

Štědroň, Bohumír

**Zur Genesis der Oper Jenufa von Janáček II : meinem Freund Zdeněk Blažek zu eigen**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1966, vol. 15, iss. H1, pp. [25]-86*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112456>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

BOHUMÍR ŠTĚDRŮ

**ZUR GENESIS DER OPER JENUFA VON JANÁČEK II\*)***Meinem Freund Zdeněk Blažek zu eigen***A. Das Originallibretto der Oper Jenufa**

Wenn man die Entstehungsgeschichte und die Quellen des schöpferischen Prozesses der Jenufa kennenlernen will, da muss man Janáček bei der langjährigen Arbeit an dieser Oper verfolgen. Vor allem ist es notwendig, das Schauspiel von Gabriela Preissová (ein Drama aus dem mährischen Bauernleben) und seine gedruckte Ausgabe, welche dem Komponisten als Vorlage diente, weiter das Libretto, welches Janáček auf Grund dieser Vorlage schuf, die autorisierte Abschrift des Klavierauszuges aus dem Jahre 1903, die autorisierte Abschrift der Partitur, die Janáček im Jahre 1906–1907 korrigierte, die erste Ausgabe des Klavierauszuges der Jenufa aus dem Jahre 1908 und die erste Ausgabe der Partitur der Jenufa (1917) zu untersuchen. Zu diesen Quellen können allerdings auch Janáček's reiche Korrespondenz, die Ikonographie, verschiedene Andenken und eine zahlreiche Literatur gezählt werden.

Bisher haben wir nur die Entstehung der Oper in chronologischer Hinsicht verfolgt. Wir widmeten einen besonderen Augenmerk der Ausgabe des Dramas von Gabriela Preissová, welche Janáček las, bearbeitete und wo er seine Anmerkungen anknüpfte. In vorliegendem Teil meiner Studie wird zum Gegenstand der Forschung das Originallibretto von Jenufa und die autorisierte Abschrift des ersten Klavierauszuges von Jenufa aus dem Jahre 1903.

Das Originallibretto der Oper Jenufa von Leoš Janáček, welche vom Meister in den Jahren 1894–1903 nach dem gleichnamigen Drama aus dem mährischen Bauernleben von Gabriela Preissová komponiert wurde, befindet sich in der Abschrift in einem Quartheft unter der Signatur L 7 in den Janáček-Sammlungen der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Museums in Brünn und wurde bisher nicht veröffentlicht. Aus einer

\*) Den ersten Teil veröffentlichte ich in der wissenschaftlichen Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Universität in Brünn, F 9, 1965.

unbekannten Vorlage schrieb es in ein Heft der näher unbekannte Kostka ab, der am Ende des dritten Aktes unterschrieben ist mit dem beigefügten Datum: *Brno, 26. 10. 1903.*

Das Heft, in dem sich mit Tinte abgeschrieben das Originallibretto befindet, hat einen schwarzen weichen Umschlag mit einem weissen Schild, worauf mit roter Tinte geschrieben steht: *Její pastorkyňe* [sic] 1903, 25. 10. Brno. (Ihre Ziehtochter 1903, 25. 10. Brünn.) Die Zahlen der Seiten sind mit Bleistift geschrieben, und zwar in jedem Akt getrennt gezählt. Der erste Akt hat 19, der zweite 17 und der dritte 19 Seiten. Die weiteren 11 Seiten blieben unbeschrieben. Nach dem Datum auf dem Schild und am Ende des dritten Aktes wurde das Originallibretto der Jenufa vom 25. bis 26. Oktober 1903 geschrieben.

Auf der zweiten Seite des Umschlages findet man die Bemerkungen, die Janáček tschechisch mit Bleistift geschrieben hat. Wir führen sie in der Reihenfolge von oben nach unten an: *Dle sdělení služky M. Stejskalové začal jsem skladat 1896.* [Nach der Mitteilung des Dienstmädels M. Stejskalová begann ich 1896 zu komponieren.]<sup>1</sup> *Zakončení kl. [avírního] výt. [ahu] I. jed. [nání] vydřeno* (Die Beendigung des Klavierauszuges des 1. Aktes ausradiert).<sup>2</sup> 8. 7. 1902 *Jos. Štross | dopsal klav. [írní] výt. [ah] II. jednání* (8. 7. 1902 beendete Jos. Štross den Klavierauszug des zweiten Aktes).<sup>3</sup> *Konec opery 25. ledna 1903, 3 1/2 hod. [iny] odp. [oledne] | J. Štross | Copist |* (Das Ende der Oper 25. Jänner 1903, halbvier nachmittag | J. Štross Copist).<sup>4</sup> | *Tebja, Olgo, v pamjat! 18. 3. 1903.* (Dir, Olga, zum Gedenken! 18. 3. 1903).<sup>5</sup>

Auf der ersten Seite des Vorsetzblattes des Librettoheftes befindet sich die mit einem Stempel und einer Zweikronenstampilie versehene Zensurbewilligung mit dem folgenden 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 Stadthalterei vom 15. November 1903 zur Aufführung auf dem Nationaltheater in Brünn zugelassen).

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

Unter der Zensurbewilligung befindet sich der tschechische Titel des Librettos: *Její pastorkyňe | Opera o 3 jednáních od | Leoše Janáčka.* | (Ihre Ziehtochter | Oper in drei Akten von | Leoš Janáček.) | Dann folgen die tschechischen Zuschriften mit Bleistift, wieder mit Janáček's eigener Hand: *In Jänner 1904 in Brünn zum erstenmal gegeben.*<sup>6</sup>

Janáček's zweite Zuschrift mit Bleistift auf der ersten Seite des Vorsetzblattes lautet: *12. listopadu 1903 začali studovat v Brně* (Am 12. November 1903 hat man es in Brünn zu studieren begonnen).<sup>7</sup>

Auf der zweiten Seite des Vorsetzblattes sind mit Tinte tschechisch die Personen aufgezeichnet, und zwar in folgender Reihenfolge: die Küsterin | Jenufa, ihre Ziehtochter | Laca | Stewa | die Alte | der Dorfrichter | seine Frau | Karolka, ihre Tochter | der Altgesell | eine Magd | Barena | Jano |.<sup>8</sup>

Mit Bleistift steht hier tschechisch der Titel des Werkes geschrieben: *Její pastorkyňa | Hudební moravské drama ve 3 j. [ednáních] na slova Gabriely Preissově složil Leoš Janáček.*

(Ihre Ziehtochter | Mährisches Musikdrama in 3 Akten zu den Worten von Gabriela Preissová komponierte Leoš Janáček.)<sup>9</sup> Weiter werden die Namen der Opernsänger bei den einzelnen Personen angeführt. Bei der Küsterin steht der Namen Svobodová, bei Jenufa zuerst Kabeláčová, dann gestrichen und neu 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.<sup>10</sup>

Unter den angeführten Personen befindet sich eine tschechisch geschriebene gekürzte Angabe über die in die Handlung eingreifenden Gruppen und Chöre: *die Rekruten — das Volk beider Geschlechter, Hochzeitsgäste. Bauernmädchen und Jungen.*

Nach der zweiten Seite des Vorsetzblattes folgt die Abschrift des Librettos nach den einzelnen Akten. Seine Analyse und kritische Vergleichung mit dem herausgegebenen tschechischen Libretto der Oper Jenufa veröffentliche ich in den weiteren Zeilen. Nun führe ich die weiteren Bemerkungen an, die sich im Librettoheft befinden. Nach dem dritten Akt liest man einige Daten, persönliche Anmerkungen und Unterschriften. Neben der Unterschrift *J. Novotný* ist das Datum 7. 2. 1905 beigefügt. Auf der weiteren leeren Seite findet man die Unterschrift *Háček* und das tschechische Datum *In Mährisch Ostrau 25. 9. 1906.* Auf der vorderen Seite des Rückumschlages ist *Koudelka* mit dem Datum *České Budějovice, 11. 5. 1904* unterzeichnet. Es handelt sich offensichtlich um die Namen der Einsager und um die Städte, wo Jenufa aufgeführt worden ist.<sup>11</sup> Das Librettoheft diente nämlich den einzelnen Einsagern in der Einsagerkabine. Es ist ersichtlich auch nach verschiedenen Zeichnungen von Glöckeln und Frauen- als auch Männerköpfen.

Janáček's Originallibretto von Jenufa ist ein Beweis des schöpferischen Wachstums des Komponisten, der das Libretto als auch die Oper einigemal

umarbeitete und verbesserte. Wir sprechen von drei Musikversionen der Jenufa: von der Originalversion, von der von Janáček selbst korrigierten Version, wonach der erste Klavierauszug mit Gesängen in Brno im Jahre 1908 gedruckt wurde,<sup>12</sup> und von der Version mit Kovařovic's Retuschen aus dem Jahr 1916. Auch das Libretto hat viele Veränderungen durchgemacht von der ursprünglichen Fassung bis zum heutigen Endzustand, in dem es veröffentlicht wurde. Das erste Libretto der Jenufa wurde deutsch zur Gelegenheit der Wiener Erstaufführung am 16. Februar 1918 herausgegeben.<sup>13</sup>

Die tschechische Ausgabe des Librettos von Janáček's Oper Jenufa bereiteten zum Druck Jaroslav Procházka und Marta Krammerová erst im Jahre 1953 vor. Zur Vorlage bedienten sie sich des Textes der dritten Auflage des Klavierauszuges der Jenufa, der von Vladimír Helfert revidiert wurde.<sup>14</sup> Zum zweitenmal erschien das Libretto von Jenufa in der tschechischen Sprache im Jahre 1959 in der Sammlung der Opernlibrettos.<sup>15</sup> Es stimmt mit dem von Procházka im Jahre 1953 herausgegebenen Libretto.

In beiden Fällen handelt es sich nicht um eine kritische Herausgabe des Librettos der Oper Jenufa; darum verwendeten die Herausgeber nicht das Originallibretto zum Vergleich mit der von Janáček revidierten und umgearbeiteten Fassung, die in der künstlerischen Praxis aufgeführt wird. Da das Originallibretto den ersten Originaltext vorstellt, nach dem man verfolgen kann, wie Janáček die Oper konzipierte und wie er das Drama von Gabriela Preissová änderte, also eine wichtige Quelle ist zur Kenntnis der Entstehungsgeschichte der Oper Jenufa, müssen wir unsere Aufmerksamkeit vor allem diesem Originallibretto widmen.

Das Originallibretto, das in dem Librettoheft erhalten blieb, ist die einzige Originalversion des Librettos, denn die autorisierte Abschrift des Klavierauszuges vom Jahre 1903 war zwar zuerst mit dem Text des Originallibrettos versehen, durch spätere verschiedene Verbesserungen und Überklebungen einiger Stellen verlor es jedoch die Bedeutung der originellen Textquelle.

Das Originallibretto wurde nachlässig abgeschrieben. Es fehlt die Bezeichnung von einigen Auftritten. In dem ersten Aufzug wird nur der zweite Auftritt mit der Abkürzung „V. 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 gegenüber dem Original des Dramas von Preissová um einen Auftritt gekürzt. In dem zweiten Akt werden die Auftritte nicht bezeichnet. In der Benennung einiger Personen und Sachen werden

Abkürzungen verwendet; z. B. unter der Abkürzung Kost. versteht man Kostelnička (die Küsterin), „sc.“ bedeutet die Szene u. s. w. In dem Originallibretto beachtete man weder die richtige Interpunktion und die Rechtschreibung, noch das richtige mährisch-slowakische Dialekt. Im Text gibt es auch einige kleine mit Bleistift nachträglich ergänzte Einschaltungen. Bestimmte Winke für die Dramaturgie, die Regie und die Szene werden im Originallibretto in abgekürzter Form aufgezeichnet. Gegenüber dem herausgegebenen Libretto widerspiegelt das Originallibretto die Musikversion besser, denn es versorgt viele Phrasen des Textes mit einem Wiederholungszeichen [: :], mit der Bemerkung, wievielmals sich eine bestimmte Phrase wiederholt.

Es ist nicht notwendig, eine vollständige Edition des Originallibrettos herauszugeben. Es genügt, die Hauptunterschiede hervorzuheben und zwar zwischen dem Originallibretto (ich bezeichne es weiter mit Abkürzung OL) und der letztherausgegebenen Fassung aus dem Jahre 1959 (Abkürzung L).

Einige abweichende Stellen findet man schon im ersten Auftritt des ersten Aktes. Das OL hat keine szenischen Anmerkungen zu den einzelnen Personen vor dem ersten Auftritt, diese Anmerkungen findet man jedoch bei den einzelnen Personen des ersten Auftritts beigefügt. 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 bojija*“ („s will jeder hochzeiten, keiner will in den Krieg“ — Universal Edition, Klavierauszug 1944, S. 38).

Zu einer grundsätzlichen Änderung kommt es im fünften Auftritt. In dem herausgegebenen Libretto findet man nach Stewa's Worten: *Tak půjdem na zdavky s muzikou* (So geht's zur Hochzeit mit Tanzmusik, UE, Klavierauszug 1944, S. 57) die 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 bis zum wilden Tanz.* Im OL fehlt diese Anmerkung; man findet sie weder in der Abschrift des Klavierauszuges aus dem Jahre 1903, noch in Helfert's Revision des Klavierauszuges der Jenufa, nach welchem Jaroslav Procházka dieses Libretto herausgab. Es ist eine jüngere Ergänzung von unbekannter Herkunft. Es ist überraschend, dass darin ein bestimmter Volkstanz, nämlich der „Odzemek“ gefordert wird; es entspricht weder der Wahrheit, noch dem Wunsch Janáček's; der in Jenufa getanzte Tanz entstand aus dem mährisch-slowakischen Tanz „*Ej, danaj*“ Bis zur dritten Ausgabe des Klavierauszuges von Jenufa aus dem Jahr 1934, die zum erstenmal diesen bestimmten Tanz „Odzemek“ anstatt Janáček's einfacher

Forderung „Im wilden Tanz“ anmerkt, gab es in keinen Quellen eine Erwähnung von dem slowakischen Volkstanz „Odzemek“.<sup>16</sup>

In diesem fünften Auftritt kommt es auch zum weiteren bedeutungsvollen Unterschied zwischen dem OL und dem L. Dem L gegenüber enthält das OL nach Preissová's Drama eine ganze Erläuterung, warum sich die Küsterin entschlossen hat, Jenufa's Heirat mit Stewa nicht gleich zu bewilligen. Einmal erlebte sie in ihrer Jugend eine ähnliche Liebe, wie ihre Ziehtochter. Ihr Mann war oft betrunken; er schlug sie später und sie musste sich sogar in den Feldern verstecken. Ihre Jenufa soll nicht einen ähnlichen Mann bekommen und darum fordert sie für Stewa eine Jahresfrist als Prüfung. Wenn er während dieser Zeit nicht trinkt, kann er Jenufa heiraten. 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). Der volle Wortlaut heisst in deutscher Übersetzung: *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 ist er nicht würdig :] neben meiner Ziehtochter zu stehen!*

Jenufa: [: *Oh, Mutter, seien Sie mir nicht böse!* :]

Die Küsterin: [: *Ich schwieg noch immer :*], [: *deiner Liebe willen :*].

Jenufa: [: *Oh, Mutter, seien Sie mir nicht böse!* :]

Der ganze Abschnitt des Librettos ist eigentlich ein kleiner Dialog zwischen der Küsterin und Jenufa.

In den weiteren Worten der Küsterin, welche vor den Worten der Alten im OL mit dem Satz enden: *Bůh tě tvrdě ztrestá* (Treff' dich Gottes Strafe“, UE, Klavierauszug 21944, S. 61), das L fügt noch hinzu: *Když mne neposlechneš* (wenn du mich nicht gehorchen wirst). Es wurde von der Schriftstellerin Calma Veselá hineingefügt; sie und ihr Gemahl Dr. František Veselý haben sich sehr für die Aufführung von Jenufa auf der Szene des Prager Nationaltheaters eingesetzt. Sie vermittelte den Kontakt zwischen Janáček und dem Opernchef Karl Kovařovic in Prag und verbesserte einige Sätze in dem Klavierauszug von Janáček's Jenufa aus dem Jahre 1908. Die Worte *Wenn du mir nicht gehorchst* ersetzte sie in dem Gesang statt der

36.

