

Štědroň, Miloš

Janáček und der Expressionismus

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1970, vol. 19, iss. H5, pp. [105]-127

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112173>

Access Date: 18. 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.

MILOŠ ŠTĚDRŇ

JANÁČEK UND DER EXPRESSIONISMUS

1. Janáčeks Hang zu expressionistischer Einstellung

In dieser Studie über Janáček und den Expressionismus gehen wir bewusst von der expressionistischen Einstellung des Komponisten aus, keineswegs vom Expressionismus als Stilrichtung. Dieses könnte nämlich zu einer Verengung (Vereinfachung) der Problematik auf eine blosse Parallele zwischen Janáček und dem Wiener Expressionismus führen. Wenn auch die Wiener Schule eine typische Vertreterin des Expressionismus ist, wollen wir es doch vermeiden, ihre Stilkriterien als allgemein gültige und alleinige Merkmale des Expressionismus aufzufassen.

Es zeigt sich, dass ausser den musikalischen Dispositionen für die expressionistische Einstellung (z. B. der schleppende Prozess des krisenhaften Hochromantismus mit der überwuchernden Chromatik, mit der Vervielfachung der tonalen Zentren und der Lockerung ihrer ursprünglichen funktionellen Geltung), auch aussermusikalische Momente entscheidend sind (die Typologie des Komponisten, seine Psychik, die Art, wie er an die Verarbeitung aussermusikalischer Impulse herangeht u. ä.).

Bei Janáček bildet die Triebfeder für seine mögliche expressionistische Einstellung sein Operndramatismus. Von da aus führte der Weg zur steigenden Expressivität von Janáčeks Stil im Verlauf des 1. Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Mit der Klarstellung von Janáčeks expressionistischer Einstellung wird es möglich sein, einige Stilmerkmale des Komponisten mit dem Expressionismus der Wiener Schule zu vergleichen. Damit gelangen wir allerdings schon zu den Nachklängen des Expressionismus Wiener Typs in den zwanziger Jahren und zur beginnenden Durchdringung dieser Einflüsse mit der sogenannten Neuen Sachlichkeit. Eine tiefere Durchleuchtung von Janáčeks expressionistischer Einstellung wird uns die Berechtigung geben, den Terminus „Expressionismus“ in den einzelnen historischen Perioden von Janáčeks kompositorischer Entwicklung entweder anzuwenden oder auszuschliessen.

Wodurch konnte Janáčeks Einstellung in nähere Beziehung zur Atmosphäre des heranbrechenden Expressionismus treten? Der Naturalismus und das Bestreben, die klinglichen Äusserungen der menschlichen Rede bis zum Äussersten zu verfolgen, führten Janáček häufig in Grenzsituationen. In der musikalisch stilisierten und fixierten menschlichen Rede interessieren Janáček eben die Grenzlagen, das Gebiet der abnormal erregten Emotionen. In der Sprachmelodik, deren Studium und Notierungen im Laufe des 1. Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts sehr anwachsen, gibt es eine Menge verschiedenartiger Objekte; für uns ist jedoch wichtig, dass auch jene nicht fehlen, die bis dahin bloss ganz an der Peripherie des

Interesses gestanden hatten. Im Bestreben alle Lagen der menschlichen Rede zu erfassen, gelangte Janáček zu den Versuchen, Aufschreie zu registrieren, ferner Kindersprache bei Verlust jedweder semantischer Bedeutung und er interessierte sich sogar für die Äusserungen von Geisteskranken. Einen bekannten Beweis für seine derartige „naturalistische“ Einstellung bilden seine „Letzten Worte und Seufzer meiner armen Olga“ (Die Notation der Sprachmelodik der Agonie seiner Tochter Olga finden wir in Janáčeks Tagebuch 1902–03, Janáček-Archiv [im weiteren J. A.] J. A. 528, 725). Die Sprachmelodik bildete für Janáček das geeignetste Mittel für die Erfassung einer dramatischen Situation in zeitlicher Verkürzung mit einem Höchstmass an Ausdruckskonzentration auf kleinster Fläche. War der Komponist durch die Technik der Varianten, die er in der mährischen Volksmusik kennengelernt hatte, bis in die Nähe der impressionistischen „Spiraltektonik“ geführt worden, so führte ihn die „Gassenmusik“ ähnlich wie die Veristen auf ganz unwagnerischen Wegen zur Zerstörung der Arie und zum Einschrumpfen des Arioso in die Form der Sprachmelodik. Diese wurde zur Grundlage einer verdichteten musikalischen Verkürzung die sich besonders in Konfliktsituationen entlädt. Hat sich die Schöpfung der Kompositionen zu längeren Reihen verdichtet (z. B. im Chorwerk), konnte es infolge dieser Konzeption zu einer Intensivierung des Ausdrucks kommen, die sich Situationen expressionistischer Partituren nähert. Mit dieser Frage werden wir uns kurz im Zusammenhang mit Janáčeks Chören zu Texten von Petr Bezruč befassen. Vorher müssen wir uns aber klar werden über Janáčeks Verhältnis zum Naturalismus in der Musik.

Den besten Beweis für Janáčeks „naturalistische“ Musikkonzeption bildet seine unbekannte handschriftliche Studie über den Naturalismus in der Kunst (J. A., S 72/73), die undatiert und offenbar nach dem Jahre 1924 entstanden ist (der verstärkte Smetanaische Ton könnte durch den 100. Jahrestag von Smetanas Geburt (1924) hervorgerufen sein; dafür zeugt auch die Erwähnung von Hába dessen Vierteltonbemühungen Janáček nach dem Jahre 1923 kennengelernt hatte). Das Hauptbestreben dieser Studie ist Janáčeks Bemühen, dem musikalischen Naturalismus auch den Naturalismus der menschlichen Stimmäusserung anzureihen. Von der äusseren Umwelt (... „das Feld des Raumes und der Farbe wird durch lebende Geschöpfe erweitert“) geht der Autor auf den Menschen über (... „Erweitert die Felder auch durch den Menschen, durch dessen Erscheinung /im goldenen Schnitt/ durch sein Lachen, Weinen, seine Rede“...).

Der Kompositionsprozess wird in der Studie im Geiste von Janáčeks Anschauungen der zwanziger Jahre als „Komplikationsmethode“ aufgefasst. Zur Definition der naturalistischen Auffassung gelangt der Komponist mehrere Male, z. B. folgenderweise: „Das unwillkürliche Anhängen – das Zusammenfliessen, in welchem ich dieses Bewusstsein verliere (die Natur) von der bis zur schieren Ausnützung – zum losgelösten Gefühlserguss. Beides nennt man *Naturalismus* in der Kunst“ ...

Die Beziehung der Realität und ihrer musikalischen Gestaltung vereinfacht Janáček auf eine Formel, die für seine Konzeption des Naturalismus charakteristisch ist: „Deshalb bettet sich der Ton so ungezwungen in die

räumlichen und farbigen Zeitfugen ein, auch übernimmt der Ton leicht die räumlich-farbigen Rhythmen, wenn die Proportionen des Bewusstseinsinhalts sich nicht geändert haben.“ Die Anschaulichkeit der Auffassung der „räumlichen Rhythmen“ wird gleich durch die nachfolgende Formulierung belegt: ... „Die Grösse dieser Rhythmen. Wie lässt sich der herrliche Raumrhythmus des Hradschin in der Länge einiger Kilometer auf den Raum einiger Takte zusammendrängen? Wie kann der bewundernswerte Wuchs des menschlichen Körpers in Tönen erklingen? Und er erklingt doch, er lässt sich doch zusammendrängen!“ ... In der Passage Grenzen der räumlichen Verständlichkeit im kompositorischen Naturalismus“ behandelt Janáček die Begrenztheit des sogenannten „reinen Naturalismus“; „Daher die Unverständlichkeit des musikalischen Ausdrucks und das Ende des reinen Naturalismus... Und kommt uns nicht die Überschrift zu Hilfe, so erraten wir nichts. Die unmittelbare Vorlage im Materialismus. Das Motiv gestaltet sich beim Anblick des Vyšehrad, beim Rieseln des Bachs, bei Sturm und Donner! Es wird umgestaltet im tiefen Innern – vielleicht nicht allzusehr! Ich lese vom Vyšehrad, vom Rieseln des Bächleins, vom Sturm und Gewitter, ich sehe ein Bild, wie der Bach, dahineilt... Kann man diese Erscheinung noch dem Naturalismus zu rechnen? Ich glaube, gewiss. Diese „Vorlage“ habe ich sicherlich einmal früher erleben müssen. Ich hätte das „Lerchenlied“ nie zustandegebracht, hätte ich nicht seinerzeit das Lerchengezwitscher gehört. Mit der sachlichen Unterlassung würde auch die ernsthafte Gefühlskomponente verschwinden. Unwahrhaftigkeit... Und wenn im Text die konkreten thematischen Angaben nicht wären?

a) Dann bliebe die Blässe des Gefühls, die an die Denkweise anknüpft, –
 b) es bliebe die Aufeinanderfolge des ungeheueren Reichtums an Melodien und Rhythmen der Rede... „Äusserungen des sogenannten »nackten« Naturalismus interessierten Janáček bloss als „Naturalismus der Dinge und Animalien“. In diesem Zusammenhang führt er in der Studie „das Beethoven'sche Gewitter in der Pastoralsymphonie... das Knarren der Türflügel in der Zelle der Daliborka“ an und verlangt z. B. „den Glocken ihren Klang zugleich mit der rhythmischen Distanz zu nehmen... die zitternden Töne der Schellen wieder nur durch Schellen zu erwecken...“

Den Hauptinhalt von Janáčeks Auffassung des Naturalismus bildet der Mensch und seine klanglichen Äusserungen. Vom „Naturalismus der Dinge und Animalien“ gelangt der Komponist zum Kern der Problematik: ... Der Mensch? Warum sollte er vom kompositorischen Naturalismus ausgeschlossen sein? Warum muss er durch ein unbeholfenes Rezitativ eingeführt werden? Warum durch den übersüssen Duft von Liedchen getäuscht? Wie weit ist der Mensch von sich selbst entfernt, wenn er in das Werk eines Komponisten gestellt wird? Und doch lässt er sich eher erkennen, als eine scheue Lerche, ein gedankenversunkener Hahn oder die starre Treue des Hundes. Der nackte Naturalismus versagt hier. Die Lerche wollen wir hören – aber den Menschen – die Missgestalt! Fälle des nackten Naturalismus wirken in der Komposition wie ein brennendes Kienspan: sie beleuchten klar und untrüglich die Situation und die Beziehung des Komponisten zu ihr... im Kompositionswerke will ich nach Rede, Sprache, Gesang, den Menschen kennenlernen, seine Erscheinung, und wenn er

nicht spricht, seine Taten. Der kompositorische Naturalismus greift nach alldem in sich“ (Gesperret vom Autor der Studie).

