

Pečman, Rudolf

Zur traditionellen Orientierung Janáčeks früher Violinkompositionen

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1986, vol. 35, iss. H21, pp. [31]-40

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112076>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

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

RUDOLF PEČMAN

ZUR TRADITIONELLEN ORIENTIERUNG JANÁČEKS FRÜHER VIOLINKOMPOSITIONEN

Im Jahre 1879 ist Leoš Janáček nach Leipzig gegangen, und dort Komposition zu lernen und seine Kenntnisse in der Tonsatzlehre zu vervollkommen. Leipzig begrüßte ihn im Oktober, jedoch schon im Februar 1880 kehrt der junge Musiker nach Brünn zurück und kurz danach — im April — wird er in die zweite Ausbildungsklasse des Wiener Konservatoriums aufgenommen.¹ Für die Lösung unserer Problematik scheint Janáčeks Aufenthalt in Leipzig wichtig zu sein, denn dieser Zeit entstammen zwei Werke für Violine und Klavier, die *Romanze E-Dur* (1879) und offensichtlich (?) auch die *Dumka c-Moll* (1880).

Mit diesen Kompositionen befaßten sich ausgiebig vor allem die tschechischen Musikwissenschaftler. Vladimír Helfert² hat sie auf Grund minuziöser Kenntnisse der Archivquellen analysiert, Bohumír Štědrý als Entdecker der Romanze setzte sich mit dieser u. a. in der Vorrede zur Herausgabe des Werkes auseinander³ und Jarmil Burghauser hat die beiden Werke einer musiktheoretischen wie satztechnischen Analyse unterworfen.⁴ *Romanze* und *Dumka* gehören Janáčeks erster Schaffensperiode an. Seine schöpferische Individualität kommt hier nur schwach zutage, obwohl die Werke gewissermaßen das Niveau jener Schularbeiten überragen, die auf Antrieb Janáčeks Leipziger Lehrers

¹ Ausführlicher berichtet davon Vladimír Helfert, *Leoš Janáček. Obraz životního díla a uměleckého boje*. I. V *poutech tradice* (L. J. Ein Bild des Lebenswerkes und des künstlerischen Kampfes. I. In den Fesseln der Tradition). Oldřich Pazdírek, Brno 1939. (Weiter zitiert als: Helfert, *Janáček*).

² Ebenda.

³ Leoš Janáček, *Romanze. Violino e piano*. Geleitet vom Professor Viktor Nopp. Houslový repertoír. Edition HM. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1938, Verlagsnummer 727. 2. Auflage 1949.

⁴ Jarmil Burghauser, *Janáčková tvorba komorní a symfonická* (Janáčeks Kammer- und sinfonisches Schaffen). In: *Musikologie* 3. Hrsg. von Jan Racek und Redaktionsskreis. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955, S. 211—305. Zur *Romanze* und *Dumka* siehe S. 216—221. (Weiter zitiert als: Burghauser).

entstanden, nämlich des Professors Dr. Oskar Paul. Die Violinkompositionen sind für einen Beweis Janáčeks traditioneller romantischer Orientierung zu halten. Janáček, der im Studium am Leipziger Konservatorium hauptsächlich eine strenge Ausbildung im Kontrapunkt und in musiktheoretischen Fächern überhaupt suchte, hat sich schon damals als merkwürdiger Komponist geltend gemacht. Er besaß ein hohes technisches Niveau und war gut mit der strengen polyphonen Arbeit vertraut, in Leipzig trat er dann überhaupt als Anhänger jener Grundsätze auf, die in Skuherskýs kontrapunktischer Schule gepflegt wurden. „*Fugen zu schreiben, war für ihn eine ganz gewöhnliche Angelegenheit, buchstäblich ein Kinderspiel.*“⁵ Ein Übermaß von musikalischen Gedanken wirbelte in seinem Kopf. Er war sich auch ständig dessen bewußt, daß er diese Gedanken einer Disziplin unterziehen soll. Er zeichnete sich mit einer außergewöhnlichen Selbstdisziplin aus, die er nicht einmal in den Fällen nachgegeben hat, als er von seinen Lehrern gelobt wurde. Eine häufig praktizierte Introspektion ist für Janáčeks damaliges Verhalten typisch; am Anfang des Jahres 1880⁶ stellt er fest, die innere Ruhe zur konzentrierten Kompositionsarbeit gewonnen zu haben. Er neigt zur Formmonumentalität, das Genreartige bleibt ihm fremd, das Ideal der klassischen Kunst schwebt ihm vor. Er orientiert sich zur wahren Größe.