*Allegro*  
Ka. *per se obi-rat* *penize obi-rat!*

*aprestivo*  
Ka. *Ter-ná jst si rodi-na!*

*Moderato*  
Ka. *je om byh žlens-her-voj a páknt, páknt u-*

*Allegro*  
Ka. *rostly -* *ge von ge-nóm bouzi -*

(Die Seiten 31–39 zeigen den Gesang der Küsterin in der autorisierten Abschrift des Klavierauszuges: *Auch sein Haar war wie Gold.*)

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:** The vocal line begins with the syllable "la." followed by "u nej se po-pr-ve". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking "cres." is present.

**System 2:** The vocal line continues with "o-ze-nil, a-ji za vdo-ce". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

**System 3:** The vocal line has the syllable "Ino-va!". The piano accompaniment includes some chordal textures.

**System 4:** The vocal line begins with "Matka mi zra-vo-va-ly". The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note passages.

The manuscript shows signs of age, including a diagonal crease across the middle and a dark stain in the bottom left corner.

Handwritten musical score for the opera Jenůfa. The score is written on aged, slightly stained paper. It consists of four systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Czech. The first system is marked with a '2' above the staff. The second system has a '3' above the staff. The third system has a '4' above the staff. The fourth system has a '5' above the staff. The lyrics are: "Je už se lehce začal chylat svě-la -", "a-le já neu-postlechl!", and "a-le já neu-postlechl!". The piano accompaniment is written in a style typical of early 20th-century music, with a focus on harmonic support and rhythmic accompaniment. The score is written in a cursive, handwritten style.

2  
Kostelníček  
Je už se lehce začal chylat svě-la -

3  
Kostelníček  
a-le já neu-postlechl!

4  
Kostelníček  
a-le já neu-postlechl!

5

Kval:  $\frac{3}{4}$   
 m. c. k.

*p*

Me potom jsem si našel potěšitel, když se mi

ly- den co ly- den a pi- jal a později cholla co cholla

a pi- jal, dluhy co- bil, peníze vyha- zoval!

Ušou zvonila — Janův pláč /

*f*

50- ceta jsem mu

Koedl: *niek*

pie-ha- zo. vat a tu mi- ja- vad

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are 'pie-ha- zo. vat a tu mi- ja- vad'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

Koedl: *niek*

a tu mit bijd- val

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are 'a tu mit bijd- val'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

Koedl: *niek*

Le jsem moha na- ci pro- ji- la

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are 'Le jsem moha na- ci pro- ji- la'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

Koedl: *niek*

je polich obovani.

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are 'je polich obovani.'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.



29

*tenista* / *preradno p'raemajje*  
*tenista* / *preradno p'raemajje*  
*Kastel* / *moča*  
 je-šte ne-ru ho-va-šol-li-vo-šle mo-je

*tenista*  
 ne-kni-vej-le se, ma-mič-ka ne-kni-vej-le,  
*Kastel* / *moča*  
 pas-ov-hy-ne!

*tenista*  
 ne-kni-vej-le se!  
*Kastel* / *moča*  
 Prad'jem jes-te jes-te ml-ce-la

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The score is heavily crossed out with a large, dark 'X' that spans across all three systems. The lyrics are written in a cursive hand below the vocal lines.

**System 1:**  
Tento *Andante*  
Karel  
nicka  
po-láv jsem je-li al-ce-

**System 2:**  
Tento *Andante*  
Karel  
nicka  
la-la vol-mu sed-ci ho-u - li

**System 3:**  
Tento *Andante*  
Karel  
nicka  
ho-mu sed-ci ho-u - li!  
ma-nic - ka

The piano accompaniment consists of two staves per system, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. The paper shows signs of age, including some staining and a small circular stamp at the bottom center.

M.

*Scena*  
 ne- hác-vej- le se, mamie-ko ne hác-vej- sa

*Kodol- niska*

*Scena*  
 Já- vět má, ze já ne- pí- vo- lím

*Kodol- niska*

*Scena*

*Kodol- niska*  
 a- by de se pro se- brati- ze já ne- pí- vo- lím

*accel*

*accel*

Worte *Treff' dich Gottes Strafe*, um die dreimalige Wiederholung zu vermeiden. Einen ähnlichen Eingriff in den Text machte Marie Calma dadurch, dass sie die von der Küsterin dreimal wiederholte Worte *Lasst' es euch hier wohl ergehen* mit dem folgenden Satz ersetzte: *Zítřa ihned dom mi pújdeš, aby lidé neříkali, 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 <sup>2</sup>1944, S. 61—62).<sup>17</sup> Eine weitere Änderung beruht darin, dass die Magd Barena anwesend ist, wenn Laca Jenufas rosige Wange mit seinem Messer verwundet. Nach dem OL kommt Barena auf die Schwelle gleich, wenn 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 <sup>2</sup>1944, S. 85). In dem herausgegebenen Libretto kommt Barena später auf die Szene, und zwar in dem Moment, da Laca die folgenden Worte singt: *Tenhle křívák by ti je mohl pokazit* (Dieses Messer könnt' dir die Wangen verschandeln. — UE, Klavierauszug <sup>2</sup>1944, S. 88).

In dem zweiten Akt des OL kommen auch einige Sätze vor, welche sich im herausgegebenen Libretto nicht befinden. In dem ersten Auftritt wird im Libretto nach den Worten der Küsterin: *Ale bude bečat, bude domrzat* (Plärren wird er, wird schon kommen, UE, Klavierauszug <sup>2</sup>1944, S. 104) ein kurzer Dialog zwischen der Küsterin und Jenufa ausgelassen. Vergleichen wir:

OL (zweiter Akt, S. 2) Jenufa: *Warum liessen Sie mich nicht weggehen? Sie müssten uns nicht immer in der Nähe haben.*

Die Küsterin: *Um in Verzweiflung zu geraten? Oder etwas Unbesonnenes zu machen? Wird mich sicher zu Tod noch quälen!*

Jenufa: *Sie selbst haben gesagt, dass sich der Tote manchmal besser fühlt.*

Die Küsterin: *Ich war so stolz, Mädchen, wie stolz war ich auf dich!*

LIBRETTO (S. 42): Die Küsterin: *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 Jenufa's Forderung — mit dem Kind von der Küsterin weggehen zu wollen — in Musik versetzen wünschte. Diese jedoch verwehrte es ihr. Die Überhand der Küsterin über Jenufa ist auch hier ganz deutlich.

In dem vierten Auftritt kommt es wieder zu kleinen Änderungen: Das OL enthält Lacas Worte, mit welchen er wieder seine Liebe zu Jenufa äussert. Er sagt: *Ach, ich verlasse dich nie!*, und setzt dann mit dieser

Ergänzung fort: *A co by už nepěkná byla, staříčká jak věchýtek, neb jinému se přece dostala, já bych k jiné srdce přiložit nemohl.* (Auch wenn sie nicht mehr schön wäre, aber alt und schwach oder einen anderen doch heiratete, ich könnte nie eine andere lieb gewinnen.) Diese Worte beweisen Lacas treue und dauernde Liebe zu Jenufa, Janáček strich sie jedoch vor dem Jahr 1908 als überflüssig und die ganze Handlung verlangsamernd.

In demselben Auftritt kam es zu einer kleinen Änderung im Schluss, und zwar in Lacas Rede. Im OL wiederholen sich einigemal seine Worte *Lasst es euch hier wohl ergehen*, die auch von Janáček vor dem Jahre 1908 gestrichen wurden, so dass sie das herausgegebene Libretto nicht mehr enthält.

Im achten Auftritt des zweiten Aktes hat das OL nach den Worten der Küsterin (*und sie muss noch glücklich sein*) diese Ergänzung: *Och, ona neví, jak jsem to těžko postavila* (Ach, sie weiss nicht, wie schwer ich das machte). In demselben Auftritt findet man im OL eine Erweiterung von Lacas Worten nach seinem glücklichen Ausruf: *Jen když budeš má!* (Nur, wenn du meine sein wirst!) Gleich nachher betont Laca seine Neigung und Liebe zu Jenufa mit diesem Geständnis: *Hle ta jízva, kterou jsem ti připravil, i s ní jsi líbezná, duša má!* (Hier ist die Narbe, die ich dir verursachte, auch damit bist du anmutig, mein Seelchen!) Die gegenwärtige Ausgabe des Librettos enthält dieses Liebesbekenntnis nicht.

In dem dritten Akt findet man auch einige Unterschiede zwischen dem OL und L. Im vierten Auftritt lässt das L den ganzen Satz aus, in dem Jenufa nach den Worten *Taký dětina on by ještě byl?* (Ist er immer noch so ein Unverstand?) fortsetzt. Der ausgelassene Satz lautet: *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 man im L den Satz der Küsterin aus, die nach den Worten der Frau des Richters folgen: *Sie haben sie gut ausgestattet, das muss man Ihnen zu Ehren sagen.* Dann sagt die Küsterin: *Ich habe ja meine Jenufa nicht dem ersten besten gegeben.*

Im zehnten Auftritt ruft das Bauernvolk: *Werft Sie mit Steinen* (OL), im herausgegebenen Libretto werden die folgenden Worte hinzugefügt: *Sie hat das Kind ermordet! Sicher hat sie es aus Wien gebracht.* Diese Worte kommen im Libretto seit der zweiten Ausgabe des Klavierauszuges der Jenufa (1917) vor.<sup>48</sup> Man findet sie weder im OL, noch im autorisierten Klavierauszug vom Jahre 1903. Diese Worte wurden laut dem Originaldrama nach dem Choraufruf *Werft sie mit Steinen!* beigefügt, anstatt des

*Allegretto* ~~126~~  
*Moderato*

Jenifa  
 Laca

Jenifa, shai - Le - u ai - fa!

Jenifa  
 Laca

shai Je - ni - fka, shai Je - ni - fka!

Jenifa  
 Laca

jen shai bu - des bu - des mau!

(Die Seiten 42–45 zeigen den Gesang Lacas und Jenifa im zweiten Akt der Originalfassung der Oper Jenifa.)

The image shows three systems of handwritten musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The systems are heavily crossed out with diagonal lines, indicating they are likely unused or revised. The first system is labeled 'Tenor' and 'Soprano' on the left. The lyrics for the first system are 'Cher je - nu - ka, cher Je - nu - ka, jen klyz'. The second system is labeled 'Tenor' and 'Soprano' on the left, with the name 'Laca Kostelnik' written above the piano part. The lyrics for the second system are 'bu - des, bu - des mau, jen nlyz'. The third system is also labeled 'Tenor' and 'Soprano' on the left, with the lyrics 'bu - des, bu - des mau'. The musical notation includes notes, rests, and clefs, but is largely obscured by the crossing-out lines.

67

*Tenifa*

*Laca*

*[schwartz] je fonsiret a pol bi ma tris*

*He-la jiz-va klerou joan li*

This system contains the first system of handwritten musical notation. It includes a vocal line for 'Tenifa' and a piano accompaniment for 'Laca'. The lyrics are written in French: '[schwartz] je fonsiret a pol bi ma tris' and 'He-la jiz-va klerou joan li'. The piano part features complex chordal textures with some markings like '8' and 's'.

*Tenifa*

*Laca*

*ja pui- pra-vil, klerou joan li ja pui-*

This system contains the second system of handwritten musical notation. It includes a vocal line for 'Tenifa' and a piano accompaniment for 'Laca'. The lyrics are: 'ja pui- pra-vil, klerou joan li ja pui-'. The piano part continues with similar complex textures and includes markings like 's' and 'v'.

*Tenifa*

*Laca*

*pra-vil, i - sal joi li -*

*crec.*

This system contains the third system of handwritten musical notation. It includes a vocal line for 'Tenifa' and a piano accompaniment for 'Laca'. The lyrics are: 'pra-vil, i - sal joi li -'. There are dynamic markings 'crec.' (crescendo) above and below the piano part. The system concludes with a double bar line and some final notes.

96.

*106*  
*a tempo / pohnutés*

*Tenore*  
*Lira*  
*Violoncello*

*di - sa ma i ani pi*  
*xi - si*  
*a tempo*

*Tenore*  
*Lira*

*de - bou ra - ra sud - sel sa - cho*  
*le - ber - na' du - sa mi - la*

*Tenore*  
*Lira*

*do - bre vie - cho zle pak budu sle - bou.*  
*du - sa ma i ani pi*

*v*  
*vi*

Ausrufes eines Weibes aus der Schar, um die ersten Worte nicht so einförmig vielmals zu wiederholen.

In den nächsten Auftritten findet man nur die Unterschiede in zwei folgenden Worten. Im zehnten Auftritt des OL fehlt das Endwort *Ge-sündigt*, welches nach der Anerkennung der Küsterin folgt: *Mne suďte, mne kamenujte* (Nur mich straft, nur mich werft mit Steinen). Im letzten, zwölften Auftritt hat das OL in Jenufas Schlussworten verachtungsvoll wird mich jedermann ansehen, im L steht dagegen „anschauen“. (OL: *každý se na mne s opovržením podívá; L: . . . pohlédne*).

Wenn wir nun alle Unterschiede zwischen dem OL und dem L zusammenfassen, so kommen wir zu diesen Ergebnissen: was den Text betrifft, lässt das herausgegebene Libretto die folgenden Hauptabschnitte des Originallibrettos aus:

Die Küsterin (I. Akt, 5. Auftritt): *Aji on byl žlutohřivý a pěkně, pěkně urostlý, že jsem po něm toužila už než se poprvé oženil, aji za vdovce znova! Matka mi zrazovaly, že už se tehdy začal chytat světa, [: ale já neuposlechla :]. Ale potom jsem si nešla postesknot, když se mi týden co týden opíjal a později chvíla co chvíla opíjal, dluhy 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 moji pastorkyně!*

Jenufa: *Ó, [: mamičko, nehněvejte se, nehněvejte se! :]*

Kostelníčka: *[: Pořád jsem ještě, 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! 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 ist er nicht würdig neben meiner Ziehtochter zu stehen!

Jenufa: Oh, Mutter, seien Sie mir nicht böse.

Die Küsterin: Ich schwieg noch immer, deiner Liebe willen.

Jenufa: Oh, Mutter, seien Sie mir nicht böse!

Jenufa: (II. Akt, 1. Auftritt): *Proč jste mě nepustila někam odejít? Nemusela byste nás mít na očích.*

Kostelníčka: *Abys si byla zoufala? Nebo něco nerozvážného vyvedla?*

Jenufa: *Řekla jste sama, že někdy lépe člověku mrtvému.* (Jenufa: Warum liessen Sie mich nicht weggehen? Sie müssten uns nicht immer in der Nähe haben.)

Die Küsterin: Um in Verzweiflung zu geraten? Oder etwas Unbesonnenes zu machen?

Jenufa: Sie selbst haben gesagt, dass sich der Tote manchmal besser fühlt.)

Laca (4. Auftritt): *Och, nepopustím od ní 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.* (Laca: Auch wenn sie nicht mehr schön wäre, aber alt und schwach, oder einen anderen heiratete, ich könnte nie eine andere lieb gewinnen.)

Die Küsterin: (8. Auftritt): *Och, ona neví, jak jsem to těžko postavila.* (Ach, sie weiss nicht, wie schwer ich das machte!)

Laca: *Hle, ta jízva, kterou jsem ti já připravil, i s ní jsi líbezná, duša má!* (Hier ist die Narbe, die ich dir verursachte, auch damit bist du anmutig, mein Seelchen!)

Jenufa: (II. Akt, 4. Auftritt): *Ó, 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.)

Die Küsterin: (5. Auftritt): *Však já také mou Jenufu nedala ledajakému chlapčisku.* (Ich habe ja meine Jenufa nicht dem ersten besten gegeben.)

