

JIRÍ VYSLOUŽIL

ZUR BEDEUTUNG DER PROSA BEI LEOŠ JANÁČEK

1

Das Phänomen Prosa als literarische Gattung und sprachliche Ausdrucksform nimmt bei Leoš Janáček (1854—1928) eine besondere Stellung ein. Verbis expressis spricht Janáček in seinen zahlreichen Schriften und Aufsätzen sehr selten von der Prosa. Wenn er schon aber an die Prosa denkt, dann meint er gewöhnlich die Gattungen der literarischen Prosa oder Äußerungen aus dem Bereiche der Umgangssprache. Janáčeks sogenannte „Sprechmelodien“ und eine gewisse Zahl seiner musikalischen Werke, in welchen er auf eine sehr eigentümliche Weise Prosa vertont, deuten die Bedeutung der Prosastilistik, das heißt „ungebundenen“ sprachlichen Ausdrucksformen, für sein Oeuvre, für seine musikalische Praxis und Theorie zugleich an.

a) In sechs der insgesamt neun Opern vertont Janáček Prosatexte, zu fünf von ihnen hat er auch eigene Libretti geschrieben. In *Jenufa* (1903), *Katja Kabanova* (1921), *Sache Makropulos* (1925) dienten ihm als literarische Vorlagen Schauspieltexte in Prosa, in anderen drei Opern *Ausflüge des Herrn Brouček* (1917), *Das schlaue Füchslein* (1923), *Aus einem Totenhaus* (1928) dienten zu diesem Zwecke Erzählungen. Auf ein Gedicht in Prosa entstand Janáčeks Männerchor à cappella *Des Narren Irrfahrt* (1922), der *Glagolitischen Messe* (1926) liegt ein kirchenslawischer Prosatext zugrunde.

b) Die Bedeutung der Prosa für die musikalische Poetik von Janáček beweist auch seine „Sprechmelodien-Theorie“, das heißt sein Versuch, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik und Metrik aufzubauen, die sich empirisch auf das Studium der diastematisch notierten sprachlichen Äußerungen, der schon erwähnten „Sprechmelodien“, stützte: das eine Mal kann es nur ein klanglich und ausdrucksvoll charakteristisches Wort sein, das andere Mal eine Wortgruppe, in beiden Fällen geht es aber um semantisch-syntaktisch sinnvolle Sprachstrukturen. Janáčeks „Sprechmelodien-Theorie“ hängt auch mit seinem Folklore-Studium eng zusammen.

Er suchte eigentlich in der freien Rhythmik der ataktisch, quasi-parlando strukturierten Melodien der Volkslieder überzeugende Beweise für die Begründung seiner These von der engen Verbindung der Musik, vor allem der Vokalmusik, mit der Sprache.

Janáček begann mit diesem vergleichenden Studium im Jahre 1897, und sein letztes theoretisches Ziel war, einen Katalog von „Sprechmelodien“ nach gewissen Ausdruckskriterien herzustellen. Manches von seinem Vorhaben blieb Konzept, tausende Aufzeichnungen der „Sprechmelodien“ wurden gar nicht systematisiert und blieben auch in ihrer Objektivität fragwürdig: Janáčeks „Musikalisierung“ der „Sprechmelodien“, das heißt eine Umdeutung ihrer sprachlichen Urform in die rhythmisch-melodisch bestimmt fixierte musikalische Form, trug viel Subjektives in sich. Am Ende konnte aber Janáček doch mit Ergebnissen seines Studiums der Sprache und der ataktischen ostmährischen (auch ostslawischen) Folklore-Melodien gegen Hugo Riemann argumentieren, so daß er sogar die allgemeine Gültigkeit der Riemannschen Lehre von der musikalischen Rhythmik und Metrik in Frage stellte.

Manches, was Janáček in seiner direkt oder indirekt geführten Polemik gegen Riemanns Thesen vorgebracht hat, bezieht sich mehr oder weniger auf ein Phänomen, das erst später theoretisch erörtert und von der modernen Musikwissenschaft zur Kenntnis genommen wurde, nämlich der musikalischen Prosa.

2

Im Eindringen der Prosa in das Janáčeksche Oeuvre und in der „Prosaisierung“ seiner musikalischen Sprache ist kein Sonderfall zu sehen, eher manifestierte sich hier Janáčeks modernes Denken und seine Zugehörigkeit zum Geist und Kunst der Epoche, die auch in Musik neue Ausdrucksformen für die musikalische Äußerung neuer Inhalte suchte.

Charakteristisch ist die Breite, die Vieldeutigkeit und die Intensität des neue offenbarten Phänomens. In einem kurzen historischen Exposé des merkwürdigen Erneuerungsprozesses (die Prosa wurde auch im Mittelalter und in der Renaissance zur textlichen Grundlage der Musik benützt) seien zuerst die wichtigsten Namen erwähnt, die die künstlerische Relevanz des Phänomens begründen: Aus dem späten 19. Jahrhundert die Pionierscheinung des M. P. Mussorgskis (mit seinem „prosaierenden“ Liedern und mit seinem Fragment der „Oper in Prosa“ *Heirat*, 1868 ff.) aus dem beginnenden 20. Jahrhundert die Namen C. Debussy, A. Bruneau, R. Strauß, A. Schönberg und seine Schule, M. Reger, A. N. Skriabin (auch aus dem Bereiche der tschechischen Musik könnten wir einige Namen nennen) u. a.¹ R. Wagner, der bekenntlich die Prosa als zu vertonenden Text programmatisch ablehnte, sollte auf der Liste wegen der Affinität seines musikalischen Denkens an die ungebundene musikalische Stilistik trotzdem nicht fehlen.²

¹ Vgl. Jiří Vysloužil, *O významu prózy v hudbě*, in: *Hudba a literatura*. Ed. Rudolf Pečman, Frýdek-Místek, 1983, S. 42–46. Deutsch *Die Prosa in der Musik*. Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur. Stuttgart. Jg. 38-1983. S. 1099–10106.