Janáček erweiterte den Begriff des Naturalismus durch die „Ausnützung der menschlichen Erscheinung“ und erblickt eben darin „das Wesen des Naturalismus überhaupt und das des sinnvollen insbesondere... Ohne Scheu wird der erste Akkord erfasst, die erste architektonische Bindung, alles Neue, alles Besondere, und sei es Hábas Viertelton. Ich würde sagen: eine Katastrophe! wenn es nicht so arg wäre. In jedem von uns ist eine innerliche Umwelt“... Diese innerliche Umwelt wird für Janáček durch „den Ablauf aller Wahrnehmungsvorgänge“ repräsentiert, oder durch „alles Bewusstgewordene“. Also auch das „was ihm unbeachtet eingedrungen ist... entspringt oder schwindet — aber niemals verschwindet“. Diese Durchdringung der Assoziationen formt die Äusserungen des „nackten Naturalismus“, durch sie „sehen wir, hören wir“ nach Janáček, „wir sehen durch sie, hören durch sie ... Jeder auf seine Weise, jeder anders. Wenn ich im nackten Naturalismus irgendetwas nehme, so wird jeder von uns den Lerchengesang anders komponieren, jeder anders den Sturm, das Seufzen, die Lust, jeder in seiner schöpferischen Seele, d. i. bei starker innerlicher Umwelt — er wird anders projizieren, sei es den grossen Dreiklang, sei es dieser oder jener, ein jeder wird den architektonischen Ablauf seines Werkes anders ausfüllen, wenn er sich damit dem „sinnvollen“ Naturalismus verbinden will... Keine Furcht vor dem Naturalismus!“

Zum Schluss seiner Studie kehrt Janáček zur Gegenwart zurück:... „Der Naturalismus ist entwicklungsfähig ... Es ist hinreissend, was alles häufig in der innerlichen Umwelt zu sehen war. Vorgänge des sinnvollen (architektonischen) Naturalismus haben einen R. Wagner, einen Debussy, den Liszt der schwindenden Akkorde geformt, sie formen die Moderne Schreckers und den Viertelton Hábas bis zur Sanktionierung der Tonhaufen zu einem Akkord, dessen man sich einfach bloss bewusst werden muss! Erkennen — übertreffen! Er geht und greift nach Neuem“.

Durch die Kenntnis der authentischen Quelle von Janáčeks Auffassung des Naturalismus sind wir vor die Notwendigkeit gestellt, die Entwicklung seiner expressiven Situationen zu erwägen. Aus der Praxis der Janáček-schen Sprachmelodik geht hervor, dass gerade diese Sprachmelodik in verschiedenen Situationen zum Ausdruck der Grenzlage wird, deren Reichweite weit zurückbleibt hinter dem künstlerisch „Schönen“ der achtziger und neunziger Jahre. Auch Janáček selbst musste den eigenen Purismus seiner einstigen Ideen vom „musikalisch Schönen und Hässlichen“ überwinden und zögerte nicht, gerade diese Grenzlagen musikalisch zu stilisieren. Wir führen einige Belege solcher Situationen an: die Beispiele a, b, c stammen aus einer undatierten handschriftlichen Studie über die Sprachmelodik (J. A., S 70), das Beispiel d aus der zitierten Studie über den Naturalismus und das Beispiel e aus dem Kalenderblatt (16. 7. 1924, J. A., S. 60):

Beispiel a): gekünstelt (Heuchelei) entartetes, krankhaftes Gefühl. Rhetorisches, theatralisches Pathos — Vrchlický 15. V. 1898 in Brünn:



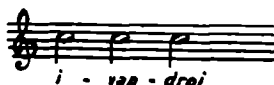
„Daraus erhellt, dass nicht jeder kann“ ...

Beispiel b): Die ganze 4. Übungsklasse in der Anstalt antwortet dem Lehrer:

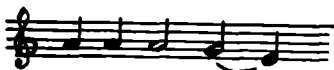


„Sieben Walzen und zwei Walzen sind neun Walzen“.

Beispiel c): Der Narr auf der Strasse hält ein Stück Holz in der Hand so, als ob er auf ein Instrument blasen würde — 16. 3. 1899.



Beispiel d): Wie kann ich denn wissen, was die Gebärende fühlt in ihrem schmerzlichen:



Beispiel e): „Sprachmelodik eines schreierischen Weibes; die Worte konnte ich aus der Ferne nicht verstehen“ 16. 7. 1924.



Wir schliessen mit der Feststellung, dass wir direkt innerhalb von Janáčeks Methode der Sprachmelodik thematische Bereiche und Situationen vorfinden (bereits vom Ende der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts an), die als Ausgangspunkte des späteren „Expressionismus“ angesehen werden könnten. Den Antrieb für die Intensivierung des Ausdrucks kann dann z. B. die Erstarkung des Sozialgefühls bilden, wie sie tatsächlich in Janáčeks Schaffen in den ersten Jahren des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts eingetreten ist.

2. Janáčeks Chorwerke und die Erstarkung seines „sozialen Expressionismus“

Nach den Opern Jenůfa und Schicksal kam es in den Chören nach Texten von Petr Bezruč zur Herausbildung des spezifischen Janáček-Stils. In ihnen erreichte auch das sozial motivierte Schaffen am Umbruch der beiden Jahrhunderte seinen Höhepunkt.

Wenn im Vaterunser (1901) noch christliche Ideen, Selbstbetrachtungen und autobiographische Elemente einander durchdrangen, so wurde die

soziale Realität zum konkreten Impuls für die Klaviersonate 1. X. 1905. Die sozialen Chöre (Chorwerke) stellen Janáček auch musikalisch in eine andere Situation, als er bisher war. Mitgefühl mit dem Leiden hatte schon früher sein Schaffen geformt — es bildet z. B. das bewegende Moment in *Jenufa* und erstreckt sich von da aus auf sein ganzes Schaffen. Niemals aber war es vor der Komposition dieser Chorwerke bei Janáček zu so schroffen Konflikten entgegengesetzter Schichten gekommen, wie eben hier. Der soziale Symbolismus der Bezruč'schen Visionen transponierte sich in den Konflikt zwischen den einzelnen musikalisch stilisierten Exklamationen, Reihen und Blöcken. Der „naturalistische“ Janáček, Kenner der „Gassenmusik“, gelangt zum ersten Mal in Situationen der Übertreibung, der Vergrößerung, aber auch der klanglichen Verdichtung vieler verschiedener und einander widerstrebender Aktionen. Die Voraussetzungen waren thematisch vom Vaterunser, von der Klaviersonate, ja auch von *Amarus* her gegeben, ganz abgesehen von der Oper *Jenufa*. In den Chören gestaltetete sich aber die Methode der *Montage* in einzelne Reihen mit zerfallendem Text nach Art einer *Collage*.

Das, was sich bei Janáček bisher in einer einzigen Schicht abgespielt hatte, wurde durch die mächtigen Chorreihen konzentriert und intensiviert. Der Protest, Janáčeks ureigene Äusserungsform, vervielfachte die naturalistische „Realität“ bis zu Situationen, die sich dem entstehenden Expressionismus näherten. Die Methode der *Montage*, die bereits in einer Reihe von Strukturen des Klavierzyklus auf verwachsenem Pfade und in den Opern *Jenufa* und *Schicksal* zur Anwendung gekommen war, gelangte eben in dieser Faktur und ihrer semantischen Grundlage zu äusserst intensiver und ureigener Geltung. Jene Stellen, in denen es in Janáčeks Chören nach Texten von Bezruč zur Häufung von musikalischen Reihen und semantischen Schichten kommt, interessieren uns deshalb als Schlüssel-punkte für Janáčeks expressionistische Haltung. Dabei behalten wir ständig die Motivierung dieser musikalischen Situation im Auge, indem wir sie mit der abweichenden Motivierung des Wiener Expressionismus vergleichen. Wir führen einige Beispiele an, zunächst aus dem Chor *Siebzigtausend*, bei denen es zur Vereinigung von zwei, drei und auch vier Text- und Musikströmungen kommt, die zu einer intensiven klanglichen Verkürzung synchronisiert werden:

The musical score is for a chorus section. It consists of four staves. The top staff is for the Soprano (Sbor) and contains the lyrics: "před třetím! Se - da - - desít se - dm - - de - sdí". The second staff is for the Alto (Sbor) and contains: "Harkýz Ge - - ro Harkýz Ge - -". The third staff is for the Tenor solo (Harkýz) and contains: "Tenor solo Harkýz Ge - - ro Harkýz Ge - - ro". The bottom staff is for the Bass (Sbor) and contains: "Jen Zít! Jen Zít!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Auch im Chor Maryčka Magdónova findet eine ähnliche Technik der Schichten Anwendung, die im Chorschaffen die Hauptursache der expressiven Stimmung ausmacht:

Janáčeks Chöre erreichen durch ihre völlig einmalige Arbeitsweise bei der Montage der Text- und Musikreihen den Gipfel der Intensivierung im Ausdruck des Komponisten. Durch ihren Klangcharakter, durch das Überkontrastieren und durch die zermalmende Kraft der plötzlichen Intensitätsänderungen gelangen die Chöre in die Nähe der späteren Bemühungen des Wiener Expressionismus. Der Naturalismus der Sprachmelodik (musikalische Stilisierung konkreter Objekte der Realität) gelangte zu einer Vervielfachung des Ausdrucks durch ihre Vereinigung zu Tonreihen. Die Veränderung des Charakters der Chorfaktur und der ganzen Beschaffenheit, des Krampfes, des Protestes, des Aufschreis, der Verkürzung können stellenweise zur Unterdrückung der Logik in den semantischen Bindungen des Textes und zur Verwendung eines tönenden Lärms führen (z. B. im Schluss des Chores Siebzigtausend). Mit Rücksicht auf den Ursprung der meisten Klangobjekte und auf den starken und bedingenden sozialen Faktor (im Wiener Expressionismus zeigte er sich erst sekundär — nach der Durchformung der musikalischen Stilgegebenheiten in Bergs Oper *Wozzeck*) bietet sich ein Vergleich dieses Stils von Janáček mit dem Terminus „expressionistischer Realismus“, den Mario de Micheli in seinem Buch „Künstlerische Avantgarden des 20. Jahrhunderts“ (Erschienen im Verlag SNKLHU, Prag, 1964, S. 102) für eine Malergruppe verwendet (K. Kollwitz, Barlach, O. Dix, Grosz, Beckmann, Nagel, Heartfield, Grundig, Lingner).