Nachdem Janáček die musikalische Urform der Oper Jenufa im Feber 1904 zu verbessern begonnen hatte, bald nach der Uraufführung in Brünn (21. I. 1904), änderte er damit auch das Originallibretto. Diese Änderung betraf vor allem die Charakteristik der Küsterin im ersten Akt. Während im Libretto die Küsterin als ein strenges Weib erscheint, das im zweiten Auftritt des ersten Aktes nur eine knappe Anfrage äussert (*Stewa freigekommen?*), im fünften Auftritt der lustigen Musik ein Ende macht und für den beschwipsten Stewa die Prüfung eines Jahres anordnet, tritt die Küsterin im OL viel besonnener und menschlicher auf. Sie begründet und erklärt in einem besonderen Gesang, warum sie zu dieser strengen Massnahme gegen Stewa greifen muss. Sie hat ihre eigenen schlechten

Erfahrungen und denkt an ihr eigenes Leben zurück, das sie mit ihrem unwürdigen Gemahl lebte. In Jenufas bevorstehender Ehe sieht sie die Gefahr eines ähnlichen Lebens; denn sie hat keine Garantie, dass Stewa seine weichliche und träge Lebensweise verlässt. Im Libretto ordnet sie einfach für Stewa die Prüfung eines Jahres an und ihre kurze Anmerkung *Alle seid ihr so, ihr Burija* betrifft die Vergangenheit.

Die Ganze Erklärung von dem unwürdigen Gemahl liess Janáček in dem L aus folgenden Gründen aus: Er wollte die dramatische Wirkung beschleunigen und die strenge Schroffheit der Küsterin hervorheben. Ausserdem lehnte er es ab, im Libretto die Vergangenheit breit zu erklären und nicht einmal in diesem Auftritt wollte er das Libretto mit Erinnerungen belasten. Darum liess er im Libretto den ganzen Abschnitt von dem vergangenen Leben der Küsterin aus. 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 Prüfung eines Jahres begründete und erklärte, wie es im OL war. Wenn sich Janáček im L nur mit dem schroffen Befehl der Küsterin begnügte, hob er noch mehr ihre gebieterische Herrschsucht und ihre strenge Schroffheit gegenüber Stewa und Jenufa hervor und zwar sogar in der Anwesenheit der Rekruten und des Dorfvolkes. Die Grundzüge des Charakters der Küsterin – einer selbstbewussten Frau strengen Willens, die auch in Liebe und Hass folgerichtig ausgeprägt ist, blieb gänzlich unberührt durch das Auslassen der Erwähnung von ihrem schweren Leben mit dem unwürdigen Mann. In dem verbesserten Libretto (L) tritt nur die Herrschsüchtigkeit und eine gewisse Rücksichtslosigkeit zu den jungen Verlobten hervor, auch wenn die Küsterin keine Ahnung von Jenufas Schwangerschaft hatte. In der schroffen Anordnung der Küsterin (L) zeigt sich der Grundton ihrer reumütigen Bekennung im Schluss der Oper, in dem sie die folgenden bedeutsamen Worte zu Jenufa ausspricht: „*Kannst du denn nicht fühlen, dass ich mich weit mehr als dich geliebt hab'.*“

Im zweiten Akt in dem Auftritt Lacas mit Jenufa begründete und betonte Janáček im Libretto Lacas alte ergebene Liebe zu Jenufa nicht. In OL führte er nach Gabriela Preissovás Schauspiel die Worte an, welche ihm bei der Revision des Librettos nicht ganz geeignet vorkamen: *Auch wenn du alt und schwach wärest, könnte ich eine andere nie lieben.*

Es war wieder die Bestrebung nach dramatischer Wirkung, die Janáček im L zum Auslassen dieser Szene von der treuen und dauernden Liebe Lacas zu Jenufa bewog. Durch das Auslassen dieser Liebeserklärung machte sich der Schluss der ganzen Oper viel mehr geltend, da nach Jenufas Unglück, nach dem Auffinden des toten Kindes und nach der

Enthüllung des Verbrechens der Küsterin Laca immer treu an Jenufas Seite steht und entschlossen mit ihr ins neue Leben geht. Der letzte Auftritt im dritten Akt mit Lacas Gesang von seiner völligen Anhänglichkeit und treuen Liebe zu Jenufa wirkt viel überzeugender, als der romantisch gestimmte, obwohl feurige Gesang im zweiten Akt über Jenufa, die auch *mit der Narbe im Gesicht* seine sein wird.

Man kann also beurteilen, dass auch diese Striche im OL von Janáček gut durchgedacht und zum Wohl der ganzen Oper im Libretto ausgelassen wurden.

Durch die neue Bearbeitung des OL änderte sich jedoch im L nicht die Zahl der Akte und der Auftritte. Das Schauspiel enthält 3 Akte und 29 Auftritte (I. – 8, II. – 9, III. – 12), das Original- als auch das bearbeitete Libretto teilt sich in dem ersten Akt in 7 Auftritte (der dritte Auftritt zwischen der Küsterin und der Frau des Richters ist ausgelassen), im zweiten 8 Auftritte (der dritte wieder ausgelassen: die Küsterin und die Magd) und im 3. Akt bleiben die 12 Auftritte. Die beiden Librettos gliedern sich also in 3 Akte von 27 Auftritten. Die Zahl der handelnden Personen ist bei der Schriftstellerin Preissová als auch bei dem Komponisten Janáček dieselbe: 13. Zum Unterschied zu Preissovás Schauspiel verschiebt Janáček den Auftritt des Richters und seiner Frau vom ersten in den dritten Akt und die Magd vom zweiten in den dritten Akt. Dazu treten noch abweichend von Preissovás Schauspiel mehrfache Umgruppierungen, hinzugefügte Stellen, Verkürzungen, stilistische Läuterungen und dramatische Verschärfungen, als auch eine funktionelle Verbindung des Chors mit der Szene und der Handlung.

Nach den angeführten Änderungen und Strichen, welche von Janáček im OL zugleich mit der musikalischen Revision der Oper durchgeführt wurden, gewann das Libretto zu Jenufa noch mehr am Charakter einer echten Opernkonzeption. Janáček bekam in diesem Libretto eine wertvolle und neue Grundlage, wo er seinen eigenen Stil entfalten konnte. In seiner tragischen Erstlingsoper Šárka zum Libretto in Versen von Julius Zeyer, dessen Grundlage eine romantische Sage ist, neigte er sich nicht von dem traditionellen Muster Wagners und Dvořáks ab; in seiner zweiten Oper „Der Anfang eines Romans“ zum Sujet einer pseudoromantischen Erzählung von Gabriela Preissová, welche von Jaroslav Tichý in Verse versetzt wurde, machte er sogar einen Rückschritt. In seiner übermäßigen Begeisterung für die mährischen Volkslieder und -tänze verwendete er diejenigen in der Oper „Der Anfang eines Romans“ im erheblichen Masse. Inwiefern hier Volksgestalten erscheinen, fehlt ihnen eine ausgeprägtere Bühnen- und Menschengestaltung.

Erst in der dritten Oper, *Jenufa*, im Drama aus dem mährischen Bauernleben, fand Janáček sich selbst. Da erfasste ihn tief auch die Idee, die fast in allen seinen Opern zu finden ist, von seiner *Šárka* an. Vladimír Helfert machte auf diese Idee aufmerksam: es ist Janáčeks typischer Ausdruck einer dramatischen Rechtfertigung, der Katharsis, da die Heldin des Dramas im Schluss der Oper öffentlich ihre Schuld bekennt und dadurch eine moralische Läuterung gewinnt.<sup>19</sup> Es hat eine überzeugende Wirkung in Janáček's Endbau nicht nur in *Jenufa*, sondern auch in dem Schicksal (*Osud*), in *Káťa Kabanová*, in der Sache *Makropulos*, als auch in der Oper *Aus einem Totenhaus*. Artur Závodský bemerkte richtig, dass es sich in *Jenufa* eigentlich um ein religiös-idealisiertes Motiv der Busse und des Vergebens handelt, denn „Gottes Barmherzigkeit ist gross“.<sup>20</sup>

Das Sujet der *Jenufa* von Gabriela Preissová war für Janáček sehr geeignet. Ihm gefiel das realistische Bild des mährischen Bauernlebens, die erschütternden dramatischen Peripetien, die typischen Gestalten der Küsterin und *Jenufa*, die Eifersucht und Leidenschaft der streitsüchtigen Brüder *Stewa* und *Laca*, weitere typische mährisch-slowakische Volksgestalten im südmährischen Milieu mit Musik, Gesang und Tanz. Er fühlte darin jedoch auch den sozialen Widerspruch in der Klasseneinteilung des mährischen Dorfes: z. B. den Widerspruch der Stiefbrüder *Laca* und *Stewa* ist hier in der Weichlichkeit des reichen Müllersohnes *Stewa* dem armen Junggesellen *Laco* gegenübergestellt. Sehr interessant und für Janáček typisch ist der Umstand, dass er in seinem Libretto ein einfaches Weib aus der armen Klasse, die *Magd*, liess, während Gabriela Preissová sie in den weiteren Ausgaben ihres Schauspiels mit der Gestalt der Bauernfrau *Kolušina* ersetzte. Auch die Prosa des realistischen Schauspiels von G. Preissová und das ganze Sujet war ihm näher und wahrhaftiger als die Oper in Versform *Šárka* oder die Oper *Der Anfang eines Romans*, von denen man sagen kann, dass sie Janáčeks Persönlichkeit nicht entsprachen. Darum liebte er so sehr die *Jenufa*.

Gerade an der Scheide des 19. und 20. Jahrhunderts, da er mit František Bartoš *Die mährischen Volkslieder* — neu gesammelt (1901) endete, machte sich in Janáčeks Seele eine grosse Umwälzung geltend. Er studierte eingehend die Sprechmotive besonders des Volkes, und notierte sie fleissig. Er dachte viel über den nationalen Charakter der tschechischen Musik nach, indem er die symphonischen Dichtungen Antonín Dvořáks in einigen Studien analysierte.<sup>21</sup> Im Feuer dieser Studien entstand langsam seine *Jenufa*, gerade in der Zeit, da sich sein fünfzigster Geburtstag näherte. Die dramatische Idee der *Jenufa* und der neu durchdachte musikalische

Ausdruck musste daher siegen, auch wenn er später einige grundlegende Verbesserungen und musikalische Retuschen vornahm.

Sein Hauptziel war die Wiedergeburt der Oper, er wollte ihr eine neue Lebenswahrheit in Prosa und Worten, als auch im vokalen Ausdruck und in der ganzen Technik seiner Kompositionsarbeit verleihen, die damals von ihm gegen Richard Wagner gerichtet war. Darum ist kein Wunder, dass er sich in einer gewissen Periode sogar gegen die idealisierende Richtung Bedřich Smetanas wandte und sich mehr zur klassisch-romantischen Tradition von Pavel Křížkovský und Antonín Dvořák angezogen fühlte.

Eine unmittelbare äussere Anregung zur Komposition der Oper Jenufa kam vom Komponisten Josef Bohuslav Foerster, der bald nach Janáčeks Oper *Der Anfang eines Romans* seine Oper *Eva* (1897) nach dem zweiten vorzüglichen Schauspiel von Gabriela Preissová „*Gazdina roba*“ (Die Bauernfrau) komponierte. Zu Foersters Kompositionsweise, die in dem klassischen Stil von Bedřich Smetana fortsetzte, konnte sich Janáček nicht zuneigen. In Mähren geboren musste er auch seiner Oper die charakteristischen Zeichen verleihen, die er in der schöpferischen Tätigkeit des mährischen Volkes und des mährischen Volksliedes und -tanzes fand und in ihrem rhapsodischen Charakter gegenüber dem tschechischen Volkslied betonte.

Wenn wir die äusseren Anregungen und die schöpferischen Änderungen zusammenfassen, die sich in seiner künstlerischen Werkstatt in der Zeitspanne der Komposition von Jenufa ereigneten (mit Ausnahme der Sprechmotive), da sind wir nicht überrascht, dass sich in Jenufa zum erstenmal ganz deutlich der neue Opernstil meldete; Janáček befreite sich zwar nicht gänzlich von der Tradition, schritt jedoch bewusst den neuen Weg zum modernen Opernstil, zu welchem auch Gabriela Preissová mit ihrem Schauspiel – dem balladischen Drama – eine grossartige Grundlage bot. Mit seinem Libretto und dessen neuen Bearbeitung schuf Janáček ein Werk, dass mit seiner dramatischen Konzeption – ohne persönliche Schlüsse – eine allgemein menschliche Gültigkeit gewann. Das Originallibreto regte die ursprüngliche Komposition der Oper Jenufa, ihrer ersten Version, an. Davon zeugt ganz zuverlässig die autorisierte Abschrift des Klavierauszuges aus dem Jahr 1903 und die autorisierte, von Janáček im Jahre 1907 korrigierte Abschrift der Partitur, in denen alle Teile des Originallibrettos in Musik versetzt wurden.

## B. Die autorisierte Abschrift des Klavierauszuges der Oper Jenufa aus dem Jahre 1903

In der Abschrift des Klavierauszuges aus dem Jahre 1903 wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf die Originalversion der Jenufa nach dem Originallibretto, und zwar auf folgende Weise, dass wir alle Striche offen legen und die überklebten Stellen, die zusammengeklebten Seiten und die ausradierten Stellen, die noch leserlich sind, rekonstruieren. Wir verfolgen zuerst die grösseren Abschnitte, die sich in den einzelnen Akten der Originalfassung befanden, und dann die Einzelheiten, die den Stil, die Deklamation, die Melodie und den Rhythmus, die dramatische Wirkung, die Regie u. a. betreffen. An einigen Stellen wird es nicht möglich sein, die Originalversion zu bekommen, die überklebten Notenstreifen halten so fest mit der neuen Fassung zusammen, dass man sie nicht entfernen kann, ohne den Klavierauszug zu beschädigen. Die alte Originalversion ist an solchen Stellen nicht mehr zu lesen. Trotzdem werden wir die grundsätzlichen Teile der Originalversion der Jenufa hervorheben können; ihre Analyse wird uns helfen, die Kompositions- und dramatische Absicht des Komponisten und sein dramatisches Wachstum näherzubringen.

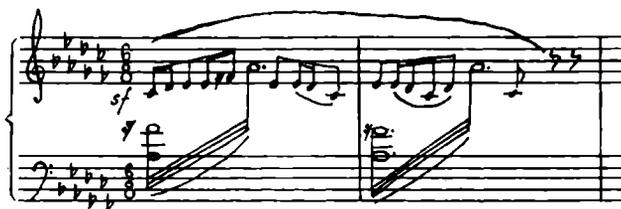
Der autorisierte Klavierauszug der Jenufa aus dem Jahre 1903 enthält die erste und die zweite Version der Jenufa, denn dieser Auszug diente zugleich als Vorlage zur Ausgabe des ersten gedruckten Klavierauszuges, in dem sich das Bild der zweiten Fassung der Jenufa nach Janáčeks Strichen und Umänderungen erhalten hat. Die Striche in dem autorisierten Klavierauszug sind vor allem ein zuverlässiges Bild der Originalversion. In weit geringerem Masse ist die Originalversion nach den anderen Korrekturen von Janáček zu erkennen, welche oft nach den Radierungen der Originalschrift undeutlich und unleserlich sind.

Die Striche sind meistens mit einem roten Stift durchgeführt, und zwar auf den 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, wo die Folios selbständig numeriert sind, enthält viel weniger Striche. Sie kommen auf den folgenden Blättern vor: 6 Rückseite, 7, 9, 9 R., 10, 14 R., 18 R., 21, 21 (irrtümlich zweimal numeriert), 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 numeriert sind, findet man relativ die wenigsten Korrekturen mit einem roten Stift, und zwar auf den 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.

Von den Strichen im ersten Akt gehört zu den grössten der Strich, der den langen Gesang der Küsterin enthält, nach den Worten: *Alle seid Ihr so, ihr Buryja! (Věrná jste si rodina)*. Im Originallibretto ist dieser Gesang mit den Worten *Auch sein Haar war wie Gold (Aji on byl žlutohřivý)* angeführt.<sup>22</sup> Vor diesem Gesang befindet sich ein instrumentales Vorspiel, welches die bekannte und bis heute gesungene Stelle einleitet: *Was, so ging's bei euch wohl jeden Tag zu (A tak bychom šli celým životem)*. Es ist jedoch wichtig, dass dieses erwähnte instrumentale Vorspiel von 10 Takten das bekannte „Motiv der unglücklichen Liebe“ zitiert, welches sich durch die ganze Oper windet. Der Gesang hat die folgende Form:



Es ist ein Beweis dessen, dass Janáček dieses Zentralthema oft in der Originalversion verwendete. Da ist es jedoch abgeändert von dem ursprünglichen Moll und dem späteren Dur in einen lydischen Charakter. Der eigentliche Gesang *Auch sein Haar war wie Gold (Aji on byl žlutohřivý)* wird in den ersten elf Takten auf der vorigen Vokalform *Alle seid ihr so, ihr Buryja (Věrná jste si rodina)* als auch auf dem Schluss der Instrumentalmelodie aufgebaut.



