

Štědroň, Bohumír

Die eigentlichen Arbeiten an der Oper Jenufa

In: Štědroň, Bohumír. *Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenufa*. Vyd. 1.
Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 58-114

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120182>

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.

DIE EIGENTLICHEN ARBEITEN AN DER OPER JENUFA

Gabriela Preissovás Drama und der Werdegang von Janáčeks Libretto

Janáčeks Männerchor mit Bariton Der Eifersüchtige nach Worten eines mährischen Volkslieds, die Einleitung zu Jenufa-Eifersucht (Symphonische Ballade), der Tanz für Klavier *Ej, danaj* und der gemischte Chor mit Orchesterbegleitung *Zelené sem seřa* sind die ideellen und musikalischen Vorläufer der Oper Jenufa. Jaroslav Vogel führt in diesem Zusammenhang auch noch den Männerchor *Der Jungfernkranz (Víněk)* an, der seiner Ansicht nach eine Art stofflicher Parallele zum Teildrama *Jenufa-Stewa* vorstellt,¹ doch kann man mit dieser Ansicht nicht übereinstimmen. Dieser gemischte Chor entstand nämlich nach neueren Forschungen erst um das J. 1904,² als die Oper bereits beendet war, und keineswegs im J. 1893, wie man früher annahm. Er kann also nicht als Präludium zu Jenufa gelten, wie Vogel schließt. Unmittelbare Vorläufer der Oper Jenufa waren nur die erwähnten vier Kompositionen aus der Wende der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Zu dieser Zeit, im Herbst 1893, faßte Janáček offenbar den Plan, eine Oper nach Gabriela Preissovás Drama aus dem mährischen Volksleben *Ihre Ziehtochter* zu komponieren, ohne die Ansicht der Autorin zur Kenntnis zu nehmen, die ihm im November 1893 geschrieben hatte, daß sich der Jenufa-Stoff für eine musikalische Bearbeitung nicht eigne.³ Als Musikredakteur der Zeitung *Moravské listy* (1890–92) hatte Janáček zweifellos die Stimmen und Kritiken verfolgt, die das Drama *Ihre Ziehtochter* hervorrief, das am 9. November 1890 am Prager Nationaltheater und bereits am 10. Jänner 1891 am Brünnener Nationaltheater aufgeführt wurde. Auch waren ihm wohl kaum die Polemiken der Autorin mit Kritikern und Referenten entgangen, die ihr Drama in mancher Hinsicht ungerecht beurteilt hatten, umso mehr als es sich um Namen, wie Jaroslav Vrchlický, Eliška Krásnohorská und T. G. Masaryk handelte. Übrigens veranstaltete Gabriela Preissová bereits am 14. Dezember 1890 einen öffentlichen Vor-

¹ Vogel, 125/26.

² Přemysl Novák: *Vznik Janáčkovy sboru Víněk* (Die Entstehung von Janáčeks Chorkomposition *Der Jungfernkranz*). *Hudební rozhledy* XV, – 1962, 367.

³ Theodora Straková: *Setkání Leoše Janáčka s Gabrielou Preissovou* (Die Begegnung Leoš Janáčeks mit Gabriela Preissová). *Casopis Moravského muzea* XLIII – 1958, 158.

trag in Brünn, bei dem sie auf ungünstige Kritiken ihres Dramas reagierte. Der Inhalt des Vortrags und das Referat Josef Merhauts über den Vortrag waren Janáček sicher bekannt.⁴ Und schließlich erfuhr er aus dem zitierten Schreiben Preissovás, daß der junge Josef Bohuslav Foerster eine Oper nach ihrem Drama *Gazdina roba* zu komponieren begonnen hatte.

Dies alles mochte die tiefen ideellen und motivischen Wurzeln von Janáček's Entschluß das Drama *Jenufa* zu vertonen, nur noch verstärken. Dieser Entschluß, ein Bekenntnis zur realistischen Kunst, begann langsam zur künstlerischen Tat zu reifen.

Damals gab es für den Komponisten kaum einen geeigneteren und lockenderen Stoff. Es war die Zeit vor Eröffnung der Tschechoslawischen ethnographischen Ausstellung in Prag 1895, und Janáček hatte in *Jenufa* ein Sujet entdeckt, welches das naiv folkloristische Genrebild, die einkaktige Oper Anfang eines Romans, turmhoch überragte. Außerdem war Janáček vom Lokalkolorit der mährischen Slowakei und ihrer Volksmusik begeistert. In seiner Selbstbiographie gesteht der Meister sogar, daß die ersten Wurzeln zu *Jenufa* bereits im J. 1875 keimten, als er diesen Landstrich und das Städtchen *Velká nad Veličkou* kennen und lieben gelernt hatte;⁵ daher nimmt es auch nicht wunder, wenn gerade um die Mitte der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts sein Plan reifte, das Drama G. Preissovás zu vertonen.

Über den Verlauf der Arbeiten an *Jenufa* berichtet uns einerseits die gedruckte Ausgabe des Dramas *Její pastorkyňa* (Ihre Ziehtochter) von Gabriela Preissová,⁶ in der Janáček beim Lesen den Wortlaut änderte, und vor allem kürzte, andererseits das handschriftliche Libretto,⁷ das aus Janáček's Bearbeitung des Bühnendramas entstand. Beide Quellen versah

⁴ Artur Závodský: *Gabriela Preissová*. Praha 1962, Státní pedagogické nakladatelství. Der Autor analysiert in diesem wertvollen Buch die Kritiken des Schauspiels *Ihre Ziehtochter* in Prag und Brünn, G. Preissovás Antworten und Verteidigung gegen Anschuldigungen. Zugleich bringt er die Aufführungsdaten in Prag und Brünn, vor allem auf S. 150/151.

⁵ Veselý, 37. Karel Vetterl verlegt in seiner Studie *Lidová píseň v Janáčekových sborech do roku 1885* (Das Volkslied in Janáček's Chorkompositionen bis zum Jahr 1885), *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XIV* — 1965, F 9, 366, (gekürzt: *Sborník*) Janáček's Besuch der mährischen Slowakei bereits in das Jahr 1873, also um zwei Jahre früher.

⁶ Das gedruckte Exemplar des Dramas *Ihre Ziehtochter* von Gabriela Preissová ist unter Sign. L 6 in den Janáček-Sammlungen hinterlegt. Es erschien in *Repertoire Českých divadel XXIV*, Praha 1891, Verlag F. Šimáček und umfaßt 63 Seiten mit Janáček's reichen Verbal- und Notenglossen, die eingehend analysiert werden.

⁷ Das handschriftliche Libretto von *Jenufa* ist in den Janáček-Sammlungen unter Sign. L 7 hinterlegt. Es handelt sich um ein schwarzes Schulheft mit weichem Halbleinenband und weißer Etikette. Das Libretto wurde am 25. und 26. Oktober 1903 vom Kopisten Kostka in Brünn abgeschrieben (nach dem Datum auf der Etikette und dem Datum mit Unterschrift am Ende der Abschrift). Nebst Janáček's Anmerkungen findet man auf der ersten Seite des Librettos die von Regierungsrat und Polizeidirektor Soika unterzeichnete Zensurgenehmigung der Polizeidirektion in Brünn vom 16. November 1903. Über Janáček's Anmerkungen im handschriftlichen Libretto siehe den folgenden Text.

der Komponist mit Daten, Glossen und Anmerkungen. Und nachdem er bei der Lektüre der Druckausgabe des Dramas, die er am Ende der einzelnen Auftritte und Akte datierte, den Rand der Druckseiten auch mit Notenskizzen der Gesangspartien versah, entsprechen die Daten der Lektüre des Dramas der Entstehungszeit von Janáčeks Oper.

Die Lektüre, die Janáček mit der psychologisch fundierten Erwägung des dramatischen Entwurfs und der Notierung von musikalischen Gedanken verband, kann man an Hand seiner Anmerkungen in der gedruckten Ausgabe des Dramas verfolgen.

Am Ende des I. Aktes findet man das Datum 18. III. 1894; die Lektüre von sieben Auftritten des II. Aktes beendete Janáček nach einer eigenhändigen Aufzeichnung am 13. I. 1895, des achten Auftritts am 15. I. 1895 und des neunten Auftritts am 17. I. 1895. Da man kaum annehmen kann, daß er einen Auftritt zwei oder mehr Tage gelesen hätte (13., 15., 17. I. 1895), muß man eher schließen, daß er die einzelnen Auftritte bei dem Lesen tief durchdachte; handelte es sich doch um Schüsselszenen, in denen z. B. Jenufa vom Tod ihres Kindes und von Stewas Untreue erfährt, oder sich dazu entschließt, Laca zu heiraten. Die zahlreichen Randbemerkungen, die Umstellungen und Streichungen von Sätzen, die Notenaufzeichnungen am Rand des Drucks bezeugen, wie intensiv der Komponist den Stoff erlebte.⁸

Die verhältnismäßig lange Zeit, die zwischen der Lektüre und gewiß auch der musikdramatischen Konzeption des ersten und des zweiten Aktes des Dramas Ihre Ziehtochter verging (den I. Akt las er am 18. III. 1894 zu Ende, den zweiten erst am 17. I. 1895), läßt sich wohl vor allem auf Janáčeks Tätigkeit als Schriftführer der Volkskundlichen Sektion für Musik in Mähren zurückführen. Gerade damals verfaßte der Komponist auch grundsätzliche Erwägungen über die Organisierung einer würdigen Beteiligung Mährens an der bevorstehenden Tschechoslawischen ethnographischen Ausstellung in Prag.⁹ Doch stellte er trotz dieser fieberhaften Vorbereitungen die Arbeiten an Jenufa nicht völlig ein. Die Beendigung der Einleitung zu Jenufa-Eifersucht am 31. Dezember 1894 setzte ja die Kenntnis des ersten Aktes von Gabriela Preissovás Drama voraus, dessen Lektüre er tatsächlich am 18. März 1894 beendete.

Erst dann kehrte er zur Lektüre und den musikalischen Skizzen für die

⁸ Zum ersten Mal befaßte ich mich ausführlich mit Janáčeks Arbeiten an der Oper Jenufa im Aufsatz K Janáčkově Pastorkyni (Zu Janáčeks Jenufa), Divadelní zápisník Státního divadla v Ostravě 1952, Nr. 8, 9 ff. Einige Daten ergänzte dann Jaroslav P r o c h á z k a im Aufsatz *Její Pastorkyňa* (Jenufa) in der Zeitschrift Vlastivědný věstník moravský V-1953, 91.

⁹ Zur Tschechoslawischen ethnographischen Ausstellung in Prag veröffentlichte Janáček auch drei wichtige Feuilletons in der Zeitung Lidové noviny (10. und 14. Juni 1894). Ich machte auf sie aufmerksam und druckte sie im Buch Leoš Janáček ve vzpomínkách a dopisech (Leoš Janáček in Erinnerungen und Briefen), Praha 1946, Topičova edice, S. 126–128, teilweise ab. Jiří Vysloužil gab die Feuilletons in vollem Umfang ebenfalls in der zitierten Edition heraus. Abdruck auch in der Edition Leoš Janáček, Feuilletons aus den Lidové noviny. Redigiert und bearbeitet von Jan R a c e k unter Mitarbeit von Radovan Cígler, Brno 1958, Krajské nakladatelství, 68.

Oper zurück, so daß er den zweiten Akt am 17. Jänner 1895 und den dritten, nach der Anmerkung am Schluß des Dramas, am 11. Feber 1895 zu Ende las. Fünf Tage später, am 16. Feber 1895, begann er die Oper zu instrumentieren. Wir schließen dies aus Janáčeks Anmerkung in der rechten Ecke oben am Anfang des ersten Aktes: dne 16. II. 1895 zap.[očata] instru.[mentace] (am 16. II. 1895 mit der Instrumentierung begonnen). Nachdem wir wissen, daß der Komponist oft zuerst instrumentierte, die Komposition unmittelbar in die Partitur schrieb, und erst dann den Klavierauszug bearbeitete, nehmen wir an, daß er am 16. Feber 1895 mit den eigentlichen Kompositionsarbeiten an der Oper begann. Wie weit die Instrumentierung gedieh und wie systematisch er an ihr arbeitete, kann man nicht sagen, weil er andere diesbezügliche Hinweise nicht hinterlassen hat. Doch scheint es, als beziehe sich die Anmerkung vom Beginn der Instrumentierung am 16. Feber 1895 nur auf den ersten Akt.¹⁰

Damals hielt Janáček die Vorbereitungen für die Tschechoslawische Ethnographische Ausstellung in Prag und die Herausgabe der monumentalen Sammlung Neugesammelte mährische Volkslieder, die er in Zusammenarbeit mit František Bartoš in musikalischer Hinsicht redigierte und mit einer gründlichen Analyse versah,¹¹ für wichtiger. Außerdem setzte er seiner freudlosen Jugend im Altbrüner Kloster mit der lyrischen Kantate Amarus (um 1897) ein Denkmal und bewies abermals sein tiefes soziales Empfinden durch die interessante Tondichtung Otče náš (Vaterunser), die er im J. 1901 nach einem Bilderzyklus des polnischen Malers Józef Krzesz-Męcina schuf.

Auf die Komposition von Jenufa konzentrierte sich Janáček erst nach Beendigung und Herausgabe der erwähnten großen mährischen Volksliedersammlung in der Tschechischen Akademie (1901). Aus den Briefen, die er damals seiner Tochter Olga nach Petersburg sandte, geht hervor, daß er im Frühjahr 1902 am zweiten Akt der Oper Jenufa intensiv arbeitete und ihn im Juni desselben Jahres beendete. Im handschriftlichen Klavierauszug der Oper, den der Kopist Josef Štross abschrieb und L. Janáček autorisierte, endet der zweite Akt mit der Unterschrift des Kopisten und dem Datum 8. 7. 1902. Dasselbe Datum finden wir in Janáčeks Anmerkung auf dem Einband des handschriftlichen Librettos, wo der Autor klar vermerkt: 8. 7. 1902. J. Štross dopsal klavírní výtah druhého jednání (8. 7. 1902. J. Štross beendete den Klavierauszug des zweiten Aufzugs). Das Einsetzen von Janáčeks Arbeiten am zweiten Akt geht aus einer Bemerkung im Brief hervor, den ihm Olga am 30. Dezember 1901 aus Hukvaldy schrieb. Wir können also annehmen, daß Janáček den zwei-

¹⁰ Milena Černožorská nimmt im Aufsatz *K problematice vzniku Janáčkovy theorie nápěvků* (Zur Frage der Entstehung von Janáčeks Theorie der Sprachmelodie), *Casopis moravského muzea* XLII-1957, 175, an, daß Janáček die Komposition von Jenufa endgültig erst nach dem J. 1897, vielleicht 1898 begonnen haben konnte. Dieser Ansicht widerspricht jedoch die Anmerkung in der Druckausgabe von G. Preissová Drama, aus der hervorgeht, daß die Instrumentierung des I. Aktes bereits am 16. II. 1895 begonnen wurde.

¹¹ Es handelt sich um Janáčeks Studie *O hudební stránce národních písní moravských* (Zur musikalischen Seite der mährischen Volkslieder), die J. V y s l o u ž í l in der zitierten Edition, S. 239–376 veröffentlichte.

ten Akt der Oper Jenufa spätestens vom Dezember 1901 bis zum Sommer 1902 komponierte.¹²

Schließlich wissen wir auch von der Beendigung des dritten Aktes. Am Schluß der gedruckten Ausgabe des Dramas findet man das von Janáčeks Hand mit Feder geschriebene Datum 11. II. 1895, das wir für das Enddatum der Lektüre halten. Unter diesem Datum ist, abermals von Janáčeks Hand, mit Bleistift die Anmerkung 9. XI. 1902, neděle (9. XI. 1902, Sonntag) geschrieben, die sich wahrscheinlich auf die wiederholte Lektüre des dritten Aktes bezieht, als sich Janáček nach Beendigung anderer musikliterarischer und Kompositionsarbeiten Jenufa wieder zuwandte. Weitere zwei, ebenfalls von Janáčeks Hand mit Feder geschriebene Daten und Anmerkungen am Ende der gedruckten Ausgabe des Dramas lauten: 18. I. 1903, neděle, 18. 3. 1903, třetí týden hrozného smrtelného zápasu mé ubohé Olgy. Dokončeno. (18. I. 1903, Sonntag, 18. 3. 1903, dritte Woche des schrecklichen Todeskampfes meiner armen Olga. Beendet).¹³

Wenn wir diese Daten und Anmerkungen mit den Daten und Aufzeichnungen auf dem Einband der Librettoabschrift und der autorisierten Abschrift des Klavierauszugs aus dem J. 1903 vergleichen, entdecken wir auf dem Einband des Klavierauszugs ein neues, von Štrossens Hand geschriebenes Beendigungsdatum der Oper: Konec opery 25. ledna 1903, 3 $\frac{1}{2}$ hodi[ny] odpoledne. J. Štross Copist (Beendigung der Oper 25. Jänner 1903, 3 $\frac{1}{2}$ Uhr nachmittags. J. Štross Copist). Dasselbe Datum erscheint auch auf dem Einband von Janáčeks handschriftlichem Libretto: Konec opery 25. ledna 1903, 3 $\frac{1}{2}$ hod. odpoledne. J. Štross Copist (Ende der Oper 25. Jänner 1903, 3 $\frac{1}{2}$ Uhr nachmittags. J. Štross Copist). Weder im autorisierten Klavierauszug, noch im handschriftlichen Libretto finden wir also das Datum 18. I. 1903, das am Ende des gedruckten Dramas erscheint. Deshalb schließen wir den 18. Jänner 1903 als definitives Beendigungsdatum der Oper Jenufa aus und halten ihn für einen Termin, dessen vielleicht zufällige Beziehung sich nicht mehr feststellen läßt.

Wir könnten also wohl mit Recht den 25. Jänner 1903 für das Datum der Beendigung von Janáčeks Oper Jenufa halten. Nach einem weiteren Datum – 18. III. 1903 – das von Janáčeks Hand geschrieben im gedruckten Drama, handschriftlichen Libretto und am Schluß des autorisierten Klavierauszugs mit der Widmung an die Tochter Olga – Шебе, Ольга, в память! – erscheint, folgern wir jedoch, daß Janáček die Oper wesentlich erst mit dieser Widmung abschloß, wie er ja selbst bei dem erwähnten Datum in der gedruckten Ausgabe des Dramas anführte: dritte Woche

¹² Den Verlauf von Janáčeks Arbeiten am zweiten Akt der Oper Jenufa beleuchtete Vladimír Helfert im Aufsatz *Něco o vzniku Pastorkyně* (Zur Entstehung von Jenufa) in *Divadelní list*, Brno IX-1933/34.

¹³ Vl. Helfert beachtete im erwähnten Aufsatz nicht alle Anmerkungen über Entstehung und Verlauf der Komposition. Wenn er zuerst die Beendigung der Oper Jenufa mit dem 25. Jänner 1903 datierte, korrigierte er später seine Angabe nach weiteren Anmerkungen Janáčeks in der Druckausgabe des Dramas, in der Abschrift des Librettos und im handschriftlichen Klavierauszug. Mit Janáčeks Widmung der Oper Jenufa an Olga vom 18. März 1903 übereinstimmend setzt er richtig das Beendigungsdatum zu diesem Tag an. Vergl. die Ausgabe seiner Aufsätze *O Janáčkově* (Über Janáček), Brno 1949, red. B. Štědrón, 10, Anm. 7, ebendort.

des schrecklichen Todeskampfes meiner armen Olga. Beendet. Die im zyrillischen Alphabet und in russischer Sprache geschriebene Widmung an die Tochter: Dir, Olga! Zum Gedenken! sollte auch das gemeinsame Interesse von Vater und Tochter für russisches Leben, russische Literatur und Kultur symbolisieren.¹⁴

Zweifellos beendete Janáček seine Jenufa zur Zeit, als die letzten Lebenskräfte seiner Tochter im Schwinden waren und spielte ihr die Oper auch vor.¹⁵ Nach Olgas Tod am 26. Feber 1903 sah der Meister das Werk nochmals durch und autorisierte es; diese Arbeit beendete er am 18. März 1903 und sprach wohl mit der Widmung an Olga den Wunsch aus, man möge das Werk als beendet ansehen. Deshalb können wir mit Vladimír Helfert den 18. März 1903 für das endgültige Beendigungsdatum der Oper halten.

Janáček arbeitete demnach an Jenufa vom ersten Lesedatum, dem 18. III. 1894, neun Jahre lang mit großen Pausen; den ersten Akt der Oper beendete er bereits im Jahr 1897, weil der Akt schon in diesem Jahr abgeschlossen wurde.^{15a} Auf die ändern beiden Akte konzentrierte er sich hauptsächlich vom Dezember 1901 bis zum 18. März 1903.

Nebst den Datierungen und persönlichen Anmerkungen erscheint in jener gedruckten Ausgabe von Gabriela Preissovás Drama Ihre Ziehtochter eine Reihe von Anmerkungen, die sich auf Janáčeks Wertung, Kritik und Bearbeitung des Dramas beziehen; schließlich findet man dort auch zahlreiche Notenskizzen, die augenblickliche musikalische Einfälle des Komponisten zum Ausdruck der dramatischen Situation belegen.

Zur ersten Kategorie gehören seine Textglossen, zahlreiche Änderungen, Ergänzungen verbalen Charakters, und vor allem Striche, die sich auf die Konzeption mancher Stellen, Auftritte und Personen beziehen.

Die Worte der Alten Jedes Paar muß im Leiden seine Zeit überstehen schienen ihm für das ganze Ensemble geeignet; deshalb fügte er dieser Phrase die Anmerkung ensembl (Ensemble) hinzu und vertonte sie dann im Soloquartett und Chor. Am Anfang des zweiten Aufzugs findet man Janáčeks mit rotem Stift geschriebene Anmerkung: *Na základě ukolébavky* (Als Wiegenlied). Zu Jenufa schrieb er im ersten Auftritt: *s dítětem* (mit Kind) und konzipierte dann tatsächlich die dort als *Meno mosso* bezeichnete Stelle in B-Dur als Wiegenlied.¹⁶

An den Rand des vierten Auftritts im zweiten Akt des Dramas, in dem es sich um die bewegte Zwiesprache der Küsterin mit dem gegen Jenufa und sein eigenes Kind gleichgültigen Stewa handelt, bemerkte Janáček: *jen drobty hudební* (nur musikalische Kleinigkeiten). Offenbar wollte er diese Stelle in kleinen Fragmenten vertonen. In demselben Auf-

¹⁴ Die von Janáčeks Hand geschriebene, am 18. III. 1903 zugefügte Widmung an die Tochter Olga erscheint auf dem Einband der Librettoabschrift und am Schluß des autorisierten Klavierauszugs aus dem J. 1903. Über Janáčeks Verhältnis zu Rußland siehe neustens die Aufsätze Přemysl Vrbas, *Slezský sborník* 57 – 1959 und 58 – 1960. Über Olga Janáčková schreibt Jaroslav Vogel, *L. Janáček*, Praha 1963, 139.