3. Begegnung mit dem Expressionismus — Janáček und Schönberg

Die soziale Realität brachte Janáčeks Musik in grosse Konflikte auf zeitlich kleinen Räumen, sie führte ihn zu einer maximalen Verdichtung des Klangs und zu einer klanglichen (sonischen) Faktur, die sich dem damals entstehenden Expressionismus der zweiten Wiener Schule näherte. Obwohl Janáček einerseits, und die Angehörigen der Wiener Schule andererseits ganz unabhängig voneinander schufen, finden wir doch auf beiden

Seiten einige übereinstimmende Züge. Wie bei Janáček, so entstand teilweise auch bei Schönberg, besonders aber bei Berg ein verwandter Hang, die menschliche Sprache im musikdramatischen Strom zu traktieren. Infolge des „Naturalismus“ der Realität verkürzt Berg die Phrasen und nähert sich dem Charakter des Aufschreies zum Unterschied von Schönberg, der dieser Haltung einigermaßen entfernter gegenübersteht und trotz aller Negation des Neuromantismus die ungeheuerere Stülbelastung der Krisenepoche nicht vollständig überwinden kann. Während Schönbergs Erwartung (1909) mit einer zusammenhängenden Stimmlinie der unendlichen Melodie arbeitet, die ausdrucks-mässig in extreme Lagen gespannt wird, bindet sich Berg in späteren Wozzeck (1917–1921) weit weniger an die fließende Kontinuität der Vokalausserung und verkörpert eigentlich das expressionistische Ideal der Verkürzung (das übrigens textlich, bedeutungsmässig und musikalisch schon in den Altenbergerliedern, Op. 4 /1912/ angeschnitten worden war). Schönbergs Expressionismus war in der Erwartung von der Wagnerschen Kontinuität der Melodie und des Musikstroms ausgegangen, wenn auch die Musik „überkontrastiert“ war; die Intensität ist ein Faktor der das neuromantische Fließende stört; Berg gliedert unter dem Einfluss des Textes von Georg Büchner die Vokalausserung in die Form von Abschnitten, was sich Janáčeks Opern-Methode der „Formationsplitter“ nähert.

Der Widerwille zu der ganzen, von Wagners Erbe abgeleiteten Strömung ist für Janáček kennzeichnend. Er arbeitete sich zwar von seinem ursprünglich ganz ablehnenden Standpunkt zum Schöpfer des Tristan zu einer objektiveren Form der Kritik durch (z. B. in der zitierten Studie über den Naturalismus in der Kunst aus den zwanziger Jahren konstatiert er überraschend, dass „der endlich von R. Wagner abgeschüttelte Funken der Betonung – das Wort vom eigenen Feuer erwärmt“) . . . Mit den Anfängen des Wiener Expressionismus und mit der Zeitspanne 1905–1915 war Janáček kaum vertraut – die Quellen sind in dieser Hinsicht sehr mangelhaft. In der Zeit seines ersten, chormässigen „expressionistischen“ Vorstosses muss man jeden möglichen Einfluss von dieser Seite ausschliessen. Die Periode von Schönbergs kompositorischen Auftreten bis zum Jahr 1918 hat bei Janáček keinen konkreten Widerfall gefunden. Erst am 11. 1. 1918 schreibt er an Gabriele Horvát über den Kapellmeister Maixner: „Ob Maixner bis zum Ende durchhalten wird! Ich fürchte seine Vorliebe für Šenberg“ (In der Korrespondenz L. Janáčeks mit G. Horvát, herausgegeben von A. Rektorys unter Redaktion von J. Racek im Verlag HM, Prag, 1950).

Zwei Jahre später griff Janáček zum Studium von Schönbergs Harmonielehre, in der er eine ganze Reihe von Anmerkungen hinterliess (Zum ersten Mal machte Jiří Vyslouzil auf ihre Existenz aufmerksam in der Studie Leoš Janáček und unsere Zeit (Musikalische Rundschau XI. 1958, S. 731–743), die eine neue qualitative Bewertung von Janáčeks Werk einleitete mit Rücksicht auf den Kontext der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts).

Der Komponist studierte das Buch vor allem als Theoretiker, der sich schon längere Zeit um die Durchsetzung seines Buches über Harmonie im Verlag Universal-Edition bemühte. Er verfolgte Schönbergs Werk po-

lemisch, andererseits lernte er bei der Lektüre eine Reihe von Gedanken kennen, die Schönbergs Bemühungen um einen neuen Konstruktivismus widerspiegeln (z. B. die Erwägung über die Verwendung der Zwölfton-Totale zur Komposition mit 12 Tönen). In seinem Buche Gesamtharmonielehre (Brünn, 21920, A. Piša) nähert sich Janáčeks Auffassung z. B. in der Frage der Ganztonleiter und der aus ihr entstandenen Akkorde sehr der Auffassung Schönbergs, obwohl er beispielsweise Schönbergs Bestreben, die Quarktakkorde systematisch zu erklären, mit der Bemerkung ablehnt „sind schon die Quartan etwas?“, die er über das Kapitel von diesen Akkorden schrieb. Eine der Ursachen von Janáčeks kritischer Haltung war auch sein Bestreben, seinen eigenen Anteil als Theoretiker zu rechtfertigen und die Herausgabe seines Buches im Wiener Verlag durchzusetzen.

Schönbergs Namen erscheint in Janáčeks Korrespondenz im Jahre 1925, das überhaupt reich war an Begegnungen sowohl mit der Wiener Schule, als auch mit dem Schaffen der musikalischen Avantgarde der zwanziger Jahre. Am 25. 9. 1925 schrieb Janáček an Max Brod über die Aufführung von Schönbergs Serenade Op. 24 in Venedig: „Schönberg usw. usw., all das will fröhliche Musik schreiben, aber es siecht dahin“ (In der Korrespondenz L. Janáčeks mit M. Brod, herausgegeben von A. Rektorys und J. Racek in der Redaktion J. Raceks J. A. Bd. 9, SNKLHU Prag, 1953, S. 192).

Ähnlich denkt Janáček auch in seinem Feuilleton über das Venezianische Festival in den Lidové noviny vom 8. 11. 1925 (LN XXXIII, Zl. 558): „A. Schönberg hielt sich in seiner Serenade Op. 24 bloss am wienerischen Mandolinen- und Gitarrengeklimper, Louis Gruenberg in The Daniel Jazz an die Trompete und die „Batterie“ und deshalb verbreiteten ihre Werke nur Wirtshausgeruch und ihre Lustigkeit siechte dahin... Aber auch ein bekannter deutscher Kritiker erleichterte sich bei Schönbergs Serenade mit dem Ausruf: „Berliner Lumpen“. Im März 1925, also noch vor der im September erfolgten Begegnung mit dem Schaffen der europäischen musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts in Venedig, kam es in Brünn zu einer bedeutungsvollen Aufführung von Schönbergs II. Streichquartett Op. 10 mit Sopransolo, 3 Klavierstücken Op. 11, und Proben aus den Gurreliedern (3. 3. 1935) und zwar auf dem Boden des Klubs mährischer Komponisten unter dem Vorsitz von Janáček, 5 Tage vor der Aufführung der Gurrelieder durch Neumann. Es ist wahrscheinlich, dass sich Janáček am Konzert beteiligte, während gegen seine Teilnahme an den Gurreliedern vom 8. 3. 1925 die Tagebuchanmerkung vom Aufführungstag der Kantate zeugt „Bratislava, 8. III. 1925“. Interessant ist auch der Kommentar des hoch erfreuten Janáčeks nach der erfolgreichen Berliner Premiere von Káťa Kabanová am 31. 5. 1926 im Feuilleton Meer, Land (Lid. noviny XXXIV, Nr. 297 vom 13. 6. 1926):... „Wir sind alle da: Schreker und Schönberg, Kleiber und Zweig, Jeritzka, Jurjewskaja, die Helm und eine Reihe anderer“. In der Manuskriptskizze zu diesem Feuilleton (J. A., D 106) lesen wir Bemerkungen zur Berliner Premiere von Káťa Kabanová sowie die Konstatierung: ... „Um 10 Uhr abends auf der Gesandtschaft: Schreker – Schönberger!“ An Max Brod schreibt Janáček in ähnlichem Sinn am 10. 6. 1926 bezüglich der Berliner Premiere seiner Oper: „Schre-

ker un Schönberg kamen zu mir und machten mir Komplimente über die Káťa Kabanová. Das hat mich am meisten gefreut (in der Korrespondenz L. Janáčeks mit Max Brod, herausgegeben unter Redaktion von J. Racek durch A. Rektorys und J. Racek, Janáček-Archiv, Bd. 9, SNKLHU Prag, 1953, S. 203). Janáček berief sich auf Schönberg gewöhnlich in Verbindung mit Schreker. Im seiner Promotionsrede am 26. 1. 1925 (Siehe die Broschüre „Feierliche Promotion Leoš Janáčeks zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Masarykuniversität in Brünn“. Herausgegeben von O. Pazdírek in Brünn) ist es ihm „zu wenig, dass aus seinen Akkorden nur Dur und Mol atmen“. „Die Moderne von Schreker, Schönberg und Debussy fühlt ebenso“. Das ist sicherlich ein Standpunkt, der sehr verschieden ist von der Ansicht, die er im Nachtrag zu Max Brods Buch über Adolf Schreiber geäußert hat (LN XXIX, Nr. 480, vom 25. 9. 1921), wo Janáček schreibt: „Und haben wir bei uns nicht genug Mahlers, Strausses, Schönbergs und Debussys? Alle umschwärmen sie doch. Warum? Ist uns nicht lieber ein Leuchtkäferchen, aber mit eigenem Lichte?“