51–52 strich. Als ihm nämlich die Redaktion der Zeitschrift *Die Bühne* (Jevišťe) Vorwürfe machte, dass er mit diesem Chor nur eine Konzession dem alten Opernstil machte und dass er mit dieser übermässigen Wiederholung am wenigsten gefiel, antwortete er mit einem Brief, der wegen seiner Prinzipien wörtlich zu zitieren ist:<sup>23</sup>

*Geehrte Redaktion!*

*Wollen Sie mir erlauben, einige Worte zur Verteidigung der logischen Berechtigung des Chors Jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen in dem ersten Akt der Jenufa.*

*Wer das Motiv der Alten gehört hat, da war ich vielmals Zeuge davon, dass er nicht nur mit denselben Worten in Gedanken seufzte, sondern dass er laut zustimmte: Ja, wirklich wahr, jedes Paar muss sein Leiden überstehen. Die Alte hat die bekannte Wahrheit jedem aus der Seele gesprochen. Alle Menschen, die sich auf der Bühne befinden, jeder von ihnen ist davon tief überzeugt.*

*Der Altgesell erwähnt es zu Laca mit Überzeugung, Laca wiederholt es mit Bitterkeit, Jenufa in verzweifelter Furcht und jeder Junge bemerkt es zu seinem Mädchen nach dem eigenen Schicksal: so verbindet sich das Geflecht des Ensembles immer dichter und wird immer mächtiger.*

*Warum aber wiederholen sich nur die einigen bündigen Worte?*

*Darum, weil ich keine weiteren zur Hand hatte und fühlte doch, dass es nötig ist, sich hier länger aufzuhalten, um das passende Musikmotiv in die acht Stimmen nicht nur auf eine natürliche Weise einzuleiten, sondern es auch mächtiger machen und es wieder ins leiseste Pianissimo zu überführen, damit es langsam wie der Gedanke ins Vergessen gerate. Der Chor und die Sola haben ihre Partien in dieser Szene so vollkommen zu beherrschen, um nicht gänzlich von den Winken des Taktstabes abhängig zu sein.*

*Mehr Worte, die mir noch die Schriftstellerin Frau G. Preissová zu schreiben versprach, werden hier kaum helfen. Vielleicht wäre es besser, eine lebensstreuere und natürlichere Situation bei jedem der drei Teile des Ensembles zu inszenieren.*

*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 etwas Konzession, zu welcher ich nun kaum bereit wäre, gegenüber dem effektiven Musikmotiv: obwohl es eine Fülle von Beispielen gibt, dass man bedeutungsvolle Worte einer anderen Person*

samt ihrer Sprachmelodie wiederholt. In solchen Fällen stimmen wir eigentlich gänzlich mit der Seele jener fremden Person überein, was unser Fühlen, als auch Wollen betrifft. Das ist der Grund, warum auch in jener Szene dasselbe melodische Gewand gewählt wurde!

Hochachtungsvoll Ihr ergebener  
Leoš Janáček.

Richten wir nun unser Augenmerk auf den Chor *Und ihr Musikanten, marsch mit euch, fort nach Haus, . . . Lasset unsre Burschen!* (*Muzikanti, jděte dom, nesvádějte chlapců*). Während im ersten gedruckten Klavierauszug der Jenufa dieser gemischte mit der Aufforderung der Alten beginnende Chor im ganzen 14 Takte enthält,<sup>24</sup> waren in der Originalversion im ganzen 45 Takte. Daraus ist zu sehen, in welche Breite und wie reich er die Wiederholung bearbeitete, obwohl ihm nur zwei kurze Sätze zur Verfügung standen (*Und ihr Musikanten, marsch mit euch. Lasset unsre Burschen! A vy muzikanti jděte dom! Nesvádějte chlapců!* — S. 63). Zuerst lehnt sich der Sopran des gemischten Chores im Unisono an den Gesang der Alten an, dann setzen sie im Unisono mit einem Ton die Tenoren und die Bässe fort, nachher der ganze Chor im Quartett und in hinabsteigenden Progressionen mit einer kleinen Imitation im Alt, begleiten sie den Sologesang des Altgesellen, dann Laca's Sologesang, bis sich dieser Chorgesang auf dem Terzquartakkord as, ces, des, f stabilisiert. Dabei gebrauchte Janáček die Harmonie, welche er aus der Melodie *Alle seid ihr so, ihr Buryja!* (*Věrná jste si rodina*) übernommen hat.

Auf eine ähnliche Weise wird auch der gemischte Chor *Jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen* gearbeitet. Sollten wir uns an die im zitierten Schreiben an die Redaktion der Bühne (Jevišťe) gerichtete Erklärung von Janáček halten, dann müssen wir bekennen, dass Janáček die psychische Teilnahme aller Anwesenden verfolgte, die mit der dramatischen Handlung funktionell verbunden waren. Jederman, der den obenangeführten Gesang der Alten hörte, hat ihn nicht nur bejaht, sondern auch wiederholt. Janáček hatte keine weiteren Worte und wünschte sie nicht einmal von Gabriela Preissová. Er bekannte, dass ihm das wirkungsvolle Motiv gefiel und dass er es deswegen wiederholt erklingen liess. Im Schluss findet er wieder seine psychologische Rechtfertigung, gegen den Vorwurf des sich zu viel wiederholenden Motivs: *wir leben ganz mit der Seele einer fremden Person, wir stimmen in unserem Gefühl und Willen mit ihr überein, darum wiederholen wir die bedeutungsvollen Worte dieser Person, sogar mit deren Sprachmelodie.*

...Dieser gemischte Chor *Jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen*

(*Každý párek si musí svoje trápení přestát*) beginnt ebenfalls zuerst mit dem Solo der Alten, dann des Altgesellen und Lacas. Mit Laca setzt zugleich der Chorbass ein, dazu tritt dann der ganze Chor hinzu, bald mit dem Soloquartett ersetzt. Dann verbindet sich der gemischte Chor mit den Sologesängen in einen achttimmigen Chor und nach dem Soloseufzer Jenufas „Ach“ wird langsam der Gesang aller Beteiligten still. Janáček dachte auch die Dynamik des Chors psychologisch durch, in dem er das Hauptmotiv mächtig ertönen und nachher im grössten pp verschwinden lässt, ähnlich wie sich ein Gedanke im Gedächtnis langsam verliert.

Um die Länge des Originalchors von dem Anfangsgesang der Alten bis zum instrumentalen Schlusspiel beurteilen zu können, führen wir die Zahl der Takte im Originalchor an. Es waren 67 Takte (von *Meno mosso* in der Abschrift des Klavierauszuges, Fol. 50–56) zum Unterschied von dem Chor im gedruckten Klavierauszug, in der zweiter Version der *Jenufa*,<sup>25</sup> wo sich die Zahl der Takte zu 52 verminderte. Die Kürzung um 15 Takte ist nicht gross. Der Chor gefiel Janáček und darum machte er bewusst eine kleine Konzession dem alten Opernstil. Doch war er davon überzeugt, dass die an der Szene Mitwirkenden die Tiefe und Wahrhaftigkeit der gesungenen Worte wirklich erleben müssen; auch die Aufgabe der Regie ist es, die Sologesänge von den männlichen, weiblichen und gemischten Chor zu unterscheiden. Aus alledem erkennen wir, wie sehr sich Janáček für die richtige Interpretation interessierte.

Um die grösseren Striche im ersten Akt noch zu ergänzen, erwähnen wir den Strich auf dem Folio 70 Rückseite bis 73 Rückseite. An dieser Stelle sind jedoch die Blätter 72–73 des Klavierauszuges so gründlich zusammengeklebt, dass man sie nicht auseinanderlegen kann, ohne sie zu beschädigen. Da müssen wir uns also nur mit einer analogen Abschätzung der Taktanzahl auf den einzelnen Seiten begnügen und die Länge des Striches höchstwahrscheinlich auf 65 Takte feststellen. Es handelt sich gerade um den entscheidenden dramatischen Moment, da Laca *fiebrig aufgeregt* sich entschloss, Jenufas schöne Wange mit dem Messer zu schneiden und singt dabei: *Sag, Jenufa, was bekomm' ich für den Strauss da? (Ale zadarmo ti tu voničku nedám! — Poco allegro im Klavierauszug 70 Rückseite — Moderato 73 Rückseite)*. An derselben Stelle verläuft derselbe massgebende dramatische Augenblick in blossen vier Takten, ist also wenigstens um 60 Takte kürzer.<sup>26</sup>

Die ursprüngliche Version dieser dramatischen Stelle war nicht nur weit länger, sondern auch im Vokal- und Instrumentalpart abweichend konzipiert. Die dramatische Spannung war hier in einer instrumentalen rhythmischen Figur in Gestalt eines immer wiederkehrenden Ostinatos

ausgedrückt. Diese Figur wurde meistens im chromatischen Lauf gebildet



und änderte sich in den Intervallen



und wiederholte sich auch in einer anderen erhobenen Stufe. Der geminderte Dreiklang mit dem Halbtonvorhalt zur Quinta dominierte hier nach der alten romantischen Art. Ebenso war er auch in der originalen Vokalmelodie zu erkennen

The image shows a musical score for a section titled "Laca". It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. It features a chromatic scale starting on G4 and ascending to G5, marked with a forte (f) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a simple harmonic accompaniment. Below the staves, there are two lines of text in Czech: "Ale zadarmo ti tu voničku nadám" and "Jenufa zadarmo ti ji nadám opováž se!".

die später gänzlich gestrichen wurde. Bei der Revision erkannte Janáček richtig, dass in diesem entscheidenden Augenblick die dramatische Spannung zu viel Gesang und Musik nicht ertragen kann, dass Lacas eifersüchtige Tat und Jenufas ernste Verletzung in einigen Augenblicken rasch nacheinander folgen mussten. Darum strich er mit Recht das ganze Piu mosso (Folio 71 R., 72 u. w.), wo sich ursprünglich noch ein orchestrales Zwischenspiel auf Grund eines im ganzen statischen Quartsextakkordes E dur befand. Aus der gut leserlichen Seite des Folios Nr. 73 R. wird

weiter ersichtlich, dass Janáček ursprünglich auch Lacas Frage *Was? Was hast du gegen mich? (Co? Co máš proti mně?)* abweichend konzipierte. Ursprünglich erhebt sich die Frage durch die chromatische Progression der Sextakkorde gestützt

in der korrigierten Fassung folgt sie mit dem instrumentalen Part in einem Takt ohne mit dem ersten „Was?“ anzufangen

Ähnlich änderte er in der Melodik Jenufas Ausruf „Jesus Maria!“

Dieser grosse Strich in dem höchstdramatischen Augenblick des I. Aktes war notwendig. Gerade mit diesem Strich gewann die ganze Stelle an wirklicher Spannung und gipfelte in der schroffen Knappheit des musikalischen Ausdruckes. Ausserdem verfolgte Janáček ohne Zweifel das Ziel, die Fesseln der konventionellen melodischen und harmonischen Mitteln zu brechen, sich von der überflüssigen Chromatik und der verminderten Dreiklänge zu befreien. *Schreiben Sie auf eine neue Weise!* war seine dringende Forderung den Schülern gegenüber, er selber erfüllte sie in seinen eigenen Kompositionen.

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

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

Aus denselben dramatischen Gründen liess Janáček auch das fünftaktige orchestrale auf Sequenzen gegründete Zwischenspiel aus, das in der Originalversion dem Aufruf des Altgesells *Laca, Laufe nicht fort!* (*Laco, neutikej!*) vorangeht. Dieses Zwischenspiel würde nur die Handlung verlangsamen und das Finale des Schlüssauftrittes im ersten Akt aufhalten. Die beiden erwähnten Striche sind von grosser Bedeutung, denn sie stützen die stilistische und dramatische Knappheit und Einheit der wichtigen Szene, wo Jenufa von Laca an der Wange ernst verletzt wurde.

Der zweite Akt weist bei weitem weniger Striche gegenüber der Originalversion auf. Man kann es auf folgende Weise erklären, dass Janáček diesen Akt um etwa 4 oder 5 Jahre später (1902) komponierte und eine ausgeglicheneren Anschauung auf das Musikdrama erworben hat. In diesem Akt findet man die mehrfache Wiederholung einiger Phrasen nicht mehr. Zahlreiche Ausradierungen zeugen davon, dass Janáček zähe revidierte. Jene Stellen kann man meistens kaum in die Originalversion rekonstruieren. Von den grösseren Strichen führen wir an:

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

The image shows a musical score for two characters: Jenufa and Kostelníčka. Jenufa's part is written on a single staff in 3/8 time, marked with a forte (<f>) dynamic. Her lyrics are: "Proč jste mně naпусти la někam ode jít? Namusa - la byste nás rák na o - dčeh". Kostelníčka's part is written on a single staff below Jenufa's, also in 3/8 time. Her lyrics are: "bude bačat, domrzat! bačat, domrzat!". The score consists of 8 measures in total.

Janáček strich diese Stelle, weil es im Vokalpart eine üblich romantische Prägung vorstellt, denn es beruht in allen 8 Takten auf dem dominanten

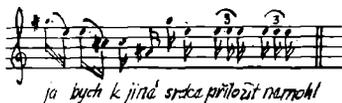
Septakkord von B dur in der Begleitung, der sich immer stereotyp mit derselben rhythmisch beweglichen kleinen Figur wiederholt



Ebenso die nächstfolgende Antwort der Küsterin *Du hättest verzweifeln müssen* (*Abys si byla zoufala*) bringt wesentlich nichts Neues als die Sequenzen und Progressionen mit derselben Begleitung, in der Melodik erreicht zwar die Küsterin den Höhepunkt bei den Worten *Wird mich sicher zu Tod noch quälen!* (*Krve, rozumu mně to upíjí* — S. 104), aber die Begleitung ist eintönig und immer dieselbe. Interessant ist das Verschmelzen der kombinierten Dur und der parallelen Moll Tonleiter (E-cis), was sich oft zu jener Zeit bei Vítězslav Novák vorfindet. In diesem Strich ist auch das *Meno mosso* inbegriffen, da Jenufa den letzten, melodisch einfachen Schlussgesang auf die folgenden Worte singt: *Sie sagten doch, dass sich manchmal der Tote besser fühlt* (*Řekla jste sama, že někdy lépe člověku mrtvému*). Auch diesen Teil samt Schlussgesang wurde von Janáček mit Recht gestrichen. Er fühlte richtig, dass er sich in den musikalischen Phrasen zu sehr wiederholt und dass die Haupthandlung durch den Strich an ihrer logischen Entwicklung keinen Mangel 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. Auftrittes befanden, auf das Ende des dritten Auftrittes hinzufügte. Deswegen war keine Wiederholung der Worte und der Melodie im 4. Auftritt mehr nötig.

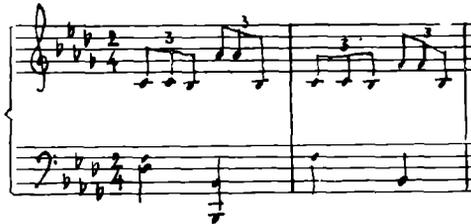
Es war auch überflüssig, die Worte *Und auch wenn sie nicht mehr schön wäre und alt . . .* (*A co by už nepěkná byla, staříčká jak věchýtek . . .* — Fol. 34 R. — 35) in Musik zu versetzen.



Im ganzen war es ein üblicher Gesang, der vor allem an einer stereotyp-rhythmischen Wiederholung litt; das melodische Ostinato ändert sich zwar nach den harmonischen Verbindungen, wiederholt sich jedoch unzählige Male. Was die Harmonie betrifft, ist die Arbeit hier auch nicht sehr glücklich, als Moll wechselt mit der Moll-Subdominante oder mit dem verminderten kleinen Vierklang u. ä. Deshalb hat hier Janáček richtig wahrgenommen, dass diese Stelle die dramatische Entwicklung hindern würde.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass Janáček auf dem Folio 38 R. und 39 fünf Takte strich, wo Laca verspricht, in die Mühle zu gehen und zu fragen, wann die Hochzeit stattfindet (*Also gut, leben Sie einstweilen wohl. — Tož ano, mívajte sa zatím dobře*). Diese Stelle gefiel Kovařovic nicht, auch nachdem die letztgenannten Takte ausgelassen wurden, denn es enthielt noch zu viel Wiederholungen.

Jenufas herrliches Gebet (*Gegrüsset seist du Maria — Zdrávas královno*, Fol. 52 R., 53; UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 153) wurde von Janáček auch 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 des eigenen Gesanges übereinstimmen, er strich die 4 Takte des Zwischenspiels vor dem Gesang auf die Worte *der Herr ist mit dir* (*Živote sladkosti* — UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 154), sodass auch dieses Gebet durch eine ununterbrochene Bewegung und fieberhafte Unruhe an dramatischer Spannung gewann. Dasselbe Ziel erreichte der kleine Strich auf dem Folio 59, der nur die Wiederholung des Gesanges der traurigen Jenufa betraf (*gestorben — tož umřel* — UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 161). Auf dem Folio 62 R. und 63 hatte der Gesang 9 Takte, in denen sich immer der mit dem zerlegten weichen kleinen Vierklang beendete Zweitakt wiederholte. Auch diese Stelle entfernte Janáček mit einem Strich.



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

Die erste Stelle setzt fort nach den Worten der Küsterin, dass . . . *muss dabei sich glücklich schätzen (Jenufa musí být ještě šťastná* — UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 170). In 13 Takten denkt die Küsterin an den Mord Jenufas Kindes mit den folgenden Worten: *Ach, sie weiss nicht, wie schwer ich das durchgeführt habe. (Ach ona neví, jak jsem to těžko postavila.)*



Er wiederholt diesen Satz und wenn Janáček auch die Melodie in eine niedrigere Lage versetzt, ist diese Wiederholung überflüssig.

Die zweite Stelle war eine neue Erklärung Lacas, dass er Jenufa liebt und dass er sie heiraten will. Er bestätigt es in einem begeisterten Sologesang in 38 Takten, wozu noch Jenufa in einem Duett Zutritt (weitere 16 Takte). Diese 54 Takte wurden mit einem beigefügten „vide“ bezeichnet. Man kann sagen, dass der Beweggrund dieses Striches wieder das wiederholte Zurückkehren der ganzen als auch gekürzten Passagen in den Vokal- und Instrumentalstimmen war, die ohne grosse harmonische Änderungen fortschritten.

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 im ganzen um 26 Takte (Fol. 2 R. und 4), sodass die ganze Einleitung nun 77 Takte zählt. Die Striche nützten der Knappheit und Bündigkeit der instrumentalen Einleitung. Im ersten Strich (12 Takte Poco mosso) begann auf Grund eines verminderten Septakkords eine neue Melodie, die weiter die Bassstimme wechselte,

aber dieselbe Melodie setzt im Quartsextakkord der weiter folgende nicht-gestrichene Teil fort. Auch hier fühlte es Janáček als eine überflüssige

Wiederholung. Ähnlich strich er die weiteren 14 Takte auf dem Folio 4. Sie wiederholten sich in einer anderen Tonleiter gleich weiter. Auf den Folios 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  $\text{♩} = 54$

ó já jsem taká dříve myslala, že tam ku ol-  
titi v štěstí morou chodit já dva pátky a nastrojani

Ganz ungeeignet war in der Originalversion das Duett der Küsterin und des Richters, in dem jeder von etwas anderem sang: der Richter von seiner lieben Zigarre, die Küsterin von ihrer Jenufa, ihrem Stolz

Kostalnicka

Vlak já taká mou Jenufu na da la ledajakámu chlapčisku  
zapálil cigárku už by to hračani

\*) Noten in Klammern waren unleserlich.

Ähnlich dachte er die zu lange Vorbereitung des anmutigen Auftrittes der Dorfmädchen durch, welche Jenufa viel Glück zur Heirat wünschen gekommen sind, und strich 10 Takte.

Auf den folgenden Seiten bis zum 10. Auftritt findet man keinen ersten Strich. Zu Ende des 10. Auftrittes kommen zwar Striche vor, aber nur weil er einige Takte schon vorher verwendete, darum wiederholte er die überflüssigen alten Worte nicht mehr und strich sie. Dabei fiel auch eine interessante von Karolka und der Frau des Richters gesungene Stelle aus

Karolka

Kvete mne van, já zu stanu napůjdu  
Karolko má, Karolko moja

und wurde durch eine bessere ersetzt. Den ersten Augenblick, in dem Jenufa die demütigte Küsterin vom Boden emporhebt, komponierte Janáček ursprünglich in einer niedrigeren Lage. Mit einem eintaktigen Instrumentalstrich endet auf dem Folio 53 Janáčeks gründliche Revision der Originalversion der Oper Jenufa.

Die übrigen Striche, die von der ursprünglich abweichenden Musikkonzeption der Jenufa zeugen, betreffen grösstenteils die Wiederholungen von bestimmten Musikabschnitten, darum führen wir nicht die einzelnen Fälle an. Diese Motivwiederholungen gehören zu den typischen Merkmalen des Stils von Janáček und kommen ebenso in Vokal- als auch in Instrumentalmotiven vor. Janáček äusserte einigemal seine Meinung über die Wiederholung seiner Motive: zum erstenmal sollte es schon im Jahre 1888 sein, da er in einem tschech. Artikel, *Bequemlichkeit in der Invention* genannt, sagte: *Durch das einfache Wiederholen gewinnt der einzige Ton, der einzige Akkord, die melodische Form an Gewicht und Tiefe, an Kraft und Seelenglück. Eine ungeahnte Menge feiner Unterschiede im psychologischen Auffassen eines beliebigen musikalischen Gedankens taucht auf bei einer teilweise abgeänderten Wiederholung.*<sup>27</sup>

Die Wiederholung war bei Janáček keine mechanische Angelegenheit; die einfache Wiederholung der Worte, des Motivs oder einer ostinaten Figur hatte ihre Wurzel als auch Bedeutung in der Psychologie, in der Kenntnis der menschlichen Seele, ebenso wie auch andere Bestandteile und Mittel seiner Kunst (die Vokalmelodie, die Harmonie, die Instrumentation u. a.).

Zum Stil der häufigen Motivwiederholung gelangte Janáček auch unter dem Einfluss der lachischen Volkslieder und -tänze, wo z. B. im Tanz „Der Gesegnete“ (Požehnaný) oder im „Čeladná-Tanz“ (Čeladenský) die Wiederholung eine Achse des ganzen Tanzes bildet. Janáček war sich sonst auch in Jenufa bewusst, von welcher Bedeutung die Wiederholung im Bau einer Oper ist, wenn er sich gegen den Vorwurf der Redaktion der Zeitschrift Die Bühne (Jevišťe) wehrte, dass er das Motiv *Jedes Paar muss sein Leiden überstehen* zu vielemal wiederholt. Damals antwortete er der Redaktion trefflich mit folgenden Worten: *Die Alte sagte jederman die allgemein bekannte Wahrheit an. Wer sich auch auf der Bühne befindet, bejaht sie aus der tiefen Seele . . .*<sup>28</sup> In diesem Falle betraf die Wiederholung der Worte der Alten durch das ganze Ensemble und das teilnehmende Chor. Janáček wiederholt jedoch die Motive der einzelnen Sologesänge und dadurch entsteht in der Originalversion eine überflüssige Verlangsamung der Handlung.

Die Wiederholung des Musikmotivs in den Vokalstimmen findet bei

Janáček verschiedene Stufen, Formen und Änderungen. Ein bestimmtes Motiv kommt nicht nur zweimal vor, sondern dreimal, ja sogar fünfmal nacheinander, und zwar in der genauen Wiederholung der Melodie als auch des Textes.

In den Vokalstimmen findet man in der Originalversion der Jenufa manigfaltige Wiederholungen: eine treue Wiederholung, d. h. die Wiederholung derselben Melodie und desselben Textes, eine Wiederholung der Melodie mit einem anderen Text, weiter eine sequenzartige Wiederholung auf einer anderen Stufe, eine fragmentarische Wiederholung und endlich eine Wiederholung des Textes mit einer neuen, im Ausdruck geänderten Melodie. Vergleichen wir nun einige wiederholte Motive:

Auf dem ersten Beispiel

*Jenufa*

5

potom té maji mít rády!      potom té maji mít rády!      potom té maji mít rády!

wird anschaulich demonstriert, wie Janáček dieselbe Phrase dreimal wiederholt, obwohl er sie auf eine andere Stufe überlegt. 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 einen Text- und Melodieabschnitt zu wiederholen nicht fürchtete: Ja, Mütterlein, s'ist wohl schon mancherlei für Euch schlecht zu sehen. (*Vy, stařenko, [: už tak na :] všelicos špatně vidíte*). Später verbesserte er diesen Fehler, indem er diese Wiederholung als unlogisch und nicht wahrhaftig strich - gegen eine solche unlogische Stilisierung kämpfte er doch selber. Die dritte und vierte Gattung der Janáček'schen Wiederholung

*Jenufa*

A

Stěvo se navra - cí      a stěvo se navra - cí



findet ihre Begründung was die Psychologie und die Ausdrucksweise der handelnden Personen anbelangt: der ohne Änderung wiederholte Text bekommt eine im Ausdruck neue abgeänderte Melodie.

Wenn wir die einzelnen Blätter des von Janáček autorisierten Klavierauszuges untersuchen, da bemerken wir, dass er die meisten wörtlichen Wiederholungen in der Originalversion der Jenufa strich und dadurch eine stärkere und wahrhaftigere Ausdrucksweise erzielte, wie davon ein Zeugnis der erste gedruckte Klavierauszug aus dem Jahre 1908 ablegt, der eigentlich die zweite Jenufa-Version vorstellt. Auf dem Folio 20 liess er die wörtliche Wiederholung des Gesanges des Altgesellen (*Siehst du, Laca – Vidíš, Laco – fünf Takte aus*), auf dem Folio 74 R. und 75 strich er die Wiederholung von Lacas Liebeserklärung (*als Kind geliebt – od malička lúbil*) und aus der vierfachen Wiederholung der Barena (*Ein Unglück ist geschehen! – Neštěstí se stalo!*) liess er nur zwei. Auf dem Folio 77 fand er die mitleidige Wiederholung der Worte der Alten *Nichts als Kummer (Samou žalost)* überflüssig, ebenso beschränkte er das *Vergelt's Gott (Zaplat Pán Bůh)* von Barena. Die meisten Wiederholungen kommen jedoch in den Chorgesängen des ersten Aktes in der Originalversion vor, deren Kürzung hier schon behandelt wurde. Ein solcher, vielmals in verschiedenen Stimmen wiederholte Chor *Geht nach Haus! (Jděte dom!)* würde nicht den Eindruck eines erbitterten Aufgebots machen, sondern als eine groteske, komische Szene wirken.

Im zweiten Akt findet man weniger Striche im ganzen, also auch weniger Striche der wiederholten Vokalabschnitte. Auf dem Folio 6 R. und 7 sieht man den ursprünglich wiederholten Abschnitt auf die Worte *Indes sein braver Vater, nicht mal im Traume sich drum Kümmert! (A jeho hodný otec se ani ve snu oň ho nestaral!)*. Die Ausradierung der Originalschrift und das Ersetzen der wortgetreuen Wiederholung durch eine Abänderung zeugt davon, dass Janáček mit der wortgetreuen Wiederholung nicht zufrieden war, zum Schluss dann auch die abgeänderten 8 Takte strich. Auf dem Folio 38 fühlte auch Janáček richtig bei der Revision der Originalversion, dass es genügt, die Aufforderung der Küsterin zu Laca *Jetzt geh! (Teď běž, jen běž!)* nur zweimal anstatt dreimal zu wiederholen. Ebenso war es nicht nötig, dass Laca so vielmal sein *Mit Freuden (Tož ano)* wiederholte.

Nur ganz ausnahmsweise liess Janáček in der Originalversion eine neue nicht wiederholte Phrase aus. Es geschah in dem berühmten Gebet nach Jenufas Bitte *Und schütz' es mir (A Števuška mi ochraňuj!)*, wo er zwei neue Takte ausliess, höchstwahrscheinlich als Folge einer weiteren Änderung, die einige Takte vorher betraf.



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

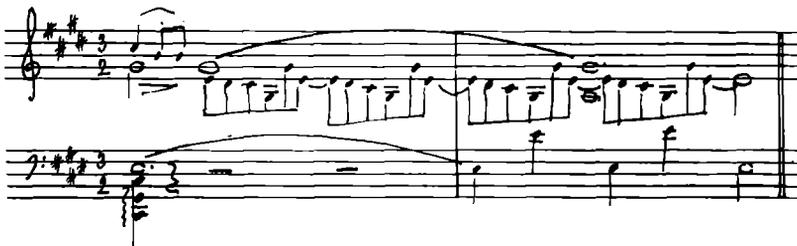
Der dritte Akt hat noch weniger wiederholte Vokalstellen. Den einigemal wiederholten Gruss *Guten Tag (Dobry den)*, den die Dorfmädchen singen, lehnte Janáček auch bei der Revision der Originalversion ab. Die vielfältige Chorwiederholung (Folio 45 und 46) *Werft sie mit Steinen (Kamením po ní – UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 227)* liess er ohne Strich. Janáček fühlte den grösseren dramatischen Nachdruck der erbitterten Stimmung; der Chor dringt in den Sologesang nach bestimmten Zeitabständen, nicht unmittelbar nacheinander. Als überflüssig hielt Janáček im Schluss der Oper Lacas wiederholten Satz *Ich bin die Ursache davon (Já jsem toho příčina, Folio 51)* und Karolkas einigemal wiederholte *Kommt nach Haus (Poďme dom, Fol. 51 R.)*.

In weit grösserem Masse kommt die Wiederholung im Instrumentalpart der Jenufa vor. In die erwähnte Wiederholung der kleinen Motive im Instrumentalteil der Oper Jenufa reihen wir jedoch nicht die rhythmisch rasch bewegte Figur ein, welche sich am öftesten in den inneren Stimmen vorfindet und mit der Ostinato-Wiederholung eine dramatische Spannung hervorruft. Diese Figur ist etwas ganz Spezifisches für Janáčeks Rhythmus und seine Rhythmik, die charakteristisch für den ganzen Stil von Janáček ist. Der Rhythmus (*sčasovka*) und die Rhythmik (*sčasování*) – so bezeichnete es Janáček in seiner tschechischen Terminologie – standen auch im Vordergrund seiner theoretischen Interesse in seinen zahlreichen Studien.<sup>29</sup>

Abgesehen von dieser rhythmischen Figur der Originalversion der Jenufa, die man als etwas Spezifisches ansehen kann, kommt hier in der Instrumentalstimmen die Wiederholung in so einem Mass vor, dass Janáček mit eigener Hand Striche vornehmen musste. Die Instrumentalstriche, die

mit den schon oben erwähnten vokalen verbunden sind, werden hier nicht angeführt. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit nur zu den selbständigen Instrumentalstrichen, die in der Originalversion vorkommen, und als Zwischen-, Schluss-, bzw. Vorspiele.

Auf dem Folio 6 R. strich Janáček zwei Takte des Zwischenspiels *As Dur*, das sich in derselben Version ebenfalls in zwei Takten vorher befindet; auf dem Folio 10, 10 R. und 11 liess er auch zwei Takte aus, welche die Vokalmelodie der *Jenufa* anführen und schliessen.