¹⁵ Jaroslav Procházka in der zitierten Studie, Anm. 8, S. 90.

^{15a} Antonín Průša in der Zeitschrift *Neděle* 1904, 72.

¹⁶ Im Klavierauszug von Jenufa, Brünn 1908, 112.

tritt charakterisierte er Stewas Verlangen, die Küsterin möge mit Jenufa und dem Kinde auswandern, mit dem Wort: *odporné* (abscheulich), und vertonte diese Stelle überhaupt nicht. Dafür versah er den sechsten Auftritt desselben Aktes mit dem Monolog der Küsterin *Co chvíla a já si mám zatím přejít celou věčnost* (Im Augenblick . . . und indessen muß ich verlieren in alle Ewigkeit) mit der Bemerkung *velkolepé* (großartig) und vertonte ihn fast in vollem Umfang.

Am Anfang des dritten Aktes schrieb Janáček die Worte: *Úvod a hudba hudců před domem* (Einleitung und Musik der Spielleute vor dem Haus), und vertonte die Einleitung dann als gedämpftes Aufspielen einer Kapelle vor der Hochzeit.

Janáčeks Bearbeitung des gewählten Stoffes gewann durch die Streichung ganzer Auftritte, vieler Stellen und einzelner Worte, die der Komponist bereits in der gedruckten Ausgabe des Dramas vornahm. Entscheidend war sein Bestreben, ein Libretto zu schaffen, das die elementaren Züge der Handlung herausgriff und das dramatische Gefälle nicht durch überflüssige Episoden hemmte. Janáček nahm auch bei den Personen des Dramas Änderungen vor: die beiden Tanten ersetzte er durch eine einzige, statt der drei Mädchen verwendete er einen Mädchenchor.

Der erste Auftritt des ersten Aktes blieb ohne wesentliche Änderungen. Die Kürzungen betreffen einzelne Worte und einige Sätze. Jenufa z. B. läßt das Wort *ještě* (*se nevrací*) (noch [kommt er nicht wieder]) und den Satz: *život si musím vzít* (Das Leben muß ich nehmen) aus, die Alte das Wort *staré* (*ruce*) (alte [Hände]) und die Erwägung, wie alle die Arbeit verlassen haben. Bei *Lacas Partie* strich Janáček den Satz: *A mne také zvete k pomahaji* (Und Sie mich zur Hilfe einladen?), dann die Worte von seiner Besichtigung des Anwesens und daß er um vier Jahre älter sei. Außerdem den ganzen Satz, warum Jenufa Stewa nicht entgegeneile und Jenufas Frage: *Kterak to poznal* (Wie er das erkannte?).

Im ersten Auftritt findet man vor allem Kürzungen von Sätzen der Hauptpersonen, Jenufa, der Alten und Laca, Vereinfachungen und Umstellungen von Sätzen und Wörtern. Janáček hat systematisch ein scharfes dramatisches Gefälle im Auge und streicht hemmende Nebensächlichkeiten.

Dies kann man auch im zweiten Auftritt verfolgen: wesentliche Kürzungen, vor allem der Dialoge des Altgesellen — aus denen die Erwägungen entfallen, wie Jenufa den Burschen gefällt, ja sogar die Reden über Stewas schlechtes Wirtschaften und seine böse Verwandtschaft. Janáček ließ auch die Erklärung des Altgesellen aus, warum man die *Buryjovka* Küsterin nennt, daß sie eine *vynikavá ženská* (herrschsüchtiges Weibsbild) ist, daß ihr der Pfarrer die Betreuung der Kapelle anvertraut habe u. a. m. Dafür unterstreicht er wichtige dramatische Momente durch kurze Einschaltungen. So äußert z. B. Jenufa bei der Mitteilung des Altgesellen, man habe *Števa* nicht assentiert, ihre Freude durch den kurzen Ausruf: *Neodvedli, stařenko moja!* (Nicht genommen! Ach, du mein Mütterlein!), und auch die Alte fällt aufgeregt ein: *Neodvedli? (Frei gekommen?)*.

Die Ergänzungen waren das Werk des scharfsinnigen Psychologen, der nicht nur in Jenufa, sondern auch in seinen übrigen, vor allem vokalen Kompositionen, das Dramatische der Handlung ausprägte, indem er Ge-

danken zweiter Personen vertonte, Gedanken, die sich aus der dramatischen Situation ergaben.¹⁷

Janáčeks Einstellung zum dritten Auftritt des ersten Aktes von Preissovás Drama war unerbittlich. Er strich ihn nämlich ganz und vertonte ihn überhaupt nicht. So entfiel der Dialog der Küsterin und vor allem der mundfertigen Dorfrichtersfrau, die erst im dritten Akt auf die Szene kommt.

Der dritte Auftritt war tatsächlich überflüssig, da er die Handlung in keiner Weise förderte. Die Küsterin spricht ja nur von verwandtschaftlichen Beziehungen (Jenufa sei Stewas Base und die Enkelin der Alten) und der bissige Charakter der Richtersfrau tritt im dritten Akt zutage, wohin Janáček diese Figur verwies. Dort hören wir auch manches, was die Küsterin über Laca und Jenufa im gestrichenen dritten Auftritt des ersten Aktes erzählt.

Der vierte Auftritt des Dramas blieb größtenteils erhalten, doch entfielen abermals Sätze, die die Handlung hemmten.

Im fünften Auftritt stellte Janáček die Handlung um, da Stewas Worte jenen des Altgesellen vorangehen. Den Auftritt des Dorfrichters, der Stewa begleitet, und den Auftritt seiner streitsüchtigen Frau strich er, so daß beide Personen erst im dritten Akt erscheinen. Der Dorfrichter erweckte nämlich bei diesem Auftritt keinen guten Eindruck; erst im zweiten Auftritt des dritten Aktes gewinnt er jene Würde, die dem Vertreter von Recht und Sitte im Dorf gebührt.

Im sechsten Auftritt des ersten Aktes verkürzte Janáček Stewas Prahlereien und rahmte die Szene mit dem Tanzreigen der Rekruten; dadurch gewann der Auftritt — ja der ganze Akt — jenen frischen Zug, jene echt slowakische Bewegtheit, die in einem wilden Tanz gipfelt. Im Drama läßt Preissová die Musikanten gar nicht spielen, sie werden von einem Handwink der Küsterin zum Schweigen gebracht, sowie sie zum Spiel ansetzen. Das Drama kam so um eine Szene voll übermütiger, für die mährische Slowakei typischer Tanzfreude. Der Musiker Janáček sah dagegen gerade in der Lust des Tanzes und Gesangs den Höhepunkt des Auftritts, der zugleich einen wirksamen Kontrast zur Strenge der Küsterin bot. Deshalb läßt er die Musikanten spielen, ja steigert Musik und Tanz sogar zu einem wirbelnden Reigen im Feuerwerk der bunten Trachten, zur üppigen Lebenslust des slowakischen Danaj-Tanzes. Diese wirksame Änderung ist also auch vom dramatischen Standpunkt durchaus zu begrüßen.

Für wichtig hielt der Komponist erst die Erzählung der Küsterin von ihrem eigenen Eheschicksal, von ihrem Mann, dessen Charakter jenem Stewas glich. Deshalb vertonte er auch später in der ersten Version der Oper ihre Worte: Aji on byl tak žlutohřivý a pěkně vzrostlý, že jsem po něm toužila, už než se poprvé oženil, aji za vdovca znovu... Matka mi zrazovaly, že se už tehdy začal chytat světa, ale já neuposlechla! Ale potom jsem si nešla postesknout, když se mi týden co týden opíjal a později co

¹⁷ Eine ähnliche Art der Vertonung von Gedanken finden wir z. B. in Janáčeks Chorkomposition Kantor Halfar. Vergl. B. Stědroň, *Janáčkovy sbory na slova Petra Bezruče* (Janáčeks Chöre nach Worten von Petr Bezruč), Slezský sborník 1953, 242 ff.

chvíla opíjal, dlouhy robil, peníze vyhazoval! Počala jsem mu předhazovat a tu mne bijával, že jsem mnoho nocí prožila po polích schovaná. Já už to dávno cítím, že třeba Voboranský mlynář ještě není hoden státi vedle mojí pastorkyně. Pořád jsem ještě mlčela, to k tvému srdci kvůli... (Auch sein Haar war wie Gold und seine Gestalt schön gewachsen, daß ich mich nach ihm sehnte schon in der Zeit, als er zum erstenmal heiratete und auch dann, als er Witwer wurde! Meine Mutter hat mich von ihm abgeraten, denn er begann schon damals ein lustiges Leben der Arbeit zu bevorzugen, aber ich gehorchte nicht. Dann aber ging ich nicht mich beklagen, wenn er jede Woche betrunken war und später immer öfter Schulden machte, Geld verschwendete! [Stewa bestürzt, Jenufa weint]. Ich fing an, ihm Vorwürfe zu machen und da bekam ich Schläge von ihm, daß ich viele Nächte in den Feldern versteckt verbrachte. Schon lange, lange fühle ich, obwohl Müller von Voborany, doch er ist nicht würdig, neben meiner Ziehtochter zu stehen!)

In der Erstfassung der Oper vertonte Janáček auch Jenufas Worte, die in den Gesang der Küsterin einfallen: Mamičko, nehněvejte se (Mutter, seien Sie mir nicht böse).

Mit dem Gesang der Küsterin vom schlechten Mann motivierte er gleich der Dichterin die einjährige Bewährungsfrist, die sie Stewa auferlegte. Gerade dadurch wird jedoch die Härte des Auftritts und das Dramatische dieser Szene gemildert, in der die Küsterin ein „strenges Weibsbild“ heißt.

Aus dem siebenten Auftritt übertrug Janáček einige Sätze der Alten und Lacas Bemerkung Jen pohládte šohajka, pohládte (Lobt nur den Mustersohn, lobt ihn nur!) in den sechsten Auftritt, und verstärkte die Wirkung des nun selbständigen Dialogs zwischen Jenufa und Stewa im siebenten Auftritt. Sonst übernahm er den siebenten Auftritt im großen und ganzen ohne Änderung, ebenso wie den achten Auftritt (Laca verletzt Jenufas Antlitz), und strich nur die Worte des Altgesellen: že se jí táhne rána od ucha k bradě a že bude poznamenána do smrti (daß die Wunde sich vom Ohr bis zum Kinn ziehe und sie fürs ganze Leben gezeichnet sei).

Durch den Ausruf des Altgesellen: Laco, neutikej, tys jí to urobil nashvál (Laca, laufe nicht fort! Du hast es zufeiß getan, du Tollkopf!) gewann der erste Akt einen lapidaren dramatischen Abschluß. Den Zusatz des Altgesellen: ale já na tě svědčit nepůjdu (ich geh' aber nicht gegen dich zeugen) ließ Janáček fallen,¹⁸ da er die entgegengesetzte Wirkung hervorgerufen hätte.

Im ersten Akt vertonte also Janáček bloß sieben von den acht Auftritten Gabriela Preissovás. Den dritten Auftritt ließ er fort. In den übrigen Auftritten verkürzte er die Handlung, um sie auf das Hauptmotiv des ländlichen Dramas – Eifersucht und Leidenschaft – einzustellen. Zur Herausarbeitung der dramatischen Idee dienten ihm mehrere Mittel: überflüssige Erwägungen und hemmende Episoden wurden unbarmherzig gestrichen, Sätze umgestellt, vereinfacht oder sparsam ergänzt, und das Ganze wurde durch die musikalische Szene mit Gesang und Tanz bereichert. Bereits in diesem Akt erscheint Janáčeks Stil und Arbeitsweise in vollem Licht, bestimmte Textmotive häufig zu wiederholen.

¹⁸ B. Štědroň: *Janáčková Její Pastorkyňa* (Janáčeks Jenufa), Praha 1954, 31.

Preissová konnte natürlich Musik und Gesang nicht in jenem Maß verwenden wie Janáček, da sie doch ein Bühnendrama verfaßte. Damit ist allerdings noch nicht gesagt, daß sie die Sangesfreude und Musikalität der mährischen Slowakei nicht gekannt hätte. Im Gegenteil — sie empfand wohl, daß Gesang und Musik mit dem Leben des slowakischen Dorfs elementar verbunden sind und wollte diese Erkenntnis auch verwirklichen. Deshalb versah sie ihr Drama mit Regiebemerkungen über die musikalische Begleitung mancher Szenen. So verlangte sie im vierten Auftritt, die Musikanten sollten ein Fragment des *Skočná-Tanzes* spielen. Janáček bemerkte an dieser Stelle: *Všeci sa ženija* ('s will jeder hochzeiten), begnügte sich nicht mit der Musik und ließ die Rekruten auch singen. Ja er schrieb in die gedruckte Ausgabe des Dramas sogar beide Liedstrophen ein, die sie zu singen hatten:

*Všeci sa ženija
vojny sa bóija
a já sa nežénim
vojny sa nebóim*

*'s will jeder hochzeiten,
keiner will in den Krieg,
nur ich, ich hochzeite nicht
fürcht' mich vom Kriege nicht.*

*Kerý je bohatý
z vojny sa vyplatí
a já neboráček
mosim byt vojáček.*

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

Zweifellos verdankt die berühmte Rekrutenszene ihre wirbelnde Lebenslust den Änderungen, die der Komponist mit sicherer Hand vornahm. Im sechsten Auftritt schreibt die Autorin den Musikanten vor, Jenufas Lieblingslied *Cože, ty frajerko* (Was denn, du Liebchen)¹⁹ zu spielen. Auch hier war dies Janáček zu wenig, die Musik genügte ihm nicht und er schrieb zu dieser Szene: *Daleko, široko* (Hinterm Dorf weit), den Anfang des Lieds, das Stewa mit dem gemischten Chor vor dem Schlußanz der Rekruten singt.

Eine zweite Kategorie von Anmerkungen und Marginalglossen zur gedruckten Ausgabe des Dramas, das ihm als Stoff diente, bilden die Notierungen, Skizzen augenblicklicher musikalischer Eingebungen, die beweisen, daß der Komponist oft schon während des Lesens und Überdenkens der Texte das musikalische Bild konzipierte. Sie beginnen bereits auf der 9. Seite des Dramas und sind mit Feder oder Stift geschrieben. Die Noten sind meist mit dem Text unterlegt, so daß man nachweisen kann, welche Stelle Janáček vertonen wollte. Die Fragmente erscheinen auf einem oder zwei Notensystemen nach Art eines Klavierauszugs, sind jedoch manchmal kaum leserlich und lassen sich nicht mehr genau bestimmen. Versuchen wir nun wenigstens eine Erklärung der leserlichen Notenskizzen des

¹⁹ Nach den Registern von František Sušils *Moravské národní písně* (Mährische Volkslieder) 1835, und in *Národní písně nově nasbírané* (Neugesammelte mährische Volkslieder) von František Bartoš, 1901, existiert kein Lied dieser Bezeichnung. Ich habe es nicht einmal im Katalog der Volkslieder der Anstalt für Folkloristik und Ethnographie der Tschechischen Akademie (ČSAV), Zweigstelle Brno, gefunden.

ersten Aktes und vergleichen wir sie mit der endgültigen Fassung des Klavierauszugs.

Auf Seite 19 des Dramas konzipierte Janáček die Vertonung der Worte der Küsterin: Aji on byl zlatohřivý... matka mi... když se mi týden co týden opíjal, dluhy robil, peníze vyhazoval... (Auch sein Haar war wie Gold... Meine Mutter... wenn er jede Woche betrunken war, Schulden machte, Geld verschwendete...); auf Seite 21 notierte er das musikalische Fragment zu ihren Worten: A ty Jenůfa bys mohla rozhazované peníze sbírat... a věrná jste mi rodina (Und du, Jenufa, holst dir von der Straße dann das Geld wieder zusammen... Alle seid ihr so); auf Seite 25 skizzierte er Lacas Worte: já ta lúbil, od malička lúbil... (Liebte dich als Kind schon). Dramatisch relevante Stellen regten Janáčeks augenblickliche musikalische Invention und ihre Aufzeichnung an. Die Verurteilung von Stevas Leichtfertigkeit durch die Küsterin, die Verlegung von Jenufas Hochzeit und Lacas Geständnis seiner eifersüchtigen Liebe waren die dramatischen Angelpunkte des ersten Aktes, die Janáček sogleich mit Noten glossierte.

Janáčeks Einfälle und musikalische Glossen zu Fragmenten des Dramas waren jedoch meist nur Eingebungen des Augenblicks und standen oft mit der endgültigen Fassung in keinem Zusammenhang. Als Beispiel weise ich auf den Unterschied zwischen Lacas Gesang nach der ursprünglichen musikalischen Marginalglosse und dem Klavierauszug hin. Dort skizzierte Janáček ohne Taktbestimmung:



hier (im Klavierauszug) gelangte er zu einem anderen Ausdruck:



Die erstgenannte Melodie besitzt im großen und ganzen den üblichen Operngeschmack, die zweite ist persönlicher, leidenschaftlicher und gedrängter.

Man sieht also, daß Janáčeks Notenglossen spontanen Eingebungen entsprangen, die der Komponist aufzeichnen mußte. Bei der bewußten Arbeit wählte er dann andere Melodien und verlieh ihnen neuen Ausdruck, der dem Text besser entsprach. Ständig auf der Suche, durchdachte und feilte er das musikalische Gebilde solange, bis er davon überzeugt war, den besten Ausdruck gefunden zu haben.

Auch den zweiten Akt des Dramas las Janáček konzentriert und kri-

tisch, nahm Striche, Kürzungen und Umstellungen vor. Der zweite Akt besitzt neun Auftritte, davon fünf Dialoge, drei Monologe und das Schlußterzett (Küsterin, Jenufa, Laca). Im Dialog wechseln die Hauptpersonen ab: Küsterin—Jenufa (1. Auftritt), Stewa—Küsterin (4. Auftritt), Laca—Küsterin (5. Auftritt), Jenufa—Küsterin (8. Auftritt). Den fünften Dialog (Küsterin—Magd, 3. Auftritt) strich Janáček und vertonte ihn nicht. Die Magd bittet die Küsterin um Rat wegen ihrer Gesundheit. Dabei erwähnt sie zwar die Verlobung Stewas mit der Tochter des Dorfrichters Karolka, doch erfährt dies die Küsterin später unmittelbar aus dem Mund Stewas (4. Auftritt), was dramatisch weitaus wirksamer ist. Deshalb erscheint die Magd bei Janáček erst im dritten Akt. Der wichtigste Monolog des zweiten Aktes ist der kurze sechste Auftritt der Küsterin, die sich zur Mordtat entschließt, und der siebente Auftritt mit Jenufas Angst um das Kind.

Bei den neun Auftritten des zweiten Aktes, von denen Janáček nur acht vertonte und den dritten ebenso wie im ersten Akt wegließ, umreißen wir nur die wichtigsten Striche. Im ersten Auftritt entfiel die ziemlich lange Unterredung der Küsterin mit Jenufa über Števas Betragen. Der kurze zweite Auftritt wird unmittelbar mit dem vierten verbunden (der dritte Auftritt entfiel), in dem es zur tragischen Wendung kommt: Stewa weist Jenufa ab und will nur Alimente zahlen. Stewas Worte erschienen Janáček so widerlich, daß er seine langwierigen Ausflüchte einfach strich und an dieser Stelle die Sprache des Dramas verfeinerte.

Im fünften Auftritt hob Janáček Lacas Entschluß hervor, Jenufa zu heiraten und vertonte die Worte des Dramas: Ach nepopustím od ní, nepopustím za nic na světě. A co by už nepěkná byla, staříčká jak věchýtek, neb jinému se přece dostala, já bych k jiné srdce přiložit nemohl (Ach, ich lasse nicht von ihr, ich lasse nicht von ihr um nichts auf der Welt. Auch wenn sie nicht mehr hübsch wäre, so alt wie ein kleiner Wisch, oder doch einen anderen bekäme, ich könnte keine andere ans Herz drücken). Dagegen griff der Komponist hier in den ursprünglichen Entwurf wesentlich ein, indem er die Lügen der Küsterin, sie habe Jenufas gestorbenes uneheliches Kind auf dem Friedhof begraben, ausließ. Die Wahrheit über die mörderische Tat verwies er in den dritten Akt, wo sie in krasser Nacktheit ans Licht kommt. Unwahrheit und Halbwahrheit verwarf er mit Recht.

Den schönen sechsten und siebenten Auftritt (Monolog der Küsterin vor dem Kindesmord, Monolog Jenufas und Gebet für das Kind) behielt der Komponist unverändert bei.

Im achten Auftritt, in dem Jenufa vom Tod ihres Söhnchens erfährt, schied er mit Recht die Ausflüchte der Küsterin aus, sie sei Eis hacken gewesen, habe den Knaben begraben, und ließ die Entdeckung der schrecklichen Tat bis zum 10. Auftritt des dritten Aktes, nach dem Fund der Leiche unter der Eisdecke, dramatisch reifen.

Im neunten Auftritt unterstrich er, abermals in Übereinstimmung mit der Vorlage, Lacas treue Liebe zu Jenufa und vertonte dessen Antwort auf Jenufas Frage: Chceš mne takovou? (Willst du solch ein Weib?) mit den Worten: Chci Jenůfka, jen když budeš mou. Hle ta jízva, kterou jsem ti já připravil, i s ní jsi líbezná, duša má (Ich will nur dich, Jenufa! Wenn Du mein wirst. Hier ist die Narbe, die ich dir verursachte, auch damit bis du anmutig, mein Seelchen!).