Die Prosa dringt von nun an schrittenweise in alle vokalen Gattungen und Formen ein. In den Oper und in einigen Arten des Musiktheaters ist der Prosaanteil entscheidend. Sie wird hier nicht nur im Rezitativ, bzw. im gesprochenen Wort (mit oder ohne Musik) als tragender Faktor der Handlung eingesetzt, sondern auch als textliche Grundlage des ganzen musikalischen Geschehens verwendet. So entsteht allmählich eine Opernkategorie, die I. Strawinsky einmal als „Oper in Prosa“ zum Unterschied von der „Oper in Vers“ bezeichnet hatte. Damit soll aber nicht behauptet werden, daß das Eindringen der Prosa in die Oper einen absoluten Gegensatz zwischen der Prosa- und Vers-Poetik oder Prosa- und Vers-Prosodik hervorgebracht hätte. Der Gegensatz zwischen den beiden Sprachsystemen liegt nicht unbedingt auch in der modernen Literatur vor. Denkt man nur z. B. an die Gattung des Prosagedichtes, einer lyrischen Aussage in Prosa, die zwischen der rhythmischen Prosa und der Verssprache in freien Rhythmen steht, und an den symbolistischen Vers libre mit seinen beliebigen Reihungen freirhythmischer, metrisch ungebundener Verse verschiedener Länge ohne Reimbildung oder geregelte Abschnittgliederung.³

3

Das Eindringen der Prosa in die Musik des 20. Jahrhunderts hatte mehrere schwerwiegende Gründe:

a) Als literarische Gattung wurde die Prosa während des 19. Jahrhunderts der Poesie künstlerisch gleichgestellt. Sie verlor das Odium einer literarischen Gattung niedrigen Stils und konnte also als solche in die Musik, in eine als schön betrachtete Kunst, miteingeschlossen werden.

b) Sie war geeignet, und zwar in viel größerem Maße, als es die lyrischen Metaphern der Poesie je vermochten, das Konkret-Sachliche in „Kompositionen in Prosa“ nicht allein in der „Oper in Prosa“ zu bekräftigen. Als besonders ersprießlich zeigten sich für den Komponisten die sozialkritisch, philosophisch und phantask orientierten Prosavorlagen. Die Vertonung nichtkünstlerischer oder künstlerisch nicht mit intendierter Prosa, wie z. B. der Briefe, Zeitungsartikel und Anzeigen, der politischen und dokumentarischen Äußerungen u. dgl. (öfterer Fall bei den Musikavantgardisten), enthüllt am deutlichsten die Rückung der modernen vokalen und musikdramatischen Gattungen vom Romantisch-Idealen bzw. Nationalen der vorigen Ära zum Sachlich-Konkreten der neuen Ära hin.⁴

c) Mit ihrer rhythmisch und metrisch ungebundenen Prosodik und mit ihren asymmetrischen quasi-athematischen Ausdrucksformen konnte die Prosa das musikalische Denken derjenigen modernen Kompo-

² Vgl. Carl Dahlhaus, *Musikalische Prosa*. Neue Zeitschrift für Musik, CXXV-1964. S. 176—82.

³ Vgl. Josef Hrabák, *Poetika*. Praha 1973. S. 191, und *Schüler-Duden. Die Literatur*. Mannheim—Wien—Zürich, 1980, S. 330 und 430.

⁴ Vgl. Anmerkung Nr. 1.

nisten dynamisieren, die sich des Zwanges der metrisch-syntaktischen Quadratur, eigentlich des Zwanges der taktsternpunktmäßigen, periodisch gegliederten musikalischen Ausdrucksformen, entledigen wollten. Schon A. Schönberg machte in seinem Essay *Brahms, der Fortschrittliche* (1933)⁵ auf die bereits bei Mozart, Beethoven, Brahms u. a. immer wieder spurenweise auftretenden Ansätze dieser merkwürdigen stilistischen Wandlung aufmerksam. Er entdeckte dabei Tendenzen zur Loslösung von den Gesetzen der takt- und quadraturgebundenen Musikpoetik auch in der Musik selbst (ohne den direkten Einfluß der sprachlichen Prosa) und demonstrierte es exemplarisch an einigen Beispielen aus dem instrumentalen Bereich.

In einer Notiz am Rande des *Sextettes in B-Dur* Op. 18 von J. Brahms fügte er dann auch eine knappe Charakteristik des musikstilistischen Umwandlungsprozesses bei — es ist der später mehrmals zitierte Satz „*Asymmetrie, Kombination von Phrasen verschiedener Länge, Taktzahlen, die nicht durch acht, vier oder selbst zwei teilbar sind, d. h. ungerade Taktzahlen, und andere Unregelmäßigkeiten*“⁶ — der dann in ausgeprägter Form bei einigen Komponisten zur musikalischen Prosa als musikstilistischem Prinzip geführt hat.