In der Neignug zum traditionellen Kunstideal wurde er durch seine Lektüre-Auswahl unterstützt. Bereits in Brünn, und zwar „*am Montag 27. November 1876*“ genau „*um 10 Uhr abends*“⁷ hat er das Lesen der umfangreicher Allgemeiner Ästhetik (*Všeobecná aesthetika*) von Josef Durdík (1875) abgeschlossen, eines Meisterwerkes abstrakten Formalismus. Parallel damit studierte er die den Rhythmus, das Schöne der Töne, die Epik und die Dramatik betreffenden Passagen aus Robert Zimmermanns „*Allgemeiner Aesthetik als Formwissenschaft*“ (1865). In den siebziger Jahren gehörte er zweifellos zu unseren ästhetisch belehrtesten Komponisten. Auf dem Boden von Leipzig wurde dann die Orientierung des überzeugten Formalismus-Anhänger weiterhin gefestigt und vertieft.⁸

Man kan sagen, daß in Leipzig als einer vom Bachschen und Mendelssohnschen Geist durchdrungenen Stadt das Konservatorium nicht die einzige Plattform war, wo Janáček seine Kompositions- und Musikerfahrung vertiefen konnte: auch das dortige Konzertwesen bot ihm tiefgreifende Impulse an. Offensichtlich war es eines seiner Ziele, während des

⁵ Helfert, *Janáček*, S. 142.

⁶ Am 22. 1. 1880. Vgl. ebenda, S. 143.

⁷ Dazu siehe Vladimír Helfert, *Janáček — čtenář* [Janáček, der Leser]. Hudební rozhledy IV, 1928, Flugblatt Nr. 4 vom 24. 11. 1928. Neu herausgegeben im Buch Vladimír Helfert, *O Janáčkově*. [Soubor statí a článků] [Über Janáček. Gesamtausgabe von Studien und Aufsätzen.] Hrsg. von Bohumír Štědroň. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1949, S. 69—75. Konkrete Angaben S. 70.

⁸ Jan Ráček. *Janáčeks Studienaufenthalt in Leipzig in den Jahren 1879/1880*. In: Hochschule für Musik Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik. 1843—1968. Herausgegeben von dem Autorenkollektiv Martin Wehnert, Johannes Forner, Hans-achim Schiller. Herausgeber: Hochschule für Musik, Leipzig 1968. S. 187—196. (Weiter zitiert als: Ráček.)

Aufenthaltes in Leipzig zahlreiche Musikwerke zu hören und kennenzulernen, die in der kleinen und konservativen Stadt Brünn nicht in Konzertprogramme eindringen konnten. Und Janáček geriert wirklich in einen tatsächlichen Brennpunkt des Konzertlebens. Orchesterkonzerte im *Gewandhaus* und geistliche Veranstaltungen in der *Thomaskirche* wurden zum Hauptgegenstand seines Interesses (abgesehen von zahlreichen Akademien am Konservatorium). Bereits Vladimír Helfert⁹ versuchte eine anschauliche Übersicht dessen zu rekonstruieren, was Janáček in Leipzig hören konnte. Es geht daraus hervor, daß der junge Musiker leidenschaftlich das gesamte Leipziger Konzertwesen verfolgte, ja daß er auch Veranstaltungen des *Euterpe-Vereins* und historische Konzerte des *Riedelschen Vereins* besuchte, usw. Während der 61 besuchten Veranstaltungen einschließlich einziger Proben hörte Janáček ein reiches Repertoire, an dem Werke aus dem Bereich des Musik-Historismus, der Klassik und der Romantik Mendelssohnscher bzw. Schumannscher Prägung figurierten. „Historizistisch“ orientiert war Janáček schon dank seines Studiums in Alt-Brünn und an der Prager Orgelschule. In Leipzig entdeckete er nun aufs neue Bachs Größe und machte sich mit Grundwerken der Klassik vertraut. Nebst Haydns und Mozarts Werk war dies hauptsächlich Beethovens Schaffen (Sinfonien Nr. 3, 4 und 8, Kammerkompositionen, alle Sonaten für Klavier und Violine, die letzten Klaviersonaten und besonders Streichquartett cis-Moll, op. 131, das Janáček stark beeindruckt hat). Aus dem Romantik-Bereich hat Janáček vollständig Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann anerkannt (à propos: anlässlich einer Probe im Gewandhaus am 12. 11. 1879 bewunderte er auch Clara Schumanns Klavierkunst: „*Technik hervorragend, ausgeglichen*“). Aufrichtig bewunderte er aber auch Schubert, als er dessen Sinfonie C-Dur, D. 944, gehört hat (Helfert¹⁰ bezeichnet sie als die „letzte“, d. h. neunte; nach den neuesten Forschungen¹¹ handelt es sich allerdings um die achte Sinfonie des Komponisten, datiert „März 1828“). Nicht so stark interessierte sich Janáček für das neuere Schaffen. Er hielt Komponisten wie Reinecke, Volkmann, Reissmann, Goldmark, aber auch Greig, einerseits für Nachahmer, andererseits für bloße Forsetzer. Auch zu Brahms äußerte er sich kritisch; das Agadio¹² aus der Sinfonie Nr. 1, c-Moll, op. 68, schien ihm allzu lang zu sein, der gesamte Eindruck aus dem Werk wieder wenig hinreißend. Im Andante erkannte er aber letzten Endes „*ein slawisches Motiv*“ Offensichtlich meinte damit Janáček das Hauptthema, Andante sostenuto, E-Dur, 3/4 Takt, das der ersten Violine und dem Fagott anvertraut wird. Das Finale der Sinfonie fand er „*brillant*“

Man sieht also, daß in Leipziger Konzertprogrammen neuromantische Erscheinungen wie Liszt, Berlioz oder Bruckner fehlten. Auch die in Konzerten nicht gespielte Musik Wagners blieb für Janáček unbekannt,

⁹ Helfert, *Janáček*, S. 134–139.

¹⁰ Ebenda, S. 140.

¹¹ Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Bärenreiter-Verlag, Kassel—Basel—Tours—London 1978, S. 604.

¹² Es handelt sich offensichtlich um die langsame Einleitung, die allerdings bei Brahms „Un poco sostenuto“ (und nicht „Adagio“) bezeichnet wird.

besonders wenn er nicht das Opernhaus besuchte. Aufrichtig liebte er allerdings — übrigens schon seit seiner Jugendzeit — Anton Rubinstein. Als er z. B. am 22. 11. 1879 ein Kammerkonzert mit Rubinsteins Werken besuchte, schrieb er gleich nach der Veranstaltung an seine künftige Ehefrau Zdenka Schulzová folgende begeisterte Worte:

„Ja ein grosser Künstler zu sein, das ist schön. Wie war mir heute im Konzert! Wenn ich Rubinsteinsche Kompositionen¹³ höre, ist es mir besonders: mein Geist thauet da wahrhaftig auf, er bekommt Schwung und Freiheit und bildet im Augenblicke wo ich noch zuhöre, sich seine freien Bilder. Seine Arbeiten sind mir so symphatisch, dass es mir vor- kommt, ich müsste einstens sein Erbe sein. Dieser Schwung, dieses ‚zur Seele Sprechen‘ ich finde es nirgends als in seinen Werken. Er ist so natürlich, ungekünstelt, er gibt sich so, wie er ist, wie er fühlt, sucht keine musikalischen Doktrinen — er ergreift mich in der Tiefe an. Und wie weit bin ich entfernt von seinem Standpunkt: ich fühle so das Machwerk meiner jetzigen Arbeiten — ich weiss, dass ich einem eisernen Mantel mir anziehe — wie lange werde ich wieder kämpfen, um dieser Beengung wieder los zu werden! Doch sagt man: es ist nötig — und in dem Gedanken, dass es nicht lange dauert, füge ich mich. Doch sehne ich mich nach der Zeit, wo ich aller dieser Normen frei, ja, frei schreiben könnte, wie es mir in manchen Augenblicken kommt, wo ich mich gar nicht als Mensch fühle. Mir war bei dem Ende des Konzerts, als müsste ich weinen — doch warum verfließt so rasch gerade die glücklichste Zeit?“¹⁴

Janáčeks Verhältnis zu Rubinstein bekam in Leipzig nur eine tiefere Dimension, bzw. es hat seinen Gipfelpunkt erreicht. Es ist allgemein bekannt,¹⁵ daß Janáček Rubinsteins Werke schon aus der früheren Zeit kannte und daß er sogar etwa in der Zeitspanne 1877—78 beabsichtigte, nach Petersburg zu gehen und bei Rubinstein zu studieren, wozu es eigentlich nie gekommen ist. Umso intensiver empfindet Leoš Janáček Rubinsteins kompositorische und pianistische Kunst während seines Leipziger Aufenthaltes nach und wird durch dessen Persönlichkeit beeindruckt. Es läßt sich hier über eine „Bestrahlung“ sprechen. Durch das Prisma des Schaffens von Rubinstein begreift Janáček auch die allgemeine Problematik der Musikromantik. Er selbst war schon damals ein Romantiker, allerdings im Sinne einer akademisch klassisierenden Prägung. Er vermied Wagner und die zur Programmmusik eingestellten Neuromantik, bzw. sie fanden bei ihm keine Anerkennung.

Aus solch einem Boden wuchs auch Janáčeks damalige Kompositions-Tätigkeit. Bereits in den ersten Tagen seines Leipziger Aufenthaltes komponiert Janáček Sonate Es-dur (vollendet am 6. 10. 1897; nicht erhalten), seine erste Komposition dieses Typus überhaupt. Wir sind über-

¹³ Es geht um folgende Kompositionen: Streichquartett c-Moll, op. 17; Quintett F-Dur, op. 55, für Klavier, Flöte, Klarinette, Waldhorn und Fagott; Quintett g-Moll, op. 99, für Klavier und Streicher; außerdem wurden solistische Klavierkompositionen aufgeführt. Helfert, *Janáček*, S. 136.

¹⁴ Signatur E 1279 in der musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums, Brno. Faksimile des Briefes bei Racek, S. 193.

¹⁵ Siehe Helfert, *Janáček*, S. 111.

rascht, wenn wir die Vehemenz beurteilen, mit der er eine Reihe von Fugen komponierte und meisterschaft technisch beherrschte. „*In Leipzig war er fast ein Virtuose in der Komposition der Fugen,*“ sagt Helfert.¹⁶ Es läßt sich allerdings nicht genau feststellen, wieviele Fugen damals entstanden (in seiner Korrespondenz mit Zdenka Schulzová spricht Janáček über 17 Fugen, offensichtlich war aber die Anzahl größer). Am 14. 1. 1880 teilt der junge Komponist Zdenka mit, daß er keine Lust mehr hat, Fugen zu schreiben. Seine Gesinnung orientierte sich übrigens schon seit dem 27. Oktober des vorigen Jahres an andere Aufgaben. Professor Paul hat ihn dazu aufgefordert, drei Romanzen für Violine und Klavier zu komponieren. Nähere Hinweise hat Janáček nicht bekommen. Deshalb geriet er in Verlegenheit, denn er wußte nicht, wie er auf solche Werke formal und inhaltlich eingehen soll. Trotzdem arbeitete er hektisch; „*er kämpfte fast, um etwas zu schaffen, was der Vorstellung einer Romanze nahe wäre*“.¹⁷ Jeder Tag hat ein neues Werk hergebracht. Die dritte Romanze wurde am 28. 10. abends (nach 18 Uhr) und in Gedanken an Zdenka niedergeschrieben. Mit dem Ergebnis war Janáček allerdings nicht zufrieden und so arbeitete er weiter an diesem Werk. Die zweite Romanze hielt er für die beste, sie gefiel aber nicht seinem Lehrer Paul, den sie an ein Scherzo erinnerte. Janáček hat also eine neue Romanze komponiert (vollendet am 27. 11.): Paul hat sie gutgeheißen und zur Aufführung an einer Schuleranstaltung empfohlen. Übrigens sollte er sich in dem Sinne äußern, daß Janáčeks Romanzen tschechischen Gepräges sind. Er hat also ihre Gesamtauführung unter dem Titel „Tschechische Romanzen“ vorgeschlagen.¹⁸ Nach Helferts Meinung entstammten Janáčeks Arbeit an der von Paul gegebenen Aufgabe (nämlich 3 Romanzen zu schreiben) eigentlich 7 Romanzen, die man z. T. als Überarbeitungen begreifen kann.¹⁹ Helferts chronologische Feststellungen sind bisher nicht überwunden worden. Anders verhält es sich mit der strukturellen Deutung, denn es stand ursprünglich zu Helferts Verfügung nur das Thema der ersten Fassung der dritten Romanze, zu der es keine Abschrift gab. Janáček hat das Thema in dem an Zdenka adressierten Brief vom 28. 10. angeführt, wozu er folgendes bemerkte hat: „*Die Anfangsidee der 3ten [Romanze, R. P.] summt mir fortwährend im Kopf.*“ Ähnlich wie Beethoven kämpfte er um die Fixierung der Thema-Gestalt („*ich muß sie schon packen, sonst vergesse ich sie noch*“). Schon Helfert hat behauptet, daß „*die Entstehung dieser Romanze reichen und stürmischen schöpferischen Fonds bezeugt*“.²⁰ Wir können dies so ergänzen, daß es sich hier der explosive, rein romantische Charakter des Komponisten äußert, der plötzlich nicht mehr bereit ist, sich durch strenge Regeln kontrapunktischer Aufgaben und Fugen binden zu lassen, als ob Janáčeks Geist erwachte, der den zähen Panzer von Schulregeln verlassen und sich selber emporheben will. Allerdings wären die

¹⁶ Ebenda, S. 127.

¹⁷ Ebenda, S. 128.

¹⁸ Vgl. Dalibor vom 20. 11. 1879.

¹⁹ Helfert, *Janáček*, S. 130.

²⁰ Ebenda, S. 128.

Charakteristiken von Janáčeks Romanzen hypothetisch geblieben, wenn Bohumír Štědroň 1938 eine von ihnen nicht entdeckt hätte, nämlich die sog. vierte *Romanze E-dur*, nach Helferts Chronologie also die sechste. Sie hat sich in der Musikbibliothek der Lehrerbildungsanstalt für Männer in Brünn erhalten, nun ist sie in der musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums aufbewahrt. Es läßt sich nun auf Grund der Werkanalyse sozusagen „pars pro toto“ feststellen, wie Janáček im Jahre 1879 komponierte, also in einer Zeit, in der er noch eine Menge kontrapunktischer Aufgaben schrieb, jedoch nach einem selbständigen, von Regeln des strengen Kontrapunkts unabhängigen Ausdruck sehnte. Zur Geschichte des Werkes führen wir an,²¹ daß es vom Professor Oskar Paul als „wichtig“ (offensichtlich angesichts seiner allzu wehenden Einleitung) bezeichnet wurde. Helferts skeptische Meinung, daß „man in dieser Komposition kaum eine freie Äußerung suchen wird“,²² die zum individuellen Ausdruck neigte, wird durch Jarmil Burghauser bestätigt, der die Romanze als eine ausgesprochene Schularbeit ansieht, die noch nicht von einer Notwendigkeit des schöpferischen Erlebnisses ausgeht.²³ Burghauser analysiert ganz systematisch konkrete Merkmale Janáčksischen Satzes, wie sie in dieser Romanze vorkommen. Die Werkstruktur steht also im Vordergrund des analytischen Interesses, nicht die Deutung des inhaltlich-psychologischen Momentes, auf die Burghauser verzichtet. Nach Burghauser verwendet Janáček die gewöhnliche Akkordik des Anfangs des 19. Jahrhunderts. Nur die erste Hälfte des 10. Taktes bringt eine Ausnahme, d. i. einen „verdichteten“ Tonika-Akkord mit der sog. *sixte ajoutée*, die sich keineswegs als unvorbereiteter Vorhalt der Sexte zur Quinte des Tonika-Quintakkordes erklären läßt. Interessant sind Burghausers statistische Feststellungen. Es überwiegen hier typisch schulische harmonische Verbindungen. Nur ein modulierender Zwischensatz (Takte 35—44 u. a.) trägt Spuren einer bestimmten Individuierung. Bereits Helfert hielt diese Stelle (wie auch andere analoge Partien) für interessant. (Nach unserer Meinung kann es sich im Falle dieser Modulationskühnheit um die Folge Janáčeks kontrapunktischer Ausbildung handeln — wir wissen ja doch, daß die horizontal geführten Stimmen oft, manchmal schon im Barock, merkwürdig „moderne“ und ungewöhnliche harmonische Gestalten bilden.) In der Romanze gibt es eine auffällige Mehrheit tonleitereigener Verbindungen in Quarte (76,9%); Verbindungen in der Sekunde-Relation gibt es dann 8,3%, in der Terz-Relation lediglich 3,9 %. Burghausers Erstaunen, daß Janáček — damals schon ein vortrefflicher Polyphoniker — die Komposition nicht kontrapunktisch bearbeitet hat, kann man mit der Meinung paralysieren, daß der Verzicht aufs Kontrapunktische in der Romanze absichtlich war. Janáček, der die von Paul ihm gegebene Aufgabe, Romanzen zu komponieren, ohne jedwede nähere Erörterung des Lehrers angenommen hat, verstand offensichtlich die Gattung ganz konsequent als Gegenpol jener zahlreichen Fugen, die er an Paul lieferte. Mit Recht faßte er auch Romanze

²¹ Vgl. ebenda. S. 349.

²² Ebenda.

²³ Burghauser, S. 216.

als lyrisches Gebilde, dem der allzu entwickelte Kontrapunkt fremd ist. Es war also besser, dies ausschließlich homophon zu deuten. Unwillkürlich geriet also Janáček in die Nähe der üblichen romantischen Auffassung der Romanze, wie sie in Deutschland bereits seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts eingebürgert hatte. Im Jahre 1832 hat Johann Andreas Burkhard die „Romanze“ folgendermaßen charakterisiert: „*Romanze* (fr. *Romance*). Die Musik zu einem Singstück, welches die Erzählung einer Liebesgebenheit enthält. Auch ein Instrumentalstück von langsamer Bewegung und sich auf Liebe beziehender Empfindung in der Form des Rondo.“²⁴ Janáčeks Annäherung zur Auffassung von Burkhard war intuitiv. Er hatte beim Komponieren Liebesvorstellungen: daher wählte er für das Werk angemessenes Tempo (Bohumír Štědroň gibt „Moderato“ an), jedoch nicht die Rondo-Form, sondern eine dreiteilige Form mit Einleitung und Abschluß. Interessant ist auch die Tatsache, daß bei Vladimír Helfert der Takt als „allabreve“ bezeichnet wird, während Štědroň 4/4 Takt geltend macht. Für den Charakter des Werkes scheint Allabreve-Takt kennzeichnet zu sein. Es zeigt sich, daß Janáček einen mäßigen grundlegenden Tempo-Charakter am Sinn hatte, der allerdings leidenschaftlich aufgefaßt wurde (dazu vergleiche Pauls Charakteristik „wichtig“) und „eine Halbierung des Zeitwertes, der realen Dauer der Noten“²⁵ voraussetzte. So gerät Romanze E-Dur in eine andere Ebene als in die, die man für adäquat hielt. Die allabreve-artig aufgefaßte und tempisch belebte Romanze ist ein Beweis des sich herauskristallisierenden persönlichen Stils von Janáček. Ihr Ausdruck verweist auf eine ausgesprochene Neuerungs-Konzeption der traditionellen Romanze-Form. Sicherlich spricht uns in der Harmonie und melodischen Gliederung des Werkes immer noch Schumanns und Rubinsteins Geist an, aber mit ihrer inhaltlichen Tendenz befindet sich schon Romanze E-Dur am Anfang der Bewußtwerdung Janáčeks eigentlicher Eigenartigkeit. Diesbezüglich lassen sich hier Parallelen ziehen: dem Bereich Janáčeks eigenartig tönender Kreationen gehört auch der Schlußsatz (Andante) aus der Suite für Streichorchester (1877) oder der Mittelteil deren einleitenden Moderato-Partie an. Obwohl die äußere Form und die Struktur der Sätze noch traditionalistisch sind, sind wir hier überzeugt von Janáčeks Eigenartigkeit. Janáček bewegt sich — um es mit Helfert zu sagen — „in den Fesseln der Tradition“, er bäumt sich hier aber kühner als Mendelssohn, Schumann oder Rubinstein.

Für Janáčeks Weg zum individuellen Ausdruck ist auch *Dumka* für Violine und Klavier (1880) von einer ungeheueren Bedeutung, über die man vermutet hat,²⁶ sie sei im unmittelbaren Nachbarschaftsverhältnis zur Romanze E-Dur entstanden. Angeblich sollte es sich sogar um eine der Romanzen handeln, die Janáček für Professor Paul komponierte. Die Betitelung verwendete hier Janáček ohne jedwede festere Absicht, denn *Dumka* für Violine und Klavier hat eigentlich nichts zu tun mit dem

²⁴ Joh(ann) Andr(eas) Christ(oph) Burkhard, *Neues vollständiges musikalisches Wörterbuch* [...], in der J. Ebnerschen Buchhandlung, Ulm 1832, S. 276.

²⁵ Artikel „Allabreve“, in: Riemann-Musiklexikon, Sachteil, Schott's Söhne, Mainz 1976, S. 26.

²⁶ Helfert, *Janáček*, S. 353.

ukrainischen („kleinrussischen“) Typus des lyrischen und epischen Liedes bzw. der Ballade, ja auch mit dem analogen polnischen Musiktypus. „*Dumka*, [...] das ukrainische und polnische lyrische und epische Volkslied, auch die Volksballade. Zu ihren Merkmalen gehören starke Mollfärbung, langsames Tempo und ein dementsprechen elegisch-sentimentaler Ausdruck.“ So wird *Dumka* im Sachteil des Riemann-Musiklexikons charakterisiert.²⁷ Bei der Ausführung der Problematik betont der erwähnte Artikel, daß es im instrumentalen Bereich hauptsächlich Dvořák war, der dieses Genre pflegte, man entbehrt hier allerdings einer ausführlicheren Information davon, daß beispielsweise die Mittelteile von Dvořáks *Dumka*-Kompositionen ein beweglicheres Tempo und darüber hinaus auch eine kontrastierende Bedeutung besitzen. Es fehlt hier auch ein Hinweis auf die Tatsache, daß Dvořák *Dumka* als „*Komposition mit charakteristischen Wechsel von melancholisch verträumten, bang versonnenen und auch heiter aufgewallten Stimmungen*“²⁸ auffaßte, und daß es nicht sicher ist, ob er den Folklore-Typus der ukrainischen (bzw. polnischen) *Dumka* überhaupt kannte. Das Maß der Authentizität von Tänzen läßt sich übrigens sehr oft auch im Falle der älteren Musikgeschichte (Telemann!) nur schwierig feststellen und ähnlich verhält es sich mit der Frage, ob solche Tänze in Kunstwerken in ihrer ursprünglichen Form vorkommen. Jedenfalls scheint es so zu sein, daß die Bezeichnung „*Dumka*“ in der artifiziellen Musik eine sehr erweiterte Bedeutung hat. Wir begegnen ihr bei Dvořák bereits 1876 (*Dumka* op. 35 für Klavier zweihändig), bei Janáček dann 1879 (nicht erhaltene *Dumka* für Klavier).²⁹ Unsere *Dumka*, für Violine und Klavier bestimmt (1880), überzeugt uns davon, daß Janáček ihre Benennung ohne tiefere folklorisierende Absicht angewandt hat. Vielleicht träumte der irgendwie von einer idealen *Dumka*, oder der hatte die Vorstellung einer allgemeinen slawischen Komposition. Möglicherweise benutzte er den Namen ad hoc bloß darum, daß die Komposition einen versonnenen, verträumten und „urwüchsigen“ Charakter trug. Es wäre nicht zum erstenmal, wenn der Inhalt einer Komposition (oder eines Gedichtes u. ä.) nicht genau den Forderungen der musikalischen oder dichterischen Poetik entsprechen würde. Auch der tschechische Dichter Jan Neruda verwechselte z. B. die Bezeichnungen „*Romanze*“ und „*Ballade*“, so daß bis heute die Frage unbeantwortet bleibt, welche Gedichte aus seiner Sammlung „*Balladen und Romanzen*“ balladisch sind und welche dagegen den Charakter von *Romanze* tragen.

Gehen wir aber nochmals auf Janáčeks *Dumka* für Violine und Klavier ein.

Die bisherige Literatur konstatiert einheitlich den Einfluß von Rubinstein bei der Entstehung der Komposition, es fehlen hier aber genauere Beweise. Man kann für sicher halten, daß sich Janáček in *Dumka* eigenarti-

²⁷ S. 244.

²⁸ Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka* III. (Antonín Dvořáks Leben und Werk III), Praha 1956, S. 25.

²⁹ Am neuesten angeführt bei Jaroslav Procházka, *Hudební dílo Leoše Janáčka* [Musikwerk Leoš Janáčeks], Frýdek-Místek 1979, S. 13. Herausgegeben vom Okresní vlastivědné muzeum

ger äußerte als in der Romanze E-Dur. Es tauchte auch eine kühne Meinung auf, daß die Harmonie des Werkes nahe zur neuromantischen Auf-fassungen hat, und zwar mit ihren häufigen Alterationen in den Wechsel- und Durchgangstönen, mit den Tonarten-Sprüngen und mit der Anwendung des vermindert kleinen Septakkords, der übrigens spä-ter bei Janáček oft vorkommt.³⁰ Auch das perzentuelle Vertreten der Akkorde zu den Septakkorden und zu anderen sog. dissonanten Akkorden läßt sich folgendermassen angeben: 42,8 % : 56,2 % : 1,0 %. In akkordischen Verbindungen kommt massiv der Typus der Verbindung in der Sekunde und Terz vor, geringer wird aber u. a. der Typus von bemoosten Verbin-dungen mittels des verminderten Septakkords.³¹

Dumka, die Janáček's erste Schaffensperiode abschließt, besitzt eine vollkommene Form in ihrem Aufbau und ist höher zu schätzen als die erwähnte Romanze. Es wird hier die Stimmungseinheit erhalten (anders — wie gesagt — ist dies im Falle Dvořáks), der Kontrast kommt nur in der Harmonie zutage.³²

Das Werk zeichnet sich mit einem ungewöhnlichen Pathos aus. Viel-leicht wäre es von Janáček besser gewesen, das Werk als „Ballade“ zu betiteln. So wird der langsame Satz der Sonate für Violine und Kla-vier (1913) bezeichnet, der in das Werk eingegliedert wurde, obzwar es sich hier um eine ältere Komposition handelte, deren allzu lyrischer Charakter nicht dem eigentlichen Geist der Ballade als Form entspricht.