Den zweiten Akt, in dem sich das Fenster im Zugwind der eisigen Nacht plötzlich öffnet, läßt Janáček mit der Vision der Küsterin in höchster dramatischer Spannung enden, die in quälendem Schuldbewußtsein ausruft: *Zavřete to okno, tak jak by sem smrt načuhovala* (Zu das Fenster! Grad als wenn der Tod möcht' hereinkommen.) Die folgenden Worte Jenufas, Laca möge die Küsterin in einen Schal hüllen, sie selbst werde einheizen, dem Knaben sei im Jenseits besser als auf dieser traurigen Welt, und das Nachwort der sich fassenden Küsterin, dem Knaben sei wohl, vertonte Janáček nicht mehr. Er gab einem Finale mit dem Schauer des bösen Gewissens der Küsterin den Vorzug vor dem trügerischen Trost mit „jener Welt“.²⁰

Man kann ruhig sagen, daß Janáčeks Eingriffe in den zweiten Akt der Vorlage ebenfalls glücklich waren. Was im Schauspiel noch anging, bedeutete in der Oper oft ein hemmendes oder episodisches Element. Die Striche des Komponisten verfolgten die Herausarbeitung des Hauptfadens der Handlung und die Zuspitzung des dramatischen Gefälles. Vor allem ließ er den ganzen dritten Auftritt (Küsterin – Magd) und alle Andeutungen weg, die darauf hinweisen konnten, die Küsterin sei am zugefrorenen Bach gewesen und habe das angeblich eines natürlichen Todes gestorbene Kind in der Erde begraben.

Die Notenglossen, die wir in der gedruckten Ausgabe von Preissovás Drama finden, erscheinen im zweiten Akt in geringerem, ja in unwesentlichem Maß. Abermals handelt es sich um augenblickliche Einfälle, die mit der endgültigen Form nichts gemeinsam haben. Wenn wir z. B. die Skizzierung des Gesangs der Küsterin: *Já si tak na tobě zakládala* (Ich war so stolz, Mädchen, wie stolz war ich auf dich) auf der 28. Seite des gedruckten Dramas (Textbuchs) mit der endgültigen Fassung vergleichen, sehen wir, daß es sich um zwei verschiedene Melodien handelt. Die Erstfassung im Textbuch atmet noch einen stark romantischen Ausdruck, während die endgültige Fassung Janáček bereits als eigenartigen Melodiker enthüllt, der seine melodische Linie später mit Vorliebe auf den typischen Intervallen der reinen Quart und großen oberen Sekund aufbaut,²¹

The image displays two musical staves. The top staff is in G major (one sharp) and shows a melody with a more expressive, romantic quality, featuring slurs and dynamic markings. The bottom staff is also in G major and shows a more direct, interval-based melody. The lyrics for the top staff are "Já si tak na to - bě za - klá - da - la" and for the bottom staff are "A já si na to - bě tak za - klá - da - la".

²⁰ Vergl. Anm. 18, meine Studie über Jenufa, Praha 1954, 38.

²¹ Auf den häufig vorkommenden und charakteristischen melodischen Typ Janáčeks, der aus einer reinen Quart und einer auf- oder absteigenden oberen großen Sekund besteht, habe ich bereits in der Studie *Zápisník zmizelého* (Tagebuch eines Verschollenen) Brno 1948 hingewiesen und ihn dort auch mit Beispielen belegt.

Auch die Notenaufzeichnung auf Seite 45 des Textbuches beweist, wie sehr sich Janáčeks erste Invention von der endgültigen melodischen Form unterschied. Ursprünglich konzipierte der Komponist Jenufas Gesang: *Děkuji ti Láco (Dank dir, Laca, für alles Gute) folgendermaßen:*



Die endgültige Form sieht so aus:



Man sieht also, daß Janáček zwar reich an Einfällen war, daß er deklamatorisch dachte, die erstbeste melodische Invention jedoch nicht für endgültig ansah, sondern ständig feilte und der Kontrolle seines künstlerischen Verstandes unterzog.

Zum dritten Akt entwarf der Komponist zuerst eine selbständige Orchestereinleitung. Wie bereits erwähnt, vermerkte er am Rand der Überschrift dieses Aktes *Úvod – hudba hudců před domem* (Einleitung – Spielmannsmusik vor dem Haus). Die Einleitung sollte also eine Volksmusik darstellen, die zur Hochzeit aufspielte.

Zum Unterschied von den beiden ersten Akten, vertonte Janáček sämtliche zwölf Auftritte des dritten Aktes. Natürlich vollzog er auch Kürzungen und Bearbeitungen. Erst in diesem Akt kommen die Magd und die Dorfrichtersfrau zu Wort. Die Magd greift im ersten, zweiten und zehnten Auftritt ein, die Richtersfrau bringt ihre verleumderischen Bemerkungen vor allem im zweiten Auftritt an.

Der erste Auftritt blieb im großen und ganzen ohne Änderung. Den zweiten läßt Janáček zum Unterschied vom Drama mit dem Gruß des Dorfrichters *Dej Bůh štěstí* (Gott zum Grusse) beginnen. Umso stärker ist die Bestürzung der Küsterin, die sich erst nach den Worten der Magd über ihre Krankheit zu fassen beginnt und die Ankommenden begrüßt. Verkürzt werden die Worte der Dorfrichtersfrau, denen Janáček dafür scharfe Züge bösariger weiblicher Klatschsucht verleiht.

Im dritten Auftritt entfällt Jenufas Verlangen, mit der Küsterin in eine andere Gegend zu übersiedeln.

Der vierte Auftritt ist etwas gekürzt, vor allem in Jenufas Erinnerungen an die Ereignisse vor Jahresfrist, als sie noch an eine glückliche Hochzeit dachte.

Auch im fünften Auftritt unterdrückte Janáček die Worte von der Auswanderung, und strich den Erguß der Richtersfrau über die Prahlereien der Küsterin.

Der sechste Auftritt fließt zuerst unter dem lustigen Gesang der Dorf­mädchen dahin, welche von Barena und keineswegs von Anescha geführt werden, die nach Preissová ein Solo singen sollte. Anescha wird im Per­sonenverzeichnis des Dramas nicht angegeben, ihr Name erscheint jedoch im sechsten Auftritt des dritten Aktes als Solistin unter den singenden Mädchen. Barena, die Dienstmagd in der Mühle, fordert sie namentlich auf zu singen: Anešo, zpívaj! (Anescha, sing'). Nach Preissová sollte Ane­scha die Worte der ersten Strophe im Solo singen: Mamko, mamko, maměnko moja (Ei, Mutter, Mutter, liebes Mütterlein). Die übrigen Dorf­mädchen antworten mit den Worten der zweiten Strophe: Dcerko, dcerko, dceruško moja (Ei, Tochter, Tochter, liebes Töchterlein . . .) und die dritte Strophe sollte wieder Anescha im Sologesang vortragen: Mamko, mamko, maměnko moja. Preissovás Wunsch, eine Sängerin (Anescha) möge die Mutter um das Brautkleid bitten (1. Strophe) war sicher gerechtfertigt. Weniger geeignet und wahrhaftig erschien Janáček das Verlangen der Dra­matikerin, die Antwort der Mutter dem Chor der Dorf­mädchen zu über­tragen. Der Komponist löste diese Frage ganz einfach: er ließ alle drei Strophen im Chorgesang vortragen, Barena als Leitstimme des Chors sin­gen und strich den Auftritt einer neuen Person: Anescha. Merkwürdiger­weise unterdrückte Janáček in diesem Auftritt auch die Erwähnung, Jenufa sei die Solistin und beliebte Lehrerin der Mädchen gewesen, vertonte jedoch den ganzen Text des Lieds Mamko, mamko, maměnko moja, wie ihn Preissová vorschrieb. Die Szene endet mit dem tragischen Bruch der von außen eindringenden Stimmen vom Kindesmord.

Die drei kurzen Auftritte (7, 8 und 9), in denen das Drama mit der Ent­deckung der mörderischen Tat gipfelt und Schuldbeweise gebracht werden, übernahm Janáček ohne wesentliche Änderung.

Im zehnten, entscheidenden, Auftritt mit dem Schuldbekenntnis der Küsterin strich Janáček logischerweise — im Sinn seiner früheren Auf­fassung — Jenufas und Lacas Anspielungen, wie die Küsterin das Kind begraben habe, und Lacas Erwägungen über seine eigene Mitschuld.

Im elften Auftritt läßt Janáček das Schuldbekenntnis der Küsterin ohne Unterbrechung ausklingen; nur Jenufas Worte des Verständnisses für die Tat der Küsterin deuten die nahende Katharsis an.

Der letzte, zwölfte, Auftritt gipfelt in Janáčeks Bearbeitung mit dem großen Liebesbekenntnis Jenufas zu Laca und dem innigen Treuschwur zweier Menschen. Bewußt schließt Janáček seine Oper mit Jenufas Wor­ten: Věil k tobě mne dovedla láska větši, co Pán Bůh s ní spokojen (Jetzt fühl' ich im Herzen die Liebe, die größ're, die Gott selbst, der Herr, gerne hat!). Dies ist abermals ein dramatisch stärkeres Finale des dritten Aktes und damit der ganzen Oper, als bei Preissová, die Jenufas Liebesbekennt­nis mit den überflüssigen Worten abschwächt, sie werde zu Gericht gehen und als Lacas Weib an seiner Seite stehen.

Janáček hat bewiesen, daß er ein echter Dramatiker ist: nicht nur in den einzelnen Szenen und Aufzügen, in der Verdichtung der Hauptlinien des Dramas, sondern auch in den Aktschlüssen und dem hinreißenden Finale der Oper.

Die Liebe, der Ursprung von Janáčeks Inspiration, siegt auch in Jenufa, sie bildet nach dem läuternden Bekenntnis der Küsterin den strahlenden

Höhepunkt des Dramas. Trotz der tragischen Aktschlüsse verklärt die Hoffnung auf ein neues, besseres Leben das Finale der Oper.

Auch in diesem Akt finden wir in der gedruckten Ausgabe des Dramas Marginalglossen von Notenskizzen, die leider nicht immer leserlich sind. Zum Unterschied von den Aufzeichnungen in den ersten beiden Akten beweisen sie, wenigstens in einem Fall, daß sie der Komponist später tatsächlich verwendete. Die zitierte Bemerkung Janáčeks: Einleitung, Volksmusik vor dem Haus zu Beginn des ersten Aktes, findet ihr melodisches Echo auf der 55. Seite der gedruckten Ausgabe des Dramas. Die ursprüngliche Form dieser Melodie, die wir Spielmannsmotiv nennen könnten, unterscheidet sich nicht allzusehr von der endgültigen Fassung:



Zum selben Auftritt notierte Janáček auch das Lied Mamko, mamko, maměnko moja, das die Dorfmädchen singen. Vom Liedtext führt er unter der Melodie bloß den Beginn Mamko, und zjednejte (Ei, Mutter, ... und Laßt mir neue Kleider nähen) an. Soweit die Glosse leserlich ist, verrät sie jedoch eine ganz andere Konzeption als wir sie aus der Oper kennen:

Mamko, (mamko) maměnko mo-ja . . . Zjednejte mi . .

Ej, mamko, mamko, maměnko mo-ja. Zje-dnej-te mi

Die ausnahmsweise Übereinstimmung der ursprünglichen Skizze mit der endgültigen Form kann unsere Annahme nicht widerlegen, Janáček habe spontane Eingebungen nicht kritiklos übernommen, sondern grundsätzlich neue Fassungen gesucht, die er zu vollendeter Form und intensivstem Ausdruck brachte.

Ein Notenbeispiel aus dem gedruckten Drama (S. 56), in dem Janáček auch das Anfangsmotiv seiner am 31. 12. 1894 beendeten Einleitung zu Jenufa-Eifersucht glossiert, überrascht umso mehr, als es später als das

Beendigungsdatum der Lektüre des zweiten Aktes am 17. I. 1895, und noch dazu in einer andern Tonart auftaucht, als in der Endfassung.²²

Janáčeks musikalische Marginalglossen zu Preissovás Drama enthüllen noch einen interessanten Zug seines Schaffens. Sie sind nämlich nicht immer bei jenem Auftritt und jenen Stellen geschrieben, die ihn in textlicher Hinsicht inspirierten. Wenn also Janáček z. B. das Motiv der Volksmusik keineswegs zu Beginn des dritten Aktes vor dem ersten Auftritt glossiert, wo es hingehört und auch tatsächlich verwendet wurde, sondern wenn wir es erst im sechsten Auftritt finden, dann können wir schließen, daß dem Komponisten manche geeignete Motive später, bei analogen Situationen, einfielen.

Die übrigen Skizzen zum dritten Akt bieten kein so deutliches Notenbild, daß man sie zu irgendwelchen Schlüssen verwenden könnte. Zweifellos fänden wir unter der Voraussetzung, daß es möglich wäre, alle diese Glossen zu entziffern, noch mancherlei Überraschungen einer üppigen und scheinbar unzählbaren Phantasie, die der Meister schließlich dennoch zur endgültigen Einheit des Empfindens und Erfindens zu zwingen mußte.

Die im Drama Gabriela Preissovás vorgenommenen Änderungen und die ersten Notenskizzen beweisen, wie gründlich der Komponist die Vorlage, ihre Charaktere und ihre dramatische Spannung, durchdachte, und dabei die Andeutungen mancher Melodien entwarf. Dies wäre kaum genug. Janáček war zwar, wie bekannt, der erste, der bei uns eine Oper nach einem Prosatext komponierte; er poetisierte und dramatisierte jedoch die Vorlage, indem er sie von überflüssigen Einzelheiten und episodischen Gedanken befreite. So verlieh er dem Drama nicht nur ein schärferes Gefälle und Höhepunkte, vor allem mit dem Hymnus auf die Liebe im Finale, sondern baute es auch logischer und wahrhafter auf, ohne den Kern des Vorwurfs anzutasten. Leoš Janáček schuf nach dem Drama von Gabriela Preissová ein hervorragendes Operntextbuch, dem er sein musikdramatisches Genie verlieh.

Bisher haben wir die Entstehung der Oper nur in chronologischer Hinsicht verfolgt und die Ausgabe des Dramas von Gabriela Preissová ausführlich besprochen, die Janáček las, bearbeitete und glossierte. Wenden wir uns nun dem Originallibretto von Jenufa zu.

Das Originallibretto dieser Oper, die der Meister in den Jahren 1894–1903 nach Gabriela Preissovás gleichnamigem Drama aus dem mährischen Volksleben komponierte, blieb in einer Abschrift erhalten, die unter Signatur L 7 in den Janáček-Sammlungen der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Museums in Brünn hinterlegt ist und bisher noch nicht veröffentlicht wurde. Ein Kopist namens Kostka, dessen Unterschrift mit dem Datum Brno, 26. 10. 1903 den dritten Akt beschließt, schrieb es nach einer unbekanntenen Vorlage mit Tinte und Feder ab.

Das Quartheft mit der Abschrift des Originallibrettos besitzt einen schwarzen weichen Umschlag mit weißem Schild, auf dem mit roter Tinte geschrieben steht:

²² Vergl. die Vorrede Theodora Strakovás zur Erstausgabe der Partitur der Einleitung zu Jenufa — Eifersucht, Praha 1964, Státní hudební vydavatelství. Janáčeks Notenglosse in der Druckausgabe des Dramas spricht tatsächlich dafür, daß es sich um das Einleitungsmotiv dieser Ouverture handelt, ja es ist sogar die Instrumentierung in den Holzblasinstrumenten angedeutet, doch ist die ganze Glosse in einer anderen Tonart geschrieben, als Straková im Vorwort anführt.

Její pastorkyně [sic] 1903, 25. 10. Brno. (Ihre Ziehtochter 1903, 25. 10. Brünn.) Es ist mit Bleistift paginiert, und zwar jeder Akt gesondert. Der erste Akt hat 19, der zweite 17 und der dritte 19 Seiten. Die folgenden 11 Seiten blieben leer. Nach dem Datum auf dem Schild und am Ende des dritten Aktes entstand die Abschrift des Originallibrettos vom 25. bis 26. Oktober 1903.

Auf der zweiten Seite des Umschlags findet man Janáčeks mit Bleistift geschriebene Notizen, die in der Reihenfolge von oben nach unten lauten: Die sdělení služky M. Stejskalové začal jsem skladat 1896 (Nach der Mitteilung des Dienstmädchens M. Stejskalová begann ich 1896 zu komponieren).²³ Zakončení kl.[avírního] výt.[ahu] I. jed.[nání] vyřfeno. Die Beendigung des Klavierauszuges des 1. Aktes ausradiert).²⁴ 8. 7. 1902 Jos. Štross dopsal klav.[írní] výt.[ah] II. jednání (8. 7. 1902 beendete Jos. Štross den Klavierauszug des zweiten Aktes).²⁵ Konec opery 25. ledna 1903, 3 $\frac{1}{2}$ hod.[iny] odp.[oledne] J. Štross Copist (Ende der Oper 25. Jänner 1903, halbvier nachmittags J. Štross Copist).²⁶ Tebe, Olgo, v pamjat! 18. 3. 1903. (Dir, Olga, zum Gedenken! 18. 3. 1903).²⁷

Auf der ersten Seite des Vorsatzblattes des Librettoheftes lesen wir die mit einem Amtsstempel und einem Zweikronenstempel versehene Zensurbewilligung mit folgendem tschechischen Wortlaut: Nr. 5584 div. Na základě výnosu Vysokého c. k. mor. místodržitelství ze dne 15. listopadu 1903 ku provozování na Národním divadle v Brně připuštěno.

C. k. policejní ředitelství v Brně, 16. listopadu 1903 C. k. vládní rada a policejní ředitel Soika [?] (Auf Grund des Erlasses der k. k. mährischen Statthalterei vom 15. November 1903 zur Aufführung am Nationaltheater in Brünn zugelassen.

Die k. k. Polizeidirektion in Brünn, 16. November 1903 k. k. Regierungsrat und Polizeidirektor Soika [?]

Unter der Zensurbewilligung steht der tschechische Titel des Librettos: Její pastorkyně Opera o 3 jednáních od Leoše Janáčka. (Ihre Ziehtochter Oper in drei Akten von Leoš Janáček). Dann folgen Zusätze, abermals mit Bleistift, von Janáčeks eigener Hand geschrieben: V lednu 1904 v Brně poprvé dáváno²⁸ (Im Jänner 1904 in Brünn zum erstenmal aufgeführt).

Janáčeks zweiter Zusatz auf der ersten Seite des Vorsatzblattes lautet: 12. listopadu 1903 začali studovat v Brně (Am 12. November 1903 begann man in Brünn zu studieren).²⁹

Auf der zweiten Seite des Vorsatzblattes sind mit Tinte in tschechischer Sprache die Personen verzeichnet, und zwar in folgender Reihenfolge: Küsterin, Jenufa, ihre

²³ Das Jahr, welches Janáček als Beginn seiner Arbeit an Jenufa angibt (1896), ist nicht richtig. Die Oper wurde vom 18. 3. 1894 bis zum 18. 3. 1903 geschaffen.

²⁴ Ein wichtiges Hilfsmittel zur Datierung des Arbeitsvorgangs an Jenufa wäre das Datum der Beendigung des ersten Aktes, am Schluß des ersten Aktes im Klavierauszug von Janáčeks Kopisten Josef Štross. Janáček radierte jedoch dieses Datum aus. Štross beendete die Abschrift des ersten Aktes bereits im J. 1897. — Siehe Anm. 12, 13, 15a.

²⁵ Dieses Datum stimmt mit dem Beendigungsdatum des zweiten Aktes von Jenufa überein. Josef Štross führt es am Schluß des 2. Aktes in der Abschrift des Klavierauszugs aus dem J. 1903 an, der in den Janáček-Sammlungen des Mährischen Museums zu finden ist.

²⁶ Dieses Datum stimmt mit dem Datum desselben Kopisten am Schluß desselben Klavierauszugs überein. Als Beendigungsdatum der Oper muß der Tag gelten, an dem Janáček Jenufa dem Andenken seiner Tochter Olga widmete, d. h. der 18. März 1903.

²⁷ Alle Anmerkungen und Daten, die Janáček auf der Innenseite des Umschlags aufzeichnete, stimmen mit der von Janáček an Otakar Nebuška gesandten Korrespondenz überein. Vgl. Jaroslav P r o c h á z k a: *Její pastorkyňa — bolestné dílo Janáčkovy životního boje a vítězství* (Jenufa — das Schmerzenswerk von Janáčeks Lebenskampf und Sieg). Sborník Gramofonových závodů, Praha 1953, S. 13.

²⁸ Jenufa wurde im Brünner Nationaltheater (Altes Theater) zum erstenmal am 21. 1. 1904 unter der Leitung von Cyril Metoděj Hrazdira aufgeführt.

²⁹ Dasselbe in der Korrespondenz an Otakar Nebuška, s. Anm. Nr. 27.

Ziehtochter, Laca, Stewa, die Alte, der Dorfrichter, seine Frau Karolka, ihre Tochter, der Altgesell, eine Magd, Barena, Jano.³⁰

Mit Bleistift ist hier der Titel des Werkes geschrieben: Její pastorkyňa Hudební moravské drama ve 3 j.[ednáních] na slova Gabriely Preisové složil Leoš Janáček. (Ihre Ziehtochter Mährisches Musikdrama in 3 Akten nach Worten von Gabriela Preisová komponiert von Leoš Janáček).³¹ Dann werden die Namen der Opernsänger angeführt. Bei der Küsterin liest man den Namen Svobodová, bei Jenufa zuerst Kabeláčová (gestrichen), dann Kasparová; Laca wurde von Doubravský, Stewa von Procházka, die Alte von Pivoňková, der Dorfrichter von Pivoňka, seine Frau von Kučerová, Karolka von Kasparová, der Altgesell von Beniško, die Magd von Křížová, Barena von Tůmová und Jano von Čenská dargestellt.³²

Unter dem Personenverzeichnis entdeckt man eine tschechisch geschriebene kurze Angabe über die in die Handlung eingreifenden Gruppen und Chöre: Rekruten — Volk beider Geschlechter, Hochzeitsgäste, Bauernmädchen und Jungen.

Nach der zweiten Seite des Vorsatzblattes folgt die Abschrift des Librettos nach den einzelnen Akten, dessen Analyse und kritischen Vergleich mit dem veröffentlichten tschechischen Libretto der Oper Jenufa wir unten bringen. Zuerst seien weitere Bemerkungen angeführt, die man im Librettoheft findet. Nach dem dritten Akt erscheinen einige Daten, persönliche Anmerkungen und Unterschriften. Der Unterschrift J. Novotný ist das Datum 7. 2. 1905 beigegefügt. Auf der folgenden leeren Seite findet man die Unterschrift Háček und die Angabe V Moravské Ostravě, 25. 9. 1906. Auf der vorderen Seite des Rückumschlages ist der Name Koudelka mit der Ortsangabe und dem Datum České Budějovice, 11. 5. 1904 unterzeichnet. Es handelt sich offensichtlich um die Namen von Souffleuren und um die Städte, wo Jenufa aufgeführt wurde.³³ Daß dieses Librettoheft wohl von Souffleuren verwendet wurde, kann man auch aus verschiedenen Kritzeleien schließen.