Zum erstenmal liess er sie aus, denn sie waren psychologisch noch nicht begründet, um dort zu ertönen; zum zweiten und dritten Mal wurden sie darum ausgelassen, weil sie offensichtlich die dramatische Handlung aufhielten. Sie kommen nämlich in demselben Intervall auf dem Folio 10, 11, im ganzen siebenmal vor. Ähnliche Striche aus denselben Gründen nahm Janáček auf dem Folio 14 und 14 R. vor. Auf dem Folio 48 R. liess er auch mit Recht die drei sich überflüssig wiederholenden Takte aus und auf dem Folio 57 und 58 strich er zwei Takte des Zwischenspiels, welche melodisch nichts Neues brachten. Die zu häufige und unbegründete Wiederholung, die den dramatischen Vorgang hemmte, war auch Grund für die weiteren Striche auf den Folien 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 des instrumentalen Zwischenspiels entstand auf dem Folio 73, 74. Die Stelle ist als *Pio mosso* bezeichnet, gleich bei der Regieangabe: *Laca rafft sich aus seiner Betäubung auf und läuft davon* (UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 93). Das fünftaktige Zwischenspiel enthält sequenzartige Läufe der Streichinstrumente, welche in die Quartsextakkorde *E* münden. Es war nämlich nötig, den Gesang des Altgesellen von der raschen Hilfe für die verletzte *Jenufa* und von dem Aufhalten des schuldigen *Laca* nicht zu unterbrechen.

Dadurch gewann an heftiger Spannung und dramatischer Erregung nicht nur der ganze Akt, sondern vor allem die Schlusszene.

Aus denselben Gründen, um das häufige Wiederholen zu vermeiden, liess Janáček im zweiten Akt das Instrumentalzwischenspiel auf dem Folio 14 R., drei Takte auf dem Folio 18 R., zwei Takte auf dem Folio 21 und 21 R. Eine Ausnahme ist der Strich von zwei Takten auf dem Folio 36 R., die eigentlich keine Wiederholung vorstellen, selbständig nach dem *Piu mosso* (Fol. 36) stehen und was den Stil betrifft, nicht einheitlich wirken. Die häufige Wiederholung nötigte Janáček zu längeren Strichen auf dem Folio 53 (2 Takte im Gebet), 60 (3 Takte nach Jenufas Worten *... dass er zu Gott gerufen würd', denn bei ihm nur fänd' er Ruh'!* — *Že co mu Pánbůh nachystá, já bych bědná nemohla* — UE, S. 162), 63 (1 Takt), 65 (3 Takte).

Die Kürzung in der instrumentalen Einleitung zum dritten Akt habe ich schon erwähnt. Sonst gibt es im dritten Akt die verhältnismässig wenigsten Instrumental-Striche. Wir führen sie an: das Folio 12 R. (1 Takt), 13 (5 Takte), 17 R. (1 Takt), 30 (4 Takte), 53 (1 Takt). Alle diese Striche hatten zum Ziel, die überflüssige Wiederholung zu beseitigen und am kürzesten Wege die dramatische Wirkung zu erreichen.

Etwas schwieriger ist es, den Deklamationscharakter und die melodisch-rhythmische Weise der Originalversion festzustellen. Auch in dieser Hinsicht änderte Janáček beträchtlich. Die Änderungen führte er jedoch so radikal durch, dass er die Originalfassung entweder sehr gründlich ausradierte oder sie mit einem Streifen neuen Notenpapiers überklebte, wodurch meistens das Lesen der Originalhandschrift unmöglich wurde. Auf einigen Stellen blieben doch noch lesbare Spuren der Originalversion, so dass ein übersichtliches Bild der Originalhandschrift zu gewinnen ist, was die Deklamation, als auch die melodisch-rhythmische Weise anbelangt.

Um seine Musikdeklamation zu begreifen, muss man sich vorher mit Janáčeks Auffassung bekanntmachen. Janáček stand nämlich um das Jahr 1887 auf einem anderen Standpunkt als Otakar Hostinský, dessen Anschauungen über die betonte Prosodie der tschechischen Sprache und über die Übereinstimmung der Musikdeklamation mit der Wortdeklamation sich durchsetzten. Janáček sprach seine Einwände gegen Otakar Hostinský in einem besonderen Artikel aus.<sup>30</sup> Hostinský sah die Quelle der Reinheit der tschechischen Musik vor allem in der Nationalsprache und betonte deshalb die Genauigkeit der Deklamation nach den Regeln der betonten Prosodie. Janáček suchte die Muster für seine Deklamation im Volkslied und später in der Sprachmelodie und verteidigte den Volksdichter und -komponisten. Er stellte sich öffentlich gegen Hostinskýs Deklamationstheorie und gegen seine Forderung einer vollkommenen und genauen Übereinstimmung in der Betonung und Silbenlänge der Worte mit den

Tönen in der Melodie; er hatte sogar Einwände gegen die Übereinstimmung der melodischen Linie mit der Sprache. Janáček war überzeugt, dass Hostinskýs Forderungen zur vollständigen Einförmigkeit führen würden, dass die Musik eine gewisse Selbständigkeit, rhythmische Manigfaltigkeit bewahren muss, und dass „die rein musikalischen Formen auch in Verbindungen mit den Worten viel mächtiger wirken“ Dabei stellte er sich jedoch gegen jedwede Nachahmung des Volksliedes.

Janáček lehnte sich zwar am Anfang an die Kompositionsmethode seines Lehrers Pavel Křížkovský an, in einigen seiner ersten Chorkompositionen (etwa bis zum Jahr 1896) harmonisierte er das Volkslied, änderte es um, ja zitierte es sogar. Davon zeugt z. B. die Oper Der Beginn eines Romans (1891) oder seine Kantate „Hospodine“ (Herr, erbarme dich unser) für ein Soloquartett, einen gemischten Doppelchor mit Begleitung von Orgel, Harfe, 3 Trompeten, 3 Posaunen und 2 Tuben (1896), wo er das alttschechische Religionslied Hospodine, pomiluj ny zitiert, und auch das orchestrale Vorspiel Die Eifersucht — Eine Einleitung zur Oper Jenufa (1894) mit der Zitation eines mährischen Rebellenliedes Na horách, na dolách — Auf den Bergen, in den Tälern — (Žárlivec — Der Eifersüchtige) seit der Komposition der Oper Jenufa jedoch, besonders nach dem Jahre 1900, entfernte er sich immer mehr von dem direkten Einfluss des Volksliedes, was die Melodie als auch die Deklamation betrifft und stellte sich gegen ihre Zitation, wie er es z. B. bei Vítězslav Novák sah.

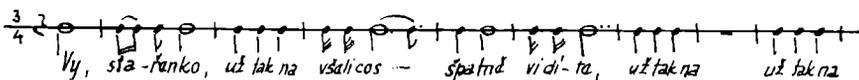
In dieser Hinsicht sind seine Worte massgebend, die er an der Rückseite des Briefes an Dr. Alois Kolísek vom 25. VI. 1908 schrieb, der von Janáček eine knappe Charakteristik der Oper Jenufa forderte. Damals bemerkte Janáček diese wichtigen Worte dazu: *Ich suche die Originalität (den Geist) der Volkslieder, des Stils der tschechischen Musik nicht darin, dass man dieses oder jenes Volkslied als Grundlage wählen und in das künstliche Netzwerk verschiedener Formationen hineinkomponieren sollte (Novák, Křížkovský, Musil u. s. w.). Nicht eine einzige Volksmelodie (von Leoš Janáček unterstrichen) wurde in Jenufa verwendet. Die Komponisten haben im Geist des Volksliedes ihre Wiedergeburt zu suchen: ihr Gehirn soll das Charakteristische, das Originelle durch tägliches Spielen, durch Betrachten, durch eine gründliche Analyse in sich aufnehmen: das herausnehmen, was aus der blossen Melodie und aus dem Zusammenhang zu ihrem Texte hervorquillt.* (Von Janáček unterstrichen).<sup>31</sup>

Ähnlich wie Janáček mit Abneigung von der Methode Vítězslav Nováks seine Anschauung auf die Zitation der Volkslieder in der künstlichen Komposition änderte und sein Verhältnis zum Volkslied mit der Zeit revidierte, so vertrat er auch einen anderen Standpunkt zur Musikdeklamation

und zur Melodik. Um das Jahr 1902, also in der Zeit, da er den zweiten und dritten Akt der *Jenufa* komponierte, revidierte er auch die Beziehung der Melodie zum Texte des Volksliedes und zwar in der Hinsicht, dass er die Bedeutung des tschechischen Textes hervorhob, „weil sich darin der Geist des Volkes abspiegelt“, und betonte nicht zu sehr die melodische Selbständigkeit.<sup>32</sup>

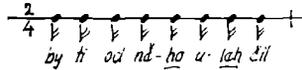
In dem zitierten Artikel, wo er seine Einwände gegen die Deklamationstheorie von Otokar Hostinský aussprach, zeigte Janáček auch den tieferen Sinn seiner Vorbehalte gegen die erwähnte Theorie. Er fürchtete, dass die grosse Abhängigkeit der Melodie vom Worte zugleich zur grossen Abhängigkeit der Komponisten von R. Wagners Sprechgesang führen würde. Gegen Wagners Reform und Musik wendete sich Janáček oftmals. Er zeigte z. B. auf die arme Invention in Wagners *Tristan und Isolde*, er stellte sich gegen seine Leitmotive, welche er als formal hielt, er wies seine laute und bombastische Orchestrierung ab und richtete sich gegen den westlichen, eigentlich deutschen Charakter der Musik, sei es gegen den Kontrapunkt oder gegen das wagnerianische Motivationsprinzip.<sup>33</sup>

Bei Janáčeks originellen und manchmal auch widersinnigen Anschauungen auf die Musikdeklamation ist es kein Wunder, dass er in der Oper *Jenufa*, besonders in dem ersten Akt, nach seiner eigenen Art deklamierte. Der melodische Einfall war für ihn wichtiger, er hielt sich nicht sklavisch nach der Qualität und Quantität des Wortes, er zerstörte sie an vielen Stellen rücksichtslos — er riss sogar einzelne Worte voneinander. Vor allem achtete er nicht die betonte Prosodie und darum galt für ihn keine Regel von der tschechischen Wortbetonung auf der ersten Silbe. Die Quantität des Wortes war ihm viel näher und mit ihr verband er oft die Betonung. Mit dieser unrichtigen Hervorhebung der Qualität und mit der geringen Hinsicht auf die Einhaltung der betonten Prosodie hängt Janáčeks häufiger Hang, den Gesang oder die Musik auf die leichte Zählzeit zu beginnen oder zu enden; damit betont er eigentlich die zweite Zählzeit. Lacas Gesang (Folio 5, 1. Akt) gilt als typisches Beispiel, wo der Anfang des Gesanges auf die leichte Zählzeit fällt; weiter findet man da die Nichtbeachtung der Qualität, die Verlängerung der Quantität, die Übertragung der Betonung auf die Quantität, eine beschleunigte melodische Linie, als auch die Trennung der Worte:



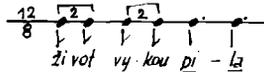
(*Ja, Mütterlein, s'ist wohl schon mancherlei für Euch schlecht zu seh'n. – Vy stařenko, už tak na všelicos špatně vidíte! Už tak na – Už tak na všelicos. . .* – UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 8–9).

Im zweiten Akt auf dem Folio 7 R. deklamiert die Küsterin mit Betonung auf die zweite Silbe:



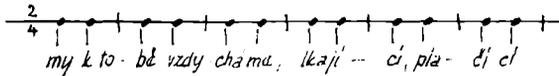
(dass er dir das Kind bald nehme – UE, <sup>2</sup>Klavierauszug, S. 102).

Auf dem Folio 41 deklamiert er auf der vorletzten Silbe und unterliegt manchmal dem Einfluss der lachischen Betonung auf der vorletzten Silbe,

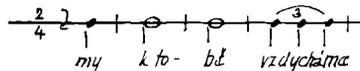


was auch klar war z. B. in seiner Kantate Vater unser (1901).

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

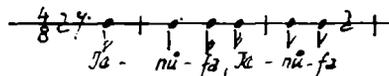


Wie natürlich lautet die von Janáček verbesserte Version:

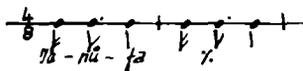


Ähnlich fühlte er richtig und gab die richtige Betonung, als er die jambische Betonung Jenůfa ablehnte. Die Betonung stimmt hier nicht mit der Quantität überein. Der überflüssige Vortakt verschwand mit dieser Verbesserung (Folio 42, dritter Akt).

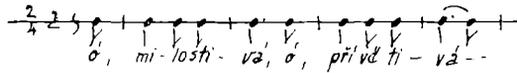
Ursprünglich



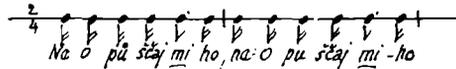
Nach der Verbesserung:



Die Musikdeklamation richtet sich meistens nach der Quantität des Wortes, was auch in Jenufas Gebet im zweiten Akt (Folio 54) offensichtlich ist:



An einer anderen Stelle jedoch missachtet er wieder die Quantität und verlängert eine kurze Silbe:



Mit der Verlängerung der Quantität hängt bei Janáček noch eine seltsame Vorliebe zusammen, nämlich eine Silbe nicht mit einem Ton zu verbinden; er verbindet eine Silbe mit zwei oder sogar mit noch mehreren Tönen, was wieder auf seine Vorliebe zur melodischen Ornamentik hinweist. Das einfachste Beispiel davon bietet Folio 31 (3. Akt), wo man wieder die typische Wiederholung findet



dasselbst Folio 33



oder Folio 56 R.



In diesem Falle durchwärmt er absichtlich den Ausdruck durch Legato und durch zwei Töne auf einer Silbe.



Folio 43 (3. Akt)

Es ist natürlich, dass bei Janáček als ausgesprochenem Programm-Tondichter sämtliche deklamatorischen Zeichen ihr eigenes Inhaltsvorhaben

und ihren Ausdruckssinn besaßen und dass die durch Volkssprache und -lied beeinflusste abweichende Musikdeklamation gleichfalls einen wichtigen Bestandteil seines persönlichen Stils bildete, ähnlich wie die häufige Wiederholung von Musikmotiven. Ohne diese Merkmale wäre es nicht der echte, der typische Janáček, es wäre auch kein Janáček-Stil entstanden. An diesen Wahrzeichen von Janáčeks Stil war nur das mangelhaft, dass er sich ihrer allzu oft und manchmal überflüssig bediente. Dadurch litt auch die ganze dramatische Wucht und die dramatische Wahrheit. Darin erblickte dann auch der Leiter des Prager Nationaltheaters Karel Kovářovic die technischen Mängel und konnte verstockt schweigen gegenüber den häufigen Ansuchen sowohl von Janáček als auch von seiten der Öffentlichkeit, welche die Aufführung der Jenufa in Prag forderte.

Auf der autorisierten Abschrift des Klavierauszuges aus dem Jahr 1903 bemerkt man auch häufige Spuren der melodisch-rhythmischen Änderungen in den Gesangstimmen und in den Instrumenten. Sie können in zwei Gruppen eingeteilt werden. In die erste gehören jene melodischen Änderungen, die Janáček durch Ausradieren — seiner eigenen Terminologie nach durch „Auskratzen“ der ursprünglichen Notenaufzeichnung vornimmt, in die zweite Gruppe gehören die neuen Fassungen, die er schrieb und auf besondere Notenpapierstreifen aufklebte. Im letzteren Falle sind die Noten auf den Papierstreifen gut lesbar, die ursprünglichen Aufzeichnungen unter den Streifen sind nicht einmal beim Durchleuchten deutlich; im ersten Falle, nämlich in jeden durch Ausradierungen bewirkten Melodieänderungen, sind Spuren der ursprünglichen Aufzeichnungen und Fassungen geblieben, die man zum Teile entziffern kann.

Sämtliche melodischen Änderungen unternahm Janáček des Ausdrucks wegen und aus dramatischen Gründen. Er war sich einiger Mängel bei der Erstaufführung der Jenufa in Brünn am 21. Januar 1904 bewusst und verbesserte ihre Partitur bald darauf<sup>34</sup> und später auch gelegentlich fast nach jeder Bühnenaufführung der Oper, da das Nationaltheater in Brünn die Jenufa bereits in der Theatersaison 1906—7 wiederum unter der Leitung von C. M. Hrazdira<sup>35</sup> und dann später Anfang 1911 unter der Leitung von Rudolf Pavlata und im J. 1913<sup>36</sup> einstudierte. Eine besondere Aufmerksamkeit widmete Janáček seiner Oper zu Beginn des Jahres 1907, als er am Schluss des zweiten Aktes seine Eingriffe durch seine eigene Anmerkung zugibt: *Verbessert am 10. 1. 1907*<sup>37</sup>. Diese Verbesserungen waren besonders wichtig, da es sich um die Herausgabe des ersten Klavierauszuges der Jenufa handelte. Dieser erschien in Brünn 1908 dank Alle in den Klavierauszug eingetragenen Änderungen mussten auch in die der Fürsorge des Klubs der Musikfreunde (die zweite Version der Jenufa).