Wahrscheinlich, im Jahre 1927, da wir bei Janáček auf den Widerhall von Bergs Oper Wozzeck stossen, studierte der Komponist die Publikation „Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke“ (in: Pult und Taktstock, März–Aprilheft 1927 JA, II – 18). Aus dem Sammelwerk fesselte ihn offenbar nur die Studie Erwin Steins „Die Behandlung der Sprechstimme im Pierrot lunaire“, zu der er anmerkte: ... „Er kennt nicht das Gewicht des Gewusstseins und des Sechters in 1^{ve}“ und „Kein Schluss kann verschwinden! Die Intervalle sind somit bestimmt!“ Mit der ersten Bemerkung greift Janáček die expressionistische Verdichtung der Faktore an mit ihrer ungewöhnlichen Menge von Klangphänomenen in der Sekunde; in der zweiten Bemerkung verdeckt die Stimme des rigorosen Theoretikers das Bewusstsein des Komponisten. Wir wollen unser Schönberg-Intermezzo mit der Aufzählung jener Schönberg-Kompositionen beschliessen, mit denen Janáček wahrscheinlich in Berührung gekommen ist. Ganz bestimmt hat er Schönbergs Sextett Verklärte Nacht in orchestraler Fassung gehört (Brünn 8. 1. 1922), die Serenade Op. 24 (Venedig, September 1925), mit grosser Wahrscheinlichkeit auch das Quartett Op. 10. mit Sopransolo, die Klavierstücke Op. 11, und Proben aus den Gurreliedern (Brünn 3. 3. 1925), vielleicht auch die Gurrelieder (die Generalprobe zur Brüner Aufführung fand unter Schönbergs Teilnahme am 7. 3. 1925 statt), vielleicht auch das Monodrama Erwartung (nach mündlicher Mitteilung von Jan Racek soll Janáček sich an der Prager Welturaufführung der Komposition am 4. 6. 1924 beteiligt haben), ferner die Kammer-symphonie Op. 9., den Pierrot lunaire und schliesslich kannte er durch sein Partitur-Studium auch die 5 Orchesterstücke Op. 16. (nach Mitteilung von Osvald Chlubna). Mit Schönbergs theoretischen Ansichten war Janáček auf Grund seines Studiums der Harmonielehre und des Sammelwerkes „Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke“ für seine Epoche sehr gut vertraut. Wenn wir die inneren Widersprüche des Schönberg-Stils als möglichen Impuls für Janáček berücksichtigen, dann erschien ihm sicherlich am wenigstens annehmbar der krisenhafte Romantismus mit den Elementen des späteren Expressionismus, die sich im Op. 9 zum Wort meldeten.

Die Gurrelieder, der Beweis für Schönbergs Ringen mit dem Roman-

tismus innerhalb desselben, konnten Janáček, falls er sie kannte, das Bild einer Entwicklung bieten, die seiner eigenen Entwicklung völlig entgegengesetzt war. Soweit es sich um den expressionistischen und atonalen Schönberg handelt, der eine Musik der Spannung aus Erwartung, Grauen, Angst und Beklemmung schuf, haben wir es mit einer typisch „urbanistischen“, städtischen Zivilisationsmusik zu tun, um ein Bild H. H. Stuckenschmidts zu gebrauchen (aus dem Buche „Schöpfer der Neuen Musik“, DTV, München, 1962, S. 55 ff.), und Janáček konnte von ihr gefesselt sein durch ihre psychologische Impulse, durch ihre erhöhte Kontrastwirkung und insbesondere durch ihre farbige Instrumentation und Komposition, soweit er allerdings diese Musik in ausreichendem Masse kennengelernt hatte.

War dies der Fall, dann reiht sich dieser Einfluss an seine ähnliche Haltung gegenüber Richard Strauss an, von dem Janáček bei aller Verschiedenheit der musikalischen Konzeption vieles aus dem Instrumentationsreichtum des vorexpressionistischen Orchesters gelernt hat. Schliesslich wollen wir bei diesem Vergleich konstatieren, dass die neuromantische, wenn auch die umgewertete und qualitativ verschiedene Kontinuität des musikalischen Flusses Janáček offenbar lange als „romantisch“ und „deutsch“ in dem Sinne erschien, der seinem Geist besonders zur Zeit seiner Jugend als fremd und gegensätzlich erschien.

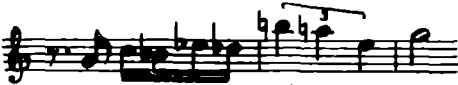
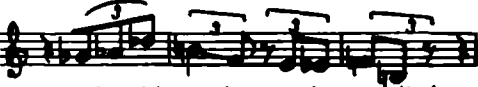



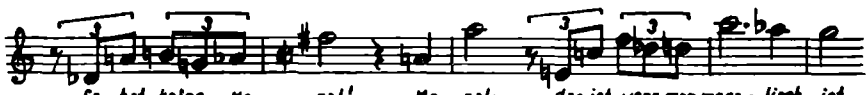
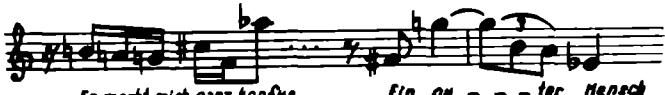
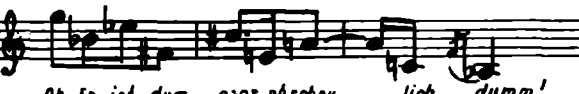
4. Janáček und Berg

Auf Bergs Namen stieß Janáček offenbar schon bei der Lektüre von Schönbergs Harmonielehre im Jahre 1920. Obwohl Janáček augenscheinlich nur 2 Kompositionen von Berg kennengelernt hatte, ist es dennoch in dieser Parallele möglich, beide nebeneinanderzustellen mit Rücksicht auf die nahe dramatische Methode beider Komponisten. Dies ist weder das Ergebnis gegenseitiger Beeinflussungen, noch ein verwandter musikalischer Ausgangspunkt, als eher das Verdienst ihrer verwandten Haltung in der Auffassung der Funktion der menschlichen Stimme in der modernen Oper. Janáčeks musikalischen Begegnungen mit Berg fallen in das Jahr 1927. Am 3. 4. 1927 beteiligte sich der Komponist in Brunn an Neumanns verdienstvoller Aufführung von Bruchstücken aus *Wozzeck*, am 2. 7. 1927 hörte er offenbar auf dem Frankfurter Festival Bergs Kammerkonzert für Geige, Klavier und 13 Blasinstrumente. Während die zweite Komposition auf Janáček kaum eine Wirkung ausübte (er konnte in ihr offenbar nur das finden, was er im ganzen Strom der deutschen Nachkriegsmoderne zu finden pflegte, soweit diese auf der Grundlage des zerstörten Spätromantismus entstanden war), war der Widerhall von *Wozzeck*, bei Berücksichtigung von Janáčeks hochgespannten Subjektivismus bedeutend. Im Februar 1927 schreibt Janáček zwar noch an die Universal-Edition (20. 2.): „Alle meine Opern werden in Prag nach den üblichen Aufführungen fallen gelassen. Für *Wozzeck* zahlte das Nationaltheater 70.000 Kčs an den Autor“ ... (J. A., B 2059), um schon am 25. 2. 1927 seinen ursprünglichen Standpunkt in einem Brief an die Universal Edition zu

mässigen: ... „Was Wozzeck und die 70.000 anbelangt, werde nicht darüber sprechen. (J. A., B 2060.) Aber schon die erwähnte Brünner Aufführung von Proben aus dem Wozzeck regte ihn zum späteren bekannten und schon erwähnten Feuilleton aus der Literarischen Welt (I. Nr. 12. vom 18. 3. 1928) und zur Verteidigung von Bergs Oper an: „Man tut dem Vojcek Unrecht, und schweres Unrecht geschah Berg. Es ist dies ein Dramatiker von erstaunlicher Wichtigkeit, von tiefer Wahrhaftigkeit. Zu Ende sprechen! Lasst ihn zu Ende sprechen! Heute ist er zerfahren. Er leidet. Wie abgeschnitten. Keine Note mehr. Dabei war jede seiner Noten blutgetränkt“ ...

Der Komponist war sich dessen bewusst, dass Bergs dramatische Originalität von gleicher Art war wie seine eigene. Die dramatischen Prinzipien beider beruhen auf ihrer ähnlichen Beziehung zur menschlichen Rede, die melodisch traktiert wird und zu kleinen Flächen und Kernen zerfällt. Wenn Berg zu dem Fragment Wozzeck des deutschen Revolutionsromantikers Georg Büchner griff, den er in der Atmosphäre der zwanziger Jahre als Vorläufer des sozialen Expressionismus und als offenbaren literarischen Anachronismus auffasste, dann näherte er sich den Lagen des Mitgefühls, des Leidens und der Erniedrigung, die Janáčeks Opern, von deren dritten Jenufa, eigen waren. Berg kam aus dem Milieu der Welt Schönbergs und nur die tiefe Ergebenheit zu seinem Lehrer mildert die Tatsache, wie weit er sich in seine Oper musikalisch und philosophisch von Schönbergs Welt entfernt hat. Diese komplizierte Situation spiegelt auch Schönbergs Beziehung zu der Oper wider, die sich erst allmählich bis zu ihrer Form aus dem Jahre 1949 entwickelte (H. F. Redlich zitiert in seiner Arbeit „Alban Berg, Versuch einer Würdigung“ /Universal Edition, Wien-Zürich-London 1957, S. 102/ einen nicht publizierten Beleg von Schönbergs später Beziehung zu Wozzeck aus dem Jahre 1949).

Es war also wiederum das soziale Pathos, das ein besonderes Herantreten an die Stilisierung der menschlichen Rede im Opernwerk verlangte, ähnlich wie es bei Janáčeks Chören der Fall war. Der literarische Naturalismus und der anachronistische „Expresisonismus“ haben viel Gemeinsames. Vor allem ist der Textimpuls für die Erfassung des Unterschiedes zwischen Berg und Schönberg entscheidend. Berg ist nämlich bei aller Verbundenheit mit Schönberg in seiner Oper in einer ganz anderen Situation, als sich z. B. Schönberg in seinem Monodrama Erwartung und auch in der Oper Die glückliche Hand befand. Schönbergs dichterische Vorlage zum Monodrama, das Gedicht Erwartung von Marie von Pappenheim, war ein symbolistischer Monolog und bestimmte schon von vornherein die annähernde Länge der Melodiebögen der Komposition. Die zweite Oper Schönbergs ist zwar natürlich kontrastreicher, aber textlich nicht gerade geschlossener. Von ganz anderer Art ist Büchners Wozzeck, der geradezu eine Verkörperung der dramatisch verdichteten Verkürzung darstellt, welcher auch Janáček bei der Textwahl sichtlich den Vorzug gibt. Wir wollen jetzt einige Beispiele aus der I. Szene des Wozzeck anführen. Der Klangeffekt der melodischen Passagen des Hauptmanns nähert sich evident Janáček, wobei wir die zufällige Übereinstimmung der Bergschen Quartmelodik mit Janáčeks lebenslang betriebener melodischen Quartquintkonvention ausser acht lassen (Beisp. 1 und 2). Diese Konstatierung ist nicht apriorisch gedacht und wird noch ausführlicher dargelegt werden.