Janáčeks Originallibretto spiegelt das schöpferische Reifen des Komponisten, der das Libretto und die Oper mehrmals umarbeitete. Wir sprechen von drei Fassungen der Oper: Von der Originalfassung, von der zweiten Fassung, die Janáček selbst korrigierte und nach der der erste Klavierauszug mit Gesang in Brünn im Jahre 1908 gedruckt wurde,³⁴ und von der dritten Fassung mit den Retuschen, die Kovařovic und Janáček im Jahr 1916 vornahmen. Auch das Libretto hat viele Veränderungen durchgemacht, von der ursprünglichen Fassung bis zum endgültigen Zustand, in

³⁰ Die Reihenfolge dieser Personen stimmt nicht mit jener überein, die wir im gedruckten gleichnamigen Drama von Gabriela Preisová finden (Prag 1891, Repertoire českých divadel XXIV); sie weicht auch von der Abschrift des Klavierauszug aus dem Jahr 1903 oder vom ersten gedruckten Klavierauszug aus dem Jahr 1908 ab. Im Librettoheft werden die Personen je nach der Wichtigkeit ihrer Rollen angeführt.

³¹ Dieser wahrscheinlich von der Hand des Kopisten Kostka geschriebene Titel ist durch die Bezeichnung Jenufas als „Mährisches Musikdrama“ charakteristisch. Dieselbe Bezeichnung liest man auch auf dem Plakat der Erstaufführung.

³² Die Namen sind die gleichen wie die Namen der Sänger bei der Erstaufführung von Jenufa am 21. 1. 1904 in Brünn. Sie stimmen auch mit den Namen jener Darsteller überein, die im gedruckten Klavierauszug veröffentlicht sind. Dieser Klavierauszug erschien in der Umělecká beseda in Prag 1917. Über die meisten Sänger gibt das Tschechoslowakische Musiklexikon (Československý hudební slovník I — 1963, II — 1965) Bescheid.

³³ Einige Daten können wir erklärend ergänzen: 25. 9. 1906 Erstaufführung von Jenufa in Mähr. Ostrau gelegentlich einer Tournee des Brünner Nationaltheaters. Am 11. 5. 1904 wurde Jenufa von demselben Ensemble in Böhm. Budweis aufgeführt. Darüber berichtet die Zeitung Jihočeské listy vom 14. 5. 1904 und die Zeitschrift Budivoj vom 13. 5. 1904. Am 30. Mai desselben Jahres wurde sie in Písek aufgeführt. Siehe darüber in Otavan XXVI, Nr. 23 und in Písecké listy X, Nr. 22.

³⁴ Der erste Klavierauszug zu Jenufa erschien im Verlag des Klubs der Kunstfreunde (Klub přátel umění) in Brünn im J. 1908.

dem es veröffentlicht wurde. Das erste Libretto von Jenufa in deutscher Sprache erschien anlässlich der Wiener Erstaufführung am 16. Februar 1918.³⁵

Die tschechische Ausgabe des Librettos bereiteten Jaroslav Procházka und Marta Krammerová erst im Jahr 1953 zum Druck vor. Als Vorlage diente ihnen der Text der dritten Auflage des Klavierauszugs, den Vladimír Helfert revidiert hatte.³⁶ Zum zweitenmal erschien das Libretto in tschechischer Sprache im Jahr 1959 in der Sammlung Opernlibrettos.³⁷ Es stimmt mit dem von Procházka im Jahr 1953 herausgegebenen Libretto überein.

In keinem der beiden Fälle handelte es sich um eine kritische Ausgabe; darum zogen die Herausgeber das Originallibretto auch nicht zum Vergleich mit der von Janáček revidierten und umgearbeiteten Fassung heran, die in der Bühnenpraxis aufgeführt wird. Da das Originallibretto jenes Dokument vorstellt, nach dem man verfolgen kann, wie Janáček die Oper konzipierte und das Drama Gabriela Preissovás umarbeitete, also eine wichtige Quelle zur Entstehungsgeschichte der Oper Jenufa ist, müssen wir unsere Aufmerksamkeit vor allem diesem Originallibretto zuwenden.

Die besprochene Abschrift des Originallibrettos repräsentiert dessen einzige authentische Fassung, da die autorisierte Abschrift des Klavierauszugs aus dem Jahr 1903 zwar ursprünglich mit dem Text des Originallibrettos unterlegt war, durch spätere Verbesserungen und Überklebungen mancher Stellen jedoch auch die Bedeutung einer Textquelle einbüßte.

Das Originallibretto wurde nachlässig abgeschrieben. Vor allem fehlt die Bezeichnung einiger Auftritte. Im ersten Aufzug wird nur der zweite Auftritt mit der Abkürzung „V.[ýstup] 2“ (Auftritt 2) bezeichnet; der siebente und achte Auftritt trägt die Nummer „V. 7“ (Auftritt 7), „V. 8“ (Auftritt 8). Es handelt sich jedoch um den 6. und 7. Auftritt, denn das Libretto wurde im Vergleich mit Preissovás Drama um einen Auftritt gekürzt. Im zweiten Akt werden die Auftritte überhaupt nicht bezeichnet. Bei manchen persönlichen und sachlichen Bezeichnungen erscheinen Abkürzungen; so bedeutet z. B. die Abkürzung Kost. Kostelnička (Küsterin), sc. bedeutet Szene u. s. w. Das Originallibretto beachtet weder die Interpunktionen und die Rechtschreibung, noch den mährisch-slowakischen Dialekt. Im Text gibt es auch einige kleine, mit Bleistift nachträglich ergänzte Einschaltungen. Winke für die Dramaturgie, die Regie und die Szene werden im Originallibretto in abgekürzter Form verzeichnet. Gegenüber dem veröffentlichten Libretto

³⁵ In deutscher Sprache erschien das Textbuch von Jenufa erstmals im J. 1918 in der Universal Edition in Wien unter dem Titel Jenufa (Ihre Ziehtochter). Übersetzung von Max Brod. Für die Wiener Hofoper textlich eingerichtet von Hugo Reichenberger.

³⁶ In tschechischer Sprache wurde das Textbuch von den Gramofonové závody in Prag im J. 1953 herausgegeben. Vorher erschien in Divadelní nakladatelství a knihkupectví Otakar Růžička in Prag die neunte Auflage des Dramas Její pastorkyňa von G. Preissová (Prag 1945), wo die im Operntext ausgelassenen Sätze in Kursivschrift gedruckt waren. Es war eine Art Behelf für Opernzuhörer. Der von Vladimír Helfert revidierte Klavierauszug erschien erstmals in Hudební matice im J. 1934 als dritte Auflage des Klavierauszugs.

³⁷ Dieses Textbuch von Jenufa erschien in SNKLHU (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění) 1959 in der Sammlung Operní libreta Nr. 1., Bd. 19. Einleitungsartikel von Jaroslav V o g e l.

erfaßt das Originallibretto das Bild der Vertonung besser, denn es bezeichnet viele Phrasen des Textes mit einem musikalischen Wiederholungszeichen [: :] und mit der Bemerkung, wie oft sich eine bestimmte Phrase wiederholt.

Eine vollständige Edition des Originallibrettos ist nicht notwendig. Es genügt, die Hauptunterschiede zwischen dem Originallibretto (Abkürzung OL) und der Endfassung aus dem Jahre 1959 (Abkürzung L) hervorzuheben.

Abweichende Stellen gibt es schon im ersten Auftritt des ersten Aktes. Das OL hat keine szenischen Anmerkungen zu den einzelnen Personen vor dem ersten Auftritt, man findet diese jedoch bei den einzelnen Personen im ersten Auftritt. Im dritten Auftritt des OL fehlen die ersten zwei Verse des Chors, der von den Rekruten hinter der Szene gesungen wird: „Všeci sa ženija, vojny sa bóija“ („s will jeder hochzeiten, keiner will in den Krieg“ – Universal Edition, Klavierauszug ²1944, S. 38).

Zu einer wesentlichen Änderung kommt es im fünften Auftritt. Im veröffentlichten Libretto findet man nach Stewas Worten: Tak pŭjdem na zdavky s muzikou (So geht's zur Hochzeit mit Tanzmusik, UE, Klavierauszug ²1944, S. 57) folgende tschechische Anmerkung der szenischen Regie: Er will mit ihr den anstrengenden Tanz „odzemek“ tanzen. Die anderen schließen sich an, die Rekruten steigern die Geschwindigkeit zum wilden Tanz. Im OL fehlt diese Anmerkung; man findet sie weder in der Abschrift des Klavierauszugs aus dem Jahr 1903, noch in Helferts Revision des Klavierauszugs, nach welchem Jaroslav Procházka dieses Libretto herausgab. Es handelt sich um eine jüngere Ergänzung unbekannter Herkunft. Überraschenderweise wird hier ein bestimmter Volkstanz, der sog. Odzemek erwähnt; dies entspricht weder den Tatsachen, noch dem Wunsch des Komponisten; der in Jenufa vorkommende Tanz geht auf den mährischen-slowakischen Danaj-Tanz, genauer Kŭlaná-Tanz zurück. Bis zur Ausgabe der Jenufa-Partitur aus dem Jahr 1917, die zum ersten Mal den Odzemek-Tanz statt Janáčeks einfacher Forderung Im wilden Tanz vorschreibt, gab es in den Quellen keine Spur einer Erwähnung des slowakischen Odzemek-Tanzes.³⁸

In diesem fünften Auftritt konstatiert man einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen dem OL und dem L. Dem L gegenüber enthält das OL nach Preissovás Drama nämlich den vollen Wortlaut der Erklärung, warum sich die Küsterin entschlossen hat, Jenufas Heirat mit Stewa nicht gleich zu bewilligen, der mit den Worten beginnt: Auch sein Haar war wie Gold... Dieser Teil des Librettos folgt nach den Worten der Küsterin: Věrná jste si rodina! (Alle seid ihr so, ihr Buryja! – UE, Klavierauszug ²1944, S. 58–59).

Zu den weiteren Worten der Küsterin, die vor den Worten der Alten im OL mit dem Satz enden: Bůh tě tvrdě ztrestá (Treff' dich Gottes Strafe – UE, Klavierauszug ²1944, S. 61), fügt das L noch hinzu: Když mne neposlechneš (wenn du mir nicht gehorchen wirst). Das ist ein Zusatz der Schriftstellerin Calma Veselá, die sich mit ihrem Gatten Dr. Fran-

³⁸ Bohumír Štědr oň : *Videňská Janáčkiana* in der Zeitschrift *Hudební rozhledy* XVII – 1964, 275/76.

tišek Veselý für die Aufführung von Jenufa am Prager Nationaltheater einsetzte. Sie vermittelte zwischen Janáček und dem Prager Opernchef Karel Kovařovic und verbesserte einige Sätze im Klavierauszug von Janáčeks Jenufa aus dem Jahre 1908. Die Worte Wenn du mir nicht gehorchst unterlegte sie dem Gesang statt der Worte Treff' dich Gottes Strafe, um deren dreimalige Wiederholung zu vermeiden. Einen ähnlichen Eingriff in den Text nahm Marie Calma vor, indem sie die von der Küsterin dreimal wiederholten Worte Mivajte se tady dobře (Lasst' es euch hier wohl ergehen) durch den folgenden Satz ersetzte: Zitra inhed dom mi pújdeš, aby lidé neřikali, že se za tím štěstím dereš (Morgen aber kommst du nach Hause, niemand soll dir sagen können, daß du deinem Glück hier nachläufst! – UE, Klavierauszug ²1944, S. 61–62).³⁹ Eine weitere Änderung be ruht darin, daß Barena anwesend ist, wie Laca Jenufas rosige Wangen mit dem Messer verwundet. Nach dem OL tritt Barena auf die Schwelle, gleich nachdem Laca seine Worte zu Ende spricht: Okaž, já ti ji (kytičku) zastrčím za kordulku (Zeig mal, ich stecke dir den Blumenstrauß hinter das Mieder – UE, Klavierauszug ²1944, S. 85). Im veröffentlichten Libretto kommt Barena später auf die Szene, und zwar im Augenblick, als Laca singt: Tenhle krivák by ti je mohl pokazit (Dieses Messer könnt dir die Wangen verschandeln – UE, Klavierauszug ²1944, S. 88).

Im zweiten Akt des OL kommen auch einige Sätze vor, die das veröffentlichte Libretto nicht enthält. Im ersten Auftritt wird im L nach den Worten der Küsterin: Ale bude bečat, bude domrzat (Plärren wird er, wird schon kommen – UE, Klavierauszug ²1944, S. 104) der kurze Dialog zwischen der Küsterin und Jenufa ausgelassen. Vergleichen wir:

OL (zweiter Akt, S. 2) J e n u f a : Warum ließen Sie mich nicht weggehen? Sie müßten uns nicht immer in der Nähe haben.

K ü s t e r i n : Um in Verzweiflung zu geraten? Oder etwas Unbesonnenes zu machen? Wird mich sicher zu Tod noch quälen!

J e n u f a : Sie selbst haben gesagt, daß sich der Tote manchmal besser fühlt.

K ü s t e r i n : Ich war so stolz, Mädchen, wie stolz war ich auf dich!

L (S. 42): K ü s t e r i n : Plärren wird er, wird dich plagen. Wird mich sicher zu Tod noch quälen! Ich war so stolz, Mädchen, wie stolz war ich auf dich!

Im OL erkennt man klar, daß Janáček ursprünglich Jenufas Verlangen, die Küsterin mit dem Kind zu verlassen, vertonen wollte. Die Küsterin verwehrte es ihr und bewies so auch hier ihre Macht über Jenufa.

Im vierten Auftritt kommt es zu geringen Änderungen: Das OL enthält Lacas Worte, mit denen er abermals seine Liebe zu Jenufa bekennt: A co

³⁹ Marie Calma bekennt ihre Verbesserungen im Text des Klavierauszugs aus dem J. 1908, der ihr Eigentum war und sich nun in den Janáček-Sammlungen in Brünn befindet. Diesem Klavierauszug legte sie ein Sonderblatt bei, auf dem sie aufzeichnete, welche Striche von Kovařovic, welche Striche und Änderungen von Janáček stammen und welche Änderungen im Text sie selbst vorgenommen hat. Dies betrifft natürlich besonders die dritte Fassung der Oper. Vergleiche auch meine Studie Ke vztahu a korespondenci Leoše Janáčka a K. Kovařovice (Zum Verhältnis und zur Korrespondenz Leoš Janáčeks mit Karel Kovařovic) in Sborník filosofické fakulty university v Brně, 1962, Reihe F 6.

by už nepěkná byla... (Auch wenn sie nicht mehr schön wäre...). Diese Worte Lacas strich jedoch Janáček vor dem Jahr 1908 als überflüssig und die Handlung hemmend.

Im selben Auftritt kam es zu einer kleinen Änderung am Schluß, bei Lacas Worten. Im OL wiederholt er einigemal *Mivajte se zatím dobře* (Laßt es euch hier wohl ergehen), Worte, die Janáček vor dem Jahre 1908 ebenfalls strich, so daß sie das veröffentlichte Libretto nicht mehr enthält.

Im achten Auftritt des zweiten Aktes hat das OL nach den Worten der Küsterin (und sie muß noch glücklich sein) folgende Ergänzung: *Och, ona neví, jak jsem to těžko postavila* (Ach, sie weiß nicht, wie schwer ich das machte). Außerdem findet man im OL eine Ergänzung von Lacas Worten mit dem Geständnis seiner Liebe: *Hle ta jízva...* (Hier ist die Narbe...). Die gegenwärtige Ausgabe des Librettos enthält dieses Liebesbekenntnis nicht mehr.

Im dritten Akt findet man ebenfalls Unterschiede zwischen dem OL und L. Im vierten Auftritt fehlt im L der ganze Satz: *O, já jsem také dříve myslela, že tam k oltáři v štěstí mohou chodit jen dva pěkní a nastrojení* (Auch ich habe früher gedacht, daß zum Altar nur zwei schöne und hübsch gekleidete Leute glücklich gehen können).

Im fünften Auftritt läßt das L den Satz der Küsterin vermissen: *Však já také mou Jenůfu nedala ledajakému chlapčisku* (Ich habe ja meine Jenufa nicht dem ersten besten gegeben).

Im zehnten Auftritt ruft das Bauernvolk: *Werft Sie mit Steinen* (OL), im veröffentlichten Libretto werden die folgenden Worte hinzugefügt: *Sie hat das Kind ermordet! Sicher hat sie es aus Wien gebracht. Diese Worte erscheinen im Libretto seit der zweiten Ausgabe des Klavierauszugs (1917).*⁴⁰ Man findet sie weder im OL, noch im autorisierten Klavierauszug vom Jahr 1903. Sie wurden nach dem dramatischen Original dem Chorruß *Werft sie mit Steinen!* statt des Aufschreis eines Weibes der Schar beigefügt, um die eintönige Wiederholung der ersten Worte zu vermeiden.

In den nächsten Auftritten findet man nur geringe Unterschiede an zwei Stellen.

Nachdem Janáček die Urfassung der Oper *Jenufa* im Feber 1904, bald nach der Uraufführung in Brünn am 21. 1. 1904, zu bearbeiten begonnen hatte, änderte er zugleich auch das Originallibretto. Die Änderungen betrafen vor allem die Charakteristik der Küsterin im ersten Akt. Während die Küsterin im L als strenges Weib erscheint, das im zweiten Auftritt des ersten Aktes nur eine knappe Frage fallen läßt (*Stewa freigekommen?*), im fünften Auftritt der lustigen Musik ein Ende bereitet und dem angeheiterten Stewa die Prüfzeit eines Jahres auferlegt, tritt sie im OL besonnener und menschlicher auf. Sie begründet hier ausführlich, warum sie zu dieser strengen Maßnahme greifen muß. Im L ordnet sie einfach für Stewa die Prüfzeit eines Jahres an und nur ihre nüchterne Bemerkung *Alle seid ihr so, ihr Buryja betrifft die Vergangenheit.*

Die Exposition vom unwürdigen Gatten ließ Janáček im L aus, weil er die dramatische Wirkung steigern und die Schroffheit der Küsterin hervor-

⁴⁰ Den Klavierauszug von *Jenufa* bearbeitete für die zweite Auflage Otakar Nebuška, Prag 1917, *Umělecká beseda* S. 256.

heben wollte. Außerdem lehnte er es ab, die Vergangenheit breitzutreten und wollte das Libretto nicht einmal in diesem Auftritt mit Erinnerungen belasten. Es wäre sicher logischer, wenn die Küsterin auf Grund ihrer Erfahrungen und unter dem Eindruck ihres eigenen schweren Lebens das Verbot der Hochzeit und die Prüfzeit eines Jahres begründete, wie dies im OL der Fall war. Wenn sich Janáček im L mit dem schroffen Befehl der Küsterin begnügte, betonte er ihre gebieterische Herrschsucht und Schroffheit gegenüber Stewa und Jenufa sogar vor den Rekruten und dem Dorfvolk. Die Grundzüge des Charakters der Küsterin, einer selbstbewußten, in Liebe und Haß gleich strengen und folgerichtigen Frau, blieben trotzdem unberührt. Im verbesserten Libretto (L) tritt nur die Herrschsucht und eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegenüber den jungen Verlobten hervor, obwohl die Küsterin keine Ahnung von Jenufas Schwangerschaft hat. In der schroffen Anordnung der Küsterin (L) zeichnet sich bereits der Grundton ihres reumütigen Bekenntnisses am Schluß der Oper ab: „Kannst du denn nicht fühlen, daß ich mich weit mehr als dich geliebt hab'!“

Im zweiten Akt des L (Auftritt Lacas und Jenufas) strich Janáček die Szene mit Lacas wiederholter Liebeserklärung.

Es war wieder das Streben nach dramatischer Straffung, das ihn zu dieser Kürzung bewog, die den Schluß der Oper stärker zur Geltung bringt, da nach Jenufas Unglück, nach der Entdeckung des toten Kindes und der Enthüllung des Verbrechens Laca unentwegt an Jenufas Seite steht und entschlossen mit ihr in ein neues Leben geht. Der letzte Auftritt im dritten Akt mit Lacas Bekräftigung seiner unbedingten Treue und Liebe zu Jenufa wirkt viel überzeugender, als der zwar feurige, doch romantisch gestimmte Liebesgesang im zweiten Akt.

Auch diese Striche im OL hat also Janáček dramatisch wohl durchdacht und zum Vorteil der Oper vorgenommen.

Durch die Bearbeitung des OL änderte sich jedoch nicht die Zahl der Akte und Auftritte. Das Schauspiel enthält 3 Akte und 29 Auftritte (I. — 8, II. — 9, III. — 12); sowohl das Original als auch das bearbeitete Libretto gliedert sich im ersten Akt in 7 Auftritte (der dritte Auftritt zwischen der Küsterin und der Frau des Richters entfiel), im zweiten Akt in 8 Auftritte (der dritte Auftritt, Küsterin und Magd, entfiel ebenfalls) und im dritten Akt in 12 Auftritte. Die beiden Librettos enthalten also je 3 Akte mit 27 Auftritten. Die Zahl der handelnden Personen ist bei Preissová und bei Janáček dieselbe: 13. Zum Unterschied vom Schauspiel läßt Janáček den Richter und seine Frau nicht im ersten, sondern erst im dritten Akt, die Magd nicht im zweiten, sondern ebenfalls im dritten Akt auftreten. Dazu kommen noch, abweichend vom Schauspiel, mehrfache Umgruppierungen, hinzugefügte Stellen, Verkürzungen, stilistische Säuberungen, dramatische Zuspitzungen und die funktionelle Einschaltung des Chors in Szene und Handlung.

Nach den angeführten Änderungen und Strichen, die Janáček im OL Hand in Hand mit der Revision der Oper vornahm, bekam das Libretto zu Jenufa echten operndramatischen Charakter. Janáček gewann mit diesem Libretto eine wertvolle und neue Grundlage zur Entfaltung seines Stils. In seiner tragischen Erstlingsoper Šárka nach Versen von Julius Zeyer, die eine romantische Sage behandelte, unterlag er noch dem

traditionellen Einfluß Wagners und Smetanas; seine zweite Oper *Der Anfang eines Romans* nach einer pseudoromantischen Erzählung von Gabriela Preissová, die von Jaroslav Tichý in Verse übertragen wurde, bedeutete sogar einen Rückschritt. In seiner übermäßigen Begeisterung für die mährischen Volkslieder und Volkstänze verwendete sie Janáček in dieser Oper allzuoft. Sofern hier Gestalten aus dem Volk erscheinen, fehlt ihnen die Bühnenwirksamkeit und Lebensechtheit.

