

Leoš Janáček

*Création et culture européenne*

## **Univers Musical**

### *Collection dirigée par Anne-Marie Green*

La collection *Univers Musical* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine musical.

Son ambition est de proposer un panorama de la recherche actuelle et de promouvoir une ouverture musicologique nécessaire pour maintenir en éveil la réflexion sur l'ensemble des faits musicaux contemporains ou historiquement marqués.

### **Déjà parus**

Pierre GUINGAMP, *Michel Warlop 1911-1947*, 2011.

Luc RUDOLPH, *La valse dans tous ses états. Petite histoire de la valse et de ses compositeurs dans le monde*, 2011.

Alexandre TYLSKI (sous la dir. de), *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, 2011.

Irina AKIMOVA, *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontière*, 2011.

Philippe GODEFROID, *Richard Wagner 1813-2013, Quelle Allemagne désirons-nous ?*, 2011.

Michaël ANDRIEU, *Réinvestir la musique*, 2011.

Jean-Paul DOUS, *Rameau. Un musicien philosophe au siècle des Lumières*, 2011.

Franck FERRATY, *Francis Poulenc à son piano : un clavier bien fantasmé*, 2011.

Augustin TIFFOU, *Le Basson en France au XIX<sup>e</sup> siècle : facture, théorie et répertoire*, 2010.

Anne-Marie FAUCHER, *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?*, 2010.

Jimmie LEBLANC, *Luigi Nono et les chemins de l'écoute: entre espace qui sonne et espace du son*, 2010.

Michel VAN GREVELINGE, *Profil hardcore*, 2010.

Michel YVES-BONNET, *Jazz et complexité. Une compossible histoire du jazz*, 2010.

Walter ZIDARIĆ, *L'Univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*, 2010.

Eric TISSIER, *Être compositeur, être compositrice en France au 21<sup>ème</sup> siècle*, 2009.

Mathilde PONCE, *Tony Poncet, Ténor de l'Opéra : une voix, un destin*, 2009.

Bernard BANOUN  
Lenka STRÁNSKÁ  
Jean-Jacques VELLY

**LEOŠ JANÁČEK**  
*Création et culture européenne*

*Actes du colloque international  
Paris, Sorbonne,  
3-5 avril 2008*

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2011  
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris  
<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)  
ISBN : 978-2-296-56376-6  
EAN : 9782296563766

# Remerciements

L'édition des actes a été rendue possible grâce aux aides suivantes :

- Équipe de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux », groupe du GRIMOIRE, Université de Paris-Sorbonne,
- Équipe de recherche « Histoire des représentations », Université François-Rabelais, Tours.
- Conseil Scientifique de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV),
- École doctorale V « Concepts et Langages », Université de Paris-Sorbonne,
- Kurt Lueders pour la vérification des textes anglais et la traduction des notes biographiques et des résumés des communications.

Le colloque de la Sorbonne a été en outre soutenu par :

- l'Ambassade de la République tchèque à Paris,
- la Fondation Leoš Janáček, Brno,
- le Deutscher Akademischer Auslandsdienst,
- le programme ACCES,
- le Ministère de l'Éducation nationale, de la recherche et de la technologie,
- Mme Lemaire et le Château de Quinéville,
- l'Association « Châteaux en liesse ».



## Note sur cette édition

L'orthographe des noms de personnes et des œuvres respecte les signes diacritiques du tchèque sauf lorsqu'il s'agit d'une citation dont l'original ne reprend pas ces signes. C'est le cas en particulier de textes anciens sur Janáček en allemand ou en français. Dans le titre de l'opéra *Jenůfa* (*Její Pastorkyňa*), le signe diacritique appelé *kroužek* (un petit cercle au-dessus de la lettre *u*) est utilisé depuis l'édition de la version dite « de Brno » (1908) par Sir Charles Mackerras en 1996. Auparavant, le titre était généralement cité sous la forme *Jenufa*.

Dans chaque article les titres des œuvres sont donnés en tchèque à la première occurrence, avec traduction usuelle dans la langue de l'article. On trouvera en fin de volume un glossaire des titres en quatre langues (tchèque, français, allemand, anglais) des œuvres de Janáček commentées ou seulement mentionnées dans les articles.

Dans les articles en langue allemande, les éditeurs ont respecté le choix des auteurs d'utiliser l'orthographe antérieure ou postérieure à la réforme. Dans les articles rédigés avec l'orthographe réformée, les citations en allemand respectent l'orthographe originale, généralement antérieure à la réforme.





## **Leoš Janáček, ou le trait d'union entre la culture tchèque et la culture française.**

La musique de Janáček traverse des frontières d'âges, de langues et de cultures avec fraîcheur et force. L'approche décidément novatrice du compositeur, son attention portée à une expression culturelle intime, de même que sa quête de nouvelles formes d'expression musicale ne cessent de nous étonner. Néanmoins, pour être apprécié à sa juste valeur, le compositeur a eu besoin de traducteurs et d'interprètes. Parmi eux, nous souhaiterions en évoquer trois, chacun d'eux étant remarquable à un titre particulier.

En premier lieu, Milan Kundera. L'écrivain déclare : « Si on me demandait par quoi mon pays natal s'est inscrit durablement dans mes gènes esthétiques, je n'hésiterais à répondre : par la musique de Janáček. » (*Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 149) Le destin de Milan Kundera est en effet profondément lié à celui de Janáček. Les coïncidences biographiques ne manquent pas : l'écrivain naît à Brno, ville préférée du compositeur. Pianiste et élève de Janáček, le père de Milan Kundera façonne les goûts esthétiques du futur écrivain. Et le cousin de Milan Kundera a été un musicologue de renom et recteur du Conservatoire National Supérieur de Musique à Brno, institution dont la fondation fut directement inspirée par le compositeur.

En deuxième lieu, Pierre Boulez. Le chef d'orchestre, qui a su interpréter avec maestria de si nombreuses œuvres de Janáček, évoque une singularité du compositeur. Recevant en juin 2009 le titre de *docteur honoris causa* de l'Académie musicale de Brno, il parle de la capacité du compositeur à résumer une culture et, en même temps, de l'impossibilité de l'assimiler totalement à cette culture. « Janáček est un phénomène hautement local et, en même temps, il est un éminent représentant de l'universel. C'est à ce titre qu'il est un modèle rarement égalé d'un patrimoine des cultures, celles-ci n'ayant aucune peur des confrontations, des échanges, devenant plus fortes et plus individuelles du fait même de ce circuit des idées le plus ouvert possibles. »

En troisième lieu, à un titre très différent, nous souhaiterions évoquer le fondateur du Mouvement Janáček en France, Guy Erisman. Homme de radio, grand connaisseur de la musique tchèque, déterminé à partager sa passion de Leoš Janáček, il sut mettre en lumière à quel point le compositeur pouvait être proche de son auditoire en France. Il importe d'ailleurs de noter que c'est justement en France, en 2008, qu'a été organisé le tout premier colloque mondial sur Janáček.

Grâce aux trois traducteurs et interprètes que nous avons cités, Leoš Janáček constitue aujourd'hui un véritable trait d'union entre nos pays. En soi, il représente un exemple de patrimoine des cultures ouvertes et fortes. Tout un programme. Et pour nos deux pays, et pour l'intégration européenne.

Paris, le 31 juillet 2009

Pavel FISCHER,  
*Ambassadeur de la République tchèque à Paris*

## **Leoš Janáček, ou de l'irréductibilité.**

Témoignages, lettres, documents divers dressent un portrait du compositeur de Brno : une personnalité entière, inclassable de par ses choix et ses positions, jusqu'à ce que s'élabore quasiment en mythe ou légende l'image d'un artiste passionnément et obstinément intempestif. Ce caractère irréductible s'applique sans doute aussi, mais en un autre sens, à l'œuvre elle-même. En effet, la compréhension d'une œuvre d'art et sa transmission à la postérité passent en partie par sa mise en relation avec un contexte artistique, historique et sociologique, donc culturel au sens large du terme ; cependant, s'efforcer de la rattacher à une tendance ou un mouvement précis conduit forcément à rapporter de l'inconnu à du connu, à identifier permanences et influences et donc à schématiser d'une manière qui est tout à la fois nécessaire, éclairante et abusive. Cette contradiction apparaît d'autant plus fortement dans l'œuvre de Leoš Janáček, qui est non seulement soumise à la destinée de toute œuvre dès lors qu'elle perdure, mais qui est aussi intrinsèquement, plus que d'autres, le lieu de tensions qui persistent, se dérobent aux catégories courantes et la font apparaître comme proprement irréductible.

Le caractère de la musique de Janáček s'explique en partie par la période à laquelle le musicien, né en 1854 et mort en 1928, vit et compose : cette période s'insère peu aisément dans les représentations par siècles, mouvements et tendances que nous fournit l'histoire de la musique. Ce décalage temporel par rapport aux principaux courants (romantisme, post-romantisme, impressionnisme, avant-garde, etc.) s'accompagne d'une extra-territorialité, ce que Janáček partage avec d'autres compositeurs centre-européens, Bartók notamment. Mais, chez ce dernier, les années de formation et de maturité sont pour ainsi dire « en phase » avec l'évolution de la musique européenne. Janáček, lui, étant donné la génération à laquelle il appartient, suit un parcours plus complexe. Même un Richard Strauss, né dix

ans après Janáček et mort alors que Messiaen et Boulez avaient déjà commencé à composer, et remettant donc en cause lui aussi l'idée d'une évolution linéaire et cohérente de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, se laisse mieux saisir et inscrire dans l'histoire de la musique européenne et correspond mieux à l'idée qu'on se fait couramment de l'évolution d'un artiste. La comparaison de Strauss avec Janáček fait apparaître, en plus des données générationnelles et spatiales, un paramètre essentiel dans l'évolution d'un compositeur : le paramètre sociologique selon lequel le succès dans les salles de concert et sur les scènes d'opéra a une incidence certaine sur le processus de création. La conjugaison de ces trois aspects (temporel, spatial, sociologique) permet de saisir l'œuvre et le parcours créateur de Janáček comme des phénomènes singuliers. Il a fallu attendre les fameux triomphes de la première représentation de *Jenůfa* dans de grands centres musicaux de l'époque (en 1916 à Prague, en 1918 à Vienne) pour que le compositeur, alors âgé de plus de 60 ans, devienne célèbre, ce qui provoqua du même coup un changement radical dans la manière dont ses contemporains le percevaient : considéré d'abord comme un compositeur régional traditionaliste, il acquit alors une renommée internationale avant de devenir dans les dernières années de sa vie l'un des représentants d'une forme d'avant-garde européenne.

Il n'en demeure par moins que, même plusieurs décennies après sa mort, son image ne cesse d'osciller entre ces deux pôles, d'un côté celle du compositeur d'avant-garde, de l'autre celle du barbare naïf et excentrique dont la création possédait certes une valeur indéniable, mais ne représentait qu'une tentative audacieuse pour trouver une nouvelle expression au travers d'un langage musical original, totalement inclassable et isolé non seulement dans le contexte de la musique nationale tchèque, mais également dans celui de la musique européenne de son époque.

Il apparaît aussi, de ce point de vue, qu'un clivage persiste entre la réception de Janáček par les étrangers et par les Tchèques eux-mêmes. Il a fallu attendre le premier grand congrès de Brno, en 1958<sup>1</sup>, trente ans après la mort du compositeur, pour que cette image tenace soit mise à mal grâce à de nouveaux éléments, qui firent apparaître l'œuvre de Janáček sous un jour nouveau et qui contribuèrent au commencement d'une appréhension moins monolithique : malgré ses particularités d'expression empêchant toute classification à l'aune des paradigmes stylistiques courants, la création de Janáček renoue néanmoins avec la tradition de la musique nationale tchèque tout en l'enrichissant par des conceptions originales qui représentent une composante importante dans l'évolution de la musique européenne. Le

---

<sup>1</sup> *Leoš Janáček a soudobá hudba* (Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958), Brno, Knížnice hudebních rozhledů, 1963.

langage musical ayant évolué dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on pouvait commencer à aborder l'œuvre de Janáček sous un nouvel angle, à la lumière de ces nouveaux langages musicaux, comme si une nouvelle grille de lecture était désormais disponible, permettant de décrypter une sorte de « code Janáček » précédemment incompréhensible.

Depuis ce congrès historique, débats et réflexions à vocation comparative se sont poursuivis, souvent au rythme des années qui étaient aussi des anniversaires décennaux de la mort du compositeur en 1928<sup>2</sup>. Ces colloques tentèrent de situer Janáček dans l'environnement de la musique tchèque et européenne, mettant l'accent sur l'impossibilité de dissocier l'émergence d'une création à forte identité nationale et le contexte géographique, historique et culturel européen. On peut ainsi se demander si ce ne serait pas en assimilant de manière active et raisonnée l'environnement européen proche que Janáček en serait venu à une création délibérément originale, simultanément nationale et européenne. Cette question reste d'autant plus actuelle que la vision occidentale de la musique tchèque n'a pas encore réussi à se dégager totalement de l'image d'une musique évoluant dans le contexte isolé d'une expression « autochtone » slave.

Les écrits musicaux du compositeur<sup>3</sup> constituent une source indispensable pour l'appréhension de ces problèmes ainsi que pour l'interprétation des œuvres, celle-ci se heurtant, plus que pour tout autre compositeur, à la question de l'authenticité et du respect de l'œuvre. En effet, la manière de faire insolite de Janáček en matière de notation a conduit à la coexistence de plusieurs versions. Bien plus, pour nombre d'œuvres, il est devenu impossible de s'appuyer sur une version de dernière main qu'on puisse considérer comme conforme aux intentions du compositeur. Cette situation spécifique et complexe est à l'origine d'un projet d'édition critique de l'œuvre de Janáček, porté depuis 1978 par les éditions Supraphon puis, à partir des années 1990, par Editio Bärenreiter Praha, rejoint par Universal Edition Wien pour les opéras.

Le présent volume est le fruit du colloque international organisé à Paris à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la mort de Janáček,

---

<sup>2</sup> Voir notamment *Acta janačkiana I. Operní dílo Leoše Janáčka. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia*, Brno, 1965, éd. Moravské museum, Brno, 1968; *Janáčkiana 78 a 79. Sborník materiálů u hudebně vědeckých konferencí Ostrava 1978 a 1979*. Ostrava, Krajské kulturní středisko Ostrava, 1980; *Acta janačkiana II.*, ed. Společnost Leoše Janáčka, Brno, 1985; *Acta janačkiana III.*, ed. Společnost Leoše Janáčka, Brno, 1988; *Leoš Janáček heute und morgen*; *Leoš Janáček Probleme der Modalität* (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno 1988), Brno, FF MU, 1994.

<sup>3</sup> Il faut saluer ici la parution en français du volume *Leoš JANACEK : Écrits*, choisis, traduits et présentés par Daniela LANGER, Paris, Fayard, 2009.

alors même que l'œuvre de ce dernier – et notamment ses opéras<sup>4</sup> – rencontre un intérêt croissant en France. La connaissance de Janáček, ancrée dans des travaux effectués principalement à Brno à partir des archives déposées au Musée morave, bénéficie depuis maintenant plusieurs décennies des recherches conduites par des musicologues d'autres pays, notamment britanniques et nord-américains. En France, la reconnaissance fut longue à arriver ; il n'existait que peu d'ouvrages<sup>5</sup> et les exécutions d'œuvres et représentations d'opéras eurent lieu plutôt tardivement – malgré des efforts du vivant de Janáček et des relations culturelles privilégiées entre la France et la Tchécoslovaquie. Le colloque tenu en Sorbonne du 3 au 5 avril 2008 avec le soutien de l'Ambassade de la République tchèque avait l'ambition de prendre acte de la recherche existante dans sa continuité et son renouvellement, rassemblant des chercheurs tchèques, français, allemands, américains, autrichiens, britanniques, finlandais et suisses. Dans la lignée de l'une des tensions évoquées plus haut entre le particulier et l'universel, le local et le global, en écho à la destinée de l'œuvre de Janáček tant dans la pratique musicale que dans la recherche, le 'détour' par l'étranger enrichit l'œuvre et ceux qui la reçoivent ; la reconnaissance singulière dont a bénéficié Janáček dans le monde musical européen durant la dernière décennie de sa vie se prolonge dans un échange fructueux entre la Moravie, au cœur de l'Europe, et la périphérie, où l'Allemagne et la Grande-Bretagne ont joué et jouent encore un rôle particulier.

Le colloque abordait l'œuvre de Janáček d'un point de vue à la fois historique et analytique, s'attachant à étudier précisément son langage musical et mettant ainsi en lumière tant le caractère exceptionnel de cette création dans le contexte historique et musical européen de son époque que son retentissement sur la création contemporaine. De plus, l'ouverture d'un débat scientifique autour de Janáček ne pouvait faire l'impasse ni sur son importante œuvre littéraire ni sur ses travaux dans le domaine de la théorie musicale et ethnomusicologique.

Le présent ouvrage regroupe en deux grandes parties (elles-mêmes sous-divisées en sept sections) la plupart des articles, mais d'une manière différente de celle établie pour les communications du colloque. La première partie – « Territoires de Janáček » – explore en deux sections les contextes historiques et spatiaux ainsi que la réception, notamment scénique, de l'œuvre dans sa portée interprétative voire idéologique. La seconde partie –

---

<sup>4</sup> On mentionnera notamment plusieurs productions à Paris alors que l'Opéra était dirigé par Gerard Mortier, ainsi que *De la maison des morts* à Aix-en-Provence (2007).

<sup>5</sup> Quatre titres en français, d'inégale qualité, peuvent être mentionnés : Daniel MULLER, *Leoš Janáček*, Paris, Les Éditions Rieder, 1930 ; Guy ERISMANN, *Janáček ou la passion de la vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1980 (réédition 2007) ; 2005 ; Patrice ROYER, *Leoš Janáček*, Paris, Bleu nuit, 2004 ; Jérémie ROUSSEAU, *Leoš Janáček*, Arles, Actes Sud, 2004.

intitulée « La pensée compositionnelle » – s'attache en cinq sections tout d'abord aux écrits littéraires et théoriques de Janáček pour les explorer et les expliciter à partir des lectures du compositeur et par le chemin de la traduction ; les sections suivantes sont constituées d'analyse des processus de composition, de l'orchestration, aux sources de la création, dans les manuscrits et les partitions, et s'intéressent enfin, dans quelques pièces de musique de chambre et deux des opéras, à la manière qu'avait Janáček – pour se contenter ici d'une définition par la négative – de ne pas pratiquer le développement.

Si cette structuration reprend, modifiées, les principales sections qui furent celles du colloque, il a semblé aux éditeurs important de souligner la dynamique de l'œuvre. Ainsi, ce livre présente des contributions liées à la biographie du compositeur, au contexte de sa création ou à la genèse de telle œuvre<sup>6</sup> ainsi que des analyses particulières de la forme ou de l'orchestration<sup>7</sup> ; mais les parties successives permettent aussi de mettre en lumière des lignes de force projetant l'œuvre dans l'espace et le temps. Ainsi, l'ancrage régional est-il analysé dans son rapport à l'ethnomusicologie et replacé dans le contexte des écrits théoriques<sup>8</sup> ; ces écrits théoriques eux-mêmes, d'une extrême complexité, font l'objet d'études soulignant à la fois l'originalité d'une langue fortement imagée et métaphorique dans les écrits littéraires, mais maintes formulations ou expressions sont éclairées lorsqu'on découvre la terminologie à laquelle elles renvoient, puisées par le compositeur dans ses lectures d'ouvrages de philosophie, de psychologie et d'acoustique<sup>9</sup>. La situation de Janáček apparaît également sous un jour nouveau si l'on opère un va-et-vient entre les époques : il en va ainsi des tentatives, du vivant de Janáček, pour le situer dans l'histoire de la musique telle qu'elle était alors conçue, mais aussi de la réception productive de son œuvre chez des compositeurs nés des décennies après sa mort<sup>10</sup>. Une autre problématique souvent abordée et, on l'espère, de manière renouvelée, est celle de l'« apparence hétéroclite » – pour reprendre une expression de Pierre Boulez<sup>11</sup> –, le caractère hétéroclite étant un lieu commun du discours sur Janáček, qu'il importe de dépasser afin de ne pas s'en servir uniquement comme argument tantôt pour critiquer une incapacité créative, tantôt pour vanter, au risque de commettre un anachronisme, une

---

<sup>6</sup> Articles de Jakob KNAUS, de John TYRRELL et de Meinhard SAREMBA.

<sup>7</sup> Articles de Jean-Jacques VELLY, de Jean-François TRUBERT, de Hermann JUNG, de François-Gildas TUAL et de Leoš FALTUS.

<sup>8</sup> Articles de Jarmila PROCHAZKOVA et de Tiina VAINIOMÄKI.

<sup>9</sup> Articles d'Eva DRLIKOVA et de Kerstin LÜCKER.

<sup>10</sup> Articles de Mikuláš BEK et de Lukas HASELBÖCK.

<sup>11</sup> Expression employée en particulier à propos de *De la maison des morts*, in : « Interview avec Pierre Boulez [par Christian Merlin] », *L'Avant-Scène Opéra* 239 (2007), p. 100-103, citation p. 102.

sorte d'anticipation de la déconstruction post-moderne<sup>12</sup>. Enfin, une autre ligne de force, tantôt sous-jacente tantôt explicite, est celle du rapport entre texte musical ou musico-dramatique et réalisation musicale, théâtrale et scénique : la question de l'interprétation prend un tour particulier chez Janáček étant donné la nature de ses manuscrits et leurs versions successives, et elle embrasse à elle seule des problèmes généraux, qui se posent de manière cruciale chez Janáček, ceux de la « fidélité » au geste ou à l'intention première du compositeur et dramaturge<sup>13</sup>.

Il apparaît ainsi que l'œuvre musicale de Janáček ne peut être appréhendée qu'en liaison avec les autres domaines de son activité créatrice, comprenant son œuvre littéraire et ses travaux théoriques. Les différents aspects de son héritage sont en effet à ce point interdépendants qu'il est impossible de les étudier séparément. Force est également de constater que, considéré dans toute sa complexité, cet héritage ne constitue pas seulement un apport artistique et théorique, mais également une sorte de clé de lecture et de compréhension du monde (en tchèque: *světonázor*).

L'intérêt croissant que suscite ce monde de Janáček va de pair avec une mise en évidence de plus en plus prégnante du « paradoxe janackien », paradoxe selon lequel plus nous pénétrons dans cet univers pour tenter de comprendre et d'appréhender son héritage théorique et artistique, moins les tentatives de classification semblent pertinentes, moins nous sommes prêts à clore le débat. À ce jour, ce débat peut se fonder déjà sur un impressionnant corpus de travaux de recherche hautement spécialisés. Les auteurs des chapitres de ce livre apportent leur pierre à l'édifice, pour ouvrir, espérons-le, sur des perspectives nouvelles et des recherches à venir.

Pour conclure, signalons, dans le cadre de ce colloque, deux événements particuliers qui ont renforcé son caractère international et musical : la création mondiale, le 3 avril 2008 à l'Ambassade de la République tchèque à Paris, de la version intégrale de *Pohádka* (Conte de fées) pour violoncelle et piano (par Martin Sedlák et Jean-François Ballèvre), avec le quatrième mouvement récemment retrouvé et édité par Editio Bärenreiter Praha, et la remise de la Médaille Leoš Janáček à Pierre Boulez par Leoš Faltus, Président de la Fondation Leoš Janáček, Brno.

*Bernard BANOUN, Lenka STRÁNSKÁ, Jean-Jacques VELLY*

<sup>12</sup> Articles de Marion RECKNAGEL et de Theo HIRSBRUNNER, décédé en novembre 2010, auquel nous rendons ici hommage.

<sup>13</sup> Articles de Lenka STRÁNSKÁ, de Bernard BANOUN et de Joachim HERZ.



**I**

# **Territoires de Janáček**



## **Das Motiv der Exterritorialität in der Rezeptionsgeschichte des Werkes von Leoš Janáček.**

*Mikuláš Bek*

Leoš Janáčeks (1854–1928) Leben und Werk gehören heutzutage gewiss zu dem Kanon der Musik und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Seine „Story“ des Mannes aus einer Provinz, der die Welt erobert hat, wurde seit dem Anfang der 20er Jahre durch seine Ausleger, seine Propagatoren, durch die Musikkritik, musikalische Verlagsindustrie und Musikwissenschaft systematisch ausgebaut und verbreitet. Der siebzigjährige Janáček, fast zwei Generationen älter als die anderen Protagonisten der neuen Musik der 20er Jahre, wurde in dem Milieu der Festspiele der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik als ein führender Modernist anerkannt. Sein „Regionalismus“, seine angebliche oder reale Verwurzelung in der ruralen Gegenwelt des Abendlandes, wurden zu dem Boden, aus dem seine Neuheit wachse, eine Neuheit, die nach Adorno als wahre Exterritorialität jedoch mit Blut- und Bodenmusik nichts zu tun hatte. Die ganze, gut bekannte Passage stammt aus seiner *Philosophie der neuen Musik*: „Wo die Entwicklungstendenzen der okzidentalen Musik nicht rein sich durchgesetzt hat, wie in manchen agrarischen Gebieten Südosteuropas, ließ bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden. Es ist an die exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst Janáčeks zu denken (...). Die Legitimation solcher Musik am Rande liegt allemal darin, daß sie einen in sich stimmigen und selektiven Kanon ausbildet. Im Gegensatz zu den Manifestationen der Blut- und Bodenideologie hat die wahrhaft exterritoriale Musik, deren Material, selbst als an sich geläufiges, ganz anders organisiert ist als das okzidentale, eine Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der

nationalistischen Reaktion. Sie kommt von außen gleichsam der innermusikalischen Kulturkritik zu Hilfe, wie sie in der radikalen modernen Musik selber sich ausspricht. Die ideologische Blut- und Bodenmusik dafür ist stets affirmativ und hält es mit der „Tradition“. Gerade die Tradition jeglicher offiziellen Musik ist durch die an der Sprache gebildete Diktion Janáčeks inmitten aller Dreiklänge suspendiert.“<sup>1</sup>

Wie kam ein Orgelschuldirektor und Komponist aus einer stürmisch sich entwickelnden Industriestadt, die 125 Kilometer nördlich von Wien liegt und um 1900 als eine industrielle Vorstadt Wien angesehen wurde, zu einer solchen Ehre des „südosteuropäischen“, „agrarischen“, „exterritorialen“ Alliierten der Avantgarde? Es gibt natürlich nie eine einzige Erklärung für komplexe Phänomene. Janáčeks Status als eines Modernisten war lange Zeit, eigentlich sein ganzes Leben mehr oder weniger umstritten. Janáček etablierte sich in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in dem tschechischen Musikleben als ein „Konservativer“ und noch um 1916 wurde seine Modernität zum Gegenstand einer heftigen Kontroverse, die erst nach dem ersten Weltkrieg dem international besiegelten Ruhm wich.

Die wichtigen Motive der tschechischen Janáček-Rezeption<sup>2</sup> wurden schon anlässlich der Brünner Uraufführung von *Jenufa* (*Její pastorkyňa*) aufgegriffen. Janáček selbst hat dazu durch seine Erläuterungen zu der Oper beigetragen, die in dem Programmheft abgedruckt wurden. Dort findet man eine Erklärung von Prinzipien, die später von dem Autor viel vorsichtiger formuliert oder teilweise zurückgezogen wurden. Man kann dort lesen: „Das Prinzip, auf dem *Pastorkyňa* gegründet ist, ist dieses: Janáček erkannte, dass in den Sprachmelodien der wahrste Ausdruck der Seele liegt. Darum benutzte er an Stelle von den üblichen Arien diese Sprachmelodien. So erreichte er den wahrhaftigen Ausdruck dort, wo er sicher zu dem Wichtigsten gehört. (...) Sprachmelodien und eine passend verwertete Art der Volksmusik prägen dem Werk den Siegel des nationalen Geistes.“<sup>3</sup> Der Prager Musikreferent Jan Branberger (1877–1952) nahm in seiner Rezension die These von der Rolle der Volksmusik ernst und entwickelte aus diesem Motiv eine Kritik an der angeblichen theoretischen Basis des Werkes. Er

<sup>1</sup> Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, S. 41-42.

<sup>2</sup> Mit dem Problem der Janáček-Rezeption hat sich mehrmals Jiří Fukač beschäftigt, vgl. besonders seinen Aufsatz » Der Prozeß der Janáček-Rezeption und seine allgemeinen und spezifischen Züge «, in Rudolf PEČMAN (Hg.), *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra*, Musikwissenschaftliche Kolloquien der internationalen Musikfestspiele in Brno Bd. 13 (1978), Brno, Masarykova univerzita, 1983, S. 311-319.

<sup>3</sup> Leoš JANÁČEK, « O významu Její pastorkyně », in Leoš JANÁČEK, *Literární dílo (1875–1928)*, Bd. 1, hrsg. von Theodora STRAKOVÁ und Eva DRLIKOVÁ, Brno, Editio Janáček, 2003, S. 310.

verglich Janáček mit Smetana, der ohne das böhmische Lied theoretisch studieren zu müssen, instinktiv das tschechische melodische Idiom trafe. Janáček studierte dagegen das mährische Volkslied zuerst theoretisch, definierte „schulisch“ seine Prinzipien und „konstruierte“ erst nachträglich seine Musik aufgrund dieser Theorie.<sup>4</sup> Es geht also bei Branberger um einen Gegensatz zwischen der Kraft der genialen intuitiven musikalischen Synthese Smetanas und einer theoretisch untermauerten Musik Janáčeks, dessen pseudo-wissenschaftliches Instrumentarium eigentlich „kindisch“ auf ein fremdes Bereich der Kunst angewendet wurde. Die nachpositivistische Zeit der Moderne glaubte an eine „wissenschaftlich“ untermauerte Poetik nicht.

In einer voll entfalteten Form findet man diese Argumentationslinie in mehreren Texten von Zdeněk Nejedlý, der in der Janáček-Literatur zu dem Hauptopponenten und dem Bösewicht avancierte. Typisch dafür ist die Passage in dem Nachwort zur zweiten deutschen Ausgabe der Janáček-Biographie Max Brods aus dem Jahr 1956: „...eine Clique heimischer Musikhistoriker und Kritiker unter Führung von Prof. Nejedlý hat ihm das Leben sauer gemacht, jahrzehntelang seinen Aufstieg verhindert“.<sup>5</sup> Das Klischee von der Rolle Nejedlýs als des Mannes, der die Karriere von Janáček für lange Zeit verzögerte, hält jedoch einer historisch-kritischen Überprüfung nicht stand.

Zdeněk Nejedlý wurde 1878 in Smetanas Geburtsort Litomyšl geboren. Er studierte an der Prager tschechischen Universität (1896–1900) Geschichte und Ästhetik. Er habilitierte sich 1905 als erster tschechischer Dozent für den Fach Musikwissenschaft (1909 außerordentlicher Professor, 1919 ordentlicher Professor). Seit der Veröffentlichung seines Büchleins *Dějiny české hudby* (*Geschichte der tschechischen Musik*) 1903 galt er als der wichtigste Feind Antonín Dvořáks. Nejedlý sah die progressive Entwicklungslinie der neueren tschechischen Musik in der Reihenfolge Bedřich Smetana – Zdeněk Fibich – Bohuslav Foerster – Otakar Ostrčil. Er klassifizierte Dvořák als einen Konservativen. Die Polarität Smetana – Dvořák wurde in dem tschechischen Musikleben und in dem musikkritischen Diskurs zu einer Variante der deutschen Polarität Wagner – Brahms. Die Spaltung des tschechischen Musiklebens in die zwei Parteien gehörte zu den wichtigsten Charakteristika der Situation zwischen 1904 und 1918. Dabei ist jedoch ganz klar, dass die reale, institutionell verkörperte und gestützte Macht in dem tschechischen Musikleben der Zeit eindeutig der Dvořák-Partei angehörte. Die Macht der „Smetanianer“ war faktisch auf die

---

<sup>4</sup> Vgl. Alena NĚMCOVÁ, « Brněnská premiéra Janáčkovy Její pastorkyně », in *Časopis Moravského muzea*, 59, 1974, Vědy společenské, S. 133–147.

<sup>5</sup> Max BROD, *Leoš Janáček*, Wien, Universal Edition, 21956, S. 63.

Universität und auf den akademischen Bereich beschränkt, auf das Repertoire der wichtigsten professionellen Institutionen des Musiklebens (die Tschechische Philharmonie und das Nationaltheater) hatten Nejedlý und seine Schüler keinen direkten Einfluss.

Janáček war dagegen in diesem Streit eindeutig mit der Dvořák-Partei identifiziert. Seine frühe persönliche Beziehung zu Dvořák wie auch seine Redakteurarbeit in der Brüner Musikzeitschrift *Hudební listy* (1884–1888) und seine späteren kritischen Äußerungen zu Werken Smetanas galten als Beweise seiner Parteiangehörigkeit. Nejedlý beschäftigte sich ausführlicher mit Janáčeks *Jenufa* zum ersten Mal 1910. Damals hielt er eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen<sup>6</sup>, die 1911 unter dem Titel *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi* (Die moderne tschechische Oper nach Smetana) erschienen. Nejedlýs Argumentation zielt auf drei einander verbundene Probleme. Erstens: Janáčeks Versuch einer „mährischen Oper“, von Nejedlý als musikalischer Separatismus eingestuft, bedrohe die kulturpolitische Einheit von Böhmen und Mähren. Dabei beruft sich Nejedlý ausdrücklich auf die Logik der Entwicklung der modernen Kunst bei „allen Kulturvölkern“, die auf die Überwindung des bloß territorialen Separatismus in Richtung Einheit der nationalen Kunst zielen (so z. B. nach Nejedlý Deutschland oder Italien). Zweitens: inhaltlich gesehen pervertiere Janáčeks Streben nach Wahrheit in einen Naturalismus der mechanischen Darstellung der Realität. Drittens: Janáčeks Lösung der Frage des Nationalcharakters in der Musik sei formalistisch, weil er die wahren Merkmale des Nationalcharakters nicht in „dem Geiste und in der Wahrheit des künstlerischen Gefühls“ suche, sondern in der Beschaffenheit der künstlerischen Mitteln, des Materials. Darin stehe Janáček den anderen slawischen Theorien der nationalen Musik nahe, besonders der „neurussischen“ Schule. Das resultiert nach Nejedlý in der Konzentration auf das gesungene Wort und den Gesang und in der Vernachlässigung und Unterschätzung der Aufgabe des Orchesters in der Oper. Die Nachahmung der Sprache und der Primitivismus in der Behandlung des Orchesters bedrohen nach Nejedlý den okzidentalen einheitlichen Charakter der modernen tschechischen Kultur, der musterhaft von Smetana in einer kritischen Auseinandersetzung mit der neudeutschen Musik installiert wurde.<sup>7</sup>

Noch gründlicher beschäftigte sich Nejedlý mit Janáčeks Oper anlässlich der Prager Aufführung 1916. Er schrieb eine ausführliche

---

<sup>6</sup> Janáček besuchte die Vorlesung über *Jenufa* und reagierte ironisch an Nejedlý in seinem Feuilleton « Letnice 1910 v Praze » (Pfingsten 1910 in Prag), in Leoš JANÁČEK, *Literární dílo*, S. 376–386 (Anm. 3).

<sup>7</sup> Zdeněk NEJEDLÝ, *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, Praha, J. Otto, 1911, S. 185–191.

Besprechung der Oper in der von ihm selbst 1910 gegründeten Zeitschrift *Smetana*.<sup>8</sup> Der Schlüsselbegriff seines Angriffs, der strikt negative Konnotationen trägt, ist der Begriff des Naturalismus. Nejedlý behauptet, dass Janáček ein wahrer Naturalist sei, denn er überschreite und durchbreche die Grenzen der Autonomie des Kunstwerks, um es mit Elementen des Lebens selbst zu saturieren. Die einzige Differenz zwischen den frühen folkloristischen Werken Janáčeks und *Jenufa* liegt nach Nejedlý darin, dass der aus der Volksmusik stammende Rohstoff durch die Sprachmelodien ersetzt wird. Beide Strategien garantieren eine Verbindung zur Realität, zum Leben, die wieder nach der naturalistischen Vorstellung die Wahrheit der Kunst verbürgen soll. Ich möchte an dieser Stelle nicht die Rolle der Sprachmelodien in *Jenufa* oder in dem Werke Janáčeks allgemein analytisch untersuchen.<sup>9</sup> Für das Verständnis der Rezeption von *Jenufa* genügt es zu bemerken, dass die musikalische Öffentlichkeit um 1916 überzeugt war, dass Janáček die Sprachmotive als Material für seine Oper verwertete. Diese Meinung war unterstützt durch mehrere Aussagen von Janáček selbst, obwohl er keineswegs eine konzise und widerspruchslose Theorie der kompositorischen Verarbeitung der Sprachmelodien lieferte. Im Vergleich mit dem Programmheft aus dem Jahr 1904 kann man auch eine erhebliche Milderung seiner Formulierungen konstatieren. Im April 1916, kurz vor der Prager Premiere von *Jenufa*, publizierte er in der Musikzeitschrift *Hudební revue*, die der Dvořák-Partei angehörte, einen einleitenden Aufsatz<sup>10</sup>, aus dem auch in der Einleitung zur deutschen Ausgabe des Librettos (Wien, 1918) zitiert wurde: „Die Motive eines jeden Wortes in *Její Pastorkyňa* sind dem Leben nachgeformt. Manches von ihnen könnte man zum Sprechen gebrauchen. Dennoch frage ich: Wäre es denkbar, im Leben gesammelte Sprachmotive, diese Emanationen fremder Seelen, voll von schmerzlicher Empfindung, den Hauch ihres Lebens ausatmend, einfach zu nehmen und daraus mein Werk zusammenzustellen?“<sup>11</sup> Eigentlich wurde der Grad der künstlerischen Stilisierung zum Streitpunkt der Kontroverse, das verhinderte aber nicht die Herauskristallisierung des Stereotyps von Janáček als eines Naturalisten. Sogar Václav Štěpán (1889–1944), einer der prominenten Musikkritiker der Dvořák-Partei, der in der Zeitschrift *Hudební revue* eine

<sup>8</sup> Zdeněk NEJEDLÝ, « Leoše Janáčka Její pastorkyňa », abgedruckt in (derselbe), *Umění staré a nové*, Praha, Supraphon, 1978, S. 167–187.

<sup>9</sup> Für eine vorurteillose Diskussion der Rolle der Sprachmotive bei Janáček siehe Miloš ŠTĚDRŮ, *Leoš Janáček a hudba 20. století*, Brno, Nadace Universitas Masarykiana / Georgetown / Nauma / Masarykova univerzita, 1998, besonders S. 93–97.

<sup>10</sup> « Okolo Její pastorkyně », in Leoš JANÁČEK, *Literární dílo*, S. 425–429.

<sup>11</sup> Deutsche Übersetzung nach der Einleitung zu der deutschen Ausgabe des Librettos, Leoš JANÁČEK, *Jenufa (Ihre Ziehtochter)*, Wien, Universal Edition, 1918, S. III–IV. Tschechisches Original: „Jsou blízky života motivy každého slova v *Její pastorkyni*. Snad lze mnohými až mluvit. Je ale myslitelné, abych nasbíral nářky mlvy, ty výřky z cizích duší, citlivé, že až bolí, úkradmo bral a z nich „sestavoval“ své dílo?“ « Okolo Její pastorkyně », in Leoš JANÁČEK, *Literární dílo*, S. 429 (Anm. 3).

ausführliche Antwort an Nejedlý veröffentlichte, war bereit das Etikett des Naturalismus zu akzeptieren, wenn auch ohne die negativen Untertöne. Sogar Janáček selbst war nicht durch das Etikett eines Naturalisten erschreckt. In einem späten Manuskript, datiert 1924 oder 1925, hob Janáček die Rolle der Verbindung zur Realität für die Entwicklung der modernen Musik hervor. Er schrieb: „Fürchte dich nicht vor dem Naturalismus. (...) Ich glaube, dass der Naturalismus nicht im Konflikt mit dem Idealismus steht, sondern mit der Ignoranz, die zu dem Primitivismus führt.“<sup>12</sup>