In dem erwähnten Essay sowie in dem Ausspruch über Wesen der musikalischen Prosa ist ein Stück Selbstreflexion von Schönberg enthalten, und zwar in dem Sinne, daß er auf die Dialektik des Phänomens in den vokal-instrumentalen und rein instrumentalen Werken der Wiener Klassik aufmerksam macht. Diese These bekam besondere Gültigkeit auch für Schönberg selbst sowie seine direkten Schüler. Denken wir nur an solche Schönbergschen Opera wie das Monodrama *Erwartung* Op. 19 (1909) und die *Variationen für Orchester* Op. 31 (1928), die einen kaum vergleichbaren Versuch sowohl an der konsequenten Durchführung des Prinzips in einer Prosatext-Vertonung als auch seine Anwendung im Rahmen der autonomen Musikpoetik eines rein instrumentalen Werkes darbietet.

Im Ganzen scheint es aber, daß aus Schönbergs musikalischer Prosa immer eine gewisse dialektische Spannung, eine Art versteckter Auseinandersetzung mit dem Erbe der musikalischen Klassik und zuletzt auch mit Brahms heraus zu hören ist. In seiner absolut freien Metrik und Rhythmik ausgeführte, an die Prosa-Vorlage des Librettos eng gebundene musikalische Prosa des Monodramas *Erwartung* scheint uns in ihren stilistischen Konsequenzen nur ein Sonderfall zu sein. Das beweist u. a. der Anteil der autonomen musikalischen, teilweise auch rein instrumentalen Ausdrucksformen in solchen Werken Schönbergs, wie das Melodrama *Pierrot lunaire* Op. 21 (1912), das Opernfragment *Moses und Aaron* (1932), oder das Melodrama *Ein Überlebender aus Warschau* Op. 46 (1947), das vom Stoff aus auch ein Beispiel für die Vertonung eines dokumentarischen Prosa-Textes bietet.⁷

⁵ Arnold Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche* (1933), in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Ed. Ivan Vojtěch. Frankfurt a. M. 1976, S. 51.

⁶ Ibidem. Eine begrifflich vertiefte Charakteristik der musikalischen Prosa vgl. bei Herbert Eimert, *Vokalität im 20. Jahrhundert* (1965, neu abgedruckt in: *Sprache. Dichtung. Musik* Ed. Jakob Knaus, Tübingen, 1973, S. 93—94).

4

In unserem Exposé über die Prosa in der Musik des 20. Jahrhunderts haben wir uns bemüht, objektive historisch-theoretische und terminologische Kriterien für eine kritisch-analytische Auswertung des Phänomens in Janáčeks Musikpoetik und Werk aufzustellen. Es wurden also drei Kriterien festgelegt, nämlich das der künstlerisch-historischen Relevanz, das des Sujetscharakters und das der Stilistik, die nun auch bei der Erläuterung der Janáčekschen Prosa als Richtlinien dienen sollen:

a) Vom künstlerisch-historischen Gesichtspunkt kann man wohl über die Prosa bei Janáček ungefähr dasselbe sagen, was auch bei anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts darüber gesagt worden ist. Er war einer der ersten, die ungescheut zugestanden haben, daß die Prosa sich als Kunstsprache und -genre ebenso gut für die Musik eigne wie der Vers. Zu dieser umwälzenden Ansicht gelang Janáček auf eigenem Wege etwa im März 1894, zur Zeit also, da er die ersten Skizzen zu seiner „Oper in Prosa“ *Jenufa* nach dem gleichnamigen Drama von Gabriela Preissová komponierte. „Kompositionen in Prosa“ (Opern und Lieder) von G. Debussy, A. Bruneau, G. Charpentier u. a. waren Janáček damals noch nicht bekannt, daher konnte er sich daran auch nicht inspirieren oder sich davon beeinflussen lassen (zur Zeit der Arbeit an der *Jenufa* kannte er nicht einmal das Werk M. P. Mussorgskis). Was die Vertonung der Prosa anbelangt, so gehört Janáček im Kontext der tschechischen Musik das Primat. Als er die *Jenufa* komponierte, war es unter den tschechischen Komponisten durchaus nicht üblich, die Prosa zu vertonen. Immer noch galt es, Opern oder Vokalkompositionen wären ausschließlich mit Verstext denkbar, und jede Prosavorlage, gleichviel ob dramatische oder epische, müßte unbegingt zunächst in Verse gesetzt werden, um erst vertont werden zu können.⁸

b) Die Vertonung der Prosa in sechs Opern und in wenigen weiteren Werken erwies sich bei Janáček als eine Tatsache von mehrfachen Bedeutung. Auf welche Art und Weise sich diese Tatsache in Janáčeks Musikstilistik wirksam machte, werdem wir noch im besonderen erörtern. Doch durch ihren Genre- und Sujetcharakter, durch ihre konkret-sachliche Einstellung (Objektivität), durch die Beweglichkeit und Wandelbarkeit der Handlung hat die Prosa Janáčeks Poetik grundsätzlich verändert und von der Abhängigkeit von der Romantik losgelöst. Janáček hatte instinktiv erkannt, das die Prosa um ihres Gengre- und Sujetscharakters willen vor allem für musiktheatralische Äußerungen geeignet ist.⁹ Außerhalb des eigentlichen Operngenres verwendete

⁷ Arnold Schönberg schreibt in seiner Partitur Folgendes: „Dieser Text basiert zum Teil auf Berichten, die ich aus erster oder zweiter Hand erhielt.“

⁸ So z. B. Josef Bohuslav Foerster in seiner „Oper in Vers“ *Eva* (1897), die ursprünglich auch ein „Drama in Prosa“ war wie *Jenufa*. Die Vorlage für Foersters *Eva* war ebenfalls ein Schauspiel von Gabriela Preissová, der Autorin von *Jenufa* (*Jest pastorkyňa*).