Erst in seiner dritten Oper *Jenufa*, dem Drama aus dem mährischen Bauernleben, hat Janáček sich selbst gefunden. In *Jenufa* fesselte ihn dieselbe Idee, die ihn fast in allen seinen Opern, von *Šárka* an, begleitete. Vladimír Helfert machte auf sie aufmerksam: es ist Janáčeks typisches Motiv der dramatischen Läuterung, der Katharsis, die den Helden am Schluß der Oper öffentlich seine Schuld bekennen und sich dadurch moralisch rechtfertigen läßt.⁴¹ Diese Katharsis ist von überzeugender Wirkung nicht nur in *Jenufa*, sondern auch im Schicksal (*Osud*), in *Káťa Kabanová*, in der Sache Makropulos, und in der Oper *Aus einem Totenhaus*. Artur Závodský bemerkte richtig, daß es sich in *Jenufa* eigentlich um das religiös-idealisierte Motiv der Buße und Verzeihung handelt, denn „Gottes Barmherzigkeit ist groß“.⁴²

Das Sujet von Gabriela Preissovás *Ihre Ziehtochter* kam Janáček wie gerufen. Es bot ein realistisches Bild des mährischen Bauernlebens, erschütternde dramatische Peripetien, die typischen Gestalten der Küsterin und *Jenufa*, der leidenschaftlichen Brüder *Stewa* und *Laca*, und anderer charakteristischer Volkstypen im sanges- und tanzesfreudigen Milieu der mährischen Slowakei. Janáček fand darin jedoch auch die sozialen Widersprüche des mährischen Dorfes: so ist z. B. der Gegensatz der Stiefbrüder von der Verwöhntheit des reichen Müllerssohnes *Stewa* dem armen Junggesellen *Laca* gegenüber gezeichnet. Sehr interessant und für Janáček typisch ist der Umstand, daß er in seinem Libretto ein einfaches Weib aus den niedrigen Volksschichten, die *Magd*, auftreten ließ, während Gabriela Preissová sie in den weiteren Ausgaben ihres Schauspiels durch der Gestalt der Bäuerin *Kolušina* ersetzte. Auch die Prosa und das ganze Sujet des realistischen Schauspiels erschienen ihm natürlicher und wahrhaftiger als die Handlung in Versen der Oper *Šárka* oder der Oper *Anfang eines Romans*, von denen man sagen kann, daß sie Janáčeks Persönlichkeit nicht entsprachen.

Als Janáček an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts mit František Bartoš die Neue Sammlung mährischer Volkslieder (1901) beendete, spielte sich in der Seele des Komponisten eine Wandlung ab. Er begann nämlich wie besessen die Melodik der menschlichen Sprache, vor allem der Mundart und Umgangssprache, zu studieren und notierte sie systematisch. Auch gelangte er zu endgültigen Schlüssen über den nationalen Charakter der

⁴¹ Vgl. Vladimír Helfert: *Slovanská katharse* (Die slawische Katharsis) *Divadelní list v Brně VIII* — 1932—33, 9, 231—232.

⁴² Artur Závodský: *Ke zrodu dramatu Její pastorkyně* (Zur Entstehung des Dramas *Jenufa*). *Sborník prací Franku Wollmanovi k sedmdesátinám* — Sammelschrift zum siebzigsten Geburtstag Frank Wollmans. Praha 1958, SPN. Derselbe: *Gabriela Preissová*. *Spisy UJEP v Brně*, filosofická fakulta, Bd. 88.

tschechischen Musik, als er die symphonischen Dichtungen Antonín Dvořáks in einigen Studien analysierte.⁴³ In der Glut dieser Atmosphäre reifte seine Jenufa heran, gerade zu der Zeit, als sich sein fünfzigster Geburtstag näherte. Die dramatische Idee des Werks und der neue musikalische Ausdruck mußten sich also auch um den Preis grundsätzlicher Änderungen des Librettos und musikalischer Retuschen durchsetzen.

Janáčeks Hauptziel war die Wiedergeburt der Oper, der er neue Kunst- und Lebenswahrheit in Prosa und Wort, im vokalen Ausdruck und in der Technik der Komposition verleihen wollte. Darum ist es kein Wunder, wenn er damals gegen Richard Wagner, ja sogar gegen die idealisierende Richtung Bedřich Smetanas Stellung bezog und sich eher von der klassisch-romantischen Tradition Pavel Křížkovskýs und Antonín Dvořáks angezogen fühlte.

Eine unmittelbare äußere Anregung zur Komposition der Oper Jenufa kam von Josef Bohuslav Foerster, der bald nach Janáčeks Anfang eines Romans die Oper Eva (1897) nach dem zweiten bekannten Schauspiel von Gabriela Preissová „Gazdina roba“ (Die Bauernfrau) komponierte. An Foerstere Kompositionsweise, die den klassischen Stil Bedřich Smetanas fortsetzte, konnte sich Janáček natürlich nicht anlehnen. In Mähren geboren, mußte er auch seiner Oper jene charakteristischen Züge verleihen, die er im Schaffen des mährischen Volks, im mährischen Volkslied und Volkstanz, in dessen rhapsodischem Charakter gegenüber dem tschechischen Volkslied entdeckte.

Wenn wir alle äußeren Anregungen und die inneren Wandlungen erwägen, die sich in Janáčeks künstlerischer Werkstatt zur Zeit der Komposition von Jenufa ereigneten (abgesehen von den Sprechmotiven, die wir später behandeln werden), sind wir gar nicht davon überrascht, daß sich in diesem Werk ganz deutlich ein neuer Opernstil der tschechischen Musik abzeichnet. Janáček befreite sich zwar nicht gänzlich von der Tradition, schlug jedoch bewußt einen neuen Weg ein, zu dem ihm auch Gabriela Preissová mit ihrem balladischen Drama eine ausgezeichnete Grundlage geboten hatte.

Mit der Bearbeitung dieses Dramas schuf der Meister in seinem Libretto dann ein Werk, dessen dramatische Konzeption allgemein menschliche Gültigkeit gewann. Das Originallibretto ließ die Urfassung der Oper Jenufa entstehen. Dies geht aus der autorisierten Abschrift des Klavierauszugs aus dem Jahr 1903 und der autorisierten, von Janáček im Jahr 1907 korrigierten Abschrift der Partitur hervor, die das ganze Originallibretto vertont.

⁴³ Betrifft Janáčeks Studien, veröffentlicht unter dem Sammeltitle *České proudy hudební* (Tschechische Musikströmungen) in der Brüner Zeitschrift *Hlídka* 1897–99. Vgl. meine Studie *Antonín Dvořák a Leoš Janáček*, Musikologie 5 – 1958, S. 105 ff. mit Anlagen.

a) Die autorisierte Abschrift des Klavierauszugs der Oper Jenufa aus dem Jahr 1903

Der autorisierte Klavierauszug aus dem Jahre 1903 enthält die erste und die zweite Fassung der Oper, denn dieser Auszug diente zugleich als Vorlage zur Ausgabe des ersten gedruckten Klavierauszugs, der ein Bild der zweiten Fassung nach Janáčeks Strichen und Änderungen bietet. Es sind vor allem die Striche im autorisierten Klavierauszug, die ein verlässliches Zeugnis von der Originalfassung ablegen. In weit geringerem Maße läßt sich diese nach den übrigen Korrekturen Janáčeks erkennen, die nach dem Ausradieren der Originalstellen oft undeutlich oder unleserlich sind.

In der Abschrift des Klavierauszugs aus dem Jahr 1903¹ wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit der Urfassung von Jenufa zu, indem wir den Großteil der Striche erneuern und versuchen, überklebte Stellen, zusammengeklebte Seiten und ausradierte Stellen, die noch leserlich sind, zu rekonstruieren. Wir verfolgen dabei zuerst größere Abschnitte in den einzelnen Akten der Originalfassung und dann die Einzelheiten, welche die Deklamation, die Melodie und den Rhythmus, den Stil, die Dramaturgie, die Regie u. a. betreffen. Manchmal wird es nicht mehr möglich sein, ein Bild der Originalfassung zu gewinnen, da man die überklebten Notenstrei-

¹ Die in den Janáček-Sammlungen unter Sign. A 7426 (250×321) hinterlegte autorisierte Abschrift des Klavierauszugs stammt vom Kopisten Josef Štross. Sie trägt am Ende des ersten Aktes die Unterschrift des Kopisten, das Datum der Abschrift wurde jedoch von Janáček „ausgekratzt“ (d. i. ausradiert); am Ende des zweiten Aktes findet man das von der Hand des Kopisten geschriebene Datum 8/7 1902 mit seiner Unterschrift, am Ende des dritten Aktes, ebenfalls von der Hand des Kopisten, das Beendigungsdatum der Abschrift 25. ledna 1903, 3¹/₂ hodiny odpoledne (25. Jänner 1903, 3¹/₂ Uhr nachmittags) mit der Unterschrift Josef Štross. Das Beendigungsdatum der Oper sanktionierte Janáček mit der russischen Widmung an Olga: Tebe, Olgo, v pamjat! 18. 3. 1903 (in russischer Schrift: 18. 3. 1903). Die autorisierte Abschrift des Klavierauszugs ist foliiert. Der erste Akt hat 79, der zweite 76 und der dritte 61 Blätter.

Nach Vladimír Helferts Studie *Něco o vzniku Její pastorkyně* (Zur Entstehung von Jenufa), *Divadelní list Zemského divadla v Brně IX, 1933–1934*, Abdruck in Helferts Aufsätzen *O Janáčkově* (Über Janáček), Praha 1949, *Hudební matice* 45 f., verbrannte Janáček die Originalhandschrift der Oper irgendwann im J. 1908. Damit ist allerdings nicht gesagt, welcher Art die Handschrift war; offenbar handelte es sich um einen Klavierauszug oder die Partitur. Von dieser Originalhandschrift der Oper blieb in den Janáček-Sammlungen nur eine kleine Skizze erhalten. Über Štross siehe *Ceskoslovenský hudební slovník II, 1965*, 629 und 1073.

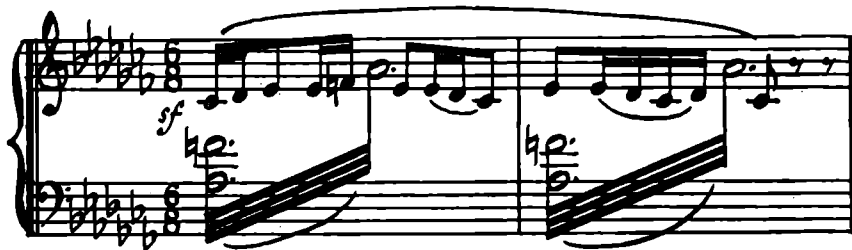
fen nicht entfernen kann, ohne den Klavierauszug zu beschädigen. Die Originalfassung ist an solchen Stellen nicht mehr leserlich. Trotzdem werden ihre wesentlichen Züge hervortreten und ihre Analyse wird uns gestatten, die dramatischen und musikalischen Pläne des Komponisten und ihre Entwicklung zu klären.

Die Striche sind meist mit rotem Stift durchgeführt, und zwar auf folgenden Blättern der Foliohandschrift des ersten Aktes: 5, 6 Rückseite, 10, 10 R., 11, 14, 14 R., 20, 35, 35 R., 36–39 (hier Striche auch mit einem gewöhnlichen Bleistift), 39 R., 40, 44 R., 45, 45 R., 46, 46 R., 47 R., 48, 48 R., 50, 51, 51 R., 52, 57, 57 R., 58, 59, 59 R., 60 R., 61, 61 R., 62, 68, 70 R., 71, 71 R., 72, 72 R., 73, 73 R., 75, 76, 76 R., 78 R., 79.

Der zweite Akt, mit selbständig nummerierten Folios, enthält weniger Striche. Sie kommen auf folgenden Blättern vor: 6 Rückseite, 7, 9, 9 R., 10, 14 R., 18 R., 21, 21 (irrtümlich zweimal nummeriert), 21 R., 31 R., 32, 34 R., 35, 36 R., 38, 38 R., 39, 52 R., 53, 55 R., 59, 60, 61 R., 62 R., 63, 64, 64 R., 65, 67 R., 68, 69 R., 70, 70 R., 71, 71 R., 73.

Im dritten Akt, dessen Folios wieder selbständig nummeriert sind, findet man relativ die wenigsten Korrekturen mit rotem Stift, und zwar auf folgenden Folioblättern: 2 Rückseite, 4, 12, 13, 13 R., 17 R., 26, 26 R., 29, 29 R., 30, 30 R., 51, 51 R., 52, 52 R., 53.

Einer der umfangreichsten Striche des ersten Aktes bezieht sich auf den langen Gesang der Kusterin, nach den Worten: Věrná jste si rodina! (Alle seid ihr so, ihr Buryja!). Im Originallibretto wird dieser Gesang von den Worten Aji on byl žlutohřivý (Auch sein Haar war wie Gold) eingeleitet.² Vorher findet man ein instrumentales Vorspiel, das die bekannte und bis heute gesungene Stelle einleitet: A tak bychom šli celým životem (Was, so ging's bei euch wohl jeden Tag zu). Es ist jedoch wichtig, daß dieses Vorspiel von 10 Takten das bekannte „Motiv der unglücklichen Liebe“ zitiert, das sich durch die ganze Oper zieht:



Dies ist einer der Beweise dafür, daß Janáček dieses Zentralthema in der Originalfassung oft verwendete. Hier erscheint es jedoch nicht im ursprünglichen Moll und späteren Dur, sondern mit lydischem Charakter. Die eigentliche Melodie Auch sein Haar war wie Gold wird in den ersten elf Takten auf die vorhergehende Vokalform Alle seid ihr so, ihr Buryja und ihren instrumentalen Abschluß aufgebaut:

² Vgl. oben im Text S. 65/66. In der Abschrift des Klavierauszug S. 36–40.

Kostelníčka *espressivo*

Věrná jste si ro-di-na

Von den Worten an Matka mi zrazovaly (Die Mutter hat mir abgeraten), bleibt der Rhythmus

konstant, doch wird seine Melodie mannigfaltig abgewandelt. Die eigentliche Vokalform löst ein Rezitativ auf einem einzigen Ton mit den erregten Amplituden verschiedener Intervalle ab. Die stereotype rhythmische Begleitung weicht dann der Wiederholung der instrumentalen Einleitung zum Gesang Auch sein Haar war wie Gold. Melodische und harmonische Änderungen sind im Gesang der Küsterin selten, es überwiegen Wiederholungen in Melodie und Harmonie; kleine rhythmisch-melodische Ostinato-Figuren gehen aus der instrumentalen Begleitung in die Vokalstimme über und umgekehrt. In der Harmonie meidet Janáček den Dur-Dreiklang mit der großen Terz; die Sekund oder Quart ist ihm lieber als die Terz. Wenn er den Gesang der Küsterin mit Jenufa im Duett kombiniert (Jenufa: Ó mamičko, nehněvejte se! [Oh, Mütterchen, seien Sie mir nicht böse!]), singt Jenufa melodisch und rhythmisch eine selbständige Melodie.

Der Strich des ganzen aus 75 Takten bestehenden Duetts war begründet. Es bringt nichts Neues, denn sein musikalischer Gehalt erscheint auch bei den folgenden Worten: Ale je to přisná ženská (Herrgott, ist das eine Strenge)! Im erwähnten Duett kommen größtenteils nur Wiederholungen vor und Janáček fühlte wohl, daß es die dramatische Aktion hemmt.

Auf Folio 44 und 45 beginnt der große gemischte Chor, der nach den Worten der Alten folgt: A vy, muzikanti, jděte dom, jděte dom, nespádějte chlapců (Und ihr Musikanten, marsch mit euch, fort nach Haus, lasset unsere Burschen – S. 64, immer Klavierauszug Universal Edition 21944). Diese Worte werden vom Chor in 34 Takten auf Folio 45–48 in zahlreichen Wiederholungen der Hauptmelodie vorgetragen, die der Komponist



hier in Sequenzen und Progressionen über ostinatem Baß auf F—H behandelt. Janáček konnte diesen langen Chorgesang auf dieselbe Weise erklären, wie den Chor *Každý párek si musí svoje trápení přestat* (Jedes Paar muß im Leiden seine Zeit überstehen) S. 67, den er verkürzte, indem er 15 Takte auf Folio 51—52 strich. Als ihm nämlich die Redaktion der Zeitschrift *Jeviště* (Die Bühne) vorwarf, er habe mit diesem Chor nur eine Konzession an den alten Opernstil gemacht und die übermäßigen Wiederholungen hätten am wenigsten gefallen, antwortete er in einem Brief, der aus prinzipiellen Gründen wörtlich zu zitieren ist:³

Geehrte Redaktion!

Gestatten Sie mir einige Worte zur Verteidigung der logischen Berechtigung des Chors Jedes Paar muß im Leiden seine Zeit überstehen im ersten Akt von Jenufa.

Wer dieses Motiv der Alten hörte — und ich war öfter Zeuge dessen — seufzte nicht nur mit denselben Worten in Gedanken, sondern stimmte auch laut zu: Ja, wirklich, jedes Paar muß sein Leiden überstehen! Die Alte hat eine bekannte Wahrheit jedem aus der Seele gesprochen. Alle Menschen, die sich auf der Bühne befinden, jeder ist von ihr fest überzeugt.

Der Altgesell sagt sie Laca mit Überzeugung, Laca wiederholt sie mit Bitterkeit, Jenufa in verzweifelter Furcht, und jeder Junge singt sie seinem Mädchen nach den Geschicken ihrer eigenen Liebe: So wird das Geflecht des Ensembles immer dichter und der Chor immer mächtiger.

Warum aber wiederholen sich nur die wenigen bündigen Worte?

Deshalb, weil ich keine anderen zur Hand hatte und dennoch fühlte, daß es nötig ist, länger hier zu verweilen, um das entsprechende Motiv in die acht Stimmen nicht nur auf eine natürliche Weise einzuleiten, sondern es auch anschwellen zu lassen und wieder ins leiseste Pianissimo zu überführen, damit es langsam wie ein Gedanke ins Vergessen gleite. Der Chor und die Soli haben ihre Partien in dieser Szene vollkommen zu beherrschen, um nicht gänzlich von den Winken des Taktstabes abhängig zu sein.

Mehr Worte, die mir noch für diese Szene die Schriftstellerin Frau G. Preissová zu schreiben verprach, werden hier kaum helfen. Eher eine lebenstreue und natürlichere Inszenierung bei jedem der drei Teile des Ensembles.

Warum denn beginnen die Alte, der Altgesell, Laca, Jenufa und der Chor in vier Stimmen dasselbe Motiv? Das wäre doch gegen den Grundsatz eines eigenartigen Naturismus der Melodie?

Vor allem ist hier eine Art Konzession, zu der ich nun kaum bereit

³ Vgl. Zeitschrift *Jeviště* I — 1904, Aufsatz von Josef Charvát: *Její pastorkyňa* (I. Akt). Siehe auch meine Arbeit *Janáčková Její pastorkyňa*, Praha 1954, S. 34—35.

wäre, gegenüber dem wirksamen Musikmotiv: obwohl es eine Fülle von Beispielen gibt, daß man bedeutungsvolle Worte einer anderen Person mit ihrer Sprachmelodie wiederholt. In solchen Fällen stimmen wir eigentlich im Fühlen und Wollen gänzlich mit der Seele jener fremden Person überein. Das ist der Grund, warum auch in dieser Szene dasselbe melodische Gewand gewählt wurde!

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Leoš Janáček

Richten wir nun unser Augenmerk auf die Stelle Und ihr Musikanten, marsch mit euch, fort nach Haus... Lasset unsere Burschen!

Während im ersten gedruckten Klavierauszug dieser gemischte mit der Aufforderung der Alten beginnende Chor im ganzen 14 Takte umfaßt,⁴ waren in der Originalversion insgesamt 46 Takte. Daraus ist zu sehen, zu welcher Breite und wie reich Janáček die Wiederholung bearbeitete, obwohl ihm nur zwei kurze Rufsätze zur Verfügung standen. Zuerst lehnt sich der Sopran des gemischten Chors im Unisono an den Gesang der Alten, dann fahren die Tenöre und Bässe auf einem Ton fort, worauf der ganze Chor, im Quartett und in absteigenden Progressionen mit einer kleinen Imitation im Alt, das Solo des Altgesellen und Lacas begleitet, bis er sich auf dem Terzquartakkord as, ces, des, f stabilisiert. Dabei verwendete Janáček die Harmonie, die er aus der Melodie Alle seid ihr so, ihr Buryja! übernommen hat.

Auf eine ähnliche Weise wird auch der gemischte Chor Jedes Paar muß im Leiden seine Zeit überstehen behandelt. Wenn wir uns an die im zitierten Schreiben an die Redaktion der Bühne gerichtete Erklärung halten, erkennen wir, daß Janáček die gedankliche Teilnahme aller Anwesenden, die mit der dramatischen Situation verknüpft ist, psychologisch begründete und musikalisch ausdrückte. Jeder, der die Worte der Alten hörte, bejahte sie nicht nur sondern wiederholte sie auch. Das Libretto enthielt nur diese Worte und der Komponist wünschte von Gabriela Preissová keine weiteren Worte. Er bekannte, daß ihm das wirkungsvolle Motiv gefiel und daß er es auch deshalb wiederholt erklingen ließ. Schließlich hält er sich wieder an seine psychologische Rechtfertigung des sich allzu oft wiederholenden Motivs: „Wir stimmen ganz mit der Seele einer fremden Person, ihrem Fühlen und Wollen überein, darum wiederholen wir die bedeutungsvollen Worte dieser Person, sogar mit ihrer Sprachmelodie.“

Janáček durchdachte auch die Dynamik dieses Chors psychologisch, indem er das Hauptmotiv mächtig anschwellen und nachher im zartesten pp verklingen ließ, gleich einem Gedanken, der sich im Gedächtnis langsam verliert.