Partitur übertragen werden. Wir erfahren jedoch weder die genaue Zeit noch die Zeitfolge jener Änderungen. Höchstwahrscheinlich vollzog Janáček einige Verbesserungen an seiner Oper im Jahre 1911, und zwar an deren zweiter Version. Es besteht ein Brief seines Schülers Jan Kunc vom 24. 11. 1911, der als Musikkritiker der Zeitung *Lidové noviny* seinen Lehrer auf gewisse Deklamationsfehler in der *Jenufa* aufmerksam machte und ihm Änderungen vorschlug. Nach der Mitteilung von Jan Kunc war Janáček mit einigen Änderungen nach seinem Vorschlag einverstanden und führte auch Einiges davon durch.<sup>38</sup>

Kleinere Mängel seiner Oper verbesserte Janáček eigentlich bis zu ihrer entscheidenden Aufführung in Prag am 26. 5. 1916. Vorher gab er seine Zustimmung zu den Instrumentalretuschen und so entstand die dritte, endgültige Version der *Jenufa*. Diese erschien nach den Korrekturen im Druck in der Universal-Edition (Klavierauszug und Partitur 1917–18) und auch in der *Umělecká Beseda* (Klavierauszug 1917).

Wenn man die erste Version der Oper betrachtet, erkennt man, dass es ihrem Schöpfer gelang, die Ausdruckskraft auf einigen Stellen zu erhöhen, und zwar so, dass er die Melodie höher oder tiefer führte, dass er sie durch ein Oktavenintervall oder auch durch agogische und dynamische Bewegung hervorhebt.

Wir wollen hier unsere Aufmerksamkeit einigen melodischen Abänderungen schenken, die Janáček durch Ausradieren der ursprünglichen Aufzeichnungen in den Vokalstimmen durchgeführt hat.

In einigen Fällen sind es nur kaum merkliche Verbesserungen, wo er einen oder zwei Töne ändert, ein anderes Mal finden wir tiefer greifende Änderungen, welche den musikalischen Ausdruck wesentlich umgestalten. Auf dem Folio 7 R. des ersten Aktes ändert er im vierten Takt das Motiv zu  $h^1h^1a^1$  vom ursprünglichen  $d^2d^2a^1$ .



Auf dem Folio 12 hat Jano, der Hirt, ursprünglich auf  $des^2$ , nicht auf  $ges^2$  gesungen.

In dem zweiten Akt legt Janáček den Gesang der Küsterin höher.



statt des ursprünglichen:



(Folio 14)

Der Gesang der Mädchen in dem dritten Akt gewann an Erregung durch die Oktave



statt der steigenden Sekunde



(Folio 23)

Durch eine besondere Ausdruckskraft entflammte Janáček Jenufas Gesang von der echten Liebe Stewas. Statt des ursprünglichen finsternen



erhebt sich die vom Gefühl durchwehte Melodie



(Folio 27 R)

Auf dem Folio 38 (dritter Akt) rundet Janáček die sinkende, den alten Mannheimer Sospiri ähnliche Sekunde ab, indem er die folgende Form wählt:



Statt des ursprünglichen monotonen



Eine sehr wichtige melodische Änderung entstand durch Janáčeks Eingriff auf Folio 58 R. Da radierte der Komponist merkwürdigerweise die vom  $as^2$  im Tetrachord sinkende Grundmelodie aus

Ja - nůf - ko . Je - nůf - ko

Co nám do světa

(ähnlich auf Folio 59)

und ersetzte diese Melodien durch ein  $c^2$  im Anfang. Auf diese Weise verzichtet er auf das ursprüngliche jubelnde Motiv, mit dem dann Jenufa nach der Instrumentalretusche von Kovařovic endet.

In der Musikgeschichte gibt es nur wenig Beispiele, die ein so üppiges Bild hartnäckiger und unermüdlicher Arbeit an der Verbesserung des musikalischen Ausdrucks und Stils 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 glaubte an seinen Ausdruck, war von seiner künstlerischen Begabung und von einem Endsieg überzeugt und arbeitete an Jenufa so lange, bis sie sich durchsetzte. Sie musste sich ja durchsetzen.

Die Brüner Erstaufführung der Jenufa (1904) war trotz der schwachen Qualität ihrer Wiedergabe von grosser Bedeutung für den Meister, und zwar deswegen, dass er zum erstenmal seine eigene Oper auf der Bühne sah und im Orchester hörte. Jenufa war tatsächlich seine erste Oper, an der er seinen neuen Stil verfolgen konnte. Sein Erstlingsopernwerk *Sárka* wurde zwar zum grossen Teil im Jahre 1887 beendet, konnte jedoch nicht aufgeführt werden, da der Dichter Julius Zeyer damals nicht einmal nachträglich seine Zustimmung zur Komposition geben wollte. Die Aufführung von Janáčeks Einakter *Der Beginn eines Romans* (*Počátek románu*) unter der Leitung des Autors im Jahre 1894 war kein Prüfstein seines Stiles. Janáček legte sich einen gewissen Zwang auf, mährische Volkslieder und -tänze zu zitieren und zu stilisieren, sodass dieses Werk eher ein folkloristisches Bild als eine Oper darstellt, in der Janáček einen neuen Stil vorführen würde.

Seine Oper Jenufa nannte Janáček ursprünglich ein mährisches Musikdrama. So erklären wir uns, warum all sein Bestreben geradezu wesentlich auf die Aufführung der Jenufa auf der Prager Nationalbühne hinzielte, warum er auch alles unternahm, was in seiner Macht stand und seiner Künstlerehre entsprach, um seine Jenufa als eine solche Oper zu gestalten, die in der tschechischen Opernforschung einen Grenzstein und einen Ausgangspunkt bedeuten würde. Jenufa bedeutete für ihn, Opernkomponist zu sein oder nicht zu sein, sie war für ihn der Sieg oder die Niederlage seiner Künstlerehre und seiner Stellung in der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts.

Nachdem die Oper in Prag abgewiesen wurde, war er zwar tief erschüttert, nahm aber die Erstaufführung im Brüner Nationaltheater dankbar entgegen. Es hatte für ihn den Vorteil, dass er seinen Opernstil gründlich überprüfen konnte. Die Brüner Erstaufführung wurde zwar vom Publikum mit Begeisterung, von der damaligen tschechischen Kritik positiv aufgenommen (Emanuel Chvála, Dr. Jan Branberger aus Prag, Josef Charvát, Jan Kunc, Karel Sázkavský, Ferdinand Saska, Antonín Průša in Brünn). Dennoch hörte man einige kritische Vorbehalte, welche Janáček nicht ausser Acht lassen durfte, besonders da er sie mit der Ablehnung in Prag in Zusammenhang stellte.

Jan Branberger bemängelt in Janáčeks Jenufa die Abwesenheit eines einheitlichen symphonischen Stromes und das stellenweise monotone ewige Wiederholen kurzer kleiner Motive ohne Modulation und Variation.<sup>39</sup>

Ähnlich bemerkt Emanuel Chvála in der Oper einen Mangel an polyphoner Entfaltung der Komposition und an symphonischer Gestaltung der Orchesterbegleitung.<sup>40</sup>

Ferdinand Saska unterscheidet in Janáčeks Oper richtig den Ton der Volkssprache und des Volksliedes. Es gefällt ihm nicht, dass Janáček einen und denselben Satz zweimal, ja mehrmals wiederholt, und er äussert sogar folgende interessante Kritik: *das ist ja nicht dramatisch und daher auch nicht folgerichtig.*<sup>41</sup>

Josef Charvát wies auf den Anklang des Chors *Jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen* hin, doch die Schriftleitung der Zeitschrift *Jeviště* (Die Bühne) hatte ihre Vorbehalte dazu, besonders wegen seiner Länge und seines Zugeständnisses an die alte Oper.<sup>42</sup>

Am besten erfasste Antonín Průša die schwachen Seiten der Oper. Den Chor *Jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen* bezeichnete er als formal veraltet, stellte dem Komponisten das nicht begründete Wiederholen einiger Worte und Sätze aus und beanstandete auch die Tatsache,

dass Janáček die Polyphonie und die symphonische Führung des Orchesters meidet. Nicht einmal die Instrumentation entgeht diesem scharfen Kritiker. Als sehr schwach und verhüllt bezeichnet er die Instrumentation des dritten Aktes und bemerkt, es sei Janáčeks Problem, den Orchesterkörper zur vollen Ausdrucksentfaltung zu bringen.<sup>43</sup>

Diese Kritik ist um so wertvoller, dass sie von Janáčeks kühnem Schüler stammt, der an der Lehrerbildungsanstalt sein Zögling gewesen war, seine Orgelschule absolviert hatte (1903) und nunmehr zu seinen Anhängern zählte. Jenen Mut zur Kritik besass derzeit nicht einmal Jan Kunc, ein weiterer Schüler Janáčeks.<sup>44</sup>

Průšas Kritik mochte die Ansichten und die Ablehnung von Kovařovic unterstützen, der an seiner abschätzigen Entscheidung bestand und später auch in den kritischen Vorbehalten Zdeněk Nejedlýs<sup>45</sup> Unterstützung fand. Den im Prager Dalibor veröffentlichten Bericht von Karel Sázauský aus Brünn hat Kovařovic bestimmt gelesen. Janáček konnte dieser Bericht nicht schaden, da er günstig war.<sup>46</sup>

Als Kovařovic Jenufa endlich für die Prager Aufführung in die Hand nahm (1916), war sein Weg zu weiteren Eingriffen, die er hauptsächlich in der Instrumentation durchführte, schon bedeutend leichter. Die Oper wurde von Janáček bereits in ihrer zweiten Version (Klavierauszug von 1908) durch weitere Verbesserungen vorbereitet und verantwortlich revidiert. Schade, dass Kovařovic die Neuheit dieser Oper nicht früher begriffen und nicht gleich bei deren erster Einreichung bestimmte konkrete Änderungen in der Partitur verlangt hatte, wie er sonst zu tun pflegte. Sein ablehnender Standpunkt war allzu schroff und kühl. So geschah es, dass Jenufa sich ziemlich spät durchsetzte. Durch eine tadellose Prager Erstaufführung machte Kovařovic seinen Fehler gut. Der Sieg von Janáčeks Jenufa war somit nicht nur daheim, sondern auch auf den Weltbühnen gesichert.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Vgl. meine Abhandlung *Ke zrodu Janáčkovy Její pastorkyně (Zur Genesis von Janáčeks Jenufa)*, die in der wissenschaftlichen Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Brünnner Universität 1965 erschien, Reihe F. — Das Jahr, welches Janáček als Beginn seiner Arbeit an Jenufa angibt (1896), ist nicht richtig. Die Oper stand im Werden seit 18. 3. 1894 bis 18. 3. 1903.

<sup>2</sup> Ein sehr wichtiges Hilfsmittel zur Datierung des Arbeitsverfahrens an der Jenufa wäre das Datum der Beendigung des ersten Aktes, eingetragen am Schluss des ersten Aktes im Klavierauszug durch die Hand von Janáčeks Abschreiber Josef

