

J I Ř Í V Y S L O U Ž I L

EINE SKIZZE ZUM VOKALSTIL VON A. DVOŘÁK UND L. JANÁČEK

1

Im Schaffen sowohl Dvořáks als auch Janáček nimmt die Vokalmusik eine bedeutsame Stellung ein. Janáček ist sogar — seiner zahlreichen unmittelbar sprachgebundenen Komposition wegen — für einen Vokalkomponisten im wahren Sinne zu halten. In dem etwa 140 Opuseinheiten umfassenden Dvořák-Werkverzeichnis finden sich fast 50 Vokalmusik-Werke aller Art. Trotz der spezifischen musikalischen Begabung Dvořáks, die auf seinen elementaren Verhältnis zum Instrumentalmusikphänomen beruht, läßt sich der Komponist als urwüchsiger, die tschechische Vokalmusik ausmachender Schöpfer charakterisieren.

Dvořák und Janáček komponierten ihre Vokalwerke zu jener Zeit, da sich in der tschechischen Prosodie und Dichtung schon siegreich die Ansicht durchgesetzt hatte, daß es der Akzentcharakter sei, der die metrisch-rhythmische Grundnorm der tschechischen Sprache ausmache. Beide Komponisten schlossen sich im Grunde dieser Ansicht an und vertonten vor allem die auch dem akzenturierenden Grundsatz beruhenden Verse, d. h. in erster Linie diejenigen, die dem sogenannten syllabotonischen System folgen.¹ Bei Janáček scheint auch von grundlegender Bedeutung zu sein, daß er in seinen Opern in Prosa geschriebene Libretti vertonte (zunächst in *Jenufa*, dann in allen seinen Operngipfelwerken), sogar in seinen Männerchor *Potulný šilenec* (*Des Narren Irrfahrt*, 1922) liegt eine prosaische Textvorlage vor.

¹ Als syllabotonisch wird in der tschechischen Versologie ein Vers bezeichnet, in dem die Silben nach ihrer Zahl und nach ihrer Betontheit oder Unbetontheit sinnvoll geordnet sind. Aus dem Charakter der tschechischen Sprache, in der die Betonung (der „Wortton“) auf die erste Wortsilbe fällt, entwickelten sich nur drei syllabotonische Verstyphen: der Trochäus, der Jambus und der Daktylus. Diese kommen sowohl in dichterischen Werken der modernen tschechischen Schriftsprache als auch in Mundarttexten der Volkspoesie vor.

Heute werden Dvořák und Janáček für Vertreter zweier verschiedener Künstlergenerationen gehalten. Janáček war aber um nur 13 Jahre jünger als Dvořák; bis zu Dvořáks Tod (1904) bestand eine Freundschaft zwischen den beiden Komponisten, und auch in ihren künstlerischen Biographien sind gemeinsame Momente zu finden. Auf Grund der Beeinflussung Janáčeks durch Dvořák könnte man sogar den mährischen Meister — wenn auch nur indirekt — der Dvořákschen Schule zuzählen.

Wir sind daher überzeugt, daß die Verbindung Dvořák — Janáček zum Zweck der Demonstration des Vokalstils in einer der entscheidendsten Entwicklungsphase der tschechischen modernen Musik theoretisch tragbar ist.

2

Das Vokalschaffen Dvořáks und Janáčeks bereichert die tschechische Musik auf eine künstlerisch einzigartige Weise. Der Faktor der Nationalsprache verbindet dieses Schaffen allerdings mit jenem anderer tschechischer Komponisten in einem größeren Maße, als dies bei Instrumentalmusik-Genres der Fall ist. Das Verbindungsmoment scheint hier gerade das Wort-Ton-Verhältnis zu sein, das man schon im frühen 19. Jahrhundert als Hauptquelle des Nationalcharakters der tschechischen Vokalmusik ansah.

Die ersten Versuche, diese Problematik zu lösen, gingen von einer falschen Voraussetzung aus. Dieser zufolge fällt in der tschechischen Vokalmusik die dominierende Funktion der natürlichen Silbenlänge des vertonten Textes und nicht dem natürlichen Silbenakzent zu. Auf Grund der Tatsache, daß im Tschechischen die Akzentuierung grundsätzlich auf die erste Wortsilbe gelegt wird und daß sich die tschechische Vokalmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachgrundsätzlich auf die erste Wortsilbe oder Wortgruppen-silbe gelegt wird und daß sich die tschechische Vokalmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachdrücklich auf der Basis der klassischen (auftaktigen) Instrumentalperiode und -form Riemannscher Prägung entfaltet hat, ist es hier zu einer störenden Einteilung in lange und kurze Silben wie auch des Versmaßes in Takte gekommen, in denen nun auf schwere Zählzeiten lange, meistens unakzentuