

Wehnert, Martin

**Das Instrumentarium und seine Behandlung in Janáčeks "Capriccio":
eine Caprice?**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná. 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [127]-135*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112221>

Access Date: 06. 12. 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.

MARTIN WEHNERT (LEIPZIG)

DAS INSTRUMENTARIUM UND SEINE BEHANDLUNG IN JANÁČEKS „CAPRICCIO“: EINE CAPRICE?

Als eine der in mehrfacher Hinsicht eigenartigsten Kompositionen Janáček's kann das „Capriccio“ angesehen werden. Was aber darin verblüfft, kennzeichnet zugleich, so will es dem Verfasser dieser Zeilen scheinen, in besonders eindrucksvoller Weise Janáček's Mentalität, die ganz „eigene Art“, den musikalisch wirksamen Faktoren seinen Willen, seine künstlerische Gesinnung aufzuzwingen. Mit anderen Worten: Dem „Capriccio“, 1926 für Klavier (linke Hand) und ein Bläserensemble geschrieben, das aus einer Flöte (alternierend mit Piccoloflöte), zwei Trompeten, drei Posaunen und einer Tenortuba besteht, kommt in seinem gerade klanglich so frappierenden Gepräge paradigmatische Bedeutung zu für die singuläre Erscheinung Janáček's. Diese Einzigartigkeit berechtigt jedoch nicht — das sei hier schon konstatiert —, ihm eine „extraterritoriale“ (Adorno) Stellung im Rahmen der zeitgenössischen „Neuen Musik“ zuzuweisen.

Dem Verfasser ist keine eingehende, sich auf die musikalischen Konstitutiva stützende Werkanalyse bekannt. In der ihm zugänglichen Literatur finden sich über die „Aussage“ (im allgemeinsten Verständnis) des Werkes zum Teil recht divergierende Auffassungen. Die sich widersprechenden Deutungen fordern ebenso zu neuem Durchdenken der künstlerischen Sachverhalte im „Capriccio“ heraus wie dessen auf-führungspraktische Schwierigkeiten, denen es in erster Linie zuzuschreiben ist, daß es eine Rarität in den Konzertsälen blieb.

Die folgenden Überlegungen gelten allein dem von Janáček herangezogenen Instrumentarium, und zwar als Ausgangspunkt des Versuches, sich an die Gründe für das So-und-nicht-anders-Sein des Werkes heranzutasten, das Werk in seiner Eigentümlichkeit zu verstehen. Ein Kreuzfeuer von Fragen soll dazu dienen, Antworten darauf zu finden, warum es zur Wahl eines so ungewöhnlich zusammengesetzten Kammerorchesters kam und warum den einzelnen Instrumenten darin nicht weniger ungewöhnliche Aufgaben gestellt wurden. Der Anlaß zur Komposition des „Capriccio“, die Bitte nämlich des aus dem 1. Weltkrieg mit einer verkrüppelten rechten Hand zurückgekehrten Pianisten Ota-

kar Hollmann, für ihn ein konzertantes Werk zu schreiben, in dem er als Solist zu wirken vermochte, gibt ja lediglich Auskunft über die Notwendigkeit, den Klavierpart allein für die linke Hand spielbar zu machen.

Was Janáček selbst an verbalen Äußerungen zum Verständnis des Werkes beitrug, ist ausnehmend wenig. Um so sorgsamer verdient beachtet zu werden, was er anlässlich der Fertigstellung des Werkes am 11. 11. 1926 an Hollmann schrieb. Handelt es sich doch hier keinesfalls um eine der bei Janáček häufigen spontanen, aus der Situation heraus geborenen „Gedankenblitze“, deren semantischer Gehalt nicht „auf die Goldwaage gelegt“ werden darf. Die Stelle in dem genannten Brief, die zwar nicht den Gegenstand des Werkes anspricht, aber das methodische Vorgehen beleuchtet, lautet: *„Wissen Sie, nur für die linke Hand zu schreiben, das wäre ein geradezu kindischer Mutwille. Andere Gründe, sachliche und innere Ursachen waren nötig. Nachdem sie sich alle eingefunden hatten und zusammengetroffen waren — entstand das Werk.“* (Übersetzung von Zdenka Kolářová, zit. bei Racek 1962, 160.)

„Sachliche und innere Ursachen“: Sind das nicht Synonyme für den — in semiotischer Modellvorstellung — syntaktischen und semantischen Aspekt des Schaffensprozesses? „Zusammengetroffen“, miteinander verquickt ließen nach Janáček die Motivationen das Werk erst entstehen: Heißt das nicht, daß eine Korrelation vorliegt, die sich durch den Schaffensprozeß hindurchzog und die in das Wesen des Werkes einging? Beide Aspekte verlangen also, in diskursiver Kopplung, auch in den zu tieferem Verständnis aufgewandten analytisch-interpretatorischen Mühen Beachtung.

Wenige weitere, aber gewichtige Bemerkungen Janáčeks zum Werk sind noch zu berücksichtigen. Wir haben aus einem Brief an Kamila Stösslová die ursprünglich geplante Überschrift „Trotz“ zur Kenntnis zu nehmen; wir haben uns ferner mit der endgültigen Wahl des Titels „Capriccio“ auseinanderzusetzen und haben über die *„belegte Äußerung“* (Vogel, 1958, 449) Janáčeks, das Werk sei „launig“, enthalte „lauter Bockbeinigkeiten und Witze“ (ebda.) nachzudenken. Um uns jedoch vor der Gefahr zu bewahren, durch eine voreilige Projektion dieser Hinweise auf die Musik zu sehr ins Spekulative abzurutschen, gilt es, sich der Musik selbst, und zwar den entscheidenden musikalischen Determinanten, zuzuwenden, sowohl in der Funktion, was sie (werkspezifisch) „vorzeigen“ (präsentieren), als auch in der, was sie (zeitspezifisch) „besagen“ (repräsentieren).

Die das Werk primär tragenden Ordnungsfaktoren finden sich bei Janáček nicht anders als bei den übrigen „Klassikern der Moderne“, vornehmlich bei Strawinsky und Bartók: in den Bereichen des Klanglichen (Klang als Farbe) und Rhythmischen (Zeitarchitektur), die sich in unserem Jahrhundert im Zuge der Emanzipierung, teilweise sogar Monopolisierung des ausdrucksstark Gestischen und Imaginativen an die Stelle der traditionellen Ordnungsmomente (metrisch gebundene Dur-Moll-Tonalität) setzten. Was läßt sich davon bei Janáček als (intendierte) „Mitteilung“ und (nicht intendierte) „Aussage“ ermitteln und verbal fixieren?

Ein Charakteristikum ganz besonderer Art bildet, wie oben angedeutet, im „Capriccio“ zunächst schon die Besetzung. Sie stellt gewissermaßen ein Portal dar, dessen Ausstattung den Rahmen für die beabsichtigte Klangarchitektur setzt. Die Zuweisung der Aufgaben für die einzelnen Instrumente gehört dann zum „*allmählichen Keimen der Grundvorstellung*“ (Vogel, 41) des Werkes und bildet einen wesentlichen Bestandteil der kommentativen (was meint: Analyse und Interpretation verknüpfenden) Arbeit zur Ergründung des (werkimmanenten) Sinns und der (transzendierenden) Bedeutung (die nur methodisch zu trennen sind, operativ eine Einheit bilden).

Daß Janáček nicht bereit war, dem Wunsch Hollmanns nach einem konzertanten Werk für die linke Hand ohne weiteres zu entsprechen, macht deutlich, daß trotz Janáčeks so ausgesprochen sozialetischer Einstellung, die sein Leben und Schaffen gleichermaßen durchzogen, der Gedanke an Hollmanns mißliche künstlerische und menschliche Situation allein nicht zur Auslösung der schöpferischen Tat genügte. Es mußten erst „*andere Gründe*“ hinzutreten, um das Feuer seiner Schaffenslust zu entfachen. Es bedurfte also noch solcher Stimulantia zur Produktivität, deren Ergebnis dann von ihm als Lösung einer künstlerisch verlockenden, gleichsam auf ihm wartenden Aufgabe empfunden werden konnte. Die Bitte des Kriegsinvaliden war doch eben nur ein Anlaß, der starke Beschränkungen auferlegte. Zudem meldete sich offensichtlich auch Janáčeks stark ausgeprägte Abneigung gegen ausgefahrene kompositorische Gleise stets schon bei der Handhabung des Gattungsstils. Ein nur virtuos oder ein sinfönisches Klavierkonzert kam für ihn nicht in Frage. Das hatte er ja auch bereits mit dem 1925 entstandenen „Concertino“ gezeigt, das sich weder in traditionelle noch in zeitgenössische „kleine Konzerte“ einreihe läßt, auch nicht die Kriterien einer rein kammermusikalischen Komposition erfüllt. Wie immer bei Janáček, entstand eine unverwechselbare Individualität, schon dem Genre nach.

Statt einer sinfonischen Struktur war im „Concertino“ einer suitenartigen Folge von Sätzen Raum gegeben worden. Janáčeks imaginative Art, musikalisch zu denken, setzte sich wiederum durch, wie schon in fast allen vorangegangenen reifen Instrumentalwerken. Die semantisch begrenzende Bezeichnung in der Überschrift (ursprünglicher Titel: „Frühling“) wurde bezeichnenderweise ebenso wie dann beim „Capriccio“ aufgegeben. Eine schildernde „Programm Musik“ à la Richard Strauss lag ihm nicht im Sinn und sollte folglich auch nicht durch den Titel suggeriert werden. In der wechsellnden, teilweise solistischen Zuordnung von Instrumenten des Kammerensembles zum Klavier hat ebenfalls das „Capriccio“ im „Concertino“ seinen Vorläufer. Die — semantisch bedingte — Transparenz des Stimmengeflechts gehört ohnehin zu einem der charakteristischsten Merkmale Janáčekscher Setzweise. Schließlich kommt auch der Rhythmik in beiden Werken eine überragende konstitutive Funktion zu. Der Mahnung Vogels (402), „*über Janáčeks bald deklamatorisch freie, bald tanzmäßig gebundene Rhythmik wäre eine besondere Abhandlung zu schreiben*“, sei volle Unterstützung gegeben, jedoch hier noch nicht Folge geleistet.

Eine Komposition, die dem „Concertino“ allzu ähnlich wäre, lediglich sich von ihm durch die Beschränkung auf die linke Klavierhand unterschiede, hätte Janáček zweifellos nicht gereizt. Statt der „kindischen Eigenwilligkeit“, als die ihm das reine Ausprobieren, was die Linke allein konzertant zu leisten vermag, vorgekommen wäre, suchte Janáček nach einer ihn befriedigenden „inneren“ Motivation, um dem Ansuchen Hollmanns ohne künstlerische Skrupel entsprechen zu können. Das Ergebnis der Suche ist freilich nicht weniger „eingenwillig“ geraten. Doch worauf zielt dieser Wille? Worauf basiert der Entschluß — der sich im Hörakt ganz unmittelbar mitteilt —, den Instrumentalisten der Bläserensembles Aufgaben zu stellen, die dem Charakter der Klangwerkzeuge zu einem erheblichen Teil zuwiderlaufen? Warum wurden die reichen spieltechnischen Möglichkeiten der Flöte überhaupt nicht genutzt, andererseits die Anforderungen an die Bläser und an den Pianisten zum Teil so übersteigert, daß die Realisierung zumindest in Frage gestellt wird? Den Antworten hierauf, die in der Janáček-Literatur für den Verfasser unbefriedigend bleiben, gelten die folgenden Überlegungen.

In der Aufzählung einer „Reihe von Parallelerscheinungen zwischen Jazz und Kunstmusik“ in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts nennt Kirchmeyer (1958, 422) u. a. „Härte und Herbeheit des Klanges“, „Rhythmus“ (gemeint in seiner schlagkräftigen Wirkung), „kammermusikalische Besetzung“, „Abbau des Streicherkörpers“, entsprechend „Anwachsen des Blaskörpers“, „Suitenform“. Auch wenn bei Kirchmeyer, der in seinem Buch die gesamte europäische Musikszene der zwanziger Jahre beleuchtet, der Name Janáček nicht auftaucht (o sancta ignorantia!), ist nicht zu übersehen bzw. zu überhören, daß alle genannten Kriterien für „Neue Musik“ jener Zeit auf Janáček voll zutreffen. Wenn damit auch noch nicht die ganze Palette der Merkmale avantgardistischer Musik von damals erfaßt ist, so läßt sich doch schon an den erwähnten Kennzeichen erkennen, daß von einer „Außenseiterposition“ Janáčeks eben nicht die Rede sein kann. Für unsere Fragestellung der Instrumentalbesetzung und -behandlung im „Capriccio“ entnehmen wir der Feststellung Kirchmeyers, daß Janáček Verzicht auf Streicher durchaus „in der Luft lag“. Wie steht es nun aber mit der starken Bevorzugung des rauhen, spröden Klangs der drei Posaunen und der Tenortuba (im ersten Satz fehlt die Flöte ganz, die Trompeten kommen nur in 28 von 168 Takten zum Einsatz)? Auch dafür gibt es tatsächlich Vorbilder. Insbesondere bietet sich der Vergleich mit einer Stelle aus dem „Don Quixote“ von Richard Strauss an, wo dieser den Sancho Panza mit folgendem Motiv, von Baßklarinetten und Tenortuba (B) geblasen, charakterisiert:



Sollte wirklich die in Auge und Ohr springende Ähnlichkeit mit dem ebenfalls der Tenortuba anvertrauten Motiv im dritten Satz des „Capriccio“

der Instrumente im „Capriccio“ allein auf den Vorsatz Janáčeks zurückzuführen, ein „*avantgardistisches Werk*“ (Racek) zu schaffen. Hieße es doch, Janáčeks künstlerische Haltung, entgegen aller sonstigen Erfahrung bei ihm, allzu sehr auf eine futuristisch getönte Sinnesart einzuengen. Im Widerspruch zur Erklärung der Ursachen für die Eigenart des „Capriccio“ konstatiert der gleiche Autor, Janáček habe stets für „*seine klangfarblichen und instrumentalen Besonderheiten wichtige innere Beweggründe*“ (Racek, 196). Dieser Gedanke wird noch durch den Satz vertieft, daß sich Janáček „*bis ans Ende seines Lebens zielbewußt gegen das Zurücktreten des programmatischen Inhalts in der Weltmusik und gegen die immer zunehmende Tendenz sogenannter reiner und absoluter Musik*“ stellte (ebd.). Hinsichtlich der Benutzung der Vokabel „programmatisch“ besteht allerdings die Gefahr eines Mißverständnisses, das auch die künstlerische Absicht Janáčeks mit dem „Capriccio“ beträfe. Weder hier noch sonst irgendwo im Instrumentalschaffen Janáčeks geht es ihm um „Programm Musik“ im engeren, naturalistischen Sinn der „*Abschilderung*“ eines Bildes oder des „*Entlang-Vertonens*“ an einem literarischen Text, wenn oft auch solche Vorlagen zur Komposition Anlaß boten.

Die zitierte Briefstelle Janáčeks (an Hollmann) und der ursprünglich vorgesehene Titel („*Trotz*“) lassen zunächst einmal keine Zweifel aufkommen über die Tatsache eines werkspezifischen semantischen Gehalts. Doch mit dem Austausch der auf eine eindeutige Gemütsbewegung („*Affekt*“) einstimmende Überschrift (eben: „*Trotz*“) gegen eine Genrebezeichnung, die rasch wechselnde Stimmungslagen betont (eben: „*Capriccio*“), wird ein Akt sowohl operativer wie rezeptiver Weitung des künstlerischen Horizonts auch verbal vollzogen. Der neue Titel läßt einen gedanklichen Freiraum für ein farbiges musikalisches Psychogramm des „Helden“ der Komposition.

Man darf annehmen, daß Janáček sich noch präziser auf den originalen Wortgehalt von „Capriccio“ stützte als Strawinsky wenige Jahre später (1929) bei dessen „Capriccio für Klavier und Orchester“, in dem „*ganz verschiedenartige Episoden in bewußtem Gegensatz aufeinander folgen*“. Der überlieferte Hinweis Janáčeks, das Werk enthalte „*lauter Bockbeinigkeiten*“ stimmt nämlich durchaus mit dem Etymon des Wortes (*caper* = Ziegenbock) überein. Die „*Launenhaftigkeit*“ darf nur nicht als Ausfluß einer übermütigen Anwendung aufgefaßt werden, wofür nicht einmal die musikalische Faktur des dritten „*scherzoartigen*“ (Vogel) Satzes einen Beweis zu liefern vermöchte. Wird doch hier das viertaktige „*Pfiffigkeitsmotiv*“ (wenn wir den pointierten Schlenderton vor T. 1—4 so nennen wollen) eben nicht zufällig der poltrigen, schwerfälligen Tuba anvertraut. Entscheidet sich der affektive Grundton eines Satzes in der Finalgestaltung, so bleibt keine Ungewißheit über den bitteren Kern der Satz-„*Mitteilung*“. Der „Held“ erhebt sich nur episodisch, mokant lächelnd, über seine Situation. Eine Art musikalische Selbstverspottung findet statt. Auf das Schicksal zu „*pfeifen*“ (etwa mit dem Flötenmotiv, erstmals T. 120—123) will aber auf die Dauer nicht gelingen. „*Allargando*“ (T. 155) und „*meno*“ (T. 168) wird auch die gleichsam selbstbewußt „*furiantisch*“ auftrumpfende Attitüde der (von T. 82 an) Sechzentel-

Triolenbewegung wieder zurückgenommen. Die Trompeten blasen in sortinierter Mattigkeit ihre Piano-„Fanfaren“. Die düster, ja schauerlich wirkende Klangszenerie ist erfüllt von pp quäkenden, brummigen Posauenakkorden und in Pendelbewegung rumpelnden Passagen des Klaviers.

Gewiß ist auch die Ähnlichkeit des ironisch-heiteren Tuba-Motivs mit den aus dem zweiten Satz des 1. Streichquartetts von Janáček kein Zufall. In beiden Fällen trägt die in kecker Melodik zur Schau getragene Vergnüglichkeit, übertönt nur für Momente ein Schicksal, dessen Unabwendbarkeit im Grunde bewußt bleibt. Die parodistische Note, der bloße Schein von guten Laune, erhellt aus den „Kommentaren“, die von den anderen Instrumenten dazu gegeben werden. Wie schon im ersten Satz (T. 50) verstummt auch im dritten das Klavier, wenn sich die Posaunen mit dämonisch wirkenden (auch motivisch verwandten) Einwüfen (erst-mals T. 17) melden. Die in nervös flackernden Septolen und Sextolen, gegen Ende dann sogar in dreizehn- und vierzehnfacher Brechung glissandoähnlich auf und ab stürzenden Zweiunddreißigstel-Läufe im Klavierpart suggerieren zwar unablässig wirkende Willenskräfte. In ihrer vergeblichen Haltsuche, in ihrer Ruhelosigkeit vermitteln sie aber im (Klang-)Bild jene psychische Ambivalenz, die der Situation des vorge-stellten „Helden“ entspricht.

Janáčeks Ringen um künstlerische „Wahrheit“ im Sinne eines musika-lischen „Psycho-Realismus“ feiert im „Capriccio“ Triumphe. Die ein-zelne Instrumentalstimme fungiert semantisch als Verkörperung einer seelischen Komponente, als musikalischer Baustein eines Psychogramms. Das Stimmgefüge erhält ihren Auftrag nicht aus autonomer musika-lischer Gedanklichkeit, unterwirft sich auch nicht einem ästhetischen Kanon und zielt nicht auf ein harmonisches, kontrapunktisches oder — auf der Ausdrucksebene — affektives Integral. Damit versagen auch alle herkömmlichen Satztyp-Bezeichnungen, so etwa „Scherzo“ für den drit-ten Satz. Werden von Janáček musikdramaturgische und strukturelle Konzepte den vielfältig gebrochenen Abläufen realen seelischen Lebens abgelauscht, so geht auch das Paradoxon in der Behandlung der Instru-mente des „Capriccio“ auf die Intention des Komponisten zurück, ein mu-sikalisches Analogon zur psychischen Situation eines gegen die Ungunst des Schicksals ankämpfenden Menschen zu schaffen. Unmöglich allerdings für Janáček, für diesen forschenden Geist, der Gestik und Tonfall des sprechenden Individuums auf das exakteste beobachtet, um wechselnde seelische Zustände auszuloten, ein grobes „Durch-Nacht-zum-Licht-Schema“ zugrunde-zulegen. Unmöglich weiterhin für ihn, auf der Basis eines gattungsstilistisch vorprogrammierten Instrumentariums („Klavierkonzert“, „Klavierquintett“ u. a.) den „inneren Beweggründen“ Geltung zu verschaffen; unmöglich schließlich auch für den geradlinig denkenden, sich in aphoristischer Kürze äußernden Janáček, ein raffiniertes, mit rhetorischer Weitschweifigkeit (Wagner) oder effektvoller klanglicher Reizsamkeit (R. Strauss) vorgetragenes musikalisches Kolossalgemälde zu entwerfen.

Was sich bei Janáček in der blockhaft scharf getrennten Anreihung und in der klanglich höchst transparenten Synchronisierung musika-lischer Einzelimpulse abspielt, was insbesondere den in ihrer Verfügbar-

keit eingeschränkten Instrumenten abgetrotzt wird: Es ist ein instrumentales Gleichnis des zum schöpferischen Ausgangspunkt genommenen menschlichen Schicksals. Damit löst sich auch das „Paradoxon“ der Instrumentalwahl und -behandlung: Mit der Meisterung der „Bockbeinigkeiten“ des musikalischen Materials vernehmen wir — ideell — Unbeugsamkeit, Auflehnung gegen das widerfahrene Los. Wir hören gleichsam ein musikalisches „An-den-Ketten-Rütteln“.

Stets, nicht nur bei Janáček, bekommt freilich die Komposition während der Arbeit auch ein relatives Eigenleben. Historisch und biographisch bedingte Einschlagskräfte werden wirksam. Einige erkannte bzw. vermutete Zusammenhänge kamen auch bereits in analytischen Feststellungen zum „Capriccio“ zur Sprache. Soweit es aber die konstituierenden Faktoren betrifft (von denen hier in wesentlichen nur die Klangkomponente untersucht wurde), gilt die Einsicht, daß einer Begründung der Spezifik des Werkes primär oder gar allein durch Aufdeckung „*binnenmusikalischer Definitionsprozesse*“ (Eggebrecht) der Boden entzogen ist.

Die Zielstellung eines dem Autorwillen möglichst nahekommenden „Begreifens“ (was eben nicht ohne „Begriff“ geht), stellt sich in unserem wie in allen Fällen als ein Unternehmen heraus, das notwendigerweise zugleich wissenschaftlichen und künstlerischen Charakter trägt, jenen in der sorgfältigen, unvoreingenommenen (systemunabhängigen) Ermittlung konstitutiver Sachverhalte, diesen in der erforderlichen interpretatorischen Einfühlsamkeit. Der Verbalisierung wesentlicher, konstitutiver musikalischer Vorgänge kommt ja nicht an sich Wert oder Unwert zu. Dieser resultiert vielmehr im Rahmen der Einsicht, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Bezeichnen und Begreifen besteht, aus dem Grad der begriffstechnisch erzielten Triftigkeit.

Der Versuch, zum Verständnis der Eigenart des „Capriccio“ von Janáček beizutragen, ein Versuch, der sich auf einen konstitutiven Sachverhalt: die ungewöhnliche Instrumentalbehandlung, und auf nur einen Satz, den dritten, exemplifizierend beschränkte, führte zu prinzipiellen methodischen Überlegungen. Sie seien auch in das folgende, abschließende Fazit einbezogen.