⁹ Die Tatsache, daß Janáček nach seiner ersten „Oper in Prosa“ *Jenufa* in der Oper *Schicksal* (1903–6) wieder zum Vers-Text griff (obwohl er eigene Skizze zum Libretto in Prosa ausgearbeitet hatte), ist so zu erklären, daß er nach den Vorwürfen der Prager Musikkritik gegen dem Prosa-Text zur *Jenufa* in seiner Opernpoetik verunsichert wurde.

er die Prosa nur ausnahmsweise. Darin glich er C. Debussy, der nur ein einziges „Liederopus in Prosa“ geschrieben hatte. Als eine ähnliche Abweichung von der „Norm“ ist auch der finale *Hymnus an die Kunst* aus der *Symphonie Nr. 1* (1900) A. N. Skriabin anzusehen, wo der Komponist ebenfalls eigenen Prosatext vertont hatte.

Ein Vergleich macht die Charakterschiedenheiten der vertonten Prosasujets erkenntlich. Sowohl die „Prosa“ — als auch die „Verskompositionen“ von Janáčeks bedeutendsten Zeitgenossen C. Debussy, A. Schönberg, A. N. Skriabin, R. Strauß u. a. verdanken ihre Poetik und ihren Sujetscharakter dem Symbolismus der jeweiligen Nationalschulen. Debussy, Skriabin und zum Teil auch Schönberg manifestieren diese Abhängigkeit auch durch das Schaffen von eigenen Texten, die sie dann vertont haben (Schönberg wirkte am Libretto seines Monodramas *Erwartung* mit). In unserer Studie ist es nicht möglich, uns mit den ideologischen und sozialen Ursachen ihrer richtungsmäßigen Orientierung am Symbolismus auseinanderzusetzen. Ästhetisch war sie durch das Bestreben motiviert, die Wertsubstanz der schöpferischen Äußerung im Rahmen der Autonomie der jeweiligen Kunst zu verteidigen.

Janáčeks „Prosakompositionen“ haben mit der autonomen Poetik des Symbolismus nur das eine gemeinsam, daß sie nämlich auf die Perspektive der spezifischen ästhetischen Funktionen des Musikwerkes nicht verzichten. Seinem künstlerischen Ideal nähert sich Janáček jedoch auf einer anderen Sujetsbasis, als es die Symbolisten, oder besser Musikimpressionisten und -expressionisten tun. Der Charakter von Janáčeks „Prosakompositionen“ ist mehrschichtig und schließt sozialkritische (mit der *Jenufa* beginnend), phantask-satirische (*Die Aufzüge des Herrn Brouček*), traumhaft-poetische oder philosophische (Chor *Des Narren Irrfahrt*, *Das schlaue Füchlein*) und zivil-utopische (die Science-Fiction-Oper *Sache Makropulos*) Sujets ein. Wenn wir die Richtungsorientierung der Janáčekschen „Prosakompositionen“ allgemein ausdrücken wollten, würden wir uns wohl des Begriffs Realismus bedienen, und zwar mit vollem Bewußtsein, daß Maß an Realismus gerade in den eben genannten Werken von Fall verschieden ist, und daß wir unter diesem Begriff absolut nicht Realismus als geschossene künstlerische Richtung meinen (denn es besteht gewiß ein Unterschied zwischen dem richtungsmäßigen Realismus der *Jenufa* und dem „Realismus“ der Science-Fiction-Oper *Sache Makropulos*). Eben die Auswahl der Sujets zu Janáčeks „Prosakompositionen“ bezeugt die Modernität seiner künstlerischen Auffassung, und zwar auch in denjenigen Werken des Meisters, in den er nach einer schon im 19. Jahrhundert entstandenen literarischen Vorlage griff. Wir möchten es deshalb betonen, weil es immer wieder Tendenzen gibt, Janáček als eine in das Richtungsgerüst des Realismus einzubauende Erscheinung der Musik des 19. Jahrhunderts zu deuten und zu verstehen. Ohne Rücksicht auf die Zeitfolge wird mit einigen Opern manipuliert, beispielsweise gleich mit der *Jenufa*, die ein Werk der Jahrhundertwende ist (G. Preissovás Drama entstand im Jahre 1890, die Oper wurde 1903 beendet), oder sogar mit *Katja Kabanova*, deren Entstehung in das fortgeschrittene 20. Jahrhundert reicht (die dramatische Vorlage von Alexander Nikolajewitsch Ostrowski, *Der Sturm*,

entstand zwar im Jahre 1869, doch die Oper wurde im Jahre 1921 vollendet.¹⁰

Wir sind uns klar darüber, daß die Bedeutung des Sujetcharakters der eben genannten „Prosakompositionen“ nicht allein an der Chronologie zu beurteilen ist. Doch nicht einmal dieser Faktor läßt sich völlig ignorieren, denn in künstlerisch produktiven Fällen verbirgt er in sich die Logik der unmittelbaren Beziehungen des musikalischen Werkes zum sozialen Klima des Ortes und zum Geist der Zeit. Gerade anhand dieser Beziehungen kann eine Deutung, die auf der zeitlichen Provenienz der Vorlagen basieren würde, korrigiert werden. Soweit uns bekannt ist, ist es bisher niemanden eingefallen, auf ähnliche irreführende Weise z. B. Bergs Oper *Wozzeck* zu betrachten, obwohl ihre Vorlage, das dramatische Fragment Georg Büchners, bereits in den Jahren 1835—6 (sogar nach einem wirklichen Ereignis) geschrieben worden war, während die Oper im Jahre 1921 (in demselben Jahre wie *Katja Kabanova*) beendet wurde. Bergs *Wozzeck* ist ein Werk des 20. Jahrhunderts. In dieses Jahrhundert fallen auch Janáčeks „Opern in Prosa“ und danach sollten sie unter der Berücksichtigung ihrer Sujets und ihrer stilistischen Besonderheiten auch beurteilt werden.

c) Wir stehen nun vor der Aufgabe, wenigstens eine kurze Antwort zu suchen auf die komplizierte Frage, was das Eindringen der Prosa in Janáčeks Schaffen im Hinblick auf die Stilistik bedeutete und was es für sein musikalisches Denken, seine instrumentale Kompositionen nicht ausgenommen, einbrachte. Auch in diesem Teil unserer Betrachtung wollen wir zunächst aus einem Vergleich ausgehen.

Im Werke A. Schönbergs ist die musikalische Prosa nicht unbedingt literarisch determiniert, sie ist vielmehr das allgemeine stilistische Prinzip der Musik. In einer „Komposition in Prosa“ ist sie vor allem für ein Produkt der Wort-Ton-Synkresis zu halten, in rein instrumentalen Kompositionen erscheint die eher als Produkt der autonomen musikalischen Entwicklung und des Denkens im Rahmen der Anatolität und Athematik. Die unterschiedliche Genesis der beiden Modalitäten eines und desselben Prinzips hinderte deren Vereinigung im Rahmen des vokal-instrumentalen Werkes nicht, eher im Gegenteil.¹¹

Bei Janáčeks bekanntem Ablehnen der Atonalität und der Athematik verstand es sich nicht von selbst, daß die zweite (autonome) Modalität in so wesentlichem Maße in seinem Werke nicht in Frage kam. Die formgestaltenden Prinzipien der Thematik und der Tonalität stellten dem Durchdringen der musikalischen Prosa in Janáčeks Werk, besonders was die instrumentalen Äußerungen betrifft, eine schwer zu überschreitende Mauer entgegen. Durch das vielfältige Auspendeln von der „Quadratur“,

¹⁰ Carl Dahlhaus irrt sich also, wenn er Janáček in die Richtung des Realismus des 19. Jahrhunderts einreicht und dieser irrümlichen Auffassung entsprechend die zeitliche und gesellschaftliche Aktualität der Janáčekschen Stoffe nicht beachtet [einige sind sogar erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden]. Dahlhaus hätte auch den modernen musikalischen Stil von Janáčeks Gipfelopern in Betracht nehmen sollen. Vgl. sein Buch *Musikalischer Realismus*. Zur Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 1982, S. 121 ff.

¹¹ Vgl. Jiří Vysloužil, *Von der „musikalischen Prosa“, besonders bei einigen Expressionisten*, in Druck.

das bei Janáček in der asymmetrischen Segmentierung der Instrumentalmotive, -themen sowie höherer syntaktischer Einheiten seinen Ursprung hat, dürfen wir uns nicht irreführen lassen. Die „Asymmetrie“ der Janáčekschen Instrumentalsätze ist übrigens nie absolut: z. B. aus drei- und fünftaktigen asymmetrischen Segmenten entstehen durch Wiederholung und symmetrische Zuordnung „asymmetrische“ Gebilde im Rahmen der „Symmetrie“ der instrumentalen Formen (in der Regel Liedformen und Rondos).

Bei Janáček ist die musikalische Prosa das Produkt der Wort-Ton-Synkresis, und folglich immer gewissermaßen von der rhythmischen und metrischen „Gebundenheit“ oder „Ungebundenheit“ der Textvorlage abhängig. In „Komposition in Vers“ läßt sich bei Janáček höchstens über Tendenzen zu Prosa sprechen, z. B. wenn der Text der zu vertonenden Vorlage von der regelmäßigen Versform abkommt (beispielsweise die Abweichung vom trochäischen Metrum im Inzipit des frühen Folkorewiderhalls *Die wahre Liebe*, 1876), oder wenn Janáček die Versvorlage behandelt (beispielsweise im ersten Teil der Kantate *Amarus* 1897, wo er Vrchlickýs Blankvers in „ungebundene“, der grammatischen und semantischen Logik des Textes untergeordnete Segmente zerlegt).¹²

In „Kompositionen in Prosa“, wo Janáček im textlichen Bestandteil grundsätzlich die „Ungebundenheit“ der sprachlichen Ausdrucksform bewahrt, entwickelten sich jedoch die prosaisierenden Tendenzen zu einem eigentümlichen Stilprinzip, zu der Janáčekschen musikalischen Prosa.

5

a) Die allererste charakteristische Eigenschaft dieser Janáčekschen musikalischen Prosa ist ihre Gebundenheit an die der Wort-Ton-Synkresis innewohnende Prosastilistik, wodurch die Wirksamkeit des Prinzips auf die Vokalkomponente ist von der Synkresis nicht unmittelbar berührt, die Instrumentalparts sind lediglich in der Makrostruktur der Form (ihrer Athematik) und des Ausdrucks (ihrer Semantik) der Vokalprosa angepaßt.¹³ Das Ostinato und die Segmentierung der inneren Form durch Wiederholungen und durch Anordnung der rhythmisch und metrisch prägnanten Instrumentalmotive demonstrieren die formgestaltende Funktion der Janáčekschen Thematik im Typ der vokal-instrumentalen Struktur. Die Grundlage dieser Struktur bildet zwar die ungebundene Sprachform und das von ihr abhängige musikstilistische Prinzip, doch ihr stilistischer Gesamtcharakter ist binär. Durch ihre zwiefältige Gestalt steht sie der musikalischen Prosa der Debussy-Lieder *Proses lyriques* (1892, auf eigene Texte) und seines „Drame lyrique en prose“ *Pelléas et Mélisande* (1902,

¹² Vgl. Jiří Vysloužil, *Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Dvořák und Janáček*, in: Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum. Ed. Elisabeth Hasselauer. Wien, Köln, Graz, 1981, S. 90 ff.