Trotz der Verschiedenheit der Konzepte des Naturalismus kann man voraussetzen, dass sobald *Jenufa* als eine Manifestation des Naturalismus identifiziert wurde, sich die musikkritische Debatte dem europäischen Diskurs der Moderne anschloss. Nejedlýs Reaktion, die üblicherweise als ein Symptom seiner Engstirnigkeit interpretiert wurde, kann man auch als einen Beleg für seine Offenheit für die westliche, oder von Prag geographisch gesehen, süd-östliche Wiener Moderne verstehen. Es mag sein, dass seine Blindheit der Preis für seine Weitsichtigkeit war. Nejedlý war kein konsequenter Vertreter der Moderne der 90er Jahre, jedoch seine Argumentation wurzelt in Prinzipien, die 1895 in dem *Manifest České moderny* (Manifest der tschechischen Moderne) deklariert wurden. Das Manifest lehnte ausdrücklich den Folklorismus als Ausgangspunkt der modernen tschechischen Kunst ab. Nejedlý war nicht nur ein Bewunderer der romantischen Kunst Smetanas, er schrieb auch Monographien über Richard Wagner (1916) und Gustav Mahler (1913) und war der Musik des jungen Schönberg freundlich geneigt. Nach seiner Ankunft in Prag lernte er nicht nur die Geisteswissenschaft Diltheys, sondern auch die Grundlagen der modernen Ästhetik und Poetik kennen. Ich möchte argumentieren, dass gerade die Ästhetik und Poetik der Moderne der neunziger Jahre als ein effizientes Anästhetikum gegen die Ästhetik der *Jenufa* in Mitteleuropa fungierte. Wenn man die ganz plausible, obwohl an der tschechischen Seite lange Zeit aus politischen Gründen verschwiegene Hypothese verfolgt, dass die tschechische moderne Bewegung die Moderne der damaligen Hauptstadt Wien ausgiebig rezipierte, kann man die inspirierenden Quellen von Nejedlýs Ablehnung des Naturalismus identifizieren. Der Führer der Wiener Moderne, Herrmann Bahr, veröffentlichte schon 1891 ein Buch mit dem Titel *Die Überwindung des Naturalismus*.

Die in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts geborene Generation der tschechischen Künstler und Intellektuellen identifizierte sich vorwiegend mit dieser Moderne. Die frühe Kritik Branbergers an der vermeintlichen

---

<sup>12</sup> „Nebát se naturalismu. (...) Myslím, že nepotírá se naturalism s idealismem – ale s ignorantstvím; toto vede k primitivismu.“ Zitiert nach M. ŠTĚDRŮŇ, *Leoš Janáček a hudba 20. století*, S. 246-247 (Anm. 9).



„wissenschaftlichen“ Kompositionsmethode Janáčeks wie auch die anti-naturalistische Attitüde Nejedlýs gehören dieser ästhetischen modernen Welt an. Janáčeks Naturalismus kam für diese Generation einfach zu spät auf die Bühne, denn die verbreitete Ideologie der linearen Entwicklung der Kultur und Musik konnte keinen Rücktritt in die Einbahnstraße des Fortschritts dulden.

Es ist offensichtlich, dass ähnliche Motive auch die spätere ausländische Rezeption des Werkes von Janáček beeinflussten. Die veröffentlichten Rezensionen über die erfolgreichen Wiener und Kölner Aufführungen von *Jenufa* 1918 brachten nicht ausschließlich positive Stellungnahmen. Julius Korngolds Rezension in der *Neuen Freien Presse* ironisierte ausgiebig über das Thema des „slowakischen Verismus“.<sup>13</sup> In den „reichsdeutschen“ kritischen Stimmen klangen auch andere Motive an, die für die erstrebte westliche Identität der tschechischen Musikkultur bedrohlich klingen mussten. Man sprach über einen „Gegensatz zum Abendlande“<sup>14</sup> und wieder einmal darüber, dass „die Böhmen mehr geniale Musikanten als Künstler sind“.<sup>15</sup> Jedoch gab es gleichzeitig schon 1918 Anzeichen eines kommenden Paradigmenwechsels der modernen Musik. Schon Korngold warf das Stichwort Impressionismus ins Spiel, wenn auch kritisch gewertet, und brachte Janáček in die noble Gesellschaft von Namen wie Mahler und Debussy, in Deutschland erwähnte man auch Schönberg.<sup>16</sup>

Die sich schrittweise durchsetzende positive internationale Bewertung wurde offensichtlich durch eine neue ästhetische Orientierung getragen. Als Musterbeispiel kann der Aufsatz von Erwin Schulhoff (1894–1942) gelten, der 1925 anlässlich des 70. Geburtstag von Janáček im *Anbruch* erschien. „Janáček zählt (...) als Siebzigjähriger zur jüngsten Komponistengeneration...“, schreibt Schulhoff.<sup>17</sup> Schulhoff gibt auch eine stimmige Auskunft über die damalige Janáček-Rezeption: „Der Erfolg im Ausland gilt nicht ihm (der künstlerischen Person), der Erfolg gilt – psychologisch betrachtet – dem Andersblütigen, dem Fremdartigen der Rasse. Diese Fremdblütigkeit bildet eine anziehende Gegenpolarität im Ausland, die sich als die eigentliche Sensation darstellt. Der Grund liegt im psychologisch diametral entgegengesetzten Empfinden und der körperlich partiell andersgearteten Substanz. Während die stilistische Abkehr von

---

<sup>13</sup> Julius KORNGOLD, « Feuilleton „Ihre Ziehtochter“ », in *Neue Frei Presse*, 17.2.1918, S.1-5.

<sup>14</sup> Otto NEITZEL, « Jenufa », in *Kölnische Zeitung*, 18.11.1918.

<sup>15</sup> Karl Wolff in einer nichtidentifizierten Kritik über die Kölner Erstaufführung, die in dem Janacek-Archiv aufbewahrt wurde.

<sup>16</sup> Anton STEHLE, « Theater und Konzert », *Kölnische Volkszeitung*, 19.11.1918.

<sup>17</sup> Erwin SCHULHOFF, « Leoš Janáček. Betrachtungen anlässlich seines siebzigsten Geburtstag », in Erwin SCHULHOFF, *Schriften*, (Hg. von Tobias Widmaier), Hamburg, Bockel Verlag, 1995, S. 51.