Um die ursprüngliche Länge des Chors vom Anfangsgesang der Alten bis zum instrumentalen Schluß beurteilen zu können, führen wir die Zahl seiner Takte an. Es waren 67 Takte (von *Meno mosso* in der Abschrift des Klavierauszugs, Fol. 50–56), zum Unterschied vom gedruckten Klavierauszug, der zweiten Fassung von Jenufa,⁵ wo sich die Zahl der Takte auf 52 verminderte. Die Kürzung um 15 Takte ist nicht wesentlich. Der Chor ge-

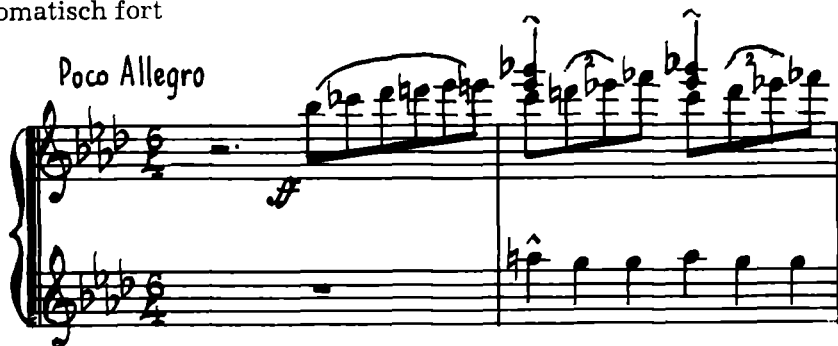
⁴ Siehe den ersten Klavierauszug von Jenufa aus dem J. 1908, S. 65 ff.

⁵ Daselbst, S. 68–76.

fiel Janáček und er gestattete sich deshalb bewußt eine kleine Konzession an den alten Opernstil. Doch war er davon überzeugt, daß die Mitwirkenden die Wahrhaftigkeit der gesungenen Worte tief erleben müssen; auch sei es Aufgabe der Regie, die Sologesänge vom gemischten Chor zu unterscheiden. Man sieht also, wie sehr sich Janáček auch für die richtige Interpretation interessierte.

Unter den wesentlichen Kürzungen des ersten Aktes verdient noch der Strich auf Folio 70 (Rückseite) bis 73 (Rückseite) Erwähnung. An dieser Stelle sind jedoch die Blätter 72–73 des Klavierauszugs so gründlich zusammengeklebt, daß man sie nicht voneinander entfernen kann, ohne sie zu beschädigen. Wir müssen uns also mit einer Abschätzung der Taktzahl auf den einzelnen Seiten begnügen und können die Länge des Strichs höchstwahrscheinlich auf 65 Takte veranschlagen. Es handelt sich gerade um jenen entscheidenden dramatischen Moment, als sich Laca fieberhaft aufgereggt entschließt, Jenufas Wange mit dem Messer zu verletzen, und singt: *Ale zadarmo ti tu voničku nedám!* (Sag, Jenufa, was bekomm' ich für den Strauß da? – *Poco allegro* im Klavierauszug 70 Rückseite – *Moderato* 73 Rückseite). An derselben Stelle der zweiten Fassung verläuft derselbe entscheidende dramatische Augenblick in bloßen vier Takten, ist also mindestens um 60 Takte kürzer.⁶

Die ursprüngliche Version dieser Stelle war also nicht nur weitaus länger, sondern auch im Vokal- und Instrumentalpart anders konzipiert. Die dramatische Spannung wurde hier mit einer rhythmischen, hartnäckig wiederkehrenden Ostinato-Figur im Orchester ausgedrückt. Sie schritt meist chromatisch fort



änderte sich in den Intervallen



⁶ Dasebst, S. 96. *Poco Allegro* bis *Moderato*.

und wiederholte sich auch auf einer anderen erhöhten Stufe. Der verminderte Dreiklang mit dem Halbtonvorhalt zur Quint dominierte hier auf alte romantische Weise. Auch war er in der ursprünglichen Vokalmelodie

Laca

A-le zadarmo ti tu voničku nedám, zadarmo

Jenufa
ti ji nedám. Opovaž se!

zu erkennen, die später gestrichen wurde. Bei der Revision erfaßte Janáček richtig, daß die dramatische Spannung in diesem entscheidenden Augenblick nicht allzuviel Gesang und Musik verträgt, daß Lacas eifersüchtige Tat und Jenufas ernste Verletzung in wenigen Augenblicken erfolgen müssen. Darum strich er das ganze Piu mosso (Folio 71 R., 72 u. w.), wo sich ursprünglich noch ein orchestrales, auf den im großen und ganzen statischen Quartsextakkord aufgebautes Zwischenspiel in E-dur befand. Aus der gut leserlichen Seite Folio 73 R. geht dann hervor, daß Janáček ursprünglich auch Lacas Frage Co? Co máš proti mně? (Was? Was hast du gegen mich?) abweichend konzipierte. Ursprünglich erhebt sich diese Frage, auf eine chromatische Progression von Sextakkorden gestützt,

Co? Co máš proti mně?

in der korrigierten Fassung folgt sie dem instrumentalen Part in einem Takt, ohne mit dem ersten Was anzufangen:



Auch änderte er in der Melodik Jenufas Ausruf *Jesus Maria!* Dieser umfangreiche Strich im hochdramatischen Augenblick des I. Aktes war notwendig. Gerade dadurch erhielt die Stelle dramatisches Gefälle und gipfelte in der schroffen Knappheit des musikalischen Ausdrucks. Außerdem verfolgte Janáček ohne Zweifel das Ziel, die Fesseln der konventionellen melodischen und harmonischen Mittel zu brechen, sich von der überflüssigen Chromatik und den verminderten Dreiklängen zu befreien. Schreiben Sie neu!, lautete seine dringende Forderung an die Schüler, die er in seinen eigenen Kompositionen erfüllte.

Aus dramatischen Gründen, um die dramatische Aktion zu beschleunigen und die Wahrheit der Handlung hervorzuheben, um Sätze und Worte nicht überflüssig zu wiederholen, strich Janáček auf Folio 76 drei Takte zu den Worten *poškrábl nějak líco* (und kratzte ihr die Wange auf)



Dann strich er auch 8 Takte auf Folio 76 R., wo die Alte den Satz wiederholt *Samou žalost vyvádíte, chlapci!* (Nichts als Kummer hat man von den Buben!)

Aus denselben Gründen ließ Janáček auch das fünftaktige, auf Sequenzen gegründete Orchesterzweischenspiel aus, das in der Originalversion dem Ausruf des Altgesells *Laco, neutíkej!* (Laca, laufe nicht fort!) vorangeht.

Der zweite Akt weist gegenüber der Originalfassung weitaus weniger Striche auf. Dies kann man darauf zurückführen, daß Janáček diesen Akt um 4 bis 5 Jahre später (1902) komponierte und an die musikdramatische Arbeit konzentrierter herantrat. In diesem Akt findet man die mehrfache Wiederholung mancher Phrasen nicht mehr. Zahlreiche Ausradierungen zeugen davon, daß Janáček zähe revidierte. Solche Stellen kann man meistens kaum rekonstruieren. Von den größeren Strichen führen wir an:

Auf Folio 6 R. und 7 wurden im ganzen 8 Takte gestrichen, die eigentlich nur eine Wiederholung der vorhergehenden Takte vorstellen: *a jeho hodný otec se ani ve snu oň nestará* (indes sein braver Vater nicht mal im Traume sich drum kümmert! – S. 101). Eine wesentliche Änderung entstand durch den Strich von 27 Takten auf Folio 9–10. Es handelt sich um den Dialog zwischen Jenufa und der Küsterin, in dem Jenufa die Küsterin daran erinnert, daß sie sie mit dem Kind verlassen wollte.

Janůfa <f>

Proč jste mě ne-postila ně-kam ode-jít? Nemuse-la byste nás mít na o-čá-čích

Kostelníčka.

bude bečat, domrzat! bečat, domrzat!

Janáček strich diese Stelle, weil sie im Vokalpart die übliche romantische Prägung besaß; sie stützte sich nämlich in allen 8 Takten auf den dominanten Septakkord von B-Dur in der Begleitung, der sich stereotyp mit derselben rhythmisch beweglichen kleinen Figur wiederholt

Auch die folgende Antwort der Küsterin *Abys si byla zoufala?* (Du hättest verzweifeln müssen) bringt nichts wesentlich Neues als Sequenzen und Progressionen mit derselben Begleitung: In der Melodik erreicht zwar die Küsterin den Höhepunkt bei den Worten *Krve, rozumu mně to upíjí* (Wird mich sicher zu Tod noch quälen! – S. 104), doch ist die Begleitung eintönig. Harmonisch interessant ist das Verschmelzen der Dur- und parallelen Moll- Tonart (E-cis), das man zu jener Zeit auch bei Vítězslav Novák findet. In diesem Strich ist auch das *Meno mosso* inbegriffen, da *Janůfa* den melodisch einfachen Schlußgesang auf folgende Worte singt: *Řekla jste sama, že někdy lépe člověku mrtvému* (Sie sagten doch, daß sich manchmal der Tote besser fühlt). Auch diesen Teil mit dem Schlußgesang hat Janáček mit Recht gestrichen. Er fühlte, daß er sich in den musikalischen Phrasen zu oft wiederholt und daß die logische Entwicklung der Handlung durch diesen Strich keine Einbuße erleidet.

Das Auslassen der 7 Takte in der Einleitung zum 4. Auftritt war selbstverständlich, da Janáček *Lacas* Worte, die sich ursprünglich am Anfang des 4. Auftritts befanden, dem Ende des dritten Auftritts hinzufügte. Deshalb war auch keine Wiederholung der Worte und der Melodie im 4. Auftritt mehr nötig.

Er war auch überflüssig, die Worte A co by už nepěkná byla, staříčká jak věchýtek... (Und auch wenn sie nicht mehr schön wäre und alt... — Fol. 34 R. — 35) zu vertonen

A co by už ne - pěkná by-la

Staříčká jak věchý-tek neb jiněmu se přece dosta-la

já bych kji-ně srdce přiložit nemohl

já bych kji-ně srdce přiložit nemohl

Es handelte sich um eine konventionelle Melodie, die vor allem an einer stereotypen rhythmischen Wiederholung litt; das melodische Ostinato ändert sich zwar nach den harmonischen Verbindungen, wiederholt sich jedoch unzählige Male. Auch die Harmonie ist hier nicht sehr glücklich, as-moll wechselt mit der Moll-Subdominante oder mit dem verminderten kleinen Vierklang u. a.

Erwähnenswert ist, daß Janáček auf Folio 38 R. und 39 fünf Takte strich, wo Laca verspricht, in die Mühle zu gehen und zu fragen, wann die Hochzeit stattfindet: Tož ano, mívajte sa zatím dobře (Also gut, leben Sie einstweilen wohl). Dies Stelle gefiel Kovařovic nicht, auch nachdem die fünf Takte gestrichen wurden, weil sie noch immer zu viel Wiederholungen enthielt.

Jenufas herrliches Gebet Zdravas královno (Gegrübet seist du Maria — Fol. 52 R., 53; UE, Klavierauszug, S. 153), wurde von Janáček ebenfalls gründlich revidiert. Vor allem hat er es um 12 Takte gekürzt. Die 8 Takte des Vorspiels zu diesem Gebet ließ er aus, die im wesentlichen mit der Begleitung der eigentlichen Melodie übereinstimmen, strich die 4 Takte des Zwischenspiels vor dem Gesang auf die Worte Živote sladkosti (der Herr ist mit dir — UE, Klavierauszug, S. 154), so daß auch dieses Gebet durch ununterbrochene Bewegung und fieberhafte Unruhe an dramatischer Spannung gewann. Dasselbe Ziel erreichte der kleine Strich auf Fo-

lio 59, der nur die Wiederholung des Gesangs der trauernden Jenufa betraf tož umřel (gestorben — UE, Klavierauszug, S. 161). Auf Folio 62 R. und 63 besaß der Gesang 9 Takte, in denen sich der mit dem zerlegten weichen kleinen Vierklang beendete Zweitakt wiederholte. Auch diese Stelle strich Janáček:



Von den größeren in diesem Akt vorkommenden Strichen sind noch zwei Stellen zu erwähnen: auf Folio 67 R., 68 und 69 R. bis 71 R.

Die erste Stelle knüpft an die Worte der Küsterin an: Ach, ona neví, jak jsem to těžko postavila (Ach, sie weiß nicht, wie schwer ich das durchgeführt habe).



Natürlich wiederholt Janáček diesen Satz; obwohl er die Melodie in eine tiefere Lage versetzt, ist die Wiederholung überflüssig.

Die zweite Stelle enthielt ein neues Bekenntnis Lacas, daß er Jenufa liebe und sie heiraten wolle. Er erklärt dies in einem begeisterten Sologebung von 38 Takten, in den auch Jenufa im Duett einfällt (weitere 16 Takte). Diese 54 Takte wurden mit „vide“ bezeichnet und gestrichen, weil sie ebenfalls endlose Wiederholungen in den Vokal- und Instrumentalstimmen enthielten, die ohne wesentliche harmonische Wandlungen fort-schritten.

Im dritten Akt kam es zu keinen erheblichen Änderungen der Originalversion. Die Instrumentaleinleitung zum dritten Akt hatte ursprünglich 103 Takte, zwei größere Striche verkürzten sie um 26 Takte (Fol. 2 R. und 4), so daß die ganze Einleitung nun 77 Takte zählt. Im ersten Strich (12 Takte — Poco mosso) trat über einem verminderten Septakkord eine neue Melodie an, die dann von der Baßstimme abgelöst wurde:

Poco mosso

Dieselbe Melodie setzt auf dem Quartsextakkord der folgende ungestrichene Teil fort. Auch hier fühlte Janáček eine überflüssige Wiederholung. Ebenso strich er die weiteren 14 Takte auf Folio 4, die sich in einer anderen Tonleiter wiederholten. Auf Folio 13 und 14 wiederholte Janáček ursprünglich 5 gleiche Takte; was die Idee und die Musik betrifft, brachte das Moderato (Fol. 26) nichts Neues, sein Charakter war ausgesprochen episch (elf Takte).

Moderato (♩ = 54)

Ó, já jsem také dik-re myslela, že tam ku ol-táři v šléstí
mohou chodit jen dva pěkní a nastrojení

Ungeeignet war in der Originalfassung das Duett der Küsterin und des Richters, in dem der Richter von seiner Zigarre, die Küsterin von ihrer Jenufa sangen.

Kostelníčka

f Však já ta-ké mou Jenůfu nedala ledajakému chlapčisku
Rychtář
zapálil cigárku už by to hrabani.

Aus der allzulangen Vorbereitung des anmutigen Auftritts der Dorfmädchen, die Jenufa viel Glück zur Heirat wünschen, strich Janáček 10 Takte.

Auf den folgenden Seiten bis zum 10. Auftritt findet man keinen größeren Strich. Am Ende des 10. Auftritts kommen zwar Striche vor, weil Janáček einige Takte schon vorher verwendete; deshalb wiederholte er die überflüssigen Worte nicht mehr und strich sie. Dabei fiel auch eine interessante, von Karolka und der Frau des Richters gesungene Stelle aus

Karolka

Rychtářka

Karolko mo-ja, Karolko mo ja.

und wurde durch eine bessere ersetzt. Den Augenblick, in dem Jenufa die gedemütigte Küsterin vom Boden emporhebt, vertonte Janáček ursprünglich in einer niedrigeren Lage.

Largo I.

Largo II.

Vstaňte, pěstunko mo-ja. Dosti smrtelného ponížení a muk vás čeká

Vstaňte, pěstunko moja. Dosti smrtelného ponížení a muk vás čeká

Mit einem eintaktigen Instrumentalstrich endet auf Folio 53 die gründliche Revision der Originalfassung der Oper Jenufa.

Die übrigen Striche, die von der abweichenden ursprünglichen Konzeption der Oper zeugen, betreffen größtenteils Wiederholungen von bestimmten Abschnitten, weshalb wir die einzelnen Stellen nicht anführen.

Die Motivwiederholungen gehören zu den typischen Merkmalen von Janáčeks Stil und kommen ebenso bei Vokal- wie bei Instrumentalmotiven vor. Janáček äußerte sich mehrmals zur Wiederholung von Motiven: Zum erstenmal vielleicht schon im Jahr 1888, als er in einem Artikel Pohodlí v invenci (Bequemlichkeit in der Invention) sagte: *Durch das einfache Wiederholen gewinnt ein einziger Ton, ein einziger Akkord, die melodische Form an Gewicht und Tiefe, an Kraft und Seelenglück. Eine unge-*

ahnte Menge feiner Unterschiede in der psychologischen Auffassung eines beliebigen musikalischen Gedankens taucht jedoch bei einer teilweise abgeänderten Wiederholung auf.⁷

Die Wiederholung war also bei Janáček keine mechanische Angelegenheit; die einfache Wiederholung von Worten, eines Motivs oder einer ostinaten Figur, wurzelte nicht nur in der Kenntnis der menschlichen Seele, sondern auch in anderen Komponenten seiner Kunst, der Vokalmelodie, Harmonie, Instrumentation u. a.

Zum Stil der häufigen Motivwiederholung gelangte Janáček auch unter dem Einfluß der lachischen Volkslieder und Volkstänze, die z. B. im Tanz Požehnaný oder Celadenský das Rückgrat des Tanzes bildet. Janáček war sich auch in Jenufa der Bedeutung von Wiederholungen im Bau einer Oper bewußt, wenn er sich gegen den Vorwurf der Redaktion der Zeitschrift Jevišťe wehrte, er habe das Motiv Jedes Paar muß sein Leiden überstehen zu oft wiederholt. Damals antwortete er der Redaktion trefflich mit folgenden Worten: Die Alte sagte jedermann eine allgemein bekannte Wahrheit. Wer sich auch auf der Bühne befindet, bejaht sie aus tiefster Seele...⁸ In diesem Fall betraf die Wiederholung der Worte der Alten das ganze Ensemble und den Chor. Janáček wiederholte in der Originalfassung jedoch auch die Motive der einzelnen Solopartien, was eine überflüssige Verlangsamung der Handlung zur Folge hatte.

Die Wiederholung des Motivs in den Vokalstimmen besitzt bei Janáček verschiedene Stufen, Formen und Wandlungen. Ein bestimmtes Motiv kommt nicht nur zweimal, sondern dreimal, ja sogar fünfmal nacheinander vor, und zwar in der genauen Wiederholung von Melodie und Text.

In den Vokalstimmen der Originalfassung von Jenufa findet man wörtliche Wiederholung derselben Melodie und desselben Textes, derselben Melodie mit einem anderen Text, sequenzartige Wiederholungen auf einer anderen Stufe, fragmentarische Wiederholungen und endlich Wiederholungen des Textes mit einer neuen, im Ausdruck geänderten Melodie. Vergleichen wir nun einige Beispiele: Am ersten Beispiel

The image shows three staves of musical notation for the opera 'Jenůfa'. The first staff is labeled 'Jenůfa' and contains a melodic line with the lyrics 'potom tě maji mít rá - dy!' written below it. The second staff is a variation of the same melody, also with the lyrics 'potom tě maji mít rá - dy!' below it. The third staff is a further variation, also with the lyrics 'potom tě maji mít rá - dy!' below it. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. A fermata is placed over the final note of each staff.

⁷ Leoš Janáček: *Pohodlí v invenci* (Bequemlichkeit in der Invention). Hudební listy IV – 1887/88, Nr. 6.

⁸ Vgl. Anm. Nr. 3.

wird anschaulich demonstriert, wie Janáček dieselbe Phrase dreimal, jedesmal auf einer anderen Stufe, wiederholt. Das zweite Beispiel

Laca

už tak na všelicos špatně vidíte! Už tak na

Už tak na všelicos špatně vidíte!

zeugt davon, wie er im sechsten Takt denselben Text- und Melodieabschnitt wiederholte: Ja, Mütterlein, s'ist wohl schon mancherlei für Euch schlecht zu sehen. Später verbesserte er diesen Fehler, indem er die Wiederholung als unlogisch und dramatisch unwahr strich – unlogische Stilisierungen bekämpfte er doch selbst! Die dritte und vierte Gattung der Wiederholung

Jenufa

A Števo se ne-vra - cí a Števo se ne-vra - cí

Laca

Mohl ses přesvědčit, kterak ji lů — bím, kterak ji lů — bím!

findet ihre Begründung in der Psychologie und Ausdrucksweise der handelnden Personen: Der wiederholte Text bekommt eine neue, markant geänderte Melodie.

Wenn wir die einzelnen Blätter des von Janáček autorisierten Klavierauszugs untersuchen, bemerken wir, daß er die meisten wörtlichen Wiederholungen der Originalfassung strich und dadurch einen stärkeren und wahrhafteren Ausdruck erzielte, wie der erste gedruckte Klavierauszug aus dem Jahre 1908 beweist, der eigentlich die zweite Jenufa-Fassung vorstellt. Auf Folio 20 ließ der Komponist die wörtliche Wiederholung des Gesangs des Altgesellen Siehst du, Laca — fünf Takte aus, auf Folio 74 R. und 75 strich er die Wiederholung von Lacas Liebeserklärung als Kind geliebt und zwei der vier Wiederholungen von Barenas Ein Unglück ist

geschehen: Auf Folio 77 fand er die mitleidige Wiederholung der Worte der Alten Nichts als Kummer überflüssig, und beschränkte das Vergelt's Gott Barenas. Die meisten Wiederholungen kommen jedoch in den Chorgesängen des ersten Aktes der Originalfassung vor, deren Kürzungen schon behandelt wurden. Ein in sämtlichen Stimmen allzuoft wiederholter Chor (Geh't nach Haus . . .) könnte ja kaum den Eindruck eines erbitterten Aufgebots machen, sondern müßte eher grotesk wirken.

Im zweiten Akt findet man weniger Striche ganzer Partien, und infolgedessen auch einzelner wiederholter Vokalabschnitte. Auf Folio 6 R. und 7 sieht man noch die ursprünglich wiederholte Phrase A jehó hodný otec se ani ve snu oň ho nestaral! (Indeß sein braver Vater, nicht mal im Traume sich drum kümmert!) Zuerst ersetzte Janáček die wortgetreue Wiederholung durch eine Abänderung, und strich dann auch die geänderten 8 Takte. Auf Folio 38 fühlte der Komponist bei der Revision der Originalfassung, daß es genügt, die Aufforderung der Küsterin an Laca Teď běž, jen běž! (Jetzt geh'!) nur zweimal anstatt dreimal zu wiederholen. Ebenso war es unnötig, Laca sein Tož ano (Mit Freuden) so oft wiederholen zu lassen.

Nur ganz ausnahmsweise strich Janáček in der Originalfassung eine neue, noch nicht wiederholte Vokalphrase. Dies geschah im berühmten Gebet nach Jenufas Bitte A Števuška mi ochraňuj! (Und schütz' es mir), wo er zwei neue Takte ausließ, höchstwahrscheinlich als Folge einer Änderung, die einige Takte vorher betraf.



Auf Folio 64 R. kürzte Janáček Jenufas Gesang um zwei wiederholte Takte Děkuji ti, Laco (Dank dir, Laca), auf Folio 73 strich er die Worte der Küsterin Já vás včil žehnám (Geb euch nun den Segen — UE,² Klavierauszug, S. 173).