¹³ Als erster hat auf dieses Merkmal Alois Hába aufmerksam gemacht. Vgl. seinen Aufsatz *Hudební sloh Janáčkův a jeho současníků*. In: Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958. Ed. Jiří Vysloužil, Praha 1963, S. 118.

nach M. Maeterlinck) näher als der musikalischen Prosa Schönbergs aus der Zeit der *Erwartung*. Dabei liegt es viel auch am Charakter der zu vertonenden Prosatexte, sowie auch an der Art und Weise, wie sie Janáček nicht zuletzt auch als Librettist behandelt.

Die Vorlage Janáčeks ersten „Oper in Prosa“ *Jenufa* hat durch seine durchgreifende Bearbeitung eigentlich eine neue Gestalt bekommen. Er entledigte sie der deskriptiven naturalistischen Ausführlichkeit und paßte sie den spezifischen Anforderungen des Musikwerkes an. Das Libretto blieb zwar in Prosa, doch infolge Janáčeks feinfühligere Änderungen, die sowie die Prosodie (durch Wiederholungen von sematisch-syntaktischen Segmenten oder von einzelnen Wörtern, durch Rhythmisierung der Rede u. dgl. gelang der Text stellenweise bis an die Grenze des ungerahmten freien Verses) als auch die Sematik trafen, wurde der Text vielfach lyrisiert (poetisiert) und die prosaeigene Objektivität wurde zum Teil aufgegeben. Ein klassisches Beispiel bringt die lyrische Prosamodifikation des berühmten Monologs der Küsterin (5. Auftritt, II. Aufzug).¹⁴ Lyrisiert ist jedoch der ganze Text der *Jenufa*, und der lyrische Charakter wirkt sich auch im Stil und Ausdruck der Musik aus: in diesem Werk gibt es viel weniger wirkliche musikalische Prosa als in den späteren Opern, desto häufiger kommen jedoch kantabileartige, metrorhythmisch symmetrische Gesangsabschnitte vor. Stark ins Lyrische schlägt auch die Prosa im ersten Teil der Oper *Ausflüge des Herrn Brouček*, wo Janáček im Einklang mit der fantask-satirischen Dramaturgie zum Zwecke der Charakteristik der Mondbewohner sogar die Versform als Persiflagemittel benützt (Herr Brouček singt im Gegenteil seine ganze Rolle in Prosa).

b) Die entscheidende Wendung zum konsequenten Komponieren in „Prosa“ kommt erst in der *Katja Kabanova* zustande. Die ersten prosodischen Analysen der Libretti zu Janáčeks letzten Opern deuten auf ein ziemlich konsequentes Bewahren der den Textvorlagen eigenen „ungebundenen“ sprachlichen Ausdrucksformen hin.¹⁵ Daraus folgt, daß in der vertonten Gestalt des Operwerkes dann auch Gesangsabschnitte in „Prosa“ verhältnismäßig häufiger und kantabileartige Stellen dementsprechend seltener vorkommen als es etwa in der *Jenufa* oder in den *Ausflügen des Herrn Brouček* der Fall war.

Der charakteristische Janáčeksche Lyrismus geht dabei durchaus nicht verloren. *Das schlaue Füchlein* ist z. B. hinsichtlich der sprachlichen Ausdrucksform die reine Prosa (den dialogisierten Finalemonolog des Revierförsters [II. Akt], der zu den Gipfeln des Janáčekschen Opernlyrismus zählt, nicht ausgenommen), doch was die Musik anbelangt, so ist diese Oper von allen anderen Janáček-Opern die lyrischste. Vieles ergibt sich natürlich aus dem Charakter des Sujets, wo handlungsgeladene Stellen mit handlungsarmen, bzw. -leeren wechselweise nacheinander folgen: die handlungsarmen Passagen gewähren dem Komponisten einen wesentlichen Spielraum, um die innere Beziehung zu der auf der Opernbühne

¹⁴ Zu dieser Frage vgl. Analysen des Monologs von Jaroslav Volek, Miloš Štědroň und Věra Vysloužilová, in: Zprávy společnosti Leoše Janáčka. Brno II-1983. Ed. Jiří Kulka.

¹⁵ Vgl. Studie von Marina Melnikova *Interpretace Dostojevského textu v libretu poslední opery Janáčkovy*, im Druck, und S. 85–92 dieses Bandes.

dargestellten illusionären Realität ausdrücken zu können. Janáčeks Anteil an der Lyrisierung des Librettos ist unbestritten (im Vergleich mit der *Jenufa* ließ er im „Füchlein“ die Prosodie des Textes unangetastet). Doch den Gipfel seiner lyrisierenden Darstellungskraft ist vor allem in seiner Kunst zu sehen, sowohl in gesungenen als auch in „stummen“ (nicht gesungenen) Szenen der Bühnenhandlung, die emotionelle und stimmungshafte Verschmelzung des Subjekts (des Komponisten) und des Objekts (der darzustellenden Wirklichkeit) auf eine einzigartige und suggestive Weise musikalisch auszudrücken. Der Instrumentalkomponente wird bei der Lyrisierung der Janáčekschen musikalischen Prosa eine ganz wesentliche Aufgabe zuteil.