Romanze und Dumka sind interessante Beweise für Janáček's schöp-ferisches Wachsen und Ausreifen. Obzwar schon alles wesentliche von ihnen ausgesagt wurde, bleibt hier noch die Frage, wie sich die Kompo-sitionen auf die Welt romantischer Autoren, vor allem Rubinsteins, aber auch Mendelssohns und Schumanns, beziehen. Kaum kommt man schon auf die Spur direkter Filiationen. Est ist aber sicher, daß beide Kompo-sitionen Janáček's schöpferischen Aufschwungs im allgemeinen ihrer Entstehungszeit entstammen. Es läßt sich diesbezüglich auch der Ein-fluß des Leipziger Milieus demonstrieren. Für die weitere Ausprägung Janáček's persönlichen Stils ist hier die Ablenkung vom Kontrapunkt kennzeichnend. Janáček verzichtete auf ihn trotz der Tatsache, daß er ihn vollkommen beherrschte. Er tat dies mit dem Bewußtsein, daß er den Weg zum eigenartigen Ausdruck antritt. Nach der Oper Šárka, in der er sich mit Wagners Einfluß auseinandergesetzt hatte, geriet er in die Ebene des Bühnenrealismus, der mit der genialen Jenufa seinen Gip-felpunkt erreicht hat. In der Zeit der Kompositionsarbeit an der Romanze und Dumka hat Janáček offensichtlich seine weitere stürmische Ent-wicklung kaum schätzen können.³³

³⁰ Burghauser, S. 219.

³¹ Ebenda.

³² Herausgegeben in der Revision Richard Zikas 1929 in Hudební matice Umělecké be-sedy, Praha. Edice Houslový repertoír, Nr. 1. Mitherausgeber: Breitkopf & Härtel Leipzig. J. & W. Chester Ltd., London. Verlagsnummer 456.

K TRADICIONÁLNÍ ORIENTACI HOUSLOVÝCH SKLADEB MLADÉHO JANÁČKA

Leoš Janáček studoval r. 1879/80 v Lipsku, prodchnutém duchem Bachovým a Mendelssohnovým. Byla to nejen *konzervatoř*, kde mladý hudebník upevňoval své kompoziční zkušenosti; i koncertní dění v Lipsku mu poskytovalo hluboké podněty. Janáček navštívil 61 produkcí na konzervatoři, v *Gewandhausu*, v *chrámu sv. Tomáše*, ve spolcích *Euterpe* a *Riedels Verein*. Stal se obdivovatelem raných romantiků, upevnil znalost Bacha a Beethovena, vzplanul obdivem a láskou k Antonu Rubínštějnovi.

Plodem Janáčkovy tvůrčího rozvoje je mj. *Romance E dur* a *Dumka c moll*. První z jmenovaných skladeb stojí na počátku Janáčkovy uvědomění vlastní osobitosti. Skladatel láme „pouta tradice“ a vzpíná se k výkroku smělejšímu než Mendelssohn, Schumann nebo Rubínštajn. *Dumka* vznikala zřejmě v bezprostředním sousedství *Romance* a je důležitým vývojovým článkem v Janáčkově uměleckém rozvoji. Vyznačuje se nevšední patetičností. Její označení nás nepřesvědčuje o tom, že by tu Janáček hodlal navázat na folklórní (maloruský, tj. ukrajinský, nebo polský) vzor. Titul si vybral zřejmě *ad hoc* proto, že odpovídal náplni dílka, jež by ostatně mohlo být označeno též jako balada. Obě skladby jsou dokladem hlubokého vlivu lipského prostředí na mladého Janáčka. Je příznačné, že se v nich autor odklání od kontrapunktu, jež tak dokonale ovládl. Učinil tak u vědomí, že nastupuje cestu k osobitému výrazu. Po *Šárce*, v níž se vyrovnal s vlivem Wagnerovým, dostal se na platformu jevištního realismu, posvěceného geniální *Pastorkyní*. V době, kdy komponoval *Romanci* a *Dumku*, snad nemohl svůj strmý další vývoj ani odhadnout.

³³ Das Autograph der *Romanze E-Dur* befindet sich in der musikhistorischen Abteilung des Mährischen Museums (Sign. A 11 475). Die Abschrift der *Dumka* siehe daselbst (Sign. A 34 450). Über die Stilprobleme beider Kompositionen siehe u. a.: Jiří Vysloužil, *Dvořák and Janáček: Their Time and Work*. In: Colloquium Dvořák, Janáček and Their Time. Brno 1984. Chairman: Jiří Vysloužil. Editor: Rudolf Pečman. Brno 1985 [published by the Czech Music Society], p. 9–21.