- 1) 
dram kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn'
- 2) 
oder ich werde malen - chö - lich
- 3) 
wind!
- 4) 
so ein Wind macht mir den Effekt wie ai - ne Haue
- 5) 
(Lachen)
Süd — Nord!
- 6) 
Er hat keine No - ral! No ral; das ist, wenn man mora - lich ist
- 7) 
Er macht mich ganz konfus Ein gu - - - ter Mensch
- 8) 
Oh, Er ist dum, ganz abscheu - - lich dumm!

Die chromatische Tonleiter im Beispiel 4 ist bei weitem kein so banales Mittel, wie es den Anschein hat. Auch Janáček hat sie an Stellen heftig fallenden oder steigenden Affektes verwendet. Weniger typisch für Janáčeks Melodik dürfte der Dezimsprung sein, den wir schon aus der Melodik von Schönbergs Erwartung kennen, wo mit extremen Stimmlagen operiert wird. Im Beispiel 6 vereinte Berg in interessanter Weise zwei Textab-

schnitte zu einem einzigen musikalischen. Die dadurch entstehende inhaltliche Unklarheit unterscheidet noch die Tautologie in Hauptmanns Definition der Moral: ... „Er hat keine Moral! Moral: das ist, wenn man moralisch ist“ Im Beispiel 8 stilisiert Berg nahezu naturalistisch und ist der erregten gesprochenen Intonation vielleicht näher als Janáček in einer Reihe von Sprachmelodien. Im ganzen ist es bezeichnend, dass die Melodik der weitaus meisten Proben aus Bergs Oper sichtlich aus dem Schönbergs-Kreis ableitbar ist. Es ist lediglich der durch die Büchnersche Vorlage gegebene Faktor der Atomisierung des Textes, der den Klingeffekt der Bergschen Passagen vom kontinuierlicheren Stil Schönbergs unterscheidet. Das Paradoxe an dieser Methode ist, dass sie auf klanglicher Ebene gut mit Janáčeks Sprachmelodien vergleichbar ist, wiewohl sie genetisch an und für sich in diesem Bereich ganz und gar unvergleichbar ist.

Auch in dieser kurzen analytischen Betrachtung wäre es angebracht, in Bergs Textstilisierung der einzelnen Gestalten zu spezifizieren, um festzustellen, dass dort, wo die textliche Atomisierung und Aphoristik vorherrschen, sich die Träger einer so traktierten Faktur der Janáčekschen Methode der „Formationssplitter“ nähern – deshalb ist in Wozzeck Janáček vor allem der Part des Hauptmanns, des Doktors und teilweise der des Wozzeck nahe. Es handelt sich hier um kurze, durchwegs dialogische Passagen und Parlando-Monologe, aphoristische Kadenzes und Stilisierungen erregter Rede (Aufschreie). Diese Ähnlichkeit liegt, um es von neuen zu betonen, ausserhalb der Struktur des Musikmaterials, das nur „von aussen her“ eingreift: Dies zeigen beispielsweise Sonden, in die gleichfalls Janáček „verwandte“ Melodik der Oper Lulu, wo der Gegensatz im Musikmaterial diametral vertieft erscheint. Im Part des Hauptmanns finden wir die grösste Ähnlichkeit mit jenen Gestalten, die Janáček infolge der Erfordernisse der Handlung in ein besonderes Licht stellt (z. B. den Hauk in Sache Makropulos und die meisten Gestalten in seiner letzten Oper Aus einem Totenhaus).

Die Übereinstimmung und Ähnlichkeit der Klangsituationen (Aufschrei, plötzlicher Ruf, schnell verlaufende Erregung) überwinden die Verschiedenheit des Materials. Haben wir die Verwandtschaft der Gestalten des Hauptmanns, des Doktors und Wozzecks mit der Janáčekschen Welt, besonders seiner beiden letzten Opern, konstatiert, dann sind weitere Gestalten aus Bergs Oper, zum Beispiel Marie, der Tambour und Andres im Geiste der Mahler-Bergschen Melodik kürzerer Lieder geschrieben. Auf diese Übereinstimmung hat übrigens schon H. F. Redlich in seiner zitierten Monographie hingewiesen. Von der Wagnerschen ununterbrochenen melodischen Linie, von Debussys unsymmetrischen Abschnitten über die Veristen mit ihrer mitunter zu einem ausdrucksvoll geschlossenen Arioso verkürzten Arie arbeiteten Janáček und Berg unabhängig voneinander eine Faktur der melodisch modellierten menschlichen Rede aus, die durch den Ansturm des heftigen Affekts ihre Wirkung erzielte.

Ausserdem verwenden beide übereinstimmend kurze Ariosi und Singweisen. Bei Berg handelt es sich häufig um expressionistisch stilisierte, folkloristische Kerne, die dem Werk eine besondere Bizarrerie verleihen (zum Beispiel Mariens „Soldaten, Soldaten“, Andressens „Das ist die schöne

Jägerei“, die später im Chor abgewandelt wird, oder Mariens Mahlerisches „Mädel, was fängst du jetzt an“ u. ä.). Auch Janáček reiht das kurze Lied in einer Reihe von Fällen in seine Opern der zwanziger Jahre ein. Erinnern wir uns an Kudrjášs Liedchen aus *Káťa Kabanová*, an das Sprüchlein des Füchslins „Es läuft der Fuchs Tábor zu“, oder des Revierförsters „Es war einmal, es war einmal“ aus dem Schlaun Füchslin und an die Liedchen der Häftlinge in der Oper Aus einem Totenhaus. In diesem Zusammenhang ist es nötig, auf eine dramatische Konvention aufmerksam zu machen, durch die sich Janáček von Berg unterscheidet. Es ist dies die Technik des konsequenten Monologs, der den Dialog und auch den Trialog ersetzt. Diese Methode der statischen Konvention wird bei Janáček wider Erwarten zu einem dynamischen Element und wir werden auf ihre Bewertung noch im Schlussteil dieser Studie zurückkommen müssen.

5. Die Neue Sachlichkeit, die zwanziger Jahre

Beim Aufsuchen der Spezifika von Janáčeks „Expressionismus“ steigt jedwede Forschung organisch in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts ein – in die Zeit des Antritts und der Formung der sogenannten Avantgarde der zwanziger Jahre. Janáček erfasste keineswegs die einzelnen Impulse in ihrer historischen Qualität – eher handelte es sich um ein quantitatives gleichzeitiges Einwirken einer ganzen Reihe von Faktoren. An der Quartenmelodik sowie der Harmonie, der Ganztonleiter, der Pentatonik und an einzelnen tektonischen Kennzeichen kann man klar die Übertragbarkeit der einzelnen Kennzeichen von einem Stil in einen anderen Stil erkennen, ohne Rücksicht auf rigorose Stilcharakteristik. Hat doch Janáček eine Reihe von Musikkennzeichen des 20. Jahrhunderts selbständig und häufig sogar zufällig schon Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt und sie sukzessive mit der Funktion derselben Kennzeichen in der Faktur der Veristen, Impressionisten, Expressionisten und jener vereinzelt Erscheinungen konfrontiert, die abseits grösserer Stilganzen standen (Rebikov). Den Grund dafür, dass wir die Neue Sachlichkeit und die zwanziger Jahre wenigstens kurz erwähnen, liegt im Bewusstsein der Kontinuität der meisten Kennzeichen mit der Musik der vorhergehenden Epoche. Ähnlich wie im Falle des Janáčekschen „Impressionismus“ lassen sich auch von diesem Gebiet die Einflüsse des Verismus nicht losrennen, wir langen auch hier nicht mit einem Stilschema wie mit einer abgeschlossenen Kategorie aus.

Zugleich mit den Manifestationen der Wiener Schule lernte nämlich Janáček eine Reihe Kompositionen von Angehöriger der sich rasch differenzierenden Avantgarde kennen, die von allem Anfang an ungleichartig und stilistisch uneinheitlich war. Der Begriff der „Avantgarde der zwanziger Jahre“ ist in diesem Zusammenhang nur ein chronologisches Kriterium, nach dessen Einführung wir konkrete Fragen stellen und den Stil der einzelnen Anhänger dieser Avantgarde prüfen müssen. Im Falle Janáček ist dann typisch das Durchdringen der Einflüsse des Wiener Expressionismus, den man allmählich kennenlernte, mit den Werken der Ange-

hörigen der Wiener Schule, die sich vom Expressionismus abzuwenden beginnen, und mit einer ganzen, damals undifferenzierten Masse von Informationen, denen sich Janáček nach dem Jahre 1918 näherte, nachdem er seine Isolierung aufgegeben hatte. Nachdem doch die Expressionisten selbst in der Zeit, da Janáček die typischen Werke ihrer expressionistischen Epoche kennenlernte und erkennen konnte, eine entscheidende Veränderung durchmachten. Auffallend ist diese Durchdringung im Falle von Schönbergs Serenade Op. 24. Einzelne Namen und Kompositionen lernte Janáček in Situationen kennen, von denen sich die Komponisten im Laufe der zwanziger Jahre distanzieren (Bartók, Strawinsky).