6

Somit haben wir bereits ein anderes charakteristisches Merkmal der Janáčekschen „Kompositionen in Prosa“ gestreift, nämlich ihren Realismus. Wir meinen hier freilich nicht allein den richtungsmäßigen Realismus eigener literarischer Vorlagen, sondern eher Realismus als musiksöpferische Methode, die Realität eines Opernwerkes mit den Mitteln der Formgestaltung und des textlichen und musikalischen Ausdrucks auf eine komplexe Weise künstlerisch darzustellen. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Methode scheint das Prinzip der Nachahmung (*Mimesis*) des Tonfalls der Sprache zu sein, wozu sich Janáček auch theoretisch bekennt. Es ist die sprachliche *Mimesis* allein, die in der Oper, wo doch der Gesang die allerwichtigste musikalische Ausdrucksform darstellt, nach Janáčeks Ansicht zum Ideal der „Musik der Wahrheit“ (dem Titel eines der Janáčekschen Feuilletons entnommenes Gleichnis) führt.¹⁶ Das Prinzip selbst ist natürlich kein *Novum*, neu ist lediglich seine Innovation durch lebendige Sprache der in Prosa artikulierten Worte, nämlich der berühmten Janáčekschen „Sprechmelodien“

Wir haben schon den Anteil der Prosa an der Strukturierung der Janáčekschen Opernformen erwähnt. In der Vereinigung der Musik mit der Prosa lockert und ändert sich auch der klassisch-romantische rhythmisch-melodische Duktus der vertonten Rede: Ihr Tonausmaß bewegt sich in parlandoartigen Quasi-Rezitativen innerhalb weniger Töne auf rhythmisch gleichen Zeitwerten, in mehr kantabileartigen Quasi-Ariosi wächst es in breitere, intervallgemäß gewellte Melodien über, die tonleiterartige und akkordische Clichés meiden und auch rhythmisch reichlich differenziert sind. Gegenüber dem traditionellen Operntyp wird in Janáčeks „Opern in Prosa“ mehr „gesprochen“ Der Parlandogesang geht fließend in expressiv gesungene Rede über, wodurch die affektiven Momente der inneren Dramaturgie hervorgehoben werden. Zur Arie wird jedoch die ge-

¹⁶ Von dem zahlreichen Aussprüchen Janáčeks über die Bedeutung der „Sprechmelodien“ vgl. z. B.: *„Sprechmelodien sammle ich vom Jahre neunundstebzig — ich habe ihrer eine riesenhafte Literatur . . . das sind meine Fensterchen in die Seele — und was ich betonen möchte: gerade für die dramatische Musik hat dies große Bedeutung“* (1928). Vgl. Bohumír Štědroň, *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*. Artia Prag, 1955, S. 82. Wie bereits im Haupttext auf der Seite 74 gesagt wurde, Janáček hat mit dem Sammeln und Studium der „Sprechmelodien“ erst im Jahre 1897 begonnen.

sungene Rede nie, auch damals nicht, wenn sie die für die Arie üblichen Formdimensionen erreicht, d. h. im Falle des dialogisierten Monologs (in der *Jenufa* und vor allem in der Oper *Aus einem Totenhaus*, wo die Monolöge das dramaturgische Rückgrad des Werkes darstellen). Ein Entgleiten vom dialogisierten Monolog zur Arie hätte einen Durchbruch der angenommenen ästhetischen Grundsätze bedeutet und Wiederkehr zum älteren Ideal des Musikalisch-Schönen der Arienoperform, so wie sie z. B. in den neoklassizistischen Opern innoviert wurde, zur Folge gehabt.

Zu dem von der Ästhetik des 19. Jahrhunderts wiedererweckten Streit, ob die „dramatische Treue“ (Logik und Wahrheit der illusionären Realität), oder aber das „Musikalisch-Schöne“ (Hanslicks These, daß auch die Oper in erster Linie schöne Musik bringen soll) das Wesenprinzip der Oper darstellt, fügt Janáček ein neues bedeutendes Kapitel bei, indem er sich mit seiner „Sprechmelodienmethode“ eindeutig für die dramatische Logik und Wahrheit einsetzt. Desgleichen wollte auch Richard Wagner, der jedoch sein „Prinzip der dramatischen Logik und Wahrheit“ mit der symphonischen Schilderung des inneren dramaturgischen Geschehens seiner romantischen Theaterdichtungen vereint hat.¹⁷ Später komponierte auch Alban Berg, ein Musikdramatiker, der mit seinen sozialkritischen Opersujets Janáček ungemein nahe stand, seine „Opern in Prosa“ im symphonischen Stil, d. h. in klassischen und vorklassischen Instrumentalformen.¹⁸ Für Janáček waren der Wagnersche Symphonismus und die Bergschen Innovationen der Instrumentalformen (also im gewissen Sinne musikalische Autonomie) nicht annehmbar. Er strebte sie programmäßig nicht an („Für mich hat die Musik so, wie sie aus dem Instrumentalen klingt . . ., wenig Wahrheit“¹⁹) und wurde auch durch die Logik seiner musikalischen Entwicklung dazu nicht hingesteuert. In den zitierten Aussprüchen hat Janáček selbst verraten, warum er auf der Ästhetik der Vokalformen verharrete und sich von den neoklassizistischen Innovationen nicht verlocken ließ. In den etablierten (musikalisch autonomen) Instrumentalformen erblickte er ein Hindernis für die „Logik und Wahrheit“ seines Werkes. Mit der Unvereinbarkeit beider unterschiedlichen metrischen und syntaktischen Systeme zu argumentieren, das wäre schon weniger überzeugend gewesen: hatte doch A. Berg nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die musikdramatische Funktionsfähigkeit einer derartigen Verbindung bewiesen.