Im dritten Akt findet man noch weniger wiederholte Vokalstellen. Den mehrmals wiederholten Gruß Dobrý večer (Guten Tag), den die Dorfmädchen singen, lehnte Janáček bei der Revision der Originalfassung ab. Die vielfältige Chorwiederholung (Folio 45 und 46) Kamením po ní (Werft sie mit Steinen — UE, ²Klavierauszug, S. 227, ließ er bestehen, um der erbitterten Stimmung dramatischen Nachdruck zu verleihen; auch fällt der Chor in den Sologesang in bestimmten Abständen, nicht ununterbrochen ein. Für überflüssig hielt Janáček am Schluß der Oper Lacas wiederholten Satz Já jsem toho příčina (Ich bin die Ursache davon) und Karolkas wiederholtes Pod'me dom (Kommt nach Haus).

In weit höherem Maß kommen Wiederholungen im Instrumentalpart vor. Zu solchen Wiederholungen kleiner Motive zählen wir jedoch nicht jene rhythmisch heftig bewegte Ostinato-Figur, die meist in den inneren Stimmen auftaucht, und dramatische Spannung hervorrufft. Diese Figur

ist für Janáčeks Rhythmus und Rhythmik stiltypisch. Der Rhythmus (sčasovka) und die Rhythmik (sčasování) — so bezeichnete sie Janáček in seiner tschechischen Terminologie — standen auch im Vordergrund des theoretischen Interesses seiner zahlreichen Studien.⁹

Abgesehen von dieser rhythmischen Figur, die man als etwas Spezifisches ansehen kann, sind die Instrumentalstimmen der Originalfassung derartig mit Wiederholungen belastet, daß Janáček Striche vornehmen mußte. Die Instrumentalstriche, die mit den oben erwähnten Vokalstrichen zusammenhängen, werden hier nicht angeführt. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nur den selbständigen Instrumentalstrichen zu, die in der Originalfassung bei Zwischen-, Schluß- und Vorspielen vorkommen.

Auf Folio 6 R. strich Janáček zwei Takte des Zwischenspiels in As-Dur, das sich zwei Takte vorher wiederholt; auf Folio 10, 10 R., und 11 ließ er ebenfalls zwei Takte aus, welche die Vokalmelodie Jenufas einleiten und abschließen:



Zum erstenmal geschah dies, weil sie psychologisch noch nicht begründet waren; zum zweiten und dritten Mal deshalb, weil sie die dramatische Handlung aufhielten. Sie kommen nämlich in derselben Intervallsform auf Folio 10, 11 insgesamt siebenmal vor. Aus denselben Gründen nahm Janáček Striche auf Folio 14 und 14 R. vor. Auf Folio 48 R. ließ er mit Recht drei sich überflüssig wiederholende Takte aus und strich auf Folio 57 und 58 zwei Takte des Zwischenspiels, die melodisch nichts Neues brachten. Eine häufige und unbegründete Wiederholung, die das dramatische Gefälle hemmte, war auch der Grund für die weiteren Striche auf Folio 59, 59 R., 61, 61 R., und 62. Janáček sah sich gezwungen, auch die Generalpause (Fol. 68) auszulassen, um sie nach zwei Takten nicht von neuem zu wiederholen. Der verhältnismäßig größte Strich eines instrumentalen Zwischenspiels entstand auf Folio 73, 74. Die Stelle ist als *Piu mosso* bezeichnet, bei der Regiebemerkung: *Laca rafft sich aus seiner Betäubung auf und läuft da-*

⁹ Leoš Janáček schrieb folgende Aufsätze über die Rhythmik (sčasování): *Meine Ansicht über die Rhythmik I*. Zeitschrift *Hlídká* XXIV — 1907, 416–425, II. (daselbst, 520–533), III. daselbst, 598–613), IV. (daselbst, 677–687), V. (daselbst, weiter), *Rhythmik im Volkslied* (Sčasování v lidové písni) I. *Hlídká* XXVI — 1909, 965–971, II. (daselbst, 1037–1042) und *Z praktické části o sčasování* (Aus der Praxis über die Rhythmik). *Dalibor* XXX — 1907, 157.

von (UE,² Klavierauszug, S. 93). Das fünftaktige Zwischenspiel wimmelt von sequenzartigen Läufen der Streichinstrumente, die in den Quartsextakkord E münden. Es war nämlich nötig, die Worte des Altgesellen, der rasche Hilfe für die verletzte Jenufa fordert, nicht zu unterbrechen, damit er dem sich zur Flucht anschickenden Laca Halt gebieten kann.

Um häufige Wiederholungen zu vermeiden, strich dann Janáček im zweiten Akt das Instrumentalzwischenspiel auf Folio 14 R., drei Takte auf Folio 18 R., zwei Takte auf Folio 21 und 21 R. Eine Ausnahme bildet der Strich von zwei Takten auf Folio 36 R., die eigentlich keine Wiederholung vorstellen und selbständig nach dem *Piu mosso* (Fol. 36) stehen, im Stil jedoch nicht einheitlich wirken. Die häufige Wiederholung zwang Janáček zu längeren Strichen auf Folio 53 (2 Takte im Gebet), 60 (3 Takte nach Jenufas Worten – *Že co mu Pánbůh nachystá, já bych bědná nemohla*) . . . daß er zu Gott gerufen würd', denn bei ihm nur fänd' er Ruh'! – UE, S. 162), 63 (1 Takt), 65 (3 Takte).

Die Kürzung der instrumentalen Einleitung zum dritten Akt habe ich schon erwähnt. Sonst gibt es im dritten Akt am wenigsten Instrumentalstriche: Folio 12 R. (1 Takt), 13 (5 Takte), 17 R. (1 Takt), 30 (4 Takte), 53 (1 Takt).

Etwas schwieriger ist es, den Deklamationscharakter und die melodisch-rhythmische Seite der Originalfassung zu charakterisieren. Auch in dieser Hinsicht nahm Janáček beträchtliche Änderungen vor, die er jedoch so radikal durchführte, daß er die Originalfassung entweder gründlich ausradierte oder sie mit einem Streifen neuen Notenpapiers überklebte. Deshalb ist es meist unmöglich, die Originalhandschrift zu lesen. Trotzdem blieben an mehreren Stellen lesbare Spuren, die es im großen und ganzen gestatten, ein übersichtliches Bild der Deklamation und melodisch-rhythmischen Seite der Originalfassung zu gewinnen.

Um die Musikdeklamation Janáčeks zu begreifen, muß man erst seine theoretischen Ansichten kennenlernen. Janáček stand nämlich um das Jahr 1887 auf einem anderen Standpunkt als Otakar Hostinský, dessen Anschauungen über die Prosodie der tschechischen Sprache und die Übereinstimmung von Musik- und Wortdeklamation sich durchzusetzen begannen. Janáček sprach seine Einwände gegen Otakar Hostinskýs Theorie in einem eigenen Aufsatz aus.¹⁰ Hostinský sah nämlich den Born der tschechischen Musik vor allem in der Nationalsprache und betonte deshalb die Genauigkeit der Deklamation nach den Regeln ihrer Prosodie. Janáček suchte dagegen die Muster für seine Deklamation im Volkslied, und später in der Sprechmelodie, er verteidigte den Volksdichter und Volkskomponisten. Deshalb nahm er gegen Hostinskýs Deklamationstheorie und seine Forderung einer vollkommenen Übereinstimmung der Betonung und Silbenlänge, ja sogar des melodischen Gefälles von Wort und Melodie Stellung. Janáček war davon überzeugt, daß Hostinskýs Forderungen zur vollständigen Einförmigkeit führen, daß die Musik eine gewisse Selbstän-

¹⁰ Vgl. Leoš Janáčeks *Beurteilung von L. Kubas Sammlung Slovanstvo ve svých zpěvech* (Die Slaven in ihren Gesängen) *Hlídka literární* III – 1886 und IV – 1887, auch in *Hudební listy* III, 1886–1887, Brünn. Neuer Abdruck in der Ausgabe von Jiří Vysloužil, 121 ff.

digkeit, rhythmische Mannigfaltigkeit behalten muß, und daß „die rein musikalischen Formen auch in Verbindungen mit dem Wort mächtiger wirken“. Dabei lehnte er jedoch die Zitierung von Volksmelodien ab.

Janáček ging zwar von der Kompositionsmethode seines Lehrers Pavel Křížkovský aus, und harmonisierte in einigen seiner ersten Chorkompositionen (etwa bis zum Jahr 1896) Volkslieder, variierte und zitierte sie sogar. Dies bezeugen seine Oper *Der Anfang eines Romans* (1891), die Kantate *Hospodine* (Herr, erbarme dich unser) für Soloquartett, gemischten Doppelchor mit Begleitung von Orgel, Harfe, 3 Trompeten, 3 Posauern und 2 Tuben (1896), wo er das alttschechische religiöse Lied *Hospodine, pomiluj ny* zitiert, und schließlich die Orchesterballade *Einleitung zur Oper Jenufa - Eifersucht* (1894) mit der Zitation eines mährischen Rebellensongs *Žárlivec* (Der Eifersüchtige) *Na horách, na dolách* (Dort auf der Bergeshöh'); seit der Komposition der Oper *Jenufa* jedoch, besonders nach dem Jahr 1900, befreite er sich in steigendem Maß vom unmittelbaren Einfluß des Volkslieds in Melodie und Deklamation und protestierte gegen Zitate, wie sie z. B. Vítězslav Novák verwendete.

In dieser Hinsicht sind die Worte maßgebend, die Janáček auf der Rückseite des Briefs an Dr. Alois Kolísek vom 25. VI. 1908 schrieb, der eine knappe Charakteristik der Oper *Jenufa* gefordert hatte: *Ich suche die Originalität (den Geist) der Volkslieder, des Stils der tschechischen Musik nicht darin, daß man dieses oder jenes Volkslied als Grundlage wählt und dem Netzwerk verschiedener Kompositionsformen einverleibt* (Novák, Křížkovský, Musil u. s. w.). *Nicht eine einzige Volksmelodie* (von Janáček unterstrichen) *wurde in Jenufa verwendet. Die Komponisten haben im Geist des Volkslieds ihre Wiedergeburt zu suchen: ihr Denken soll das Charakteristische, das Originelle durch tägliches Spielen, durch Beobachtung, durch gründliche Analyse in sich aufnehmen, das aus der bloßen Melodie und ihrem Zusammenhang mit dem Text hervorquillt* (von Janáček unterstrichen).¹¹

Wie Janáček entgegen der Methode Vítězslav Nováks seine Anschauung über die Zitierung von Volksliedern in der Komposition änderte und sein Verhältnis zum Volkslied mit der Zeit revidierte, so vertrat er auch einen andern Standpunkt zur Musikdeklamation und Melodik. Um das Jahr 1902, als er den zweiten und dritten Akt von *Jenufa* komponierte, revidierte er auch seine Ansicht über die Beziehung der Melodik zum Text, indem er die Bedeutung der tschechischen Sprache hervorzuheben begann, „weil sich in ihr der Geist des Volkes abspiegelt“, und die melodische Selbständigkeit nicht mehr so stark betonte.¹²

¹¹ Der Brief Alois Kolíseks an Leoš Janáček vom 25. VI. 1908 befindet sich in den Janáček-Sammlungen des Mährischen Museums, Sign. B 94. Bohumír Štědroň: *Lidové kořeny Janáčkovy Její Pastorkyně* (Die volkstümlichen Wurzeln von Janáčeks *Jenufa*). Národní divadlo, Praha XXVIII – 1952, S. 10 ff.

¹² Vgl. Leoš Janáček: *Pavla Křížkovského význam v lidové hudbě moravské a v české hudbě vůbec* (Pavel Křížkovskýs Bedeutung in der mährischen Volksmusik und in der tschechischen Musik im allgemeinen). Český lid 1902. Siehe die Edition von Jiří Vysloužil, l. c. S. 172. Dazu auch Josef Stanislav *Príspevek k diskusi o Janáčkově cestě k slovanskosti hudby* (Beitrag zur Diskussion über Janáčeks Weg zum slawischen Charakter der Musik). Sborník statí a studií *Leoš Janáček*, Knížnice Hudebních rozhledů, Praha 1959.

Im zitierten Artikel, wo er seine Einwände gegen die Deklamationstheorie Otokar Hostinskýs aussprach, deutete Janáček auch den tieferen Sinn seiner Vorbehalte gegen diese Theorie an. Er fürchtete, daß die eindeutige Abhängigkeit der Melodie vom Wort die Komponisten zu Wagners Sprechgesang führen müßte. Gegen Wagners Opernreform und Musik wendete sich Janáček oftmals. Er wies z. B. auf die spärliche Invention in Wagners Tristan und Isolde hin, nahm gegen seine Leitmotive Stellung, die er für formalistisch hielt, und lehnte Wagners allzulaute Orchestrierung und den westlichen, eigentlich deutschen Charakter seiner Musik, sei es nun im Kontrapunkt oder Motivationsprinzip, ab.¹³

Bei Janáčeks originellen, manchmal auch widersinnigen Anschauungen über die Deklamation ist es kein Wunder, daß er in der Oper Jenůfa, besonders im ersten Akt, die Deklamation recht eigenartig behandelte. Der melodische Einfall war ihm alles, er hielt sich nicht sklavisch an die Qualität und Quantität des Worts und störte sie an vielen Stellen fast rücksichtslos, indem er sogar einzelne Worte auseinanderriß. Vor allem mißachtete er die Regeln der tschechischen Prosodie auf der ersten Silbe. Die Quantität des Wortes stand ihm näher und ihr galt oft die Betonung. Mit dieser Mißachtung der Qualität und der geringen Rücksicht auf die Einhaltung der Prosodie hängt Janáčeks häufiger Hang zusammen, den Gesang oder die Musik auf die leichte Taktzeit zu beginnen oder zu beenden, wodurch die Betonung eigentlich auf die zweite Taktzeit übergeht. Lacas Gesang (Folio 5, 1. Akt) kann z. B. außerdem als typisches Beispiel für die Nichtbeachtung der Qualität, die Verlängerung der Quantität, die Übertragung der Betonung auf die Quantität, die Beschleunigung der melodischen Linie und die gewaltsame Trennung von Wörtern angesehen werden:



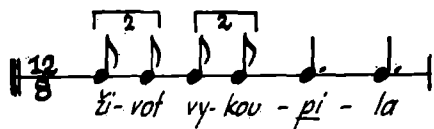
Vy stařenko, už tak na všelicos špatně vidíte! Už tak na – Už tak na všelicos... – (Ja, Mütterlein, s'ist wohl schon mancherlei für Euch schlecht zu seh'n – UE, ²Klavierauszug, S. 8–9). Im zweiten Akt, auf Folio 7 R., deklamiert die Küsterin mit Betonung der zweiten Silbe:



(daß er dir das Kind bald nehme – UE, ²Klavierauszug, S. 102).

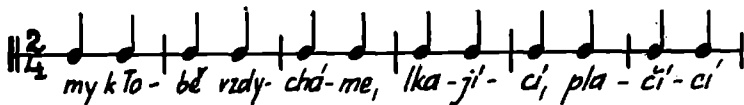
¹³ Elgart Sokol: *Maryčka Magdonová*, Moravskoslezské revue VI – 1910, 206. Mirko Hanák: *Z přednášek L. Janáčka o časování a o skladbě* (Aus L. Janáčeks Vorträgen über Rhythmik und Komposition). In der Sammelschrift *Leoš Janáček*, Knihnice Hudebních rozhledů V – 1959, S. 11.

Auf Folio 41 deklamiert er unter dem Einfluß der lachischen Wortbetonung auf der vorletzten Silbe,

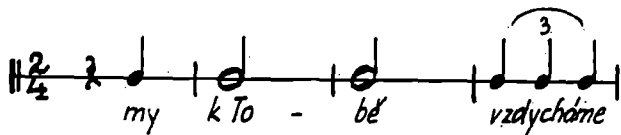


was auch z. B. in seiner Kantate Vater unser (1901) klar erscheint.

Auf Folio 53 R. und 54 überrascht die unrichtige musikalische Betonung der Quantität

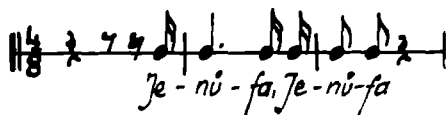


Wie natürlich klingt Janáčeks verbesserte Fassung

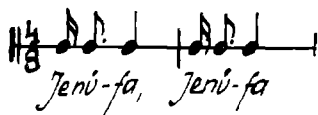


Auch handelte er richtig, als er die jambische Betonung Jenufa nach der Quantität ablehnte. Damit verschwand auch der überflüssige Vortakt (Folio 42, dritter Akt).

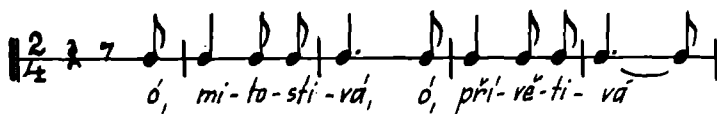
Ursprünglich:



Nach der Verbesserung:



Die Musikdeklamation richtet sich meist nach der Quantität des Worts, was besonders in Jenufas Gebet im zweiten Akt (Folio 54) klar wird:



An einer andern Stelle mißachtet er wieder die Quantität und verlängert eine kurze Silbe:



Mit der Verlängerung der Quantität hängt bei Janáček noch die seltsame Vorliebe zusammen, eine Silbe nicht an einen Ton, vielmehr an zwei oder sogar noch mehr Töne zu binden, was wieder auf seinen Sinn für melodische Ornamentik hinweist. Das einfachste Beispiel dafür bietet Folio 31 (3. Akt), wo man außerdem eine typische Wiederholung findet:



ebendort Folio 33



Natürlich besitzen bei Janáček, dem ausgesprochenen Programmusiker, alle deklamatorische Zeichen inhaltliche und expressive Bedeutung, und die durch Volkssprache und Volkslied beeinflusste abweichende Musikdeklamation stellt, gleich der häufigen Wiederholung von Motiven, einen charakteristischen Zug seines persönlichen Schaffensstils vor. An diesen Kennzeichen von Janáčeks Stil war nur mangelhaft, daß er sich ihrer allzu oft und manchmal überflüssig bediente. Hier sah dann auch der Opernchef des Nationaltheaters Karel Kovařovic die technischen Mängel des Werks und konnte verstockt schweigen, wenn Janáček und die Öffentlichkeit wiederholt eine Aufführung der Oper in Prag forderten.

In der autorisierten Abschrift des Klavierauszugs aus dem Jahr 1903 merkt man auch häufig Spuren von melodisch-rhythmischen Änderungen in den Gesangstimmen und Instrumenten. Man kann sie in zwei Gruppen einteilen. Zur ersten gehören jene melodischen Änderungen, die Janáček durch Ausradieren — seiner eigenen Terminologie nach durch „Auskrazten“ — der ursprünglichen Notenaufzeichnung vornahm, zur zweiten Gruppe gehören die Neufassungen, die er auf Notenpapierstreifen schrieb und dann aufklebte. Die Noten auf den Papierstreifen sind zwar gut les-

bar, die ursprünglichen Aufzeichnungen unter den Streifen erscheinen jedoch nicht einmal beim Durchleuchten deutlich; im ersten Fall, nämlich bei den durch Ausradieren vorgenommenen Melodieänderungen, blieben Spuren der ursprünglichen Aufzeichnungen und Fassungen, die man zum Teil entziffern kann.

Sämtliche Änderungen der Melodik, die Janáček vornahm, dienten der Intensivierung des Ausdrucks und der Dramatik. Er war sich nach der Erstaufführung von *Jenufa* in Brünn am 21. Januar 1904 einiger Mängel bewußt, verbesserte die Partitur bald danach¹⁴ und später auch fast nach jeder Bühnenaufführung der Oper, da das Nationaltheater in Brünn *Jenufa* bereits in der Theatersaison 1906–7 abermals unter der Leitung von C. M. Hrazdira,¹⁵ dann anfangs 1911 unter der Leitung von Rudolf Pavlata und im J. 1913¹⁶ einstudierte. Besondere Aufmerksamkeit widmete Janáček seiner Oper zu Beginn des Jahres 1907, als er am Schluß des zweiten Aktes bemerkt: *Opraveno 10. 1. 1907 (Verbessert am 10. 1. 1907)*.¹⁷ Diese Verbesserungen waren besonders wichtig, da es sich um die Heraus-

¹⁴ Janáček schrieb in seinem Brief an K. Kovařovic vom 9. Februar 1904, also 19 Tage nach der Erstaufführung der *Jenufa* in Brünn: An der Partitur waren wohl allerhand Verbesserungen durchzuführen — ich glaube, daß nun auch dank den Verbesserungen manche der ausgesprochenen Beanstandungen entfallen sind. (Briefwechsel L. Janáčeks mit K. Kovařovic und der Leitung des Nationaltheaters. Herausgegeben von Artuš Rektorys, Praha 1950, S. 18).

¹⁵ Über die neue Einstudierung von *Jenufa* am Brünner Nationaltheater, die unter der Leitung von C. M. Hrazdira und der Direktion Antoš Fryda-Friedl am 6. Oktober 1906 in Brünn aufgeführt wurde (vorher am 25. September 1906 erstmals in Mähr. Ostrau), schreibt Jan Kunc in *Moravský kraj* am 16. Oktober 1906. Mit den Worten „Ich sah keine erbärmlichere Vorstellung im Brünner Nationaltheater als diese“ stellt er das niedrige Niveau der Vorstellung fest.

¹⁶ Janáčeks *Jenufa* wurde in der Saison 1911–12 neu einstudiert und am 31. Januar 1911 aufgeführt. Jan Kunc schrieb in *Lidové noviny* zwei wertvolle Aufsätze (am 31. Jänner und am 9. Feber 1911), in denen er Janáčeks Leistung würdigt und einige Mängel beanstandet. 1913 wurde *Jenufa* im März im Zyklus der tschechischen Oper aufgeführt. Der Bericht darüber am 28. März 1913 in *Lidové noviny*.

