

Sträter, Lothar

Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenufa

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [171]-

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112171>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RECENZE — BESPRECHUNGEN

Genesis von Janáček's Oper Jenůfa

Bohumír Štědroň: *Zur Genesis von Leoš Janáček's Oper Jenůfa*. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas Philosophica. Bd. 139. Brno 1968.

Von der großen Fülle der Literatur über Janáček ist leider nur ein kleiner Teil auf deutsch oder in den sogenannten Weltsprachen zugänglich. Es sei daher dem Ausländer erlaubt, besonders diesen Aspekt von Bohumír Štědroň's Werk herauszugreifen: Er faßt neben seinen sehr bemerkenswerten eigenen Forschungen vieles zusammen, was dem Sprach-Unkundigen schwer zugänglich ist. Daß darüber hinaus bei Beurteilung und beim Genuß gerade von Janáček's Werk die Sprach-Barriere besonders schmerzlich ist, braucht hier nicht besonders erläutert zu werden. Štědroň gibt auch in dieser Hinsicht wertvolle Hilfen. Seine Vergleiche zwischen dem Drama Gabriela Preissovás und der ersten und zweiten Fassung von Janáček's Libretto sind ja nur mit genauen Sprach- und Dialekt-Kenntnissen möglich. Der Autor konnte zwar unmöglich Wort für Wort der drei Fassungen vergleichen, aber er zeigt doch — in engem Zusammenhang mit der Musik — die entscheidenden Punkte auf, die klarmachen, was alles dahinter steckt, wenn man üblicherweise liest, Janáček habe die Handlung gestrafft. Während viele Komponisten große Dramen der Weltliteratur respektvoll vertonen, ohne doch beim Hörer den Wunsch nach dem Original und seinem (verständlichen) Text unterdrücken zu können, fand Janáček offenbar einen Weg, die dramatischen Konturen der Handlung herauszuarbeiten und den Text organisch mit der Musik zu verschmelzen. Er schied in langjähriger Arbeit aus, was für die Oper überflüssig oder unverständlich war oder was er besser mit seiner Musik sagen konnte. Auch ohne Kenntnis der Sprache und des Original-Dramas von Preissová überzeugen Štědroň's Ausführungen, und man kann ihnen auch folgen wo er den tschechischen Text zitiert. Gern würde man noch Näheres erfahren über die zeitgenössischen Polemiken gegen Preissovás Drama (Seite 58/59), über Janáček's Einwände (S. 63) und über die Gründe, die Preissová für ihre Ansicht anführte, daß das Stück sich nicht zur Vertonung eigne. Denn auch die Literatur darüber ist leider nicht in Fremdsprachen zugänglich. (Das deutsche Resümee von Závodský's Preissová-Biographie geht auf solche Details nicht ein.)

Sehr aufschlußreich zeigt der Autor, daß Janáček's vieljähriger Kampf um Verbesserung und Durchsetzung seiner Oper nicht nur der Eroberung des Prager Nationaltheaters und ausländischer Bühnen galt, sondern daß in dieser Arbeit auch ein entscheidender Teil seines künstlerischen Werdeganges liegt. Sicher sind die Untersuchungen über die Theorien zur Sprachmelodie und über den Widerhall des mährischen Volksliedes in der Oper ebenso wesentlich. Aber neben dem schon angeführten Grund ist ja der zweite Abschnitt auch besonders interessant für die Bühnen-Praxis. Der nicht sprachkundige Regisseur wird vielleicht aus dem Vergleich der verschiedenen Fassungen Aufschlüsse über Janáček's dramatische Absichten gewinnen, und er wird aus Handlungs-Elementen, die Janáček mit Recht ausgeschieden hat, dennoch manche Details über den Charakter einzelner Figuren erfahren.

Lothar Sträter (Wien)

Stará hudba a dnešek

Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussion in der Kasseler Tagung 1967. Musikalische Zeitfragen, Bd. XIII. Vydal Walter Wiora, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel 1968.

Zijeme ve století, které věnuje zvýšenou měrou pozornost staré hudbě. Zatímco například v 18. věku bylo považováno v hudbě za „staré“ to, co vzniklo před třiceti

čtyřiceti lety, obrací se hudební dnešek (často záměrně) ke skladbám dávno minulých hudebních epoch, aby se jimi inspiroval, aby odkrýval jejich krásy a podával je návštěvníkům koncertních síní a operních divadel v plně životné formě.

Je třeba si uvědomit, že dnes můžeme stěží odhalit, jak byla provozována stará hudba v době svého vzniku. Nemáme o tom písemných a především zvukozápisných dokladů. Ačkoli nikdy nedosáhneme autentického zvukového obrazu děl minulosti, snažíme se, abychom pronikli hlouběji k problémům, jež se vztahují k interpretaci staré hudby, a abychom rozvíjeli řešení těchto otázek v podmínkách a v provozovací praxi hudebního dneška.

Problematika starých hudebních nástrojů determinuje do značné míry základní problémy interpretace hudby starších stylových okruhů. Máme tu na mysli především provozování hudby gotické, jejíž dnešní interpretace je opřena namnoze o dohady, o intuici, aniž můžeme přesně říci, zda jsme dosáhli pravého zvukového ideálu. Podobně, byť méně žhavě jsou problémy nástrojové hudby renesanční, barokní a předklasické. Zvláště v poslední době se těmito otázkami zabývá prakticky celá řada interpretačních souborů vynikajících kvalit, teoreticky pak stále více odborníků (hudebních historiků, organologů atd.).

V Brně jsme uspořádali roku 1967 v rámci II. mezinárodního hudebního festivalu „Musica antiqua“ zajímavé kolokvium o otázkách provozování staré hudby, první svého druhu v Československu. Příspěvkům, předneseným na kolokviu a vydaným ve sborníku „Musica antiqua Colloquium, Brno 1967“ (red. R. Pečman, vyšlo Brno 1968), je nyní věnována značná pozornost i v zahraničí, zajisté proto, že se tu řeší staronové problémy interpretace hudby 14.–18. století z nových pozic. V době, kdy vyšel brněnský sborník, přesněji asi dva měsíce poté, se nám dostala do ruky německá publikace, kterou vydal Walter Wiora pod příhodným názvem „Alte Musik in unserer Zeit“. Dílo shrnuje studie přednesené na konferenci v Kasselu („Kasseler Tagung 1967“) a cílí k obdobným závěrům, které jsme naznačili na našem brněnském zasedání. Zatímco v Brně jsme si všimli speciálních problémů, vztahujících se převážně k volbě výrazových prostředků, bylo kasselské zasedání věnováno otázkám obecnějšího, místy filosofického dosahu. Karl Grebe např. považuje starou hudbu a její interpretaci za jeden z fenoménů hudebního života naší doby. Sleduje proměny hudby zašlých epoch a zdůrazňuje, že zatímco doba před hrubou padesáti lety interpretovala starou hudbu, aniž znala její pravé zvukové kouzlo, zatímco pozdější vývojová fáze ušlovala o vědecké uchopení staré hudby, je na hudebním dnešku, aby provozoval hudbu minulosti s jistou dávkou interpretační svobody. Přitom však by bylo zapotřebí, aby například dílo 18. století, které je hráno nesčetnými fundovanými soubory, nebylo už vůbec považováno za produkt staré hudby, protože naše znalosti hudby osvěceného věku jsou daleko hlubší než tomu bylo v době, kdy pojem staré hudby teprve vznikal. Ludwig Finscher dospívá k názoru, že historicky věrná interpretace vlastně není konečným cílem dnešní reprodukce, ačkoli bez přísných hudebně-historických znalostí dnes vůbec nelze přistupovat k nastudování starého díla. Hudební dnešek oživuje starou hudbu ze zorného úhlu dnešního posluchače, který je koneckonců posluchačem dvacátého století – a který tudíž naslouchá hudební zvěsti minulosti zcela jinak než posluchač historický v době vzniku skladeb. Připomínáme, že dnešní hudebník rovněž není schopen pojmout dílo „naprosto historicky správně“ a podkládá mu funkce a významy, kterých ve své době postrádalo. Opravdová životnost díla se však projeví tehdy, projde-li brusem novodobé interpretace a sítím novodobého uměleckého a životního stylu. Tyto konkluze ovšem nezavírají dveře pečlivému studiu historických problémů. Dnes jsou to mimo jiné také hudební praktikové, zejména dirigenti, kteří již dávno zlomili pouta pouhého interpretačního praktikismu a zabývají se speciálními otázkami. Jedním z nich je August Wenzinger, který krok za krokem sleduje souvislost barokního hudebního výrazu s rétorikou, s dobovou estetikou, studuje modifikace tempa v baroku a neopomine zdůraznit ani složité otázky dynamiky a nuancování v oblasti agogiky. Je třeba mít na mysli – doplňujeme – i vlastní vágnost a rozprostraněnost pojmu baroka, specifické otázky osobního slohu a v neposlední řadě též latentní přítomnost vývojových momentů, které v tzv. hudebním baroku již poměrně velmi záhy směřovaly k rokoku a předklasicismu. Znovu a znovu se v interpretaci staré hudby vracíme k pojmu originálního zvukového obrazu skladby. Činí tak i Rudolf Ewerhart, který si všímá v této souvislosti převážně otázek instrumentačních ve vztahu k dobovému historickému rozvoji instrumentáře. Avšak dnešní praxe? Ta se neobejde bez složitých provozních

potíží. Soudíme, že cesta ke znovuzrození starého zvukového obrazu skladby je zároveň cestou směřující k hlubší specializaci interpretů. Dnes, v době nebývalého technického rozvoje, bude třeba řešit problém staré hudby také z hlediska akustického a fyzikálního. Prostorová akustika nám v tom podává ruku. Kurt *Blaukopf* vidí nové možnosti ve využití echové techniky, staví se za akustické zvýraznění modulačního plánu a sleduje krok za krokem například prostorovou akustiku svatotomášského kostela v Lipsku. Slohová kritéria dnes nejsou vůbec možná bez kritérií prostorověakustických. Ve srovnání s romantismem bychom měli usilovat o naprostou srozumitelnost jednotlivých hlasů, sledovat problematiku „perspektivního slyšení“ přesto, že dnešní posluchač vnímá zvuk neperspektivně, čímž se liší od vnímatelů středověkých, kteří se zcela poddali prostorové zvukové iluzi.

Vidíme tedy, že „historická věrnost“ a „soudobá interpretace“ staré hudby tvoří dnes neoddiskutovatelné dilema (*Wolfgang Gönnerwein*). Ostatně okruh problémů, vztahujících se ke staré hudbě a její interpretaci, není vlastně nikdy uzavřen. Každé staré dílo vyžaduje víceméně speciálního přístupu. „Otazníky“ v interpretaci hudby minulosti se množí úměrně s prohlubováním našich znalostí a zkušeností. Neboť jen tomu, kdo se otázkami hlouběji nezabývá, je vše jasné na první pohled. Pravý odborník však vidí v interpretaci staré hudby celoživotní úkol, k jehož řešení dnes vyžadujeme hlubokou erudici v mnoha oborech — a nejen to: chápe také, že by málo zmožil bez opravdové lásky ke staré hudbě. Neboť interpretace této hudby potřebuje dnes — obrazně řečeno — především jasnou hlavu a horoucí srdce. K objasnění mnohých otázek přispívá i *Wiorův* sborník, který tu recenzujeme s nebývalou radostí. Přesvědčili jsme se, že účastníci kasselského kolokvia se obraceli především ke klíčovým otázkám noetického charakteru a významu. Kéž budou jejich poznatky plně ověřeny tvůrčí interpretační praxí!

Rudolf Pečman

J. S. Bach a „stile antico“

Christoph Wolff: Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. Franz-Steiner-Verlag GMBH, Wiesbaden 1968. V sérii Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, sv. VI. Vydává Hans Heinrich Eggebrecht ve spolupráci s Heinrichem Besselerm, Walterem Gerstenbergem, Kurtem von Fischerem a Arnoldem Schmitzem. Stran 227, 101 notových ukázek, 5 notových příloh, 6 vyobrazení.

Archaismy v díle velkých mistrů bývají jednak úmyslné, jednak mimovolné. Svědčí namnoze o snaze rozvíjet tvůrčí postupy minulých epoch. Jsou výsledkem aktualizací tendence skladatelů. Řečeno s Otakarem Zichem, mohou mít tyto archaismy i význam konvencionálních citací. Archaismy se vyskytují často také u skladatelů menší tvůrčí potence a bývají výrazem jejich eklekticismu. Jinak ovšem třeba nahlížet na tyto archaismy u zjevně syntetizujících, které završují celou epochu. U nich se archaismy objevují zhusta proto, že tu jde o výraz jejich vyšších stylizačních tendencí; archaismy tu zjevně signalizují osobnost skladatele-syntetika.

To je právě případ Johanna Sebastiana Bacha, v jehož tvorbě se ostatně stékají prameny hudby italské, francouzské a anglické s německou, aby vytvořily mohutný tok ryze osobitého Bachova umění. Zkoumáme-li archaické tendence, jež se u Bacha vyskytují a jež nalezly výraz v exploataci takzvaného *stile antico*, docházíme k zajímavým a novým závěrům, zejména pokud se týká Bachova pozdního skladatelského údobí. Muzikologicky tu jde o úkol značně složitý, jenž dospívá k řešení při logickém využití metody stylové analýzy. O jeho vyčerpávající domyšlení se úspěšně pokusil *Christoph Wolff*. Nejprve zkoumá samotný pojem „*stile antico*“, nevyhýbaje se jeho historicko-terminologické genezi, na dalších stranách aplikuje výsledky svého terminologického zkoumání na Bachovo dílo, provádí slohovou analýzu Bachových skladeb, zkoumá jejich vztah k vokální polyfonii palestrinovského typu a podniká složité pokusy, které mají osvětlit Bachovo harmonické myšlení, jeho kontrapunktiku, funkci akordů u J. S. Bacha, problémy generálbasu a církevně-tonálních prvků v Bachově díle atd. Je to v souladu s vývojovými tendencemi soudobé německé hudební vědy. Věren dnešní německé muzikologické tradici, nezapomíná *Wolff* ani na problematiku tzv. zvukového ideálu baroka ve vztahu k J. S. Bachovi a věnuje zvýšenou pozornost otázkám z oblasti ryze zvukové a akusticko-prostorové. Ve *Wolff-*