7

Die Prosa ist ein bedeutendens Phänomen der Janáček'schen Musikpoetik und ein untrennbares Attribut seines Werkes, vorzugsweise seiner

¹⁷ Das Verhältnis Wagner-Janáček wartet erst auf eine ausführliche theoretisch-ästhetische Erläuterung. Bis jetzt wurde die Bedeutung dieses Themas nur am Beispiele Janáček's erster Oper *Sárka* und einiger anderen Frühwerken begründet. Einige Arbeiten machen auch auf die Aufsätze Janáček's über R. Wagner und sein Werk aufmerksam. Vgl. Vladimír Helfert, *Leoš Janáček. I. V poutech tradice*, Brno 1939 S. 343 ff., und Rudolf Pečman, *Wagner und Janáček*. 4. wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Festspiele 1964, im Druck.

¹⁸ Vgl. Jiří Vysloužil, Studie zit. in der Anmerkung Nr. 11.

¹⁹ L. c. *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*, S. 81.

Oper. Der Sujetbereicherung durch die Prosa entspricht die Entfaltung von musikstilistischen Prinzipien, die eine musikalische Analogie der sprachstilistischen Prinzipien der Prosa darstellen. Zur Prosa und zur musikalischen Prosa gelangte Janáček so gut wie selbständig, jedenfalls von anderen Vorbildern der Kunstmusik unabhängig. Durch die Prosa ist jedoch Janáčeks Werk (seine „Opern in Prosa“) mit dem Schaffen der führenden Modernisten des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts verbunden. Die hier erläuterten Phänomene können wir also als relevante Symptome Janáčeks künstlerischen Modernität betrachten.

K VÝZNAMU PRÓZY U LEOSE JANÁČKA

Rada předních skladatelů první třetiny 20. století zhudebňovala texty v próze. Ve srovnání s 19. stoletím znamenal průnik prózy do synkretických hudebních forem (zejména dramatických) syžetový i stylistický zlom. Prózou vnikaly do hudby např. objektivní sociálněkritické, filozofické i fantaskní látky, próza svou rytmickou nezávaností dynamizovala stylistické procesy v hudbě. Z janáčkových současníků zhudebňovali prózu C. Debussy, A. Schönberg a jeho žáci, A. N. Skrjabin, R. Strauss a další. Janáček přišel na myšlenku zhudebňovat prózu samostatně, v prozaičnosti jeho operních a vokálních děl lze spatřovat velmi svéráznou reakci na obecné vývojové tendence v hudbě, jež na přelomu staletí směřovaly k uvolněnosti vnitřní hudební formy (k opuštění tzv. metricko-syntaktické kvadratury neboli periodicity dur-mollového typu). Zhudebnění prózy tyto procesy podporovalo. V hudebním myšlení expresionistů a impresionistů tak vznikl nový stylistický princip, jež A. Schönberg nazval případně hudební prózou. V Schönbergově díle a v díle jeho žáků nebyla hudební próza produktem synkreze slova a tónu (prózy a hudební prózy), na její vznik působily i čisté hudební (hudebně-autonomní) tendence a vlivy, zejména tzv. atonalita (negace tonality) a atematismus (negace tematismu). Hudební prózou komponoval Schönberg i své miniaturní instrumentální skladby. Naproti tomu Janáčkovy hudební prózy je jevem vysloveně vokálním. Janáčkovy instrumentální skladby jsou sice „akvadrurní“, rytmicko-melodické ostináto a korespondence asymetrických článků, jejich opakování, vytváří však v Janáčkově hudbě zvláštní typ „asymetrického“ tematismu, jenž není totožný s hudební prózou. Hudební prózou zato Janáček komponuje vokální party svých oper (případně i neoperních skladeb). K důslednému použití principu dospívá až počínajíc operou Káťa Kabanová (1921). V její pastorkyni a v operní „Broučkádě“ je použito textových útvarů, jež se svou rytmizací blíží volnému nerýmovanému verši, nebo jež lze vůbec považovat za verš. Tato textová vázanost prvních Janáčkových „oper v próze“ má i stylistické důsledky. Ve zhudebnění textu je docíleno periodičnosti, zpěvnosti, a to v mnohem větší míře než v pozdějších operách, jež jsou až na některá zpěvní čísla (písně) komponovány asymetricky. Próza bývá považována za objektivní literární žánr. Janáček však své prózy lyrizuje, zčásti tím, že je již v textu přizpůsobuje své hudební představě, zčásti (a to hlavně) lyrizací hudebního projevu. Je příznačné, že Příhody lišky Bystroušky, jejichž libreto je psáno v čisté próze, náležejí k nejlýričtějším operám. Objektivnější jsou některé analytické, sociálněkritické a fantaskně-filozofické opery Janáčkovy (Věc Makropulos, Z mrtvého domu). Ani v těchto dílech však Janáček v sobě nezapřel hudebního dramatika silného lyrického fondu.

Próza je významným fenoménem Janáčkovy hudební poetiky a díla, zejména operního. Syžetovému obohacení prózou odpovídá rozvinutí stylistických principů, jež jsou hudební analogií stylistických principů literární prózy. K próze a hudební próze dospěl Janáček dosti samostatně, v každém případě však nezávisle na jiných vzorech umělecké hudby. Prózou a hudební prózou je Janáčkovy dílo („oper v próze“) propojeno s dílem předních modernistů první třetiny 20. století. Uvažované fenomény můžeme tedy považovat za symptomy Janáčkovy modernosti.

Autor studie věnoval otázce prózy v hudbě řadu prací, jež jsou citovány v poznámkách. Mnohé z nich vzbudily svou objektivní pozornost v zahraničí.