¹⁷ Die autorisierte Abschrift der Partitur fand ich im J. 1959 in der Österreichischen Nationalbibliothek (Musiksammlungen) in Wien. Nun befindet sie sich im Archiv der Universal Edition in Wien. Es sind drei in schwarzem Halbleinen gebundene Bände (300×380). Weil Janáček bekanntlich oft unmittelbar in die Partitur schrieb, d. i. zuerst die Partitur und dann erst der Klavierauszug entstand, kann man annehmen, daß auch diese Partitur vor Beendigung des Klavierauszugs geschrieben wurde: der erste Akt der Partitur wurde wahrscheinlich im J. 1897 beendet, der zweite Akt entstand vor dem 8. Juli 1902 und der dritte vor dem 18. März 1903. — Štrossens Abschrift der Partitur und des Klavierauszugs stimmt im wesentlichen überein. Zur Datierung der Partitur von *Jenufa* siehe auch meinen Aufsatz *Videňská Janáčkiana* (Wiener Janáčkiana), *Hudební rozhledy* XVII — 1964, 275. Zur Beendigung des ersten Aktes von *Jenufa* auch Jan Kunc, *Leoš Janáček, Pelcovy rozhledy* XIV — 1903/04, 497. Kunc bemerkt ausdrücklich, daß Janáček nach Beendigung des ersten Aktes die Arbeiten an *Jenufa* unterbrochen und die Kantate *Amarus* komponiert habe, die er schon im J. 1897 beendete. — Im bisher unbekanntem Gesuch an die Tschechische Akademie in Prag vom 26. März 1907, mit dem sich Janáček vergeblich um einen Preis für seine Oper *Jenufa* bewarb, teilt der Komponist mit, er habe die endgültige Korrektur seiner Oper Ende 1906 vorgenommen. Aus der oben zitierten Anmerkung geht jedoch hervor, daß er sie noch im Jänner 1907 korrigierte. — (Janáčeks Gesuch im Archiv der ČSAV, Nr. 635/07. Die Abweisung vom 6. Dezember 1907 ebendort Nr. 2309/07).

gabe des ersten Klavierauszugs handelte, der in Brünn 1908 dank der Fürsorge des Klubs der Kunstfreunde (II. Fassung der Oper) erschien. Alle in den Klavierauszug eingetragenen Änderungen mußten auch in die Partitur übertragen werden. Wahrscheinlich vollzog Janáček einige Verbesserungen seiner Oper im Jahr 1911, und zwar in ihrer zweiten Version. Es gibt einen Brief seines Schülers Jan Kunc vom 24. 1. 1911, der als Musikkritiker der Zeitung Lidové noviny seinen Lehrer auf gewisse Deklamationsfehler in Jenufa aufmerksam machte und ihm Änderungen vorschlug. Nach der Mitteilung von Jan Kunc war Janáček mit einigen Änderungen einverstanden und führte manche auch durch.¹⁸

Wenn man die erste und die zweite Fassung der Oper vergleicht, erkennt man, daß es ihrem Schöpfer gelang, die Ausdruckskraft mancher Stellen zu verstärken, indem er die Melodie höher oder tiefer führte, durch Oktavenintervalle oder auch agogische und dynamische Wellungen intensivierte.

Beachten wir nun einige melodische Änderungen, die Janáček durch Ausradieren der ursprünglichen Aufzeichnung in den Vokalstimmen durchgeführt hat.

Manchmal handelt es sich nur um kaum merkliche Verbesserungen, wenn er einen oder zwei Töne ändert, manchmal wieder um einschneidende Eingriffe. Auf Folio 7 R. des ersten Aktes ändert Janáček im dritten Takt das Motiv vom ursprünglichen $d^2d^2a^1$ zu $h^1h^1a^1$.



Auf Folio 12 sang Jano, der Hirt, ursprünglich auf des^2 , nicht auf ges^2 . Im zweiten Akt verlegt Janáček den Gesang der Küsterin höher



statt der ursprünglichen Melodie

¹⁸ Der Brief von Jan Kunc in den Janáček-Sammlungen des Mährischen Museums unter der Signatur A 349. Datiert am 24. 1. 1911. Kunc erklärt, er möchte Jenufa so tadellos sehen, daß niemand auch das Geringste an ihr aussetzen könnte. Er ersucht Janáček, ihm einen Besuch zu erlauben. Auf der zweiten Seite des Briefes eine Anmerkung von Janáčeks Hand: Sonnabend um 4 Uhr. Jan Kunc teilte mir mit, er habe Janáček auf dem Gang der Orgelschule auf ein paar deklamatorische Fehler aufmerksam gemacht und Janáček habe etwas davon verbessert.



Der Gesang der Mädchen im dritten Akt gewann durch die Oktave



statt der steigenden Sekunde



(Folio 23)

Besondere Kraft des Ausdrucks verlieh Janáček Jenufas Gesang von Stewas echter Liebe. Statt der ursprünglichen finsternen



erhebt sich die von innigen Gefühl getragene neue Melodie



(Folio 27 R)

Auf Folio 38 (dritter Akt) rundet Janáček die sinkende, den alten Mannheimer Sospiri ähnliche Sekunde ab, indem er statt der monotonen



folgende Form wählt:



Eine wichtige melodische Änderung entstand auf Folio 58 R. Der Komponist radierte merkwürdigerweise die vom as^2 im Tetrachord sinkende Grundmelodie aus



und ersetzte sie durch ein c^2 im Anfang. (ähnlich auf Folio 59)



Damit verzichtete er auf das ursprüngliche jubelnde Motiv, mit dem dann die Oper nach der Instrumentalretusche von Kovařovic wieder endet.

In der Musikgeschichte gibt es nur wenig Beispiele, die ein so reiches Bild hartnäckiger, unermüdlicher Arbeit am Ausdruck und Stil eines Werks bieten. Janáček kämpfte seit der ersten schwachen Aufführung in Brünn am 21. Januar 1904 zwölf Jahre lang um die Anerkennung seiner Oper. Es waren die schönsten Jahre seines Lebens, vom 50. bis zum 62.

Lebensjahre. Er war davon überzeugt, daß sich sein Werk durchsetzen werde und arbeitete so lange, bis es sich tatsächlich durchsetzte.

Trotz ihres schwachen Niveaus war die Brüner Erstaufführung der Oper (1904) für den Meister von großer Bedeutung; konnte er doch sein Werk zum ersten Mal sehen und hören! Jenufa war tatsächlich die erste Oper, an der er seinen neuen Stil erproben konnte. Sein Erstlingsopernwerk *Sárka* wurde zwar im Jahr 1887 beendet, konnte jedoch nicht aufgeführt werden, da der Dichter Julius Zeyer damals nicht einmal nachträglich seine Zustimmung zur Komposition geben wollte. Janáček's unter der Leitung des Autors im Jahre 1894 aufgeführter Einakter *Der Anfang eines Romans* war kein Prüfstein seines Stils. Der Komponist fühlte sich noch allzusehr verpflichtet, mährische Volkslieder und Volkstänze zu zitieren und zu stilisieren, so daß dieses Werk eher ein folkloristisches Bild als eine Oper ist.

Janáček nannte *Jenufa* ursprünglich ein mährisches Musikdrama. So verstehen wir auch, warum all sein Bestreben auf die Aufführung der Oper am Prager Nationaltheater hinzielte, warum er alles unternahm, was in seiner Macht stand und seiner Künstlerlehre entsprach, um seine *Jenufa* zu einem Werk zu erheben, das im tschechischen Operschaffen einen Markstein und einen Ausgangspunkt bilden sollte. *Jenufa* bedeutete für ihn Sein oder Nichtsein als Opernkomponist, Sieg oder Niederlage seines Künstlertums und seiner Stellung in der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Als Kovařovic *Jenufa* endlich für die Prager Aufführung vorbereitete (1916), war sein Weg zu weiteren Eingriffen, die er hauptsächlich in der Instrumentation vornahm, schon bedeutend leichter. Die Oper wurde ja von Janáček bereits in ihrer zweiten Version (Klavierauszug vom J. 1908) gründlich umgearbeitet und verantwortlich revidiert.

b) Die autorisierte Abschrift der Opernpartitur

Außer dem handschriftlichen Klavierauszug aus dem J. 1903 existiert noch eine einzige handschriftliche Partitur, die als Vorlage für die gedruckte Ausgabe der Wiener Universal Edition im J. 1917 diente. Heute ist sie in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien hinterlegt. Es handelt sich um eine undatierte, autorisierte Abschrift der autographischen Originalpartitur, von der leider nur eine Skizze erhalten blieb, die eine einzige Seite umfaßt. Auf das Titelblatt dieser Abschrift schrieb Janáček eigenhändig: *Její Pastorkyňa, opera ve třech jednáních. Slova Gabriely Preissové, hudba Leoše Janáčka (Ihre Ziehtochter, Oper in drei Aufzügen. Worte von Gabriela Preissová, Musik von Leoš Janáček)*. Die undatierte autorisierte Partiturabschrift besteht aus drei Bänden von 30×38 cm Format, in schwarzem Halbleinenband. Der erste Aufzug umfaßt 203 Blätter. Am Ende dieses Aufzugs ist nur die Unterschrift des Kopisten J. Štross leserlich, der auch den Klavierauszug bis zum J. 1903 abschrieb. Das Datum der Abschrift des ersten Aktes wurde hier, ebenso wie im Klavierauszug, ausradiert und ist unleserlich.

Der Band mit dem zweiten Aufzug zählt 189 Blätter. Auf dem Schlußblatt wurde die rechte untere Ecke abgeschnitten, über der man unleser-

liche Spuren nach ausradierten Worten findet. An derselben Stelle kann man, von Janáčeks Hand geschrieben, lesen: Opraveno 10. I. 1907 LJ. (Korrigiert am 10. 1. 1907 LJ.). Im dritten Akt mit 121 Blättern vermißt man eine Unterschrift oder Notiz.

Obwohl der Kopist Štross nur am Schluß des ersten Aktes unterschrieben ist, lassen die Schriftzüge der Noten und Texte des II. und III. Aktes klar erkennen, daß auch diese Akte von Štross abgeschrieben wurden, der also sowohl den Klavierauszug als auch die Partitur kopierte.

Auch kann man nur schwer feststellen, wann Štross die Partiturabschrift anlegte. Wie wir wissen, begann Janáček seine Oper Jenufa bereits am 16. Feber 1895 zu instrumentieren, noch bevor er am Klavierauszug arbeitete. Wenn die Abschrift des Klavierauszugs am 25. Jänner 1903 beendet wurde, und Janáček selbst das Beendigungsdatum der Oper definitiv mit dem 18. März 1903 festlegte, kann man auch voraussetzen, daß Josef Štross um diese Zeit, also in den Jahren 1902/03, Janáčeks Partitur abschrieb.

Bekanntlich legte Janáček bald nach Beendigung der Oper die Partitur und den Klavierauszug im März oder April 1903 dem Prager Nationaltheater vor; er wollte Jenufa in Prag aufgeführt sehen, weil die Brüner Oper nur über eine kleine Besetzung verfügte und kein besonderes Niveau besaß. Am 8. April 1903 wurde ihm die Partitur und der Klavierauszug von Jenufa mit einer Zuschrift des Direktors des Prager Nationaltheaters, Gustav Schmoranz, zurückgesendet, der Befürchtungen hegte, dem Werk werde kein voller Erfolg beschieden sein.¹⁹ Janáček war zwar tief betroffen, reichte jedoch bald darauf das Werk der Brüner Oper zur Aufführung ein, was er ja bereits mit seinem Einakter *Der Anfang eines Romans* getan hatte, der 1892 in Prag ebenfalls abgewiesen worden war. Am Brüner Theater wirkte damals Janáčeks Schüler Cyril Metoděj Hrazdira als Kapellmeister, und die Opernbühne nahm sich Janáčeks neuen Werks bereitwillig an. Am 8. Oktober 1903 verlangte sie die Partitur von Jenufa und nach etwa 50 schwierigen Proben kam es am 21. Jänner 1904 zur Uraufführung, die auch von der Prager Kritik günstig aufgenommen wurde. Kaum drei Wochen nach dieser Premiere gestand Janáček Karel Kovařovic in einem Schreiben vom 9. Feber 1904, er habe in der Partitur Verbesserungen vorgenommen, die viele Bemängelungen überflüssig zu machen geeignet seien, und verlangte abermals, sein Werk zur Aufführung einreichen zu dürfen. Diesmal beschwerte sich Janáček, daß man ihm, einem tschechischen Komponisten, so wenig Verständnis entgegenbringe, doch wurde er von Kovařovic mit einem Schreiben vom 4. März 1904 abermals abgewiesen.²⁰ Kovařovic erfüllte zwar am 7. Dezember 1904²¹ sein schriftliches Versprechen, eine der Brüner Aufführungen der Oper

¹⁹ Janáčeks Korrespondenz mit Kovařovic, 17.

²⁰ L. c. 18 und František Pala: *L. Janáček a Národní divadlo* (L. Janáček und das Nationaltheater). Hudební rozhledy VI – 1953, 882 f.

²¹ Hynek Kašlík: *Retuše K. Kovařovice v Janáčkově opeře Její pastorkyňa* (K. Kovařovic' Retuschen in Janáčeks Oper Jenufa). Praha 1938, Knihovna Unie čs. hudebníků, Nr. 14, S. 6. Bohumír Štědroň: *Ke korespondenci a vztahu L. Janáčka a K. Kovařovice* (Zur Korrespondenz und den Beziehungen zwischen L. Janáček und K. Kovařovic). Sborník filosofické fakulty brněnské university, F. 6, 1962, 38/39.

zu besuchen, doch war dies alles, was er für Janáček tat. Damit blieb Jenufa der Weg auf die Bühne des Prager Nationaltheaters für volle 12 Jahre verschlossen.

Janáček war nun tief erschüttert. Trotzdem glaubte er an die prophetischen Worte Antonin Dvořáks, mit dem er bei den Proben von Dvořáks Oper *Armida* in Prag zusammentraf, Jenufa werde am Nationaltheater aufgeführt werden.²² Vor allem arbeitete der Komponist nun intensiv an einer verbesserten Fassung seiner Oper, die inzwischen in der Wiedergabe der Brüner Szene in die Provinz, vor allem nach Böhmisches Budweis und Písek (1904), und auch nach Mährisch Ostrau (1906), vorgedrungen war.

In Prag brachte František Neumann auf einem Konzert der Tschechischen Philharmonie am 6. November 1906 wenigstens Janáčeks Einleitung zu *Jenufa-Eifersucht* zur Aufführung. Obwohl diese keinen vollen Erfolg brachte, begann nun Janáčeks Werk zweifellos auch in Prag Fuß zu fassen, vor allem dank der Fürsorge der Chorvereinigungen Pražský hlahol und Pěvecké sdružení moravských učitelů unter dem Dirigenten Ferdinand Vach.

Das Ergebnis von Janáčeks Streben nach einem intensiveren Ausdruck und ausgeprägten Stil war die gründliche Überarbeitung der Urfassung von *Jenufa* in den Jahren 1904–1907. Wie rasch und systematisch diese Arbeiten fortschritten, kann man nicht sagen, doch konzentrierten sie sich wohl auf die Zeit, als die Oper in Brünn und Mähren tatsächlich gespielt wurde, also auf die Saison 1906/07. Es war auch notwendig, die Korrekturen in der Partitur und im handschriftlichen Klavierauszug fast gleichzeitig vorzunehmen.

Um seine unermüdliche Arbeit zu krönen, reichte Janáček die Neufassung der Oper am 26. März 1907 der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste zur Preiserteilung ein. Doch wurde ihm am 6. Dezember desselben Jahrs mitgeteilt, daß der Jahrespreis der Akademie einem anderen Bewerber zuteil geworden war.²³

Dieser dritte Mißerfolg schmerzte umso tiefer, als damals auch die Aufführung seiner vierten Oper *Das Schicksal am Weinberger Theater* in Prag aufgeschoben wurde und schließlich unterblieb.

Den einzigen lichten Punkt in dieser für den Meister so überaus schweren Zeit stellte die gedruckte Ausgabe des Klavierauszugs von *Jenufa* vor, die der Klub der Brüner Kunstfreunde im J. 1908 vornahm und so, auch im Namen der gesamten kulturellen Öffentlichkeit der Stadt, sein liebevolles Verständnis für Janáčeks Werk bezeugte. Die Ausgabe des Klavierauszugs umfaßte sämtliche Korrekturen und respektierte auch die zahlreichen Striche, die Janáček in den Jahren 1904–07 im handschriftlichen Klavierauszug vorgenommen hatte. Das Maß dieser Änderungen recht-

²² F. Pala: l. c. 886.

²³ Bohumír Štědroň: *Die Urfassung von Janáčeks Jenufa*. Österreichische Musikzeitschrift 22 – 1967, 206 f. Janáčeks Bewerbung um die Erteilung eines Preises vom 26. März 1907 legte Emanuel Chvála der Akademie am 2. April 1907 vor. Das Gesuch blieb im Archiv der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften unter Nr. 635, pres. 3. 4. 1907 erhalten. Die Antwort der Akademie vom 6. Dezember 1907 unter Nr. 2309–2314, pres. 11. 12. 1907, entging der Aufmerksamkeit von Artuš Rektorys (*Hudební rozhledy* VI – 1953, 608).

fertigt die Ansicht, daß es sich tatsächlich um eine neue, zweite Fassung der Oper handelt.

Janáčeks Autorisierung der handschriftlichen Partitur²⁴ stimmt einerseits mit allen im handschriftlichen Klavierauszug vorgenommenen Änderungen, Verbesserungen und dramaturgischen Regiebemerkungen überein, und enthält andererseits neue Striche und Verbesserungen, die Janáček im November 1915 und dann zu Beginn des Jahrs 1916 gemeinsam mit Karel Kovařovic vorgenommen hatte. Man kann allerdings nicht genau bestimmen, bis zu welchem Grad Janáček selbst vor der Zusammenarbeit mit Kovařovic die Partitur im November 1915 revidiert und gereinigt hat.

Im großen und ganzen stimmen die mit rotem Bleistift im handschriftlichen Klavierauszug vorgenommenen Striche mit jenen überein, die, ebenfalls mit rotem Bleistift geschrieben, in der handschriftlichen Partitur zu finden sind. Geringfügige Textänderungen der handschriftlichen Partitur, die im handschriftlichen Klavierauszug nicht vorkommen, stammen von Marie Calma-Veselá aus dem J. 1916. So wurde z. B. der sich in der Partitur mehrmals wiederholende Text *Ale je to přisná ženská* durch einen neuen Satz: *přenáhleň tvrdě jedná* ersetzt, der jedoch in die gedruckte Ausgabe keinen Eingang fand. Die handschriftliche Partitur wurde gegenüber dem handschriftlichen Klavierauszug von fremder Hand um detaillierte dynamische und agogische Zeichen bereichert, deren Entstehung man ebenfalls in das J. 1916 verlegen kann. Sie werden gesondert behandelt werden.

Janáček lag ungemein an den dramaturgischen Regiebemerkungen, die er sorgfältig und mit eigener Hand in die Partitur einschrieb. So macht er z. B. mehrmals darauf aufmerksam, es sei wichtig, daß die Küsterin im ersten Akt an der Schwelle des Gebäudes dann erscheine, wenn Stewa beginnt zu singen: *Tuhle voničku jsem dostal od tej jednej!*, also noch ehe er den Musikanten Geld zuzuwerten beginnt. Am Schluß des Rekrutentanzes bemerkt Janáček übereinstimmend mit dem Klavierauszug: *v divokém tanci* (im wilden Tanz), keineswegs *Odzemek-Tanz*. Diese Bezeichnung finden wir zum ersten Mal in der gedruckten Partitur von Jenufa, die in der Universal Edition im J. 1917 erschien. Doch war dies ein Irrtum, da es sich bekanntlich um einen *Kulaná-Tanz* aus der Gruppe der *Starosvětská-Tänze* handelt.

In der Partitur konstatiert man auch enharmonische Unterschiede der Notenschrift. Janáček beachtete nämlich nicht immer die Noten-Rechtschreibung und vervollkommnete die Partitur auch in dieser Hinsicht.

Eine eingehende Aufzählung der Unterschiede von Korrekturen deklamatorischer Art zwischen dem handschriftlichen Klavierauszug und der handschriftlichen Partitur müßte zu überflüssigen Einzelheiten führen. Wichtiger sind die Änderungen der Instrumentierung, obwohl auch diese meist nicht allzu wesentlich waren. Vor allem wahrte Janáček womöglich den Grundsatz, die Vokalmelodie nicht mit identischen Instrumental-

²⁴ Jan R a c e k—A r t u š R e k t o r y s : Korespondence L. Janáčka s M. Calmou-Veselou a s dr. Františkem Veselým (Janáčeks Korrespondenz mit M. Calma-Veselá und Dr. František Veselý). Praha 1951, Orbis, 55. Janáček spricht hier ausdrücklich von Partituren. Doch blieb nur Štrossens zitierte Abschrift erhalten.

melodien zu begleiten. Er verwendete deshalb Imitationen der Instrumentalmelodie oder ließ manchmal auch die Gesangsphrase von einem Soloinstrument selbständig wiederholen, wodurch eigenartige dramatische Wirkungen entstanden.

Wertvoll waren Janáčeks Eingriffe in die Instrumentierung: im dritten und vierten Auftritt des ersten Aktes, wo die Waldhörner das Motiv des Rekrutenchors *Všeci sa ženijá* ('s will jeder hochzeiten), vorwegnehmen, im berühmten Gebet *Zdrávas královno* (Gegrüßet seist du, Maria), an den Stellen des Textes *Který jest plod života Tvého, nám po tomto putování ukaž* (die gebenedeite Frucht deines Leibes, zeig uns Jesum am Ende unsrer Leiden). Hier schrieb Janáček seine beliebte Lyra vor, die er mit der Flöte verdoppelte. Im dritten Akt verfeinerte er die Instrumentierung des Brautchores der Mädchen, der ursprünglich weitaus kompakter orchestriert war. Dies sind nur einige Beispiele dafür, wie zielbewußt Janáček intimere Orchesterfarben und eine lyrische Stimmung der Instrumentierung erstrebte.

Selbstverständlich war er grundsätzlich auch auf den dramatischen Ausdruck bedacht, den er nicht nur mit eingehenden regiemäßigen und agogischen Notizen, sondern auch mit Vorschriften bereicherte, die sich z. B. auf die Aufstellung des Xylophons unmittelbar auf der Bühne bezogen, um die Vorstellung des klappernden Mühlrads zu verdeutlichen, u. a. m.

Die handschriftliche Partitur zeigt uns Janáčeks unermüdlichen Kampf um einen neuen Stil und vokalen Ausdruck, den er selbst als „persönlichen Naturismus der Melodie“ bezeichnete.²⁵ Bei der Ausformung dieses Stils war auch die Melodik und Rhythmik von Mundart und Sprache am Werk, der Janáček aufmerksam lauschte, und die er gerade zu jener Zeit intensiv studierte und musikalisch notierte, als er *Jenufa* schuf.

²⁵ Janáčeks Korrespondenz mit Kovařovic, 17.