- Stross. Janáček jedoch radierte dies Datum aus. Wahrscheinlich beendete Stross die Abschrift des ersten Aktes bereits im J. 1897. — Sieh Anm. 1.
- <sup>3</sup> Dieses Datum stimmt mit dem der Beendigung des zweiten Aktes der Jenufa. Josef Stross führt es am Schluss des 2. Aktes in der Abschrift des Klavierauszuges aus dem J. 1903, der in den Janáček-Sammlungen des Mährischen Museums zu finden ist.
- <sup>4</sup> Dieses Datum stimmt mit dem Datum desselben Abschreibers am Schluss desselben Klavierauszuges. Für das Enddatum der Beendigung der Oper muss jenes gehalten werden, an dem Janáček Jenufa seiner Tochter Olga widmete, d. h. der 18. März 1903.
- <sup>5</sup> Alle Zuschriften und Daten, die Janáček auf der Innenseite des Umschlages aufzeichnete, stimmen mit der von Janáček an Otakar Nebuška gesandten Korrespondenz. Vgl. Jaroslav Procházka: *Její pastorkyňa — bolestné dílo Janáčkovy životního boje a vítězství (Jenufa — das Schmerzenswerk von Janáčeks Lebenskampf und -sieg)*. (Sborník Gramofonových závodů, Praha 1953, S. 13.)
- <sup>6</sup> Jenufa wurde im Brünner Nationaltheater (Altes Theater) zum erstenmal am 21. 1. 1904 aufgeführt unter der Leitung von Cyril Metoděj Hrazdira.
- <sup>7</sup> Dasselbe in der Korrespondenz an Otakar Nebuška, s. Anm. Nr. 5.
- <sup>8</sup> Die Reihenfolge dieser Personen stimmt nicht mit der, welche wir in dem gedruckten Drama desselben Namens von Gabriela Preissová finden (Prag 1891, Repertoire českých divadel XXIV), sie weicht ab auch von jener Abschrift des Klavierauszuges aus dem Jahr 1903 oder von dem ersten gedruckten Klavierauszug aus dem Jahr 1908. In dem Librettoheft sind die Personen je nach der Wichtigkeit ihrer Rollen angeführt.
- <sup>9</sup> Dieser Titel, geschrieben wahrscheinlich von der Hand des Abschreibers Kostka, ist charakteristisch durch die Bezeichnung Jenufas als „*Mährisches Musikdrama*“. Dieselbe Bezeichnung liest man auch auf dem ersten Plakat der Erstaufführung.
- <sup>10</sup> Diese Namen sind die gleichen wie die Namen der Sänger in der ersten Besetzung der Jenufa bei der Erstaufführung am 21. 1. 1904 in Brünn. Sie stimmen auch mit den Namen jener Darsteller überein, die in dem gedruckten Klavierauszug der Jenufa veröffentlicht sind. Dieser Klavierauszug erschien in der Umělecká beseda in Prag 1917. Über die einzelnen Sänger gibt meist Bescheid das Tschechoslowakische Musiklexikon (*Československý hudební slovník I — 1963, II — 1965*).
- <sup>11</sup> Einige Daten können wir erklärend ergänzen: 25. 9. 1906 Erstaufführung der Jenufa in Mor. Ostrava gelegentlich einer Tournee des Brünner Nationaltheaters. Am 11. 5. 1904 wurde Jenufa von demselben Ensemble in České Budějovice 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.
- <sup>12</sup> Der erste Klavierauszug der Jenufa erschien im Verlag des Klubs der Freunde der Kunst (Klub přátel umění) in Brünn im J. 1908.
- <sup>13</sup> In deutscher Sprache erschien das Textbuch der Jenufa erstmals im J. 1918 in der Universaledition in Wien unter dem Titel Jenufa (Ihre Ziehtochter). Übersetzung von *Max Brod*. Für die Wiener Hofoper textlich eingerichtet von *Hugo Reichenberger*.
- <sup>14</sup> In tschechischer Sprache wurde das Textbuch der Jenufa von 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 unterlassenen Sätze in liegender Schrift gedruckt waren. Es war eine Art Hilfsmittel für die Opernzuhörer. Der von Vladimír Helfert revidierte Klavierauszug erschien erstmals in Hudební matice im J. 1934 als dritte Auflage des Klavierauszuges.
- <sup>15</sup> Dieses Textbuch der *Jenufa* erschien in SNKLHU (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění) in der Sammlung *Operní libreta* Nr. 1, Bd. 19. Einleitungsartikel von Jaroslav Vogel.
- <sup>16</sup> Vergleiche auch meine Studie *Videňská Janáččkiana* in der Zeitschrift *Hudební rozhledy* XVII-1964.
- <sup>17</sup> Marie Calma selbst bekennt ihre Verbesserungen im Text im Klavierauszug der *Jenufa* aus dem J. 1908, welcher ihr Eigentum war und welcher sich nun in den *Janáček-Sammlungen* in Brünn befindet. In diesen Klavierauszug fügte sie ein Sonderblatt, auf dem von ihrer Hand aufgezeichnet steht, welche Striche von Kovařovic, welche Striche und Änderungen von Janáček stammen und welche Änderungen im Text Marie Calma selbst unternommen hat. All das betrifft natürlich besonders die dritte Version der Oper. Vergleiche auch meine Studie *Ke vztahu a korespondenci Leoše Janáčka a K. Kovařovice (Zum Verhältnis und zur Korrespondenz von Leoš Janáček und Karel Kovařovic)* in der wissenschaftlichen Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Universität in Brünn (*Sborník filosofické fakulty university v Brně* 1962, Reihe F 6).
- <sup>18</sup> Den Klavierauszug der *Jenufa* bearbeitete neu für die zweite Auflage Otakar Nebuška, Prag 1917, *Umělecká beseda*. S. 256.
- <sup>19</sup> Vgl. Vladimír Helfert: *Slovanská katharse (Die slawische Katharsis)* (Pod dojmem Konjovičovy Koštany — Unter dem Eindruck der Koštana von Konjovič.) *Divadelní list* v Brně VIII-1932–33, 9, 231–232.
- <sup>20</sup> Artur Závodský: *Ke zrodu dramatu Její pastorkyně (Zur Entstehung des Dramas Jenufa)*. *Sborník prací Franku Wollmanovi k sedmdesátinám* — Sammel-schrift zum siebzigsten Geburtstag von Frank Wollman. Prag 1958, SPN. Derselbe: *Gabriela Preissová (Spisy UJEP v Brně, filosofická fakulta sv. 88 — Schriften der UJEP Brünn, Philosophische Fakultät, Bd. 88)*.
- <sup>21</sup> Betrifft Janáček's Studien, veröffentlicht unter dem Sammelitel *České proudy hudební (Tschechische Musikströmungen)* in der Brünnener Zeitschrift *Hlídká* 1897–99. Vgl. meine Studie *Antonín Dvořák a Leoš Janáček (Musikologie 5 — 1958, SS. 105 ff. Anlagen daselbst)*.
- <sup>22</sup> Vgl. höher im Text bis zu den Worten „*deiner Liebe willen*“. In der Abschrift des Klavierauszuges *Folio* 36–40.
- <sup>23</sup> Vgl. Zeitschrift *Jevišťe* I — 1904, Aufsatz von Josef Charvát: *Její pastorkyňa* (I. Akt). Siehe auch meine Arbeit *Janáčková Její pastorkyňa* (Prag 1954, S. 34–35).
- <sup>24</sup> Siehe den ersten Klavierauszug der *Jenufa* aus dem J. 1908, S. 65 ff.
- <sup>25</sup> Daselbst, S. 68–76.
- <sup>26</sup> Daselbst, S. 96. Poco Allegro bis Moderato.
- <sup>27</sup> Leoš Janáček: *Pohodlí v invenci (Bequemlichkeit in der Invention)*. (*Hudební listy* IV-1887 (88, Nr. 6).
- <sup>28</sup> Vgl. Anm. Nr. 23.
- <sup>29</sup> 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. (dasselbst, 598–613), IV. (dasselbst, 677–687), V. (dasselbst, weiter), *Rhythmik im Volkslied (Sčasování v lidové písni)* I. (Hlídka XXVI-1909, 965–971), II. (dasselbst, 1037–1042) und *Z praktické části o sčasování (Aus dem praktischen Teile über die Rhythmik)*. (Dalibor XXX-1908, 157.)
- <sup>30</sup> Vgl. Leoš Janáček's 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: *Leoš Janáček. O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie. (Leoš Janáček. Über das Volkslied und die Volksmusik. Dokumente und Studien)*. (Prag 1955, KLHU, S. 121 ff.)
- <sup>31</sup> Der Brief von Alois Kolísek an Leoš Janáček vom 25. VI. 1908 befindet sich in den Janáček-Sammlungen des Mährischen Museums, Sign. B 94.
- <sup>32</sup> 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, I. c. S. 172. Dazu auch Josef Stanislav: *Přispěvek 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 – Sammelschrift Leoš Janáček. – Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1959.)
- <sup>33</sup> Elgart Sokol: *Maryčka Magdonová* (Moravskoslezské revue VI-1910, 206). Mirko Hanák: *Z přednášek Leoše Janáčka o sčasování a o skladbě* (Aus Leoš Janáček's Vorträgen über Rhythmik und Komposition). (In der Sammelschrift Leoš Janáček, Knižnice Hudebních rozhledů V-1959, S. 11.)
- <sup>34</sup> Janáček schrieb in seinem Brief an K. Kovařovic vom 9. Februar 1904, d. h. 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 von L. Janáček mit K. Kovařovic und der Leitung des Nationaltheaters. Herausgegeben von Artuš Rektorys, Prag 1950, S. 18.)
- <sup>35</sup> Über die neue Einstudierung von Jenufa im Nationaltheater in Brünn, deren neue Erstaufführung unter der Leitung von C. M. Hrazdira und unter der Direktion von Antoš Frýda-Frýdl am 6. Oktober 1906 in Brünn stattgefunden hat (vordem am 25. September 1906 erstmals in Mor. Ostrava) schreibt Jan Kunc in *Moravský kraj* am 16. Oktober 1906. Mit den Worten „*Ich sah keine erbärmlichere Vorstellung im Nationaltheater in Brünn als diese*“ stellt er einen grossen Verfall der Reproduktion fest.
- <sup>36</sup> Janáček's Jenufa wurde in der Saison 1911–12 neu einstudiert und zum erstenmal am 31. Januar 1911 aufgeführt. Jan Kunc schrieb in *Lidové noviny* 2 wertvolle Aufsätze (am 31. Januar und am 9. Februar 1911), in denen er Janáček's Beitrag 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*.
- <sup>37</sup> Das Tschechoslowakische Musiklexikon I – 1963 führt beim Stichwort Janáček im Einklang mit Pazdíreks Musiklexikon an, Janáček habe im September 1906 Verbesserungen an der Oper Jenufa vorgenommen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Janáček diese Oper etwa bereits im Herbst 1906 gelegentlich

- deren weiteren Einstudierung in Brünn neu zu verbessern begonnen hat. Durch meine Entdeckung einer Notiz von Janáček in der Partitur ist jedoch nachgewiesen, dass er Jenufa erst im Januar 1907 (10. 1.) bestimmt revidierte.
- <sup>38</sup> 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 tadellos sehen, dass niemand auch das Geringste an ihr aussetzen könnte. Er ersucht Janáček, ihm einem Besuch zu gewähren. Auf der zweiten Seite des Briefes eine Anmerkung von Janáčeks Hand: *Sonnabend um 4 Uhr*. Jan Kunc teilt mir mit, er habe Janáček auf ein paar deklamatorische Fehler auf dem Gange der Orgelschule aufmerksam gemacht und Janáček habe etwas davon verbessert.
- <sup>39</sup> Jan Branberger: *Nové dráhy pro budoucí operu?* (Neue Bahnen für die künftige Oper?). Tagblatt Čas, Redakteur Jan Herben, Jg. XVIII, Nr. 24, 24. Januar 1904 und Nr. 26. am 26. Januar 1904.
- <sup>40</sup> Die Kritik von Emanuel Chvála erschien in Národní politika. Ich zitiere nach dem Abdruck in der Beilage der Moravská Orlice zur Nr. 21 aus dem Jahre 1904.
- <sup>41</sup> Ferdinand Saska im Aufsatz: *O první repríze Její Pastorkyně* (Über die erste Reprise von Jenufa). Brněnské noviny. Mittwoch den 3. Februar 1904.
- <sup>42</sup> Josef Charvát: *Její pastorkyňa* (Zeitschrift Jevišťe, Brünn 1904) Darin Janáčeks Brief an die Leitung dieser Zeitschrift über den Chor „Jedes Paar muss im Leiden seine Zeit überstehen“. Siehe auch oben im Text.
- <sup>43</sup> Antonín Průša: *Hudební drama na nových základech. Leoš Janáček: Její pastorkyňa*. (Das Musikdrama auf neuen Fundamenten. Leoš Janáček: Jenufa.) Zeitschrift Neděle — mährisches belletristisches Bilder-Wochenblatt (Jg. I-1904. Nr. 6, S. 70–72, Nr. 7, S. 82).
- <sup>44</sup> Jan Kunc schrieb eine Beurteilung von Janáčeks Jenufa in Radikální listy XI, 13. Februar 1904. Es sind feurige Worte eines ergebenen Schülers, der auch die Zurückweisung der Jenufa in Prag verurteilt. Das erste Profil Leoš Janáčeks gestaltete Jan Kunc in der Zeitschrift Rozhledy (Redakteur Josef Pelcl) 20. Februar 1904, S. 491–498. Vgl. Bohumír Štědroň: *Janáček a Kunc* (Rytmus VIII-1942/43, S. 90 ff).
- <sup>45</sup> Vgl. Bohumír Štědroň: *Ke korespondenci a vztahu L. Janáčka a K. Kovařovice*. (Zur Korrespondenz und zu den Beziehungen zwischen L. Janáček und K. Kovařovic.) (Wissenschaftliche Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Universität in Brünn 1962, F 6, S. 40 ff.) und Jiří Fukač: *L. Janáček a Zdeněk Nejedlý* (Wissenschaftliche Zeitschrift der philosophischen Fakultät der Universität in Brünn, F 7-1963).
- <sup>46</sup> Karel Sáza vský betonte in seinem Referat (Dalibor XXVI-1904, S. 1), dass Janáček in der Jenufa das gesungene Wort dem gesprochenen anpasste und dass der Orchesterteil mit dem symphonischen Strom der modernen Opera nichts Gemeinsames hat.

## KE ZRODU JANÁČKOVY OPERY JEJÍ PASTORKYŇA II

Janáčková třetí opera Její pastorkyňa, kterou komponoval mistr od 18. března 1894 do 18. března 1903 s přestávkami zvláště v letech 1897 až 1901, byla zároveň se čtvrtou jeho operou Osud největší zkouškou trpělivosti, nesnázi a vypjatého úsilí o nový sloh a o uznání. Naznačovala to již Janáčková promyšlená úprava dramatu

Gabriely Preissově Její pastorkyňa, psaného v próze, ve vlastní libreto, o němž jsem uveřejnil studii Ke genezi Janáčkovy opery Její pastorkyňa I (Sborník prací k šedesátým narozeninám Jana Ráčka).

Janáček byl si po prvním provedení Pastorkyně v Brně 21. ledna 1904 vědom některých nedostatků, zamyslel se nad strohým odmítnutím opery pro scénu Národního divadla v Praze (K. Kovařovicem) a začal operu přepracovávat. Revidoval ji od února 1904 do konce roku 1906 a poznamenal na partituře datum 10. 1. 1907, kdy byl s přepracováním Pastorkyně hotov. Tím vznikla vlastně druhá verze Pastorkyně, značně odlišná od původního znění, provedeného na premiéře.

Druhá verze Pastorkyně je zkrácena zvláště o Kostelníččin dlouhý zpěv (75 taktů) Aji on byl žlutohřivý, do něhož vpadá Jenůfa lítostivým: Nehněvejte se, mamičko! (I. jednání, 5. výstup), dále o dialog Kostelníčky a Jenůfy (II. jednání, 1. výstup) a dvojzpěv Laci a Jenůfy Och, nepopustím od ní za nic na světě (II. jednání, 4. výstup) a o zpěv Jenůfy (II. jednání, 4. výstup).

Ostatní škrty a změny sledujeme podrobně v sólových i sborových i orchestrálních hlasech. Tak například smíšený sbor Muzikanti, jděte dom měl v původní verzi 45 taktů, v přepracovaném znění má pouhých 14 taktů. Rovněž ve vnitřní stavbě Janáčкова hudebního dramatu nastaly veliké změny oproti původnímu znění. Janáček zdokonalil deklamaci, omezil časté opakování, zlepšil melodii i její rytmus a výraz, ba v některých případech upravil též instrumentaci.

Když se Kovařovic konečně ujal Pastorkyně pro pražskou scénu (1916), měl cestu k dalším zásahům, které provedl hlavně po stránce instrumentační, velmi usnadněnou. Vznikla tak se souhlasem Janáčkovým třetí verze Pastorkyně, která byla Janáčkem odpovědně připravena, jak ukazuje klavírní výtah Pastorkyně druhého znění, vydaný roku 1908 v Brně. Škoda, že Kovařovic nepostihl novost Pastorkyně dříve a hned při zadání opery nežádal některé konkrétní změny v partituře, jak činil u jiných skladatelů. Jeho zamítavé stanovisko bylo příliš strohé a chladné. Velice tím zdrželo proniknutí Pastorkyně. Dokonalým prvním pražským provedením Pastorkyně (1916) odčinil nakonec Kovařovic svůj omyl. Vítězství Pastorkyně a dvaadesátiletého mistra bylo tím zajištěno nejen doma, nýbrž i ve světě.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЕЕ ПАДЧЕРИЦЫ, ОПЕРЫ ЛЕОША ЯНАЧКА

Третья опера Яначка Ее падчерица, компонированная с 18 марта 1894 г. до 18 марта 1903 г. с перерывами особенно в годах 1897 и 1902, была и с его оперой Судьба самой большой проверкой его терпеливости, затруднений и напряженного стремления к новому слогу и к его признанию. Об этом овидетельствует уже продуманная обработка в либретто драмы Габриелы Преиссовой Ее падчерица, написанной в прозе; о либретто автор опубликовал статью „О генезисе оперы Ее падчерицы Леоша Яначка“ 1 (Сборник статей к шестидесятому дню рождения Яна Рачка).

После первого исполнения Ее падчерицы в г. Брно 21 января 1904 г. сознавал Яначек некоторые недостатки, он задумался о строгом отказе оперы для Национального театра в Праге (К. Коваřовиц) и начал оперу перерабатывать. Ревизию он производил с февраля 1904 г. до конца 1906 г. и записал на партитуре дату 10-1-1907, когда он окончил переработку Ее падчерицы. Этим образом, в сущности, возникла вторая версия Ее пад-

черицы, отличающаяся значительно от оригинальной версии, исполненной при премьере в Брно.

Вторая версия Ее падчерицы лишена прежде всего следующих частей: длинного пения Пономарихи (75 тактов) „У него также были желтые волосы“, в которое вмещается Йенуфа своим жалобным „Не сердитесь, мама!“ (1 действие, 5 явление), далее диалога Пономарихи и Йенуфы (2 действие, 1 явление) и дуэта Лацо и Йенуфы „Ох, я не откажусь от нее ни в каком случае“ (2 действие, 4 явление) и пения Йенуфы (2 действие, 4 явление).

За остальными перечеркнутыми местами следует автор статьи подробно в соловых, хоровых и оркестральных голосах. Так, например, смешанный хор „Музыканты, идите домой“ состоял в оригинальной версии из 45 тактов, в переработанной версии этот хор представляет собой всего лишь 14 тактов. Также во внутреннем построении музыкальной драмы наступили большие изменения по сравнению с оригинальной версией. Яначек усовершенствовал декламацию, ограничил частые повторения, улучшил мелодию и ее ритм и выражение, в некоторых случаях он обработал даже инструментацию.

Приступив к исполнению Ее падчерицы для Национального театра в Праге (1916), Карел Коваржовиц нашел свой путь к дальнейшим вмешательствам, которые он провел главным образом с точки зрения инструментации, уже притотовленным.

С согласия Яначка возникла таким образом третья версия Ее падчерицы, которую подготовил уже с ответственностью сам Яначек, как это показывает клавираусцуг Ее падчерицы второй версии, изданный 1908 г. в Брно. Жаль, что Коваржовиц не заметил новый слог Ее падчерицы уже раньше и сейчас не просил некоторых конкретных изменений в партитуре, как это требовал также у других композиторов. Его отрицательное отношение явилось слишком строгим и холодным и замедлило проникновение Ее падчерицы. Совершенным первым исполнением Ее падчерицы в Праге (1916 г.) исправил наконец Коваржовиц свою ошибку. Победа Ее падчерицы и двухшестидесятилетнего композитора закрепилась с этого времени не только дома, но и за рубежом.

*Перевела Лыдия Штедронёва*