ästhetik Zimmermanns und Durdíks in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts den Wert des Kunstwerks vor allem in der Form erblickte.³¹ Später entfernte er sich von diesen Ansichten unter dem Eindruck des Studiums der physiologischen Psychologie und psychologischen Ästhetik und Empirie von Helmholtz und Wundt. Die Psychologie, Hand in Hand mit der Empirie der unmittelbaren Lebensrealität, rettete Janáček übrigens vor der Affekttheorie, in die er mit seiner Schrift *O průběhu duševní práce skladatelské* (Über den Verlauf der geistigen Arbeit des Komponisten) im Jahr 1916 geraten war.³²

Die Wandlung von Janáčeks Anschauungen wird auch aus den Worten deutlich, die er in seiner Selbstbiographie über die Jahre vor dem ersten Weltkrieg aussprach: *Die Phasen des psychologischen Verlaufs der Komposition beobachte ich auch an mir. Ich gewinne Selbstvertrauen. Die ästhetischen Fiktionen und Erwägungen (Dr. R. Zimmermann, Dr. J. Durdík, Dr. H. Riemann u. s. w.) befriedigen mich nicht mehr.*³³

Nach dieser ästhetischen Wendung suchte Janáček nur mehr die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks in der Musik, ging vom Substantiellen aus, für das er neuen Ausdruck suchte, und hielt gerade die Sprechmelodien für jene realen Motive, die die dramatische Komposition so drin-

³⁰ Zu einem ähnlichen Schluß gelangte Ota Zitek in seinem Beitrag *K německému provedení Janáčkovy opery Její pastorkyně* (Zur deutschen Aufführung von Janáčeks Oper Jenufa), *Hudební revue* XI — 1918, 223 ff. Er sagt: „Zur Lebenskraft des Werks trug seine innerliche Musikalität bei, der sich auch das Wort oft unterordnet, also die absolut musikalischen Qualitäten der Oper.“

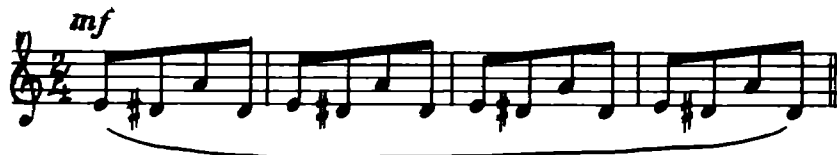
³¹ Vladimír Helfert: *Leoš Janáček* I, Brno 1939, 91 ff., befaßt sich eingehend mit dem ästhetischen Formalismus Zimmermanns und Durdíks und dessen Einfluß auf Janáček.

³² Leoš Janáček datierte seine kleine Schrift *O průběhu duševní práce skladatelské*: Brno, 30. září 1915 (Brünn, 30. September 1915). Sie erschien jedoch in *Hlídka* XXIII — 1916, 33–40. Janáček erwähnt hier zum ersten Mal Hippos Chronoskop und belegt die psychologischen Vorgänge der Assimilation, Apperzeption und Reproduktion mit Beispielen aus der Musik. Er ist davon überzeugt, daß die Musik die Sprache der Affekte ist (S. 37) und unterscheidet diese Affekte nach den vorherrschenden Gefühlsdimensionen, der Versöhnung, Erregung, Spannung, Beruhigung u. a.

³³ Adolf Veselý, l. c., 47. — Zu Janáčeks Psychologie des Schaffens nahm Čeněk Gardavský in seiner Studie *L. Janáček a psychologie hudební tvorby* (L. Janáček und die Psychologie des musikalischen Schaffens), Praha 1963, auf S. 98 ff. Stellung. Janáček den Psychologen behandelte Josef Burjanek im Programm des Brünnner Nationaltheaters 3 — 1948, Nr. 12/13, 367–368. — Zu interessanten Ansichten gelangte Antonín Sychra in seiner Arbeit *Janáčkův spisovatelský sloh — klíč k sémantice jeho hudby* (Janáčeks Stil des geschriebenen Worts — der Schlüssel zur Semantik seiner Musik). *Estetika* I — 1964, Nr. 1, 3–30, 109–125.

gend braucht. Nach den Opern *Šárka* (1887) und Anfang eines Romans (1891), von seinem grundsätzlichen Aufsatz in der Zeitung *Lidové noviny Hudba pravdy* (Musik der Wahrheit) im Jahr 1893 an, suchte er die „Wahrheit der Musik“ vor allem im Volkslied und Volkstanz, später in den Sprechmotiven, die die tiefsten Wurzeln des Seelischen enthüllen. Janáčeks Aufzeichnungen im Notizbuch der Jahre 1897 bis 1901 bieten das erste große Zeugnis seines systematischen Studiums der menschlichen Sprechmotive. Es war die entscheidende Zeit, als der Komponist seine dritte Oper *Jenufa* schrieb und – nach seinen eigenen Worten – die Melodik der gesprochenen Worte „in sich aufsaugte“.

Janáček kannte nicht nur Sprechmelodien, sondern auch Instrumentalmotive, die er in den Studien *Můj názor na sčasování II* – 1907 und *Váha reálných motivů* (1910) behandelt. Unter Instrumentalmotiven verstand er kurze Fragmente von 2–3 Takten. Zu den ersten Instrumentalmotiven, die entweder selbständig oder – häufiger – in Form von Figurationen der Innenstimmen auftreten, gelangte der Komponist offenbar bereits im Jahr 1899 in seinem Lehrbuch *Návod k vyučování zpěvu* (Anleitung zum Gesangsunterricht), wo diese wiederholten Instrumentalmotive mit ihrer heftigen Rhythmik und Dramatik typische Spannungen hervorgerufen.



Wir sind also berechtigt, von einem sprechmelodischen Stil der Opern, Vokal- und Instrumentalkompositionen Janáčeks zu sprechen. Seit *Jenufa* sind seine Werke von abrupten, dramatisch-explosiven oder lyrisch-ausdrucksvollen Kurzmotiven erfüllt, auf die der Komponist den Stil seiner Musikdramen, in ganz anderem Sinn als Richard Wagner, aufbaute. Seit den achtziger Jahren, als Janáček in der Brünner Zeitschrift *Hudební listy* Erwägungen über Wagners *Tristan und Isolde* schrieb,³⁴ war er gegen Wagners Opernreform, Kompositionsmethode, Sprechgesang, Kontrapunkt und Instrumentation eingenommen. Vor allem die pathetische „ewige Melodie“, die oft sequenzartig aus einem Kern in Schwung kommt, konnte Janáčeks fragmentarischem sprechmelodischem Empfinden natürlich nicht entsprechen. In den Referaten, die Janáček in den neunziger Jahren über die Brünner Oper schrieb, empfahl er Wagners Opern nur zur Kontrolle und als Gegengewicht zum tschechischen Opernstil anzuführen, der sich

³⁴ Leoš Janáček: *Tristan a Isolda od R. Wagnera* (Tristan und Isolde von R. Wagner), *Hudební listy* I – 1884/85, Nr. 4, Brünn, 3. Jänner 1885 u. a. In Wagners Opern sieht Janáček den Gegenpol zu den Kompositionen Antonín Dvořáks. In Nr. 8 (2. Feber 1885) faßt er seine Einwände gegen Wagner, wie folgt, zusammen: 1. Unrichtigkeit und Härte der harmonischen Verbindungen, 2. Wagner hat nicht alle Formen aufgehoben, 3. er verwendet fast ausschließlich die Progression, 4. Dvořák ist in jeder Hinsicht Wagners Gegenpol. Trotzdem lehnt er Wagners Opern auf unseren Bühnen nicht ganz ab und sagt, daß sie zum Besten gehören, was auf dem Gebiet der dramatischen Musik je geschaffen wurde.

auf das Volkslied stützt.³⁵ Natürlich kann man nicht verkennen, daß es auch die überhitzte Atmosphäre der nationalen Kämpfe in der umstrittenen Stadt Brünn war, die seinen negativen Standpunkt zur deutschen Musik, vor allem zum Kontrapunkt und Leitmotiv, beeinflußte.³⁶

In seinen Vorlesungen an der Brüner Organistenschule befaßte sich Janáček im Jahr 1909 eingehend mit Wagners Opernreform und ihren Leitmotiven³⁷, die er ablehnte, weil sie „gleich bleiben und ohne Rücksicht auf die dramatische Situation erklingen“. Außerdem verwarf er die häufigen Modulationen und die bombastische Instrumentation. Janáčeks typische Zentralmotive, die sich z. B. in Jenufa, Taras Bulba oder Káťa Kabanová wiederholen, sind keine Leitmotive im Sinn Wagners, sondern eher Haupt- oder Erinnerungsmotive zu nennen.³⁸ Den stilmäßigen Aufbau seiner Werke gründete Janáček auf die freie Deklamation, auf kurze Instrumental- und Vokalmotive mit individueller Charakteristik der einzelnen Gestalten, die wiederholt werden und sich dabei ununterbrochen ändern. Die harmonischen Folgen halten große Flächen mit allmählichen Modulationen ein, die Instrumentation ist sachlich, wird sparsam und durchsichtig traktiert.

Janáčeks neuer Opernstil war also von Jenufa an gründlich durchdacht. Doch konnte er damals noch keine „neue Oper“ in dem Sinn schaffen, daß ihr Stil ganz frei von den traditionellen Zügen der alten Oper einerseits, und den fortschrittlichen Gedanken der Zeit andererseits gewesen wäre.

Wenn er im Aufsatz *Moderní harmonická hudba* (Moderne harmonische Musik) 1907 schrieb: „*Ich würde keine Oper schreiben, wenn sie Arien, Rezitative, Duette, Ensembles u. s. w., d. i. Variationen von Traumbildern – und nicht ständig frisches, neues und gesundes Eigenleben besäße*, lag in diesen Worten sein Zukunftsprogramm, dem er in Jenufa natürlich noch nicht voll Genüge leisten konnte. Trotzdem war dieses Werk ein Markstein auf dem Weg zu einem neuen Opernstil, einem neuen Operndrama.

Natürlich gab es auch Vorläufer Janáčeks, die Sprechmelodien studierten, worauf er ja in seinen Aufsätzen oft selbst hinwies. Janáček spricht z. B. von Platon (im Feuilleton *Měl výtečný sluch – Er hatte ein ausgezeichnetes Gehör – 1924*), der nach Janáček im gesprochenen das Wesen des gesungenen Wortes hörte. In Blahoslavs *Musica* fand Janáček einen Beleg dafür, daß Blahoslav die Melodie des Worts „také“ (auch) notierte

³⁵ Darüber Karel Elgart: *Maryčka Magdónová*, Moravskoslezská revue VI – 1910, 206 ff.

³⁶ Bohumír Štědroň: *Janáčkovy referáty a články z Moravských listů* (Janáčeks Referate und Artikel aus der Zeitung Moravské listy), *Vlastivědný věstník moravský* VIII – 1953, 133 ff.

³⁷ Václav Kaprál: *Janáčkův poměr k operě* (Janáčeks Verhältnis zur Oper). *Hudební rozhledy* I – 1924/25, 63 ff. Mirko Hanák: *O časování a skladbě* (Über Rhythmik und Komposition). Leoš Janáček, *Sammelschrift von Aufsätzen und Studien*. Praha 1959, *Knižnice Hudebních rozhledů*, 172.

³⁸ Jaroslav Vogel: *Leoš Janáček. Život a dílo*. Praha 1963, SHV, 135. Leitmotiv nennt Vogel nach Jan Kunc Janáčeks Zentralmotiv zu den Worten *Duša moja, Stevo, Stevuško* (Stewa, mein Stewa, UE ²1944, 46). Es handelt sich hier jedoch eher um ein psychologisch und logisch voll begründetes Erinnerungsmotiv. Ich empfehle deshalb dieses Motiv Zentral- oder Erinnerungsmotiv zu nennen.

(Okolo její Pastorkyně — Um Jenufa — 1916): Herders gedachte er in seiner Promotionsrede (1925).

Doch gab es natürlich noch andere Vorgänger Janáčeks, die Walter Serauky zusammenfaßte, als er auf die Charakteristika des Studiums der Sprechmelodie bei Rousseau, Herder, Wagner, Spencer und Musorgski hinwies.³⁹

Modest Petrovič Musorgski ist hier an erster Stelle zu nennen.⁴⁰ Auch dieser große Komponist wollte im Namen der Lebenswahrheit die menschliche Rede in Musik verwandeln. Von seinem auf Prosa komponierten Torso Zenitba (Heirat), über Boris Godunov bis zur Chovanština führte der Weg einer Melodik, die aus der Intonation der menschlichen Sprache floß. Trotzdem bestanden zwischen dem sog. Intonationsrealismus Musorgskis und Janáčeks Sprechmotiven wesentliche Unterschiede.

Janáček kannte Musorgskis Interessen für die Musikalität und Intonation der menschlichen Sprache gar nicht, ja er hatte zur Zeit seiner sprechmelodischen Studie noch keine von Musorgskis Opern gehört. Er entwickelte sich in dieser Hinsicht durchaus selbständig und unabhängig von Musorgski, einzig und allein auf seine eigenen Studien, Aufzeichnungen und Erkenntnisse angewiesen, und schlug andere Wege ein. Janáček steht ganz vereinzelt in der Art da, wie er ohne jedes Vorbild, ganz selbständig, eine Notation der Sprechmelodie schuf. Musorgski studierte zwar die menschliche Sprache, hinterließ jedoch mit Ausnahme von Anmerkungen in seiner Korrespondenz keinerlei literarische Belege oder gar Notationen. Er stieß mit seinem Intonationsrealismus nicht so tief und systematisch zum Wesen der Sprechmelodik vor, wie Janáček. Dies geht auch aus dem Stilunterschied der Musik beider Meister hervor. Janáčeks sprechmelodischer Stil ist ja von der breiten Gesangslinie Musorgskis weit entfernt. Seinen typischen Stil erreichte Janáček im tiefgründigen Studium der psychischen und dramatischen Wurzeln von Umgangssprache und Mundart, von konkreten Aussprüchen, die er originell zu notieren verstand und mit denen er bei der Komposition in ununterbrochenem Kontakt blieb. Wir können deshalb Janáček ruhig an die Spitze jener

³⁹ Walter Serauky: *Die Vorgänger von Janáčeks Sprechmotiven in der europäischen Musikgeschichte und Musikästhetik*. Sammelschrift Leoš Janáček a soudobá hudba, I. c., 271 ff.

⁴⁰ Mit M. P. Musorgski und L. Janáček befaßte sich Josef Loewenbach in der durchdringenden Studie *Das dramatische Prinzip L. Janáčeks und M. P. Musorgskis*. Sammelschrift L. Janáček a soudobá hudba, 205 ff. Bemerkenswerte Belege zur unterschiedlichen Methode des Studiums der Intonation der menschlichen Sprache brachte Milena Černožorská in ihrer Diplomarbeit *Nápěvky mluvy v pojetí L. Janáčka*, Brno 1956, Schreibmaschinen-Manuskript. Wertvolle Beobachtungen findet man auch in der Vorrede Václav Kučeras zur *Monographie Musorgski*. Hudba života (Musorgski. Musik des Lebens), Praha 1958, KLHU, 50 ff. und im Buch Jaroslav Jiránek: *Umění rozezpívat myšlenku* (Die Kunst den Gedanken zu vertonen), Praha 1965. — Mit einer Komposition M. P. Musorgskis wurde Janáček erst um das Jahr 1904 bekannt, doch steht nicht fest, um welche Komposition es sich handelte. Siehe Bohumír Štědroň: *Janáček ve vzpomínkách a v dopisech*, Praha 1946, 40—41. — Die Sprechmotive Musorgskis erwähnt Jan Ráček in seiner Studie *Slovanské prvky v tvorbě L. Janáčka* (Slawische Elemente im Schaffen L. Janáčeks), Brno 1952, Anmerkung auf S. 29.

Strömungen stellen, die nach dramatischer Wahrheit auf Grund des Studiums der Intonation der Sprache strebten.

Die tschechische Phonetik besaß natürlich damals noch nicht jenes Niveau wie heute; Janáček stützte sich auf ihre besten Vertreter. Allerdings studierte er nicht die ganze Literatur, sonst wäre ihm z. B. kaum entgangen, daß Alois Vojtěch Šembera bei uns einer der ersten war, der versuchte, die Intonation der menschlichen Sprache musikalisch auszudrücken.⁴¹

Die Phonetiker der damaligen Zeit, wie Antonín Frinta in *Novočeská výslovnost* (Die neutschechische Aussprache) 1909, waren sich dessen bewußt, daß die Intonation der Rede die Affekte und Gefühle des Sprechenden ausdrückt, kannten jedoch Janáčeks Studien über die Sprechmelodie nicht.

Nicht einmal alle heutigen Linguisten und Phonetiker haben diesen Studien nähere Beachtung geschenkt. Janáčeks Notationen von Sprechmotiven waren nicht nur in der tschechischen sondern auch in der ausländischen Literatur etwas durchaus Ungewöhnliches. Inzwischen ist die Phonetik auch in der Erforschung der Intonation der Sprache weit fortgeschritten.⁴² Wertvolles über die Beziehungen von Sprechmelodie und Musik bot u. a. Miloš Weingart, der Janáčeks Motivwiederholungen aus der Umgangssprache erklärte.⁴³ Eine grundsätzliche Stellung zu Janáčeks Sprechmelodien bezog Pavel Trost, der sprachlich eingestellten Gesang und gesanglich eingestellte Sprache unterschied.⁴⁴

Im allgemeinen gelangten jedoch unsere Phonetiker zur Ansicht, daß man die Melodik der Sprache mit Hilfe der üblichen Notation nicht erfassen kann.

Obwohl diese Ansicht im Wesentlichen richtig ist, bedarf sie einer Einschränkung. Bei Janáčeks Sprechmotiven handelte es sich ja um etwas ganz Besonderes. Der Komponist untersuchte Sprechmelodien von Menschen, deren Rede besonders affektbetont war, sei es nun, daß es um

⁴¹ Pavel V á š a: *Janáčekovo studium živé mluvy* (Janáčeks Studium der lebendigen Rede), *Lidové noviny* XXII, 4. 7. 1914, Nr. 182.

⁴² Ein phonetisches Gegenstück zu Janáčeks Melodien der Kindersprache ist K. O h n e s o r g s Schrift *O mluvním vývoji dítěte* (Über die sprachliche Entwicklung des Kindes), 1948. — Janáčeks Sprechmotive erwähnt Bohuslav Hála in seiner *Einführung in die Phonetik* (1948), und Věra M a z l o v á unterlegt sogar manchen Aussprüchen die Notation (*Výslovnost na Zábřežsku*) (Die mundartliche Aussprache in der Gegend von Zábřeh), 1949; Melodien verschiedener Arten von Grüßen notiert Pavel J a n č á k (*Zvuková stránka českého pozdravu*) (Tschechische Grüße in klanglicher Hinsicht) 1957, und Milan R o m p o r t l berührt in seinen Arbeiten *K tónovému průběhu v mluvené češtině* (Zum tonlichen Verlauf der tschechischen Umgangssprache) 1951 und *Zvuková stránka souvislé řeči v nářečích na Těšinsku* (Die klangliche Seite der Mundarten der Gegend von Těšín) 1958, die Melodik der tschechischen Sprache. František D a n e š konstatiert in seiner Arbeit *Intonace a věta ve spisovné češtině* (Intonation und Satz im Schrifttschechischen) 1957, daß es Personen gibt, deren Rede — besonders bei emotionellen Spannungen — zu tonlichen Intervallen tendiert.

⁴³ Miloš Weingart: *Etude du langage parlé suivi du point de vue musical avec considération particuliere du tchéque*. TCLP I, Praha 1929.

⁴⁴ Pavel Trost in *Slovo a slovesnost* 7, 1941. Ich danke Herrn DrSc. K. Ohnesorg dafür, daß er mich auf die phonetische Literatur aufmerksam gemacht hat.

Schauspieler, oder um unzufriedene, sozial unterdrückte, kranke, vielleicht gar psychopathische Menschen ging. Die überwiegende Mehrzahl von Janáčeks Sprechmelodien betrifft also nicht die normale Rede, sondern erregte und dramatisch betonte sprachliche Äußerungen. In diesem Bereich waren natürlich, besonders für einen hervorragenden Musiker, ganz andere Möglichkeiten gegeben, bestimmte Intervalle und Rhythmen zu erfassen und zu notieren. Janáčeks Notationen von Sprechmelodien besitzen mit andern Worten eine besondere Bedeutung und sind subjektiver Art. Welche Töne der mit genialer Phantasie begabte Komponist tatsächlich hörte, dies konnte und kann kein anderer Musikforscher kontrollieren. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Janáčeks Notationen objektiv richtig und wissenschaftlich maßgebend sind. Im Gegenteil: sie konnten es gar nicht sein, da es sich um Untersuchungen eines Komponisten handelte, die vor allem künstlerischen Intentionen dienen sollten.

Welchen Standpunkt auch immer wir zu Janáčeks Sprechmelodien einnehmen, eines ist gewiß: Janáček war der erste, der einer wissenschaftlich-empirischen Erforschung der sprachlichen Intonation den Weg bahnte. Dieser Tatsache kann auch der Umstand nicht Abbruch tun, daß der Forschende ein mit absolutem Gehör begabter Künstler war, der bei seinen Untersuchungen einen subjektiven Standpunkt und persönliche Aspekte geltend machte. Janáček selbst war bis in die letzten Lebensjahre fest davon überzeugt, daß man ohne Studium der Sprechmelodien kein dramatischer Komponist sein kann. Außerdem sammelte er das sprechmelodische Material für eine Art Notenwörterbuch der Umgangssprache. Obwohl er diese Arbeit bereits im Jahr 1906 (*Rozhraní mluvy a zpěvu*) im Auge hatte und in weiteren Studien vorbereitete, äußerte er sich dann niemals über die Systematik seines künftigen Wörterbuches, und ließ diesen Gedanken später wohl fallen.

In seiner dramatischen Musik verfolgte Janáček unentwegt die „Motive der Lebenswahrheit“, wie er die Sprechmotive nannte, und verteidigte ihre dramatische Bedeutung bis zum Ende seines Lebens. In dieser Hinsicht ist ein Brief bezeichnend, den er Jan Mikota am 18. April 1926 schrieb.⁴⁵ Wir zitieren:

Nach dem Studium der musikalischen Komponente der Rede bin ich lebhaft davon überzeugt, daß alle rhythmischen und melodischen Geheimnisse der Musik überhaupt nur aus der Sprechmelodie zu erklären sind. Wer die Studien der Umgangssprache nicht betreibt, der kann nicht Opernkomponist sein. Man möge dies doch endlich verstehen! Ich betreibe sie und vermag deshalb dramatische Opern zu komponieren.

Es steht also fest, daß die Sprechmotive jene theoretischen und künstlerischen Grundlagen boten, aus denen, von Jenufa an, Janáčeks eigenartiger melodischer Stil gewachsen ist und dem Komponisten Weltruf brachte.

*

⁴⁵ Vergl. Bohumír Štědroň: *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*, Artia 1955, S. 186–187 (umgearbeitete Ausgabe der in tschechischer Sprache erschienenen Schrift Leoš Janáček ve vzpomínkách a v dopisech, Praha 1946).

Die meisten Aufsätze Janáčeks lassen sich nicht nach ihrer Entstehung, sondern nur nach der Druckveröffentlichung datieren. Ich führe deshalb in chronologischer Ordnung alle im Druck erschienenen Aufsätze des Komponisten an, die die Sprechmelodien und die Entwicklung seiner theoretischen Ansichten betreffen. Einige Aufsätze Janáčeks wurden nach seinem Tod neu abgedruckt und in folgenden Editionen mit Kommentaren versehen: Jan R a c e k und Leoš F i r k u š n ý, Janáčkovy feuilletony z Lidových novin (Janáčeks Feuilletons aus den Lidové noviny), Brno, 1938. Jahrbuch des Wohltätigkeitskomitees in Brno, Jahrgang 50, arrangiert von Hana Humlová. Die 2. Auflage trägt den Titel: Leoš Janáček, Fejetony z Lidových novin, Brno, 1958. Krajské nakladatelství. Redigiert und bearbeitet von Jan R a c e k unter Mitarbeit Radovan Cíglers. Deutsch erschienen die Feuilletons unter dem Titel: Leoš Janáček. Feuilletons aus den Lidové noviny. Ausgewählt, erweitert, mit Beiträgen und Anmerkungen versehen von Jan Racek. Leipzig 1959, VEB Breitkopf und Härtel, Musikverlag. Ich zitiere nach der Zweitaufgabe aus dem Jahr 1958 unter der Abkürzung Fejetony. — Jiří V y s l o u ž i l veröffentlichte Janáčeks Studien über die Volksmusik unter dem Titel Leoš Janáček. O lidové písni a lidové hudbě (Leoš Janáček. Von Volkslied und Volksmusik), Praha 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Janáček-Archiv Reihe II. Bd. Redakteur Jan Racek. Ich zitiere: O lidové písni. — Bohumír Š t ě d r o ň gab einige mit Anmerkungen versehene Analysen Janáčeks über Kompositionen tschechischer Meister, besonders Antonín Dvořáks, in der Studie Antonín Dvořák a Leoš Janáček (Antonín Dvořák und Leoš Janáček) neu heraus. Musikologie. Sammelschrift für Musikwissenschaft und Kritik, Bd. 5. Beilagen. Praha 1958. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. D e r s e l b e: Janáčeks Analysen über Kompositionen Zdeněk Fibichs (Fibich, Sammelschrift II. Praha 1952). Außerdem erschienen manche Aufsätze Janáčeks auch in der Publikation: L. Janáček, Hukvaldské studánky (L. Janáček, Hukvalder Quellen). Auswahl und Einleitung von Dr. Josef S t r n a d e l. Praha 1954, Čs. spisovatel: Ich zitiere: Hukvaldské studánky.

1. Othello, mouřenín benátský Othello, der Mohr von Venedig). Hudební listy I, Brunn, 2. 3. 1885, Nr. 12, 46. Abdruck bei Leoš Firkušný: Janáček kritikem brněnské opery. Brno 1935, 53–54.

2. Slovanstvo ve svých zpěvech. Geordnet, harmonisiert und herausgegeben von Ludvik Kuba (Rezension in Hlídka literární 1886. Vergl. O lidové písni, 181).

3. Hudba pravdy. Lidové noviny 16. 12. 1893. Erstabdruck mit Kommentar von Bohumír Štědroň. Hudební rozhledy VI — 1953, 618. O lidové písni, 183.

4. Hedy Zdeňka Fibicha. Hlídká II — 1897, 601–604. Abdruck mit Anmerkungen von Bohumír Štědroň als Beilage zur Studie Zdeněk Fibich a Morava in Sammelschrift von Dokumenten und Studien zu seinem Leben und Werk II. Praha 1952, Orbis, Národní hudební nakladatelství, 306–310.

5. České proudy hudební I. Dr. Antonína Dvořáka Vodník, symfonická báseň pro velký orchestr, op. 107 (Tschechische Musikströmungen I. Dr. A. Dvořáks Wassermann, symphonische Dichtung, op. 107). Hlídká II/XIV, Brunn 1897, 285–292. Abdruck B. Štědroň in Musikologie 5 — 1958, 324–333 (mit Kommentar).

6. České proudy hudební II. Dr. Antonína Dvořáka Polednice, symfonická báseň pro velký orchestr (Dr. Antonín Dvořáks Mittagshexe, symphonische Dichtung für großes Orchester). Ebendort 454–459. In der zit. Musikologie 333–338.

7. České proudy hudební. Dr. Antonína Dvořáka Zlatý kolovrat (Das goldene Spinnrad). Ebendort 594–604. Musikologie 5, 339–346.

8. České proudy hudební. Holoubek (dle básně K. J. Erben). (Das Täubchen, nach einem Gedicht von K. J. Erben). Ebendort III — 1898, 277–282. Musikologie 5, 346–352.

9. Mluva našich herců s jeviště (Die Bühnensprache unserer Schauspieler). Antwort auf die Rundfrage des Nationaltheaters in Brunn, in Moravská revue 1899 (Redakteur Jaroslav Tůna). Abdruck Bohumír Štědroňs mit Kommentar in Divadelní list, Program V, Brno, 15. 5. 1950, 126–128, und in der Brünner Zeitung Rovnost, 10. 8. 1958.

10. O hudební stránce národních písní moravských. Einleitung zur Volkslieder-

sammlung von František Bartoš Národní písně moravské v nově nasbírané. Prag 1901. Abdruck mit Kommentar: O lidové písni, 241–380.

11. Pavla Křížkovského význam v lidové hudbě moravské a v české hudbě vůbec (Pavel Křížkovskýs Bedeutung für die mährische Volksmusik und die tschechische Musik überhaupt), Český lid XI – 1902, 257 ff. Abdruck: O lidové písni, 169–176.

12. Nápěvky našej mluvy vynikající zvláštní dramatičností. Casopis Moravského mu-sea III – 1903, 105 ff.

13. Moje Luhačovice. Hlídka XX – 1903, 836–844, Abdruck in Bohumír Štědroňs Studie Janáček a Luhačovice, I. Teil. Luhačovice 1939. Kommentar desselben Autors in Štědroňs Studie K Janáčkově opeře Osud, Sammelschrift Živá hudba. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1959, 159–183 (bes. 174–178).

14. Nápěvky dětské mluvy. Český lid XIII – 1904, 18 ff., XIV – 1905, 416 ff., XV – 1906, 19 ff. Abdruck in der Publikation Leoš Janáček, Nápěvky dětské mluvy. 1959. Krajské nakladatelství, Ostrava, als Neujahrsdruck zum Jahr 1960. Redigiert von Věra Stará.

15. Loni a letos. Hudební studie. Hlídka XXII – 1905, 201–211.

16. Rozhraní mluvy a zpěvu. Hlídka XXIII – 1906, 241–253.

17. Moravsky (Mährisch). Geschrieben für Dalibor XXIX – 1906/07 (Autograph).

18. Myšlenky cestou (Gedanken unterwegs). Dalibor XXIX – 1906/07, 189 ff., 197 ff. O lidové písni, 230–234.

19. Moderní harmonická hudba (Moderne harmonische Musik). Hlídka XXIV – 1907, 6–14.

20. Můj názor o sčasování (rythmu) I. Hlídka XXIV – 1907, 416–425.

21. Můj názor o sčasování (rythmu) II. Hlídka XXIV – 1907, 520–533.

22. Můj názor o sčasování (rythmu) III. Hlídka XXIV – 1907, 598–613.

23. Můj názor o sčasování (rythmu) IV. Hlídka XXIV – 1907, 677–687.

24. Můj názor o sčasování (rythmu) V. Hlídka XXIV – 1907, 757–762.

25. Alžběta. Lidová čítanka moravská. Telč 1907, 341.

26. Z praktické části o sčasování (rythmu) (Aus der Praxis über die Rhythmik). Dalibor XXX – 1908, 157 ff.

27. Podskalácký příklad. Hlídka XXIV – 1909, 89–92.

28. Rytmika (sčasování) v lidové písni (Die Rhythmik im Volkslied). Hlídka XXVI – 1909, 965–971. – O lidové písni, 383–390.

29. Rytmika (sčasování) v lidové písni. Hlídka XXVI – 1909, 1037–1042. – O lidové písni, 391–395.

30. Světla jitřní (Morgenlichter). Lidové noviny, 24. 12. 1909. – Fejetony, 18.

31. Váha reálných motivů. Dalibor XXXII – 1909/10, 227 ff.

32. Letnice 1910 v Praze. Hlídka XXVII – 1910, 555–560.

33. Letnice 1910 v Praze. Hlídka XXVII – 1910, 640–644.

34. Píseň (Das Lied). Hlídka XXVIII – 1911, 774–780.

35. Píseň. Hlídka XXVIII – 1911, 839–849.

36. Obrátit! (Wenden!). Gedenkschrift der Männergesangsvereinigung Orlice in Prostějov 1862–1912, 104–106. Abdruck mit Kommentar Jaroslav Procházkas herausgegeben von Vlastivědné muzeum v Prostějově, 1964.

37. Jaro (Frühling). Lidové noviny, 6. 4. 1912. Abdruck im Buch Adolf Veselýs Leoš Janáček. Pohled do života i díla. Praha 1924, 117–121. – Fejetony, 107–110.

38. Národní píseň (Volkslied), 1913. – O lidové písni, 396–426.

39. Z knižní nálady. Moravskoslezská revue XI – 1915/16, 13.

40. Glosy k Dvořákové „neoriginalitě myšlenkové“ (Glossen zu Dvořáks „gedanklicher Unoriginalität“). Hlídka XXXII – 1915, 36–41. Abdruck mit Kommentar in der Beilage von Bohumír Štědroňs Studie Antonín Dvořák a Leoš Janáček. Musikologie 5 – 1958, 355–359.

41. Okolo Její pastorkyně (Um Jenufa). Hudební revue IX – 1916, 245, Abdruck in der Zeitschrift Národní divadlo XXVIII – 1952, Nr. 8, 6–9. Deutsch erschienen im Jahrbuch der Komischen Oper V – 1965, 145–150.

42. Z pražského ovzduší. Příspěvek k tónovým útvarům české řeči (Aus der Prager Atmosphäre. Beitrag zu den Tongebilden der tschechischen Sprache). Hlídka XXXIV – 1917, 65–71. a) Z ulic pražských (Aus Prager Straßen), b) Z tržiště před Štědrým večerem (Aus der Markthalle vor dem Weihnachtsabend) auf S. 151–156.

43. Kolébka české trapisně lidové (Die Wiege des tschechischen Volkslieds). Národ I – 1917, Nr. 11, 226. – O lidové písni, 427–428.

44. Sloh národní písně (Der Stil des Volkslieds), 1917. — O lidové písni, 612–615.
45. Plnost výrazová (Die Fülle des Ausdrucks). Moravskoslezská revue XII — 1918, 259.
46. Moravany. Lidové noviny, 6. 4. 1918. — Fejetony, 145–149.
47. Ticho (Stille). Lidové noviny, 26. 8. 1919. Im zit. Buch Adolf Veselýs, 134–138, außerdem Abdruck in der Publikation Hukvaldské studánky, 53–57. Fejetony, 38–41.
48. Úvodní slovo k otevření konservatoře hudby v Brně (Vorrede zur Eröffnung des Musikkonservatoriums in Brünn). Lidové noviny, 7. 10. 1919. — Fejetony, 213–215.
49. Otázky (Fragen). Čas XXX — 1920, Nr. 66, 131.
50. Výlety Páně Broučkovy (Die Ausflüge des Herrn Brouček). Hudební revue XIII — 1920, 177 ff.
51. Dřevo (Holz). Niva IX — 1921. Abdruck in Ad. Veselý, l. c., 127–130.
52. Stehlíček (Der Stieglitz). Lidové noviny, 1. 6. 1921. Fejetony, 110–113. Hukvaldské studánky, 22–25.
53. Z přednášky prof. Torraca (Aus dem Vortrag Prof. Torracas). Lidové noviny, 8. 6. 1921. — Fejetony, 93–94.
54. Rabindranath Tagore. Lidové noviny, 22. 6. 1921. — Fejetony, 94–97.
55. Rytá slova. Lidové noviny, 22. 9. 1921. Fejetony (deutsche Ausgabe 1959, 67–72; Geprägte Worte. Abdruck auch in Jan Raceks Publikation Triptychon. Praha 1948, Hudební Matice 13–18.
56. Majstři pěvci (beendet am 26. September 1921). Erstausgabe, Erklärungen und Einleitung von Jan Racek in der Publikation Leoš Janáček, Triptychon, Praha 1948. Hudební Matice, 19–25.
57. Adolf Srajbr. Lidové noviny, 25. 9. 1921. — Fejetony, 216–217.
58. Z Vysokých Tater (Aus der Hohen Tatra). Lidové noviny, 18. 7. 1921. — Fejetony, 177–179. Hukvaldské studánky, 31–33.
59. Počátek románu (Anfang eines Romans). Lidové noviny, 17. 3. 1922. Abdruck bei Ad. Veselý, l. c., 131–133. Fejetony, 83–85.
60. Ty lásky (Jarní etuda) (Diese Liebe. Frühlingsetude). Lidové noviny, 16. 4. 1922. Fejetony, 113–117.
61. Milieu. Lidové noviny, 11. 5. 1922. — Fejetony, 117–119. Hukvaldské studánky, 19–21.
62. Tři (Drei). Lidové noviny, 24. 6. 1922. Abdruck bei Ad. Veselý, l. c., 121–127. Fejetony, 120–124.
63. A la polka. Lidové noviny, 13. 6. 1922. — Fejetony, 18–20. Hukvaldské studánky, 61–64.
64. Studánky. Aloisu Královi (Brunnen. Alois Král gewidmet). Lidové noviny, 8. 9. 1922. Fejetony, 31–38. Hukvaldské studánky, 11–18.
65. Kohoutek (Das Hähnchen). Lidové noviny, 20. 10. 1922. — Fejetony, 124–128.
66. Starosta Smolík (Gevatter Smolík). Lidové noviny, 18. 3. 1923. — Fejetony, 23–29. Hukvaldské studánky, 34–40.
67. Všudybyl (Naseweis). Liptovský kras, Bratislava 1923, Sonderdruck aus Prúdy, 26 ff.
68. Ústa (Der Mund). Lidové noviny, 5. 7. 1923. — Fejetony, 132–136.
69. Listopad 1923 (November 1923). Nový život I — 1924, 16 ff., Autograph.
70. Měl výtečný sluch (Er besaß ein ausgezeichnetes Gehör). Lidové noviny, 8. 1. 1924. — Fejetony, 85–86.
71. Tvůrčí mysl (Schöpferischer Sinn). Lidové noviny, 2. 3. 1924. — Fejetony, 220–223. Hukvaldské studánky, 58–60.
72. Špalíček Pán (Herr Star). Lidové noviny, 1. 5. 1924. — Fejetony, 136–138.
73. Smetanova dcera (Smetanas Tochter). Lidové noviny, 3. 10. 1924. — Fejetony, 98–102. Hukvaldské studánky, 45–49.
74. Zcestí (Abwege). Listy Hudební Matice IV — 1924/25, 1.
75. „U Harabiša“. Lidové noviny, 30. 11. 1924. — Fejetony, 30. Hukvaldské studánky, 41–42.
76. Obzor (Horizont). Národní listy, 25. 6. 1925.
77. Spondeo ac polliceor. In der Publikation Slavnostní promoce L. Janáčka, čestného doktora fil. fak. Masarykovy university v Brně 28. 1. 1925 (Die feierliche Promotion L. Janáček's zum Ehrendoktor der phil. Fak. der Masaryk-Universität in Brünn am 28. 1. 1925), 16–18. Brno, Verlag Oldřich Pazdírek.