Bezüglich der Bartókschen Parallele würden in unsere Studie jene Werke gehören, bei denen man von expressionistischen Kennzeichen der Bartókschen Musik sprechen kann. Janáček hat das Brünner Konzert Bartóks vom 2. 3. 1925 auf dem Boden des Klubs mährischer Komponisten zwar vermittelt und besucht (Dieses bisher unveröffentlichte Schreiben zitieren wir nach der Abschrift Prof. D. Dille's, des Direktors des Bartók-Archivs in Budapest: Hochverehrter Herr! Der hiesige „Klub moravských skladatelů“ bat mich, bei Ihnen anzufragen, ob Sie nicht geneigt wären hier, in Brno – Brünn das prager Concerto zu wiederholen? Er bietet Ihnen eine Vergütung von 1000 Kčs, Reise II. Klasse, und die Hotelauslagen. Der Tag des Concertes sollte der 2. März oder der 16. März sein. Wollen Sie die Güte haben und mir ehestens antworten? Mich würde es freuen Sie auch da begrüßen zu können. In aller Hochachtung Dr. Ph. Leoš Janáček. Brno, 16. 1. 1925), auch das Prager Konzert am 16. 10. 1927, wo nach der Zeugenschaft von Frau Löwenbach, deren Gatte schon im Jänner 1925 Janáček Bartóks Adresse gegeben hatte, beide Komponisten miteinander diskutierten: „...Selbst der nicht scheue Alois Hába konnte kein Wort einfügen. Ein Feuerwerk zweier Persönlichkeiten, beide Kenner und Könner“ ... aber die in Brünn gehörten Kompositionen (Klavierwerke) und die in Prag (das 1. Klavierkonzert) sind überhaupt nicht typisch für Bartóks expressionistische Periode, von der Janáček bloss vom Hörensagen Kenntnis hatte (der wunderbare Mandarin). Auch im Falle Hábas können wir kaum von einem Einfluss der Faktor Hábas als Ganzem sprechen. Janáček registriert eher die Vierteltonmethode als Impuls, wovon die interessanten Funde auf der Rückseite der Skizzen zur Sinfonietta zeugen, wo die Grundlage von Hábas Notationssystem durch Janáčeks Handschrift festgehalten ist, und auf einer der Skizzen, auf welcher unter anderem auch Entwürfe für die unvollendete Symphonie Donau aufgezeichnet sind, lesen wir im Violoncello-Part die Bemerkung „um $\frac{3}{4}$ Ton tiefer“ ...

Janáček fühlte offensichtlich den Übergang vom Expressionismus des deutschen Bereichs zu einer Zivilisationskonzeption der Musik der zwanziger Jahre heraus, mit der Abkehr vom Romantismus, mit der klanglichen Befreiung vom romantischen Orchesterapparat, mit dem rhythmischen Motorismus der zu einer Reihe von historischen Parallelen führen konnte (und auch führte), und mit der Thematik der Großstadt. Wenn er auch Bergs Oper zustimmte, so versöhnte er sich doch niemals mit der von Stuckenschmidt „urbanistisch“ genannten Konzeption eines Teiles der Avantgarde der zwanziger Jahre. Davon zeugt sein ablehnender Stand-

punkt gegen Křeneks Oper Jonny spielt auf (vgl. das Feuilleton über Berg in Literarische Welt I., Nr. 12 vom 18. 3. 1928) und Janáčeks Beitrag zur Rundfrage der Städtischen Oper in Berlin. Aber auch aus diesen Tatsachen geht nicht hervor, dass Janáček den Experimentalcharakter einer Reihe von Konzeptionen apriorisch abgelehnt hätte, die von der Qualität des überwundenen Expressionismus ihren Ausgang nahmen (Als interessante Einzelheit führen wir an, dass Janáček im Jahre 1926 sogar mit dem extremsten Standpunkt der damaligen avantgardistischen Bestrebungen zusammentraf. Im Jahre 1926 besuchte nämlich der amerikanische Musikexperimentator Henry Cowell Brünn und trat mit seinen Experimenten auf dem Boden des Klubs mährischer Komponisten auf, wovon die in dem musikhistorischen Institut des Mährischen Museums in Brünn hinterlegten Protokolle dieses Klubs zeugen. Die Begegnung mit Janáček veranlasste Cowell dazu, Janáček ein Jahr später zum Ehrenmitglied der New Music Society of California zu ernennen. Das unbekannte Schreiben des amerikanischen Komponisten führen wir in vollem Wortlaut an: Dear Mr. Janarchek: The New Music Society of California, which is formed to further the interests of new works in California in every way, and is not a profit-making organization, would be greatly honored if you will permit the use of your name as an honorary member. Among the other honorary members so far are Bartok, Arthur Bliss, Malipiero, Haba, Krenek, Schnabel, Alban Berg, Casella, Milhaud, Roussel, etc. I enclose an announcement showing some of our publishing activities. I shall always remember with the greatest pleasure our meeting last year, and I consider that you are without doubt one of the very greatest of living composers, without reservations. Hoping that we may meet again in the near future, sincerely yours Henry Cowel. Menlo Park, California, Aug. 3rd, 1927. Diesem Brief /JA, D 521/ ist die für Janáček hergestellte tschechische Übersetzung sowie die erwähnte Propaganda-Flugschrift beigelegt).

Spiegelt doch auch Janáčeks Faktur offenbar die Einflüsse der Kammer-Ensembles der zwanziger Jahre wieder, in denen der Komponist mit Recht die Erfüllung seiner früheren Bestrebungen erblicken konnte (Das Tagebuch eines Verschollenen, 1917—1919, oder sogar schon das Vaterunser, 1901). Die individuelle Verwendung des Kammer-Ensembles in den zwanziger Jahren (Concertino, Capriccio, Kinderreime) eben sowie bei Schönberg, Bartók, Stravinsky, Hindemith, Webern und anderen, quillt aus Janáčeks Hang zur solistischen Bedeutung der einzelnen Instrumente. Der Klangstrom, der mit der Zeit eine selbständige Funktion erlangte und die ganze „Psychologie“ der Begleitung in der Partitur herausbildete, blieb Janáček immer fremd. Niemals identifizierte er sich mit dem Straußschen Orchester, mit der Ausfüllung des Raumes und der Steigerung der klanglichen Konzentration. Das Ideal eines grossen Orchesterapparates der Nach-Dvořákschen Generation (Suk, Novák) wie auch der Straußsche Apparat wurden zwar vorübergehend Objekte seines Ehrgeizes und seines Studiums und inspirierten ihn sicherlich durch die farbigen Errungenschaften des Straußschen Orchesters (In Janáčeks Musikalien finden wir 2 Klavierauszüge von Straussopern /der Rosenkavalier, Adolf Fürstner, Berlin, 1910, und Elektra, Adolf Fürstner, 1908, J. H. — IV — 3, J. H. — IV — 2/ und die Libretti von Salome (A. Fürstner 1905) und Elektra (Kovařovicens

Einrichtung der tschechischen Übersetzung des Librettos, herausgegeben von A. Fürstner), in ihren Einzelheiten und insbesondere im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts inklinierte er zur Schaffung eines Orchesterwerkes von diesem Typus. Das Spielmannskind und Taras Bulba sind Belege eines Kompromisses zwischen dem Klangideal der Zeit und Janáčeks Vorstellungen vom Orchesterklang.

Seine kammermässige und solistische Auffassung zeigt sich klar in der Faktur der Sinfonietta, der Glagolitischen Messe und praktisch in allen Opern seit Jenufa. Versuchen wir nun nach der kurzen historischen Abhandlung über die Beziehungen Janáčeks zum Expressionismus, die Merkmale des Janáčekschen Expressionismus in ein klareres Licht zu stellen, was uns entweder ermöglichen wird, für den Bereich seiner Konventionen den Terminus „Expressionismus“ samt zugehöriger Spezifizierung zu verwenden oder uns den Gebrauch dieses Terminus abzulehnen.

6. Der „Slawische Expressionismus“

Wenn wir zusammenfassend Janáčeks expressionistische Merkmale behandeln, wirft sich die Frage auf, ob man sie wenigstens in einer einzigen Schaffenperiode des Komponisten (in der 2. Hälfte der zwanziger Jahre) als soweit vereinheitlicht betrachten kann, dass sie zu einer eindeutigen Haltung führen konnten, die man als Typ des Expressionismus bezeichnen könnte. Mario de Micheli (Die künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, SNKLHU, Prag, 1964, S. 120 f. f.) macht auf den Typ des slawischen schöpferischen Expressionismus und dessen Spezifika aufmerksam – seine Nähe zur Thematik des sozialen Elends, des Leidens, des „Königreichs der Träume vom Glück für die Armen“ (Micheli, S. 120); die Mehrzahl dieser gesellschaftlichen Einflüsse ist durch die Stellung der Künstler motiviert, die zum grossen Teil jüdischen Schichten entstammten und das Gefühl des Ghettos, der Isolierung und des Ausgestossenseins in sich trugen. Für uns ist dabei ein typischer Zug des slawischen Expressionismus wichtig: die Ablehnung des destruktiven Charakters und im Gegenteil die Klarheit, Einfachheit und Naivität. Micheli charakterisiert Chagall: ... „Der Kern von Chagalls Inspiration ist nicht intellektuell (S. 121). Die Ausnahmstellung dieses expressionistischen Typus ist auch durch die langjährige Tradition der russischen sozialen Malerei gegeben. Der Typus der russischen „Elenden“, der sich durch Rjepin und Wereschtschagin herausgebildet hatte, gewann nur eine neue Form. Wir haben bei Janáček die sozialen Merkmale verfolgt, um zu konstatieren, dass ihr Anwachsen eine Stiländerung vorbereitete, die klanglich zu den Anfängen des Expressionismus Wiener Typs führte (Klangkumulierung, Abwechseln durchgreifender Kontraste, extreme Stimmlagen). Vergleichen wir nun die Gipfelpunkte dieser Konzeption mit den Äusserungen des schöpferischen slawischen Expressionismus! Wir wollen sehen, ob dieser ihnen bezüglich seines philosophischen Ausgangspunktes wie auch in seiner Stellung zum Material entspricht.

Das Gefühl der Enterbung, das seinen Ursprung hat bei den russischen, polnischen, rumänischen und anderen jüdischen Künstlern, hat bei Janá-

ček eine um eine Spur schwächere Analogie in seinem doppelten Komplex des unterdrückten Tschechentums und gleichzeitig des Mährertums. Dieser zweifache Komplex, der im zweiten Falle noch durch die Haltung des Kulturzentrums Prag zu seinem Schaffen kompliziert wird, spiegelt sich zugleich mit dem Bewusstsein seiner sozialen Diskriminierung in einer Reihe weiterer Standpunkte wider. Im Gegensatz zu manchen slawischen bildenden Expressionisten kommt es bei Janáček zu keinem Durchdringen der Naivität mit dem Volksmystizismus, zu dem besonders das russische Gebiet sehr neigt.