Gewiß kann man dem von Janáček im „Capriccio“ erzielten „*suggestiven, ganz außergewöhnlichen Tonzauber*“ (Racek) allein das Ohr leihen. Gewiß kann es zu einer spontanen, unreflektierten „Aneignung“ des wechselnden Stimmungsgehaltes kommen. Der „Witz“ der Sache wäre aber sicherlich nicht erfaßt, die „Bockbeinigkeiten“ würden um ihrer selbst willen gessen oder — was näher liegt bei rein ästhetischer Einstellung — abgelehnt. Janáčeks Musik würde nicht als kommunikatives Medium im strengen Sinn, als Träger von „Mitteilung“ anerkannt, die auf „Verstehen“ (mit dem nie ganz auszuschließenden Risiko des „Mißverstehens“) zielt. Den Fragen nach dem Warum-so-und-nicht-anders auszuweichen oder sie allein aus dem musikalischen Erscheinungsbild, das ja mit dem Wesen nicht identisch ist, zu beantworten, hieße, das „Capriccio“ als semantisch unverbindliche derb-scherzhafte „Caprice“ begreifen zu wollen, das bloß „Komische“ zum Inhalt zu erklären. Das käme aber einer Selbsttäuschung gleich.

Sigelauflösung

Hollander 1964

Hans Hollander, *Leoš Janáček — Leben und Werk*, Zürich 1964 Kirchmeyer 1958Helmut Kirchmeyer, *Igor Strawinsky — Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958

Racek 1962

Jan Racek, *Leoš Janáček*, Leipzig (RUB) 1962

Vogel 1958

Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček — Leben und Werk*, Prag 1958INSTRUMENTÁRIUM A JEHO POJETÍ
V JANÁČKOVĚ „CAPRICCIO“: KAPRICE?

Studie profesora Vysoké hudební školy v Lipsku, M. Wehnerta, má esteticko-analytický charakter. Klade si otázku, zda Janáček v jedné ze svých „čistě“ instrumentálních skladeb, a sice v levoručním Capricciu pro klavír a komorní soubor (1926), propadl neoklasicky orientované estetice absolutní hudby, nebo zda naopak i v tomto svém pozoruhodném díle sledoval i hlubší sémanticko obsahové zřetěle. Wehnert je přesvědčen o tom, že Capriccio nelze interpretovat „čistě“ hudebně, a polemizuje se všemi, kteří dříve zastávali tento názor. Argumentuje sémantickou analýzou některých Janáčkových výroků vztahujících se ke Capricciu, a hlavně své poznatky z analýzy mimohudebních inspiračních zdrojů Janáčkových i z jeho výroků konfrontuje s vnitřním hudebním děním Janáčkovy díla, jež je charakterizováno zcela zvláštním zvukem „instrumentária“ sestávajícího především z žesťových nástrojů a pozoruhodně „instrumentovaného“ klavíru.

Právě „instrumentarium“ Capriccia napovídá, že Janáčkově šlo i v této skladbě i vyjádření specifických idejí v souladu s estetikou „hudebního psycho-realismu“, jež ani v Capricciu neopustil. Hlavní závěry shrnul autor takto: „Jistě můžeme z hudby Janáčkovy Capriccia vyposlechnout »sugestivní, zcela neobyčejné zvukové kouzlo« (Racek). Zajisté může dojít i ke spontánnímu, nereflektovanému »osvojení« proměnlivé náladové obsahovosti. »Vtip« celé věci by však takto zůstal nepostižen, docházelo by k samoučelnému zážitku nebo (při estetických postojích daleko pravděpodobnějším) odmítání specifických výchylek. Nemohli bychom též pokládat Janáčkovu hudbu za komunikační médium ve vlastním slova smyslu, tedy za nositele »sdělení«, jež je zaměřeno k porozumění (se všemi pravděpodobnými riziky »nedorozumění«). Kdybychom se vyhnutí otázkám typu »proč tak a ne jinak« (nebo kdybychom je zodpověděli pouze z hlediska jevové stránky, která ovšem není totožná s podstatou), chápali bychom Capriccio jako sémanticky nezávaznou, drsně schercozní »capricci« a vyložili bychom obsah jako pouhé komično. To by se ovšem mohlo rovnat sebeklamu.“

J. V.