78. Na pravé stopě (Auf der richtigen Spur). Lidové noviny, 7. 4. 1925. — Fejetony, 87–92.
79. Josef Zubatý. Lidové noviny, 24. 10. 1925. — Fejetony, 102–104.
80. Světci na tom pražském mostě (Die Heiligenstatuen auf der Prager Brücke). Um 1925. Erstausgabe von Jaroslav Procházka in Divadelní noviny IV — 1961, Nr. 11, 4. Jänner. Mit Zeichnungen von Karel Svolinský.
81. Když ptácci jdou spat (Wenn die Vögel schlafen gehen). Lidové noviny, 26. 7. 1925. — Fejetony, 138–140.
82. „Basta“, Město a místo třetího festivalu soudobé hudby komorní (Stadt und Ort der dritten Festspiele zeitgenössischer Kammermusik). Lidové noviny, 8. 11. 1925. Fejetony, 166–171.
83. Moře, země (Meer, Land). Lidové noviny, 13. 6. 1926. — Fejetony, 172–176.
84. Nota. Na paměť Františka Bartoše (Die Note. František Bartoš zum Gedenken). Lidové noviny, 28. 7. 1926. — Fejetony, 223–230. Hukvaldské studánky, 73–77.
85. O tom, co je nejtvrďšího v lidové písni (Das Gediegenste im Volkslied). Lidové noviny, 26. 12. 1926. Český lid XXVII — 1927, 261. — O lidové písni, 462–474.
86. K čemu se přiznávám (Wozu ich mich bekenne). Lidové noviny, 3. 7. 1927. Fejetony, 55–57.
87. Schytali je! (Augefangen!). Lidové noviny, 3. 7. 1927. — Fejetony, 179–180.
88. Pro pár jablek (Um ein paar Äpfel). Lidové noviny, 4. 9. 1927. — Fejetony, 47–50. Das Faksimile der Handschrift wurde von Oldřich Pukl und Petr Spielmann redigiert, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen. Herausgegeben vom Museum der Stadt Brünn zur Ausstellung Leoš Janáček und Brünn, im Oktober 1958.
89. Cesta do vědomí (Der Weg ins Bewußtsein). Im Buch Památce Edv. Babáka, Brno 1927, 85 ff.
90. Pepík a Jeník (Josef und Hans). Lidové noviny, 2. 4. 1928. Fejetony, 183–184.
91. Toulky (Streifzüge). Lidové noviny, 16. 1. 1927. — Fejetony, 185–191.
92. Interview s L. Janáčkem (Interview mit L. Janáček). Literární svět, I — 1928, 8. März. Red. J. Ježek.
93. Zvoní na poplach (Alarmläuten). Lidové noviny, 20. 5. 1928. — Fejetony, 192–193.
94. Typy české mluvy (Typen der tschechischen Sprache). Undatiertes Autograph in den Janáček-Sammlungen des Moravské muzeum in Brünn. Nach der Zuschrift der Tschechischen Akademie vom 18. März 1916 (Archiv ČSAV, Sign. 364/16) wurde ihm dieser Beitrag zurückgestellt. Man kann also schließen, daß der Aufsatz Typy české mluvy zu Beginn des Jahres 1916 entstanden ist.
95. Prvky typů české mluvy (Typenelemente der tschechischen Sprache). Undatiertes Autograph in den Janáček-Sammlungen, ebendort.
96. Základy sčasování (Die Grundlagen der Rhythmik). Autograph in den Janáček-Sammlungen des Moravské muzeum in Brünn.
97. Zápisník z let 1897–1901 (Notizbuch aus den Jahren 1897–1901). Sign. 523 Z 20, ebendort.
98. Pinkava to byla! (Der Fink war es!). Undatiertes Autograph in den Janáček-Sammlungen.

b) Der Wiederhall des mährischen Volkslieds in Jenufa

Janáček suchte und fand die Wurzeln der künstlerischen Wahrheit im Volklichen. Hören wir seine eigenen Worte: *Volkslied ohne Leben des Volkes — ein halbes Rätsel! Nur aus dem lebendigen Lied konnte sich die Kunstmusik des betreffenden Stils entwickeln. Wir glauben deshalb, daß die wissenschaftliche Erkenntnis den Kompositionsstil des Volkslieds siefreich in die Kunstmusik tragen wird. Und dies umso eher, als ja bei uns die Kontinuität dieser Entwicklung nicht unterbrochen wurde. An das Spiel und die Komposition heute noch lebender Spielleute, Zymbalspieler*

und Dudelsackpfeifer — eines Kotek, Manek, Peterka, Klepáč, Lhotan, Trn, Uhelný u. a. m. — knüpfen unsere Kompositionen an.¹

So hoch schätzte Janáček das Volkslied und den Volkstanz, die ihm zeit lebensreiche Anregungen boten, und die er auf verschiedene Weise auswertete. Nach Křížkovskýs Beispiel zögerte er anfangs nicht Volkslieder in seinen Werken, auch in den Opern, mit oder ohne Bezeichnung ihrer Herkunft, unmittelbar zu zitieren, wie die schon erwähnten Kompositionen aus den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts beweisen. Doch bereits um das Jahr 1885 gewann Janáček die Überzeugung, daß auch das Volkslied das Werk eines bestimmten, oft nicht mehr bekannten Komponisten ist, und daß man es daher nicht einfach übernehmen und willkürlich verwenden darf. In der Besprechung von Bendls Oper *Starý ženich* (Der alte Bräutigam), die am Brünnner Theater 1885 aufgeführt wurde, sagt Janáček wörtlich: *Die Oper ist zwar melodios, ist sie aber ursprünglich? Man muß ja auch die Volkslieder für fremdes Geistesgut halten. Wenn also der Komponist dieses oder jenes Thema eines Volkslieds verwendet, arbeitet er mit dem Thema eines andern Komponisten. Bendls Stil entspricht weder dem tschechischen noch dem mährischen Volkslied, und dieses Schwanken zwischen zwei unterschiedlichen Stilen ist ein wesentlicher Mangel der Oper Starý ženich. Jeder Stil muß aus seinen eigenen Wurzeln sprechen, dann wirkt er und nimmt jedermann gefangen.*

Diese Ansicht Janáček s war für die praktische und theoretische Entwicklung seines Schaffens äußerst wichtig. Wie wir wissen, richtete er sich nach dem angeführten Grundsatz anfangs nicht einmal bei der Oper *Počátek románu* (1891) und zitierte auch in der symphonischen Ballade *Einleitung zu Jenufa-Eifersucht* (1894) Volkslieder. Dies geschah allerdings nur ausnahmsweise. In den Lachischen Tänzen (1889/90) mußte er natürlich Volkstänze stilisieren. Sonst erschienen bei ihm Volksmelodien, wenn es die Symbolik erforderte. So konnte Janáček nicht umhin, in seiner Kantate *Hospodine* (1896) ein altschechisches geistliches Lied aus dem 17. Jahrhundert in Hornštejns Fassung *Hospodine, pomiluj ny*, zu zitieren; auch hätte er wohl kaum eine eigene Melodie zum Hussitenlied *Ktoš jsú boží bojovníci* in der Oper *Výlet pana Broučka do XV. století* (Ausflug des Herrn Brouček in das XV. Jahrhundert) (1917) verwenden können.