Janáček, aufgewachsen auf der Modalbasis der ostmährischen Folklore, operiert mit den Elementen dieses Materials wie mit ethnischen Gegebenheiten seines Stammes. Die Verschmelzung mit dem Charakter des Landstrichs, die mesologische Bestimmung und der Einfluss der Natur sind während seines ganzen Lebens die Merkmale von Janáčeks schöpferischer Entwicklung. Ist die Destruktion einer Äusserung einzelner slawischer Expressionisten auf bildnerischem Gebiet durch Vereinigung solcher Elemente gegeben, die an und für sich „traditionell“ sind, abgeleitet von Volksäusserungen, Ikonen, von der Märchen- und Erzählertradition, dann ist in dieser Richtung auch Janáčeks Vorgehen analog. Er verwendet kürzere Ausschnitte realistischer, naturalistischer, ja „expressionistischer“ Situationen. Wichtig ist ihre gegenseitige Verbindung. Durch das Ausschliessen jedes west- und mitteleuropäischen, neuromantischen Einflusses fällt aus der Musik das „vermittelnde“ Element weg, die gewohnten Übergangserscheinungen, die den Sprung vom thematischen Bereich A in den Bereich B vermitteln. Janáček respektiert keineswegs das Faktum der „Verbindbarkeit“ und ist typisch vorherbestimmt für die tektonische Montage. Die Triebkraft, welche die sporadisch erscheinenden Momente der expressionistischen Übertreibungen und der krampfhaften Lagen des extremen Naturalismus akzentuierte und intensivierte, war bei Janáček die soziale Realität. Zum Anwachsen dieser Lagen führten Janáček keineswegs die Gefühle des Existenzialismus und der Entfremdung, die den Großstadtkünstlern am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eigen waren. Janáčeks Kompositionsmethode machte die Entwicklung der äusseren Impulse durch welche aber ihre Gegebenheiten nicht veränderten (z. B. die Methode der Montage). Mit anderen Worten: der expressionistische Standpunkt auf literarischer und philosophischer Ebene fand bei Janáček die geeignete Form ausser anderem gerade in der Methode der Montage, die bis dahin gar nicht oder nur schwer verbindbare Elemente „direkt“ vereinte.

Diese Methode, die sich bis auf die Prinzipien der folkloristischen Tektonik erstrecken sollte, herrscht bei Janáček auch in jenen Kompositionen vor, die thematisch nicht zum verhältnismässig engen Kreis dessen gehören, was sich Janáčeks Expressionismus zuzählen lässt. Als ein besonderes Kapitel betrachten wir ferner seine letzte Oper Aus einem Totenhaus. Literarisch erlangten alle früher verwendeten Merkmale gerade hier ihre volle Gestalt (die Porträts der Elenden, die für die russische Kunst charakteristisch sind, die Verbindung der grössten Kontraste), musikalisch erreichten die Methode der Sprachmelodik und andere Kompositionskonventionen ihren Höhepunkt. Vor allem aber eine, die gerade in dieser Oper

gesteigert wird: die monologische Erzählung. Diese Technik durchdringt Janáčeks Opern von Jenufa an (das Geständnis der Küsterin), über das Schicksal (Bekenntnis der Mila) bis zur Káťa Kabanová (Katjas Erzählung), zum Schlaunen Fuchslein und den beiden letzten Opern. Die Sache Makropulos ist eigentlich die permanente Rekonstruktion eines Gerichtsfalles auf Grund vieler Erzählungen und die letzte Oper Aus einem Totenhaus beruht völlig auf Erzählermonologen. Für Janáček ist die dynamische Verwendung des Monologs als statische Konvention bezeichnend. Das Erzählen verläuft musikalisch auf der Ebene der „Formationssplitter“. Eine Einzelperson umfasst nämlich in der Verkürzung die komplizierte Handlung, dramatisiert sie (die Technik der monologischen „Dialoge“ ist in dieser Richtung typisch). Beispielsweise „Was wünschen Sie“ sprach der Deutsche „Was ich wünsche? Den Gast begrüße! Wodka schenk ein!“ Skuratow in der Oper Aus einem Totenhaus ... „Der Major stürmte herein: ‚Wie das? Wie das? Ich bin Zar und Gott.‘ ‚Nein,‘ sage ich. ‚Euer Wohlgeborn‘“ (Luka ebenda) und so entsteht der monologische „Dialog“, „Triolog“ u. ä. Die Erzählung einer einzelnen Person erlangt eine dynamische Funktion von ungewöhnlicher Brisanz.

T. W. Adorno erinnert in seinem Buche über Berg (Alban Berg, der Meister des kleinsten Übergangs, Verlag Elisabeth Lafite, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1968) in der Passage Zur Charakteristik des Wozzeck (S. 93 f. f.), an die Worte Hugo von Hofmannsthals über den Text des Rosenkavaliers: ... „die Komödie für Musik sei dieser bestimmt als dem, was nicht in den Menschen sondern zwischen ihnen ist...“ und fügt selbst hinzu: „Genauer als für Straussische Oper gilt das für die Bergsche, eine Art Interlinearversion ihres Textes ...“

Diese Charakteristik können wir als Gegenpol zu Janáčeks Methode und zum dramatischen Prinzip auffassen. Bei Janáček liegt, besonders in seiner letzten Oper „alles an den Menschen“. Ihre Beziehungen entstehen gleichsam sekundär durch Belebung von selbständigen und nicht direkt zusammenhängenden Reihen. Hier gipfelt das Gewicht der Fabulation, die einen charakteristischen slawischen Zug darstellt, der z. B. die tschechische Literatur bis auf den heutigen Tag begleitet (Hašek, Hrabal). Und hier wird es möglich, die Betrachtung über Janáčeks Expressionismus abzuschließen:

Janáček gelangte durch sein Interesse an der Stilisierung der menschlichen Sprache in allen Situationen bis zu den Keimzellen der expressionistischen Übertreibung. Die soziale Realität intensivierte die so erreichte Lage und führte den Komponisten zur Montage von Elementen, die er früher selbständiger zu erfassen und zu betrachten pflegte. Dieser „soziale Expressionismus“ oder „expressionistische Realismus“ erstarrte in der Lage erhöhter Emotionsbereitschaft gegenüber allen Äusserungen des Leidens, des Schmerzes, vor allem jenen, die durch die soziale Problematik hervorgerufen waren. Die Komposition seiner beiden letzten Opern führte Janáček wie musikalisch so auch philosophisch dazu, die Grenzen dieser konservierten Anschauung zu überschreiten. Sein „Realismus“ wird immer relativer und kann sogar als Instrument einer ähnlichen Entfremdung aufgefasst werden, wie z. B. die atonale Materialdestruktion im Schaffen der deutschen Expressionisten. Zum Unterschied von ihnen ist Janáček mental

und philosophisch Slawe: er formt seine Konstruktion keineswegs ausschliesslich aus deformierten Gebilden (auch wenn er ihnen im Verlauf der Handlung nicht ausweicht – von Milas Mutter im Schicksal bis zum Hauk in Sache Makropulos und zur Pathologie des Gefangenhausspitals in der Oper Aus einem Totenhaus), – sondern verwendet einfachere Elemente „realistischerer“ Art.

Die Stärke seiner Methode liegt also in der Verknüpfung dieser Elemente. Darin beruht unserer Ansicht nach auch das Slawentum von Janáčeks Expressionismus, also das Spezifische, das ihn von den Expressionisten westlichen Typs unterscheidet.

Übersetzt von Karel Krejčí

JANÁČEK A EXPRESIONISMUS

Autor shrnuje v této poněkud obsáhlejší studii dosavadní poznatky týkající se Janáčkova vztahu k expresionismu. Navazuje tak na řadu dlších studií, v nichž byly řešeny otázky konkrétních vlivů (Janáček a druhá vídeňská škola) i materiálových okruhů, spojujících Janáčka s některými postupy expresionistů v rovině hudební materie i dramatické koncepce. Tentokrát jde o shrnující studii, která se pokouší vedle syntézy dosavadních poznatků obohacených analýzou nových materiálů dospět i k určitějším závěrům v oblasti Janáčkova stylu.

V první části studie je řešen Janáčkův sklon k expresionistickému postoji. Autor ukazuje, že Janáček byl, ačkoliv ideově a názorově zcela protichůdný vídeňské škole, postupně přiváděn výzkumy nápěvků mluvy do oblastí, které se objevují v atmosféře expresionismu – zejména v hudebně dramatické rovině. Ve studii je toto stanovisko dokumentováno Janáčkovým zájmem o t. zv. „hraniční“ oblasti lidské řeči, fixované do zpěvné podoby, nápěvky z dramaticky vypjatých a „nadnormálních“ situací, studiem nápěvků mluvy v ústavech choromyslných atp. V této souvislosti je uváděn i známý janáčkovský dokument – „Poslední slova a vzdechy mojí ubohé Olgy“ – nápěvková fixace agónie Janáčkovy dcery. Výsledným konstatováním po těchto pasážích je úvaha o tom, že Janáček právě řadou takových dramaticky mimořádně vyhocených a „hraničních“ situací dospěl k umění intenzifikace do minimální, aforistické hudební zkratky. Tato stylizovaná hudba „ulice“, všedního dne a dokonce i jeho rubů vede nutně k otázkám janáčkovského naturalismu nebo „naturismu“, použije-li se přímo skladatelova termínu. Autor sáhl v tomto směru k neznámému materiálu – ke 30 listům rukopisné studie o naturalismu v umění, pocházející podle všech příznaků zřejmě z poloviny 20. let 20. století. V ní je obsažena zcela jasně Janáčkova teorie naturalismu. Autor podává jednotlivé názory skladatele o naturalismu a snaží se je úsporně interpretovat, zvláště tam, kde mohou vznít nejasně. Podáváme nejstručnější možný sukus těchto názorů. Janáčkova koncepce naturalismu vychází v této studii z vnějšího prostředí, od něhož směřuje k člověku jako k objektu i subjektu zvukových projevů (... *pole prostoru a barvy zvuku rozšiřuje se živými tvory... Rozšířte ta pole i člověkem...*) Vztah mezi skutečností, realitou a jejím hudebním vyjádřením zjednodušuje Janáček např. takto: ... *Proto do prostorových a barevných časových rýh tak snadně ulehne tón, i přebírá lehce tón rytmy prostorové – barevné – jestli proporce výplně vědomí se nezmění...* Janáček je v příkladech zcela konkrétní. Svědčí o tom třeba tato úvaha, navazující na předešlé: ... *Velikost těchto rytmů. Kterak nádherný rytm prostorový Hradčan zdělí několika kilometrů – ztěsnat do prostoru několika taktů? Kterak podivuhodný vzrůst lidského těla má vyznět tónové? A vyzněl, a těsná se!...*

V dalším textu studie Janáček pojednává o tzv. „tónovém rytmu zlatého seku“, který zdůvodňuje nejen důkazy teoretiků (Platon, Wundt, Durdík), nýbrž ho nalézá i v lidové písni, kde je mu „protiváhou chladné symetrie“ ...

Janáček konstatuje poměrně záhy ohraničenost t. zv. „čirého naturalismu“ a hovoří o „mezích srozumitelnosti prostorové v naturalismu skladebném především rozrůzněním obrazce melodického a prostorového“ ... A skladatel pokračuje: ... *Proto ta*

nesrozumitelnost výrazu hudebního — a konec čirého naturalismu... A nepřijde-li nápis na pomoc — neuhodneme... Bezprostředná předloha materialismu. Rodí se motiv při pohledu na Vyšehrad při zurčení potůčku, za vichřice a hromů! Přeroduje se vnitřním prostředím — snad ne příliš! Čtu o Vyšehradu, o zurčení potůčku, o vichřici a bouři, vidím obraz, jak ubíhá potůček... Čítati tento zjev k naturalismu? Myslím, že ano. Zažít jsem onu „předlohu“ jednou, dříve, musel... S věcným opomením vypadla by i vážná složka citová... A když by v textu nebylo těch konkrétních námětů? a) zbývá bledost citová vázaná na způsob myšlení — b) zbývají sledy ohromného bohatství melodie a rytmů mluvy...

Janáček konkretizuje tzv. „nahý (čirý)“ naturalismus „z věcí a živočichů“. K těmto projevům počítá „Beethovenskou bouři v pastorální symfonii; malatný sice je tympanů hlomoz, ale poznáváme v hustotě tonu i úderech skřek a rachot hromu... Skřípot věvejí v kobce Daliborky v délce, melodii i barvě připomíná skutečnost... V Tajemství Smetanové mlátců cepy z mlatu vyběžejí zvuky, jichž poloha tonová je věrná (rytem?)... Zvonů hlas třeba zvonit brát i s odlehlostí rytmickou... Rolníček třepetavě tony budí zase jen rolničkami... A co námahy přijít orchestrovými barvami blízko zurčení potůčku (Fibich), a jaké „hudební“ nástroje se k vůli tomu vklíní do orchestru! (Strauß—Mahler)...

Od naturalismu „z věcí a živočichů“ se dostává Janáček k člověku a jeho zvukovým projevům... Živých tvorů dorozumivací zvukové projevy nabyvají významu — délky, modulace tonové, časování — motivů... Člověk? Proč měl být vyjmut z naturalismu skladebného? Proč nejasným recitativem uváděn? Proč přesladkou vůni písničkou máhne? Konečně R. Wagnerem ztřesená jiskra přízvuku — slovo vlastním ohněm zahřáto... Proč nepotřebuje se ozdušit člověka? Proč odstup historický mizí? ... Jak daleko je člověk od sebe, stavi-li se do díla skladebního! A přece lze ho spíše poznat, než plachého skřivánka, zadumaného kohouta a ztrnulou psi věrnost. Nahý naturalismus tu selhává. Skřivánka chceme slyšet — ale člověka — zrůdu! ... Případy nahého naturalismu ve skladbě působí jak hořící louč; osvětlují jasně, neklamně situaci a vztah skladatelův k ní... v díle skladebném po řeči — mluvě — zpěvu — chci poznat člověka — po jeho zpěvu, když nemluví, po jeho skutcích — usoudit o jeho citění po jeho díle — poznávat jeho myšlení — i jiskřivé idey. Naturalismus skladebný sahá po tom všem...

Janáček je přesvědčen o „přirozenosti naturalismu“. Svůj názor ilustruje třeba takto: ... Buďte jisti, když by se dnes dotisklo dílo a v něm něco neslýchaného — ve jménu vývoje skladebného, progresse vzdělání a jakým ještě heslem — bude zítra pohlceno. To neděje se dnes, to dělá se po věky. Proč tento způsob „využitkování zjevu lidského“ nečítá se do naturalismu? Vidím v tom přirozenost naturalismu vůbec a toho důmyslného zvlášť. Bez ostychu beže se první akord, první vazba architektonická, všechno nové, všechno zvláštní, ať Hábův $\frac{1}{4}$ tón. Řekl bych zkáza! — kdyby nebylo tak zle. Je v nás každém vnitřní prostředí... „Vnitřním prostředím“ je Janáčkoví „všechno vědomí“, „sledy všech průběhů vnímání“, tedy i to, „co do něho vpadlo — třeba i nepovšimnuto... vyplývá neb trátí se — ale nikdy neztrácí...“ Toto asociční prolínání formuje projevy „nahého naturalismu“, skrze ně podle Janáčka „vidíme... i slyšíme... každý svým způsobem — každý jinak...“ Uzavřeme tím vybrané části z Janáčkovy rukopisné studie o naturalismu v umění a konstatujme, že i když se Janáček vícekrát teoreticky hájil před nařčením z naturalismu a snažil se rozrůžňovat své nápěvy mluvy a jejich využití v kompoziční tvorbě od projevů naturalismu, k nimž např. počítal tzv. hudbu ulice u Charpentiera, již koncem 90. let 19. století u něj nalezneme v nápěvcích mluvy řadu takových typů, které jsou svou situační i výrazovou daností neslučitelné jak s požadavky estetiky 80. a 90. let 19. století, tak i s hudební praxí. Přímou uvnitř Janáčkovy metody nápěvků mluvy tak nalézáme tématické okruhy a situace, které se mohou stát pozdějšími „expresionistickými východisky“. Autor studie ukazuje jeden z popudů, který vybudil takové skryté a existující východisko. Byl to komplex sociální problematiky. Vnější prostředí zde využilo symboliky jednotlivých aforických hudebních intenzifikovaných míst a spojilo je do mohutného proudu sborového zpěvu. Výsledkem je — sociální expresionismus, a k tomuto termínu de Micheliho uvádí autor i výtvarné paralely. Konstatuje se, že protikladnost textových vrstev ve sborech se sociální tematikou (hlavně v Maryčce Magdónové a 70.000) si vyžádala situace veliké intenzity, s přechody ke změně tradiční sémantické faktury, se zárodky koláže textu i hudebních vrstev. Tato technika montáže vrstev je vlastně Janáčkovým raným expresionismem,

anticipujícím zjevně snahy vídeňské školy, ale na druhé straně později již jen zesilovaným a dále rozvíjeným snad až ve 20. letech pod dojmem setkání s projevy hudební avantgardy 20. let. Autor se zabývá rozbořem typických dokladů z Janáčkovy sborové tvorby se sociální tematikou (na bezručovské texty). Stanovením tohoto raného expresionismu, který je v kontextu evropské hudby té doby něčím ojedinělým, je možné přistoupit ke srovnávání janáčkovského typu s „vlastním“ vídeňským expresionismem. Autor probírá podrobněji Janáčkův vztah k rakouské a německé moderní hudbě vzniklé z tzv. krizového romantismu na pozadí Janáčkovy zjevné národnostní problematiky, která se pozměňuje až po roce 1918. Po pasáži „Janáček a Schönberg“, jež shrnuje autorovy dosavadní snahy stanovit přesnou míru vzájemných styků, eventuálních podnětů či vlivů, přichází na řadu pozitivnější okruh bergovských srovnávání. Autor srovnává janáčkovský typ parlanda a nápěvku mluvy s bergovskými pasážemi z opery *Wojcek* a dochází k dílčím závěrům o shodách i rozdílech obou skladatelů. Výsledkem této paralely je typologická kontrapozice obou rodově si blízkých hudebních dramatiků. Závěrečné partie studie se zabývají přehodnocením expresionistických východisek, formovaných samostatně a srovnávaných s expresionismem vídeňské školy, v průběhu 20. let pod tlakem nové věcnosti, dozvuků expresionismu a projevů avantgardy 20. let. Je podána neznámá chronologie Janáčkových vztahů k různorodým představitelům od počátku zjevně stylově diferencované avantgardy (Bartók, Hindemith, Stravinskij, Henry Cowell a Alois Hába). V případě Aloise Háby je zajímavé uveřejnění dokladů Janáčkova zájmu o praktické využití čtvrttónů pod vlivem Hábovy notace. Autor si všímá podrobněji i Janáčkova příklonu k tendenci tzv. nové komornosti, programované avantgardou 20. let. Na pozadí tohoto jevu je probrána stručně i otázka Janáčkova vztahu k orchestrálnímu aparátu vrcholného romantismu i expresionismu (Strauss). Janáčkův odpor k civilizační koncepci a k tzv. hudbě velkoměsta dokládá křenkovská paralela. Závěr studie patří typologické syntéze. Janáček je vřazen částí své tvorby autorem studie do sféry expresionismu s vědomím nutné korekce. Oblast tradičního expresionismu, uzavřená a definovaná stylovými projevy vídeňské školy, se ukazuje úzká. Janáček je podle autora studie *expresionistou slovanského typu*, který má řadu znaků matérie i postupů jejich uspořádání společných. Na rozdíl od expresionistické destrukce deformovaných tvarů, vzniklých hyperbolou, zmnožením vrcholně romantických postupů, je podle autora podstata Janáčkova slovanského expresionistického typu (a autor se opírá o některé, zejména výtvarné paralely) dána tzv. spojením nespojitelného, tj. destrukčním, montážním a kolážovým spojením tvarů, které jsou „tradičnější, čistší“ povahy, tvarů odvozených z denního pozorování zvukových objektů. Specifičnost Janáčkova expresionismu by tedy spočívala při popsání shodách s vídeňskými expresionisty v relativitě skladatelova „realismu“, který může být chápán i jako nástroj podobného odcizení, jako je např. atonální destrukce německých expresionistů. *Na rozdíl od nich je Janáček především filosoficky Slovákem: nemá sklon k utváření své konstrukce z deformovaných tvarů (i když se jim nijak ve své tvorbě nevyhýbá – od Miliny matky v Osudu až k Haukovi ve Věci Makropulos a k patologii vězeňské nemocnice v poslední operě Z mrtvého domu na předlohu románu F. M. Dostojevského). Síla Janáčkovy metody, bližící se do sféry hudebního expresionismu (kterou vlastně autor rozšiřuje), je v originálním spojování těchto prvků.*