Jedenfalls verließ er damals grundsätzlich die Methode seines Lehrers Pavel Křížkovský, der Volksmelodien übernahm und variierte, und nahm auch gegen manche Kompositionen Vítězslav Nováks Stellung, in denen solche Melodien zitiert werden. Dies erkannten wir ja bereits aus Janáček s Schreiben an Alois Kolísek im Jahr 1908. Zum Unterschied von Novák — oder auch aus persönlichem Protest gegen Nováks an Beliebtheit gewinnende Kunst und seine Kompositionsmethode — verwarf dann Janáček ausdrücklich die Zitierung von Volksliedern in der Kunstmusik. Er sagt: *Die wissenschaftlich exakte Beobachtung lehrt uns auch die Eigentumsrechte des Komponisten aus dem Volk zu respektieren . . . Wir*

¹ Leoš Janáček : *Myšlenky cestou* (Gedanken unterwegs) aus dem Jahr 1906 in J. Vyslouzils Edition, 231.

*lesen auf einer Komposition Beethovens: Thema eines russischen Volkslieds, doch nicht immer und nicht jeder Komponist bekennt sich zu seinem wichtigsten Mitarbeiter.*²

Hier überschätzte Janáček wohl die Notwendigkeit, ein Volkslied als Quelle der Kunstmusik grundsätzlich zu deklarieren. Dies geschieht zwar häufig, wenn das Volkslied ein Thema für Variationen oder Tanzstilisierungen abgibt, doch bezeichneten z. B. weder Smetana noch Novák die symbolische Verwendung von Volksliedern. Häufig geschieht es übrigens, daß sich von der Volksmusik angeregte Komponisten nicht einmal die Wurzeln und den Widerhall ihrer Melodik vergegenwärtigen. Volksmusik und Kunstmusik sind ja eigentlich kommunizierende Gefäße, die einander ununterbrochen ergänzen.

Man könnte folgende Arten der Verwendung von Volksliedern in der Kunstmusik unterscheiden:

1. Der Komponist wählt ein Volkslied als Thema von Variationen. Das Volkslied wird also wörtlich zitiert und dann in einer beliebigen Zahl von Variationen bearbeitet. Text und Melodie des Volkslieds entsprechen meist den künstlerischen Absichten des Komponisten, ohne daß dies immer der Fall sein muß. Die Beispiele, besonders in unserer Musikkultur, sind zahlreich. Schon die tschechischen, in Wien lebenden Komponisten des 18. Jahrhunderts, wie Josef Antonín Štěpán und Jan Křtitel Vaňhal, verwendeten tschechische Volkslieder als Themen für Variationen ihrer Klavierwerke. In neuerer Zeit taten dies u. a. Antonín Dvořák, Vítězslav Novák und Iša Krejčí.

2. Der Komponist schöpft aus dem Inhalt des Volkslieds Inspiration, verwendet also nur dessen Text, zu dem er eigene Melodien schafft, die intervallmäßig, rhythmisch und modal an die Volksmelodie gemahnen oder von ihr unabhängig sind. Als Beispiele seien u. a. Dvořáks Klänge aus Mähren und Nováks Lieder nach Worten mährischer Volkspoesie genannt.

3. Der Komponist lehnt sich bloß an die Melodie und den Ausdruck des Volkslieds ganz oder zum Teil an, die er anderen Worten unterlegt. Pavel Křížkovský verwendete z. B. die Melodie des mährischen Volkslieds *Už sme všeko zorali* (Alles haben wir geackert) in seiner Kantate *Cyril a Metoděj* zu den Worten *Hvězdy dvě se z východu . . .* (Zwei Sterne aus dem Osten . . .) und Vítězslav Novák eine dramatische *Verbuňk*-Melodie (*Verbuňk* ist ein mährisch-slowakischer Volkstanz – Anm. d. Verf.) zu den Worten *Rakúský císař pán* (Der österreichische Kaiser . . .) in seiner *Meesphantasie Bouře* (Das Gewitter).

4. Das Volkslied kann man auch in der Komposition zitieren, wenn es zum Symbol nationaler Belange geworden ist. Hierher gehört z. B. das Hussitenlied *Ktož jsú boží bojovníci* (Gotteskämpfer), das in der tschechischen Kunstmusik seit Smetana erscheint und revolutionäre Ideen sym-

² Derselbe: l. c., 232 und im Aufsatz *Váha reálných motivů* (Das Gewicht der realen Motive), *Dalibor* XXXII – 1909/10, 227 ff.

bolisiert. Zahlreiche Kompositionen mit hussitischer Thematik belegen dies.³

5. Der Komponist stilisiert ein bestimmtes Volkstanzlied und schafft so den Typus einer musikalischen Dichtung, die auf Inhalt und Form des Tanzes beruht. Hierher gehören z. B. Smetanas Tschechische Tänze, Janáčeks Lachische Tänze und Nováks Walachische Tänze. Dvořáks Slawische Tänze sind im Geist der Volksmusik geschrieben, ohne jedoch von bestimmten Tanztypen abhängig zu sein.

6. Das Volkslied geht in das Schaffen des Komponisten mit seinen melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementen ein, die jedoch zu Eigentümlichkeiten des persönlichen Stils umgeformt werden. Ein solcher Komponist empfindet und schafft im Geist des Volkslieds, ohne unmittelbare Zitate zu benötigen.

Janáček, der ausgesprochene Programmkomponist, ging vom Grundsatz aus, nicht „mit leeren Tönen zu spielen“, sondern sie ins Leben, in die Natur „einzutauchen“,⁴ er erlebte vor allem das Inhaltliche des Volkslieds, das sein Schaffen beeinflusste. Zuerst zitierte und harmonisierte er Volkslieder nach Křížkovskýs Vorbild, und versah sie mit einer einfachen, strophischen Klavierbegleitung (Moravská lidová poezie v písních, Ukvalská lidová poezie v písních, 26 balad lidových, Slezské písně). Später, nach gründlichen folkloristischen Studien, neigte er sich der Ansicht zu, daß auch das Volkslied geistiges Eigentum eines oft nicht näher bekannten Komponisten ist, und brachte es zuwege, sich derartig in das Volkslied einzufühlen, daß er eigene Melodien im Sinn der Volksmusik schuf.

Die Oper Jenufa mit der heute nicht mehr gespielten Einleitung zu Jenufa-Eifersucht bietet die schönsten Beispiele dafür. Nach der Prager Erstaufführung von Jenufa schreibt Janáček in seinem denkwürdigen Brief vom 30. Mai 1916 an Václav Štěpán: *Nicht eine einzige fremde, nicht einmal volkliche Note ist in Jenufa. Auch das Rekrutenlied und das Hochzeitslied, bis auf den Text, sind meine eigene Arbeit.* —⁵ Doch muß man auch die Richtigkeit dieser eindeutigen Erklärung prüfen und der Sache auf den Grund gehen.

In dieser Oper kommen insgesamt drei Chorlieder vor, die offenbar volkstümlichen Charakters sind: Všeci sa ženija, Daleko široko do těch Nových Zámků (I. Akt, 4. und 5. Auftritt), und Ej, mamko, mamko (III. Akt, 5. Auftritt). Um das Lied Všeci sa ženija bereicherte Janáček seine dramatische Vorlage; es ist jenes Rekrutenlied, von dem er in seinem Brief an V. Štěpán spricht. Gabriela Preissová verlangt, daß die Musikanten nach der Ankunft der Rekruten einen Teil des Skočná-Tanzes spielen. Janáček wählte jedoch hier eine Kúlaná, den typischen Tanz des mäh-

³ Bohumír Štědroň: *Husitské náměty v české a světové hudbě* (Hussitische Motive in der tschechischen und ausländischen Musik). Časopis Národního muzea v Praze. Oddíl věd společenských. Jahrgang CXXII — 1953, Nr. 1, 62 ff.

⁴ Aus Janáčeks Schreiben an den Schriftsteller Karel Elgart-Sokol. Vergl. Bohumír Štědroň: *Janáčková Její pastorkyňa* (Janáčeks Jenufa). Praha 1954, 23.

⁵ Derselbe: *Leoš Janáček ve vzpomínkách a dopisech* (Janáček in Erinnerungen und Briefen). Praha 1946, 180/81. Dort das ganze Schreiben Janáčeks an Václav Štěpán.

risch-slowakischen Dorfes. Nach Preissová fordert Stewa die Musikanten auf, Jenufas Lied „Cože, ty frajerko“ zu spielen. Janáček läßt statt dessen die Burschen das Lied Daleko, široko do těch Nových Zámek singen. Dieses Chorlied hängt mit einem andern gemischten Chor mit Orchesterbegleitung des Komponisten zusammen, Zelené sem seľa, der in melodischer Hinsicht nahe verwandt ist. Den Liedtext Ej, mamko, mamko, fand Janáček in Preissovás dramatischer Vorlage. Damit gelangen wir zu der Frage der Chorlieder volkstümlichen Charakters in der Oper Jenufa, und eines seit dem Erscheinen der Partitur (1917) irrtümlich Odzemek genannten Tanzes.

Das Rekrutenlied Všeci sa ženija finden wir in Bartoš–Janáčeks Sammlung Blütenstrauß mährischer, slowakischer und tschechischer Volkslieder unter dem Titel Nezbytnost (Notwendigkeit) Nr. 138, 4. Ausgabe, wo es aus der Erstauflage (Nr. 42, Gegend von Zlín) abgedruckt ist. Bei einem Vergleich der Hauptmelodie dieses Rekrutenchors in Jenufa mit jener der Volksliedersammlung, gelangen wir zur Einsicht, daß die Lieder zwar in textlicher Hinsicht im großen und ganzen übereinstimmen, melodisch jedoch durchaus verschieden sind. Janáček übernahm nur den Text, ein mährisches Volksgedicht, das in der Sammlung Bartoš folgende drei Strophen besitzt:

- | | | |
|---|--|---|
| <p>1. <i>Všeci sa ženija,
vojny sa bóija,
a já sa nežéním,
vojny se nebóim.</i></p> | <p>2. <i>Všeci sa ženija,
vojny sa bóija,
a já neboráček
mosim byt vojáček</i></p> | <p>3. <i>Kerý je bohatý,
z vojny sa vyplati,
a já su chudobný,
mosim ít do vojny.</i></p> |
|---|--|---|

Janáček zog diese drei Strophen zu je vier daktylischen Versen mit der kombinierten Reimfolge aabb in zwei Strophen so zusammen, daß er den ersten Doppelvers der dritten Strophe und den zweiten Doppelvers der zweiten Strophe miteinander verband, der ja inhaltlich im zweiten Doppelvers der dritten Strophe wiederholt wird. Damit entfiel die überflüssige wörtliche Wiederholung des ersten Reimpaars der ersten und zweiten Strophe und inhaltliche Wiederholung des zweiten Reimpaars der zweiten und dritten Strophe, wodurch außerdem der soziale Kontrast schärfer zutage tritt.

In melodischer Hinsicht finden wir, wie bereits angedeutet, keine Analogien in Janáčeks Vertonung des Volkstextes mit der Vorlage. Das Volkslied Všeci sa ženija besitzt Triolenrhythmus, ist im ersten Teil auf Zweitakten aufgebaut und umfaßt im zweiten Teil zwei Dreitakte. Janáčeks Melodie wuchs im Takt C aus der übermütigen Stimmung der von Musik begleiteten Rekruten. Sie ist regelmäßiger gebaut, fließt in Zweitakten dahin, fesselt jedoch durch ihren fröhlichen, unbeschwerten Ausdruck. Der Beginn der Melodie auf das zweite Achtel erhöht nur den Eindruck wirbelnder Laune.

Es ist also klar, daß die Melodie dieses Lieds tatsächlich Janáčeks Komposition ist, der hier bloß den Volkstext verwendete. Zum Unterschied vom Volkslied gewann seine von Triolen befreite Melodie sogar echt slowakischen, feurigen Charakter.

Vše - ci sa že - ni - ja, vojny sa bo - i - ja, a ja sa
ne - že - ním, voj - ny sa ne - bo - ím.

Bartoš - Janaček, Kytice, str. 92

Všeci sa že - ni - ja, vojny sa bo - ji - ja, a ja se ne - že -
ke - ry je bo - ha - tý, z vojny sa vy - pla - tí, a ja ne - bo - rá -
ním, ček, vojny se ne - bo, - jím.
musím být ro - ja - ček.

L. Janaček v Pastorkyni

Will man nicht einrücken,
kann man Ersatz schicken,
doch ach ich armer Wicht,
zahl' den Ersatzmann nicht.

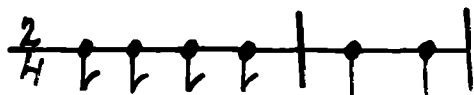
's will jeder hochzeiten,
keiner in Krieg reiten
nur ich, ich hochzeite nicht,
fürcht' mich vorm Kriege nicht!

Ähnlich sind die Geschicke des zweiten volkstümlichen Liedes Daleko široko do těch Nových Zámků (Hinterm Dorf weit, steht ein Schlösselein fein). Es macht zwar den Eindruck eines Volkslieds, trotzdem ist nur der in daktylotrochäischen Versen mit Assonanz (abcb) gebaute Text volkspöetischer Herkunft. Als Volkslied kommt Daleko široko... in der bereits zitierten Sammlung Národní písně moravské nově nasbírané, (1889, Nr. 837, S. 469) in folgender Form vor:

Da - le - ko ši - ro - ko oj do tech No - vých
Zám - ků, oj do tech No - vých Zám - ků

Bartoš II, č. 837

Bereits der flüchtige Blick zeigt, daß die Melodie dieses Volkslieds mit Janáčeks Melodie weder in melodischer und rhythmischer Hinsicht, noch in der Tektonik und im Ausdruck etwas gemeinsam hat. Das Volkslied mit seinen wechselnden Zwei- und Dreitakten besitzt lydischen Charakter und einen heiteren synkopierten Tanzrhythmus. Janáčeks Hauptmelodie ist reicher, fließt regelmäßiger in vier Zweitakten (insgesamt 8 Takte) dahin und ist rhythmisch eintöniger. Janáček wiederholt natürlich dreimal den $\frac{2}{4}$ -Takt-Rhythmus



den er im letzten Zweitakt zu



ändert. Im Ausdruck ist der Chor als lebhaftes Tanzlied aufgefaßt. Deshalb der regelmäßige Rhythmus und die klare Form. Nach dem Chor folgen 16 Tanzakte, deren Musik vom Chor Daleko, široko... abgeleitet ist.

Janáček komponierte auch in diesem Fall eine eigene Melodie zur mährischen Volkspoese, die der lebhaft bewegten Handlung nach dem Eintreffen der Rekruten weitaus besser entspricht als die Volksmelodie.

Gegen Janáčeks Autorenschaft dieser Melodie in Jenufa erhob Fr. Pala in der Studie *Postavy a prostředí v Její pastorkyni* (Gestalten und Milieu in Jenufa) Einwände.⁶ Er behauptet, daß die Frage der Volkslieder, die die Rekruten im ersten und die Mädchen im dritten Akt singen, noch nicht geklärt sei und faßt seine Einwände, wie folgt zusammen, ohne ihre Gründe näher zu nennen: 1. Die Provenienz dieser Melodien wurde noch nicht systematisch untersucht, 2. das Lied Daleko široko do těch Nových Zámků ist melodisch verwandt oder gar identisch mit dem slowakischen Lied Oliva, oliva, lísteček zlatušký, das Ján Kadavý in die Sammlung Slovenské spevy (Slowakische Lieder) einreichte (I, 293) und das später von Vítězslav Novák im ersten Heft seiner Slovenské spevy (Slowakische Lieder) mit einer Klavierbegleitung versehen wurde.

⁶ František Pala : Leoš Janáček. *Postavy a prostředí v Její pastorkyni*. Sammel-schrift von Aufsätzen und Studien. Praha 1959. Knížnice Hudebních rozhledů V, Bd. 5/6, 69 ff.

Allegro

O - li - va, o - li - va, li - sto - ček zla - tu - ský

Slovenská lidová píseň

Da - le - ko ši - ro - ko do tech No - rych Zámki...

L. Janáček v Pastorkyni

Pala vergleicht in seiner Studie die Melodie des slowakischen Volkslieds *Oliva, oliva* und *Stewas Lied*, das dieser zuerst teilweise, ohne Begleitung (*Poco largamento*), und dann vollständig, mit Begleitung des gemischten Chors anstimmt. Der Autor konstatiert, zwischen der slowakischen Melodie und Janáčeks melodischer Fassung bestehe ein solches Überwiegen von Ähnlichkeiten, daß man Janáčeks Autorenschaft mit Recht bezweifeln kann. Dann schließt er: „Und wenn wir uns skeptisch gegenüber dieser Melodie verhalten, welches Wunder, wenn wir dies auch bei anderen Melodien, den Hochzeitschor *Ej, mamko*, eingeschlossen, tun.“

Es genügt allerdings nicht, skeptisch zu sein, man muß Irrtümer auch belegen und durch neue Beweise überzeugen. Natürlich ist Palas Ansicht, die Melodie *Daleko, široko* in *Jenufa* zeige ein Übergewicht von Übereinstimmung mit dem slowakischen Volkslied *Oliva, oliva*, so ernst gemeint, daß man zu ihr Stellung nehmen muß.

Wenn wir bloß *Stewas* teilweisen Sologesang (*Poco largamento*) und dessen vollständige Fassung mit Begleitung des gemischten Chors in Betracht ziehen, dann zeigen sich zweifellos bestimmte melodische und rhythmische Analogien mit dem slowakischen Volkslied, das Janáček sicherlich lange vor *Jenufa* kannte. Doch war meiner Meinung nach Pala insofern im Irrtum, als er den Vergleich mit jener Melodie vornahm, die *Stewa* zuerst allein und dann vollständig mit dem gemischten Chor singt, und diese Melodie als Hauptmelodie bezeichnete. Dies ist nämlich gar nicht der Fall: *Stewas* Gesang stimmt fast vollkommen mit den Tenorstimmen überein, und die Hauptmelodie muß man deshalb in den Sopranstimmen des gemischten Chors hören. Die Melodie, die *Stewa* mit dem gemischten Chor singt, besitzt also offenbar begleitenden Charakter und wird in halbtrunkener Stimmung auf demselben Ton, doch in höherer Lage gesungen, als im Vorgesang (*Poco largamento*). Für unsere Erklärung spricht auch die Tatsache, daß der Chor allein singt und *Stewa* erst im neunten Takt um eine Sext höher einfällt. Wenn wir nun richtigerweise als Vergleichsgrundlage die Sopranstimme des gemischten Chors

mf
Da-le-ko, ši-ro-ko do těch No-vých Zám-ků,
sta-vi-ja tam ve-ž-u ze sa-mých šo-háj-ků.
L. Janáček v Pastorkyni

nehmen, dann tritt die Ähnlichkeit von Janáčeks Melodie Daleko, široko mit dem slowakischen Volkslied Oliva, oliva sogleich zurück. Gegen Palas Ansicht spricht übrigens auch der Umstand, daß die beiden verglichenen Melodien anders aufgebaut sind. Bei dem slowakischen Volkslied wechseln in insgesamt 10 Takten Zwei- und Dreitakte ab, während sich Janáčeks Melodie in regelmäßigen Zweitakten entwickelt. In formaler Hinsicht stellt das slowakische Volkslied bloß einen Vordersatz und einen Nachsatz vor, der dem Quinten-Vordersatz gleicht, während Janáčeks Melodie entwickelter ist und von einem klar gebauten Nachsatz abgeschlossen wird. Dies würde ich jedoch nicht als entscheidendes Argument gegen Palas Ansicht anführen. Weit wichtiger sind die Gründe, die ich oben erwähnt habe, und denen zufolge man Stewas Melodie für eine Begleitmelodie halten muß. Schließlich mache ich noch auf den harmonischen Aufbau des slowakischen Volkslieds aufmerksam, dessen Hauptmelodie vor allem eine Moll-Tonart mit abschließendem parallelem Dur verrät, wie Vítězslav Novák herausföhlte, während die harmonische Struktur von Janáčeks Melodie notwendigerweise zu Beginn den Dominant-Septakkord und die Tonika in Dur erfordert.

Alle diese Gründe föhren mich zur Überzeugung, daß die Melodie des Lieds Daleko, široko als Janáčeks eigene Komposition im volkstümlichen Geist anzusehen ist.

Auf die Beziehungen zwischen dem gemischten Chor Daleko, široko do těch Nových Zám-ků mit der Klavierstilisierung des Tanzes Ej, danaj für Klavier und gemischten Chor mit Orchesterbegleitung habe ich im Kapitel Ej, danaj und Zelené sem seřa hingewiesen.

Volkstümliche Züge verrät in der Oper Jenufa noch der Frauenchor Ej, mamko, maměnko moja (Ei, Mutter, Mutter, liebes Mütterlein). Die Dramatikerin G. Preissová wollte dieses Lied, das sie als „Mamko, maměnko moja“ zitiert, bei der Hochzeit im dritten Akt gesungen wissen. Janáček entsprach diesem Wunsch und verwendete den Text aus Suřil Moravské národní písně (Mährische Volkslieder, Nr. 2090), den er geringfügig änderte. Obwohl Suřil insgesamt drei Melodien auf denselben Text bringt, komponierte Janáček auch diesmal eine eigene, neue Melodie. Wenn wir die Volksmelodie bei Suřil (Nr. 2091) mit Janáčeks Melodie in Jenufa vergleichen, können wir bloß eine rhythmische Übereinstimmung der ersten 4 Takte konzederieren:

Ej, ma-mo, ma - mo, ma-mi-čko mo - ja, ej, ma-mo,
 ma - mo, ma-mi-čko mo - ja, kupte vy nové šá - ty, ja se bu - du
 vy - da - va - ti, ej, ma-mo, ma - mo, ma-mi-čko mo - ja!

Sušil, 3. vydání, č. 124, str. 115

Ej, mamko, mam - ko, ma-měň-ko mo - ja!
 Zje - dnej - te mi no - vé šá - ty,
 ja se bu - du vy - dá - va - ti.

Janáček v Pastorkyni

[Laßt mir neue Kleider nähen, denn ich will zum Traualtar gehn.]

Dies kann allerdings auch reiner Zufall sein; tatsächlich übernahm Janáček keine einzige Melodie aus Sušils Sammlung und unterlegte also auch in diesem Fall den Volkstext seiner eigenen Melodie.

Durch ein merkwürdiges Geschick gelangte Janáčeks Melodie *Ej, mamko, mamko*, noch vor dem ersten Weltkrieg in eine Volksliedersammlung, zehn Jahre nach Beendigung der Oper *Jenufa*. Janáčeks Schüler Jan Kunc nahm sie nämlich in die Sammlung *Slovácké jednohlasé písně* (Slowakische einstimmige Volkslieder) auf, die er redigierte (1913), da er sie irrtümllicherweise für ein Volkslied hielt. Kunc teilt mir dies eindeutig in seinem Schreiben vom 25. Feber 1952 mit: „Das Lied *Ej, mamko* aus *Jenufa* reihte ich einst in die Slowakischen (Volkslieder – Anm. d. Verf.)

in der Vermutung ein, daß es sich um ein Volkslied handelt. Nachdem ich es jedoch bis heute nirgends gefunden habe, denke ich, daß es ein Originallied Janáčeks ist. Warum ich damals Janáček eigentlich nicht darüber befragte, weiß ich heute nicht mehr.“

In dieser Mitteilung Kuncens steckt der ganze wohlbekannte und interessante Vorgang verborgen, wie ein Kunstlied zu einem volkstümlichen Lied wird. Etwas Ähnliches könnte man auch im vierten Teil von Nováks Slowakischer Suite U muziky, feststellen, dessen Hauptmelodie eine ähnliche Historie besitzt und höchstwahrscheinlich ebenfalls nicht volklicher Herkunft ist.

Janáčeks Chorlied Ej, mamko, mamko, war im volkstümlichen Geist komponiert. Entweder wurde es zum Volkslied durch den Irrtum von Sammlern und Redakteuren der Volksliedersammlungen, da es eben wie ein echtes Volkslied wirkte, oder gelangte es unter die Volkslieder als Variante des in volkstümlichem Ton gehaltenen Kunstlieds, die im Volksmilieu entstand. Das Entscheidende bei diesem Vorgang war der Volkstext und der volkstümliche Charakter des Kunstlieds.

Jan Kunc schreibt im zitierten Brief, er habe Janáčeks Melodie in keiner Volksliedersammlung mehr gefunden. Der Sammler Jan Poláček hat sie jedoch in seine Slovácké písničky (Slowakische Lieder) aufgenommen (III. Teil, 1943). Wie er mir in einem Schreiben vom 1. März 1952 ebenfalls mitteilte, übernahm er Janáčeks Melodie als vermeintliches Volkslied aus Kuncens Sammlung Slovácké jednohlasé písně und fügte nach der Mundart hinzu, daß es aus der Region Dolňácko (Mähr. Slowakei) stamme.

So bemerkenswert waren die Geschicke von Janáčeks Melodie Ej, mamko, mamko, maměnko moja, und zugleich ein beredtes Zeugnis dafür, daß der Komponist das mährische Volkslied, seine Melodik, Rhythmik und harmonische Struktur, seinen formalen Bau und Ausdruck, ja seinen ganzen Geist vollendet erfaßt hatte.

Nun ist wohl zur Genüge klar: Die Chorlieder Všeci sa žénija, Daleko, široko und Ej, mamko, mamko, in der Oper Jenufa sind tatsächlich Janáčeks schöpferisches Eigentum, selbständig komponierte Melodien zu Volkstexten. Obwohl der Meister hier eine vollendete Kenntnis, nicht nur der mährischen Volkspoesie, sondern auch ihrer musikalischen Komponenten bewies, blieb er immer schöpferisch, selbständig, und stand mit seiner stilistischen Meisterschaft über dem Volkslied und Volkstanz. Seine Liebe zum Volkslied bewies Janáček auf zweierlei Art und Weise: Anfangs versagte er es sich nicht, Volkslieder unmittelbar zu zitieren, wie z. B. in die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht. Später schmolz er die Volkslieder gleich Novák zur eigenen Note um. Und schließlich, von Jenufa an, achtete er das Volkslied als fremdes Eigentum und schuf in dessen Geist neue Melodien zu Volkstexten.

Wir betonen deshalb und wiederholen Janáčeks Worte im Schreiben an Václav Štěpán vom 30. Mai 1916 nach der Prager Erstaufführung von Jenufa: *Nicht eine einzige fremde, nicht einmal volkliche Note ist in Jenufa. Auch das Rekrutenlied und das Hochzeitslied, bis auf den Text, sind meine eigene Arbeit.*

Janáček verstand es ebenso meisterhaft wie Smetana, Dvořák und Novák den Volkston anzustimmen und im Geist der Volksmusik so zu schaf-

fen, daß die erwähnten Lieder – Chöre aus Jenufa für Zitate von Volksmelodien gehalten wurden. So sehr war der Meister von der Liebe zur Volksmusik erfüllt, die ihn sein Leben lang begleitete.

Mit den besprochenen Beispielen ist der Widerhall der Volksmusik im Stil von Janáčeks Oper Jenufa natürlich nicht erschöpft. Volksmusikalische und sprechmotivische Anregungen durchrankten das ganze Werk, machten sich dauernd und überall geltend. Dies sollen auch die Untersuchungen der Melodik und modalen Strukturen Janáčeks zeigen, die Gegenstand eines besonderen Abschnittes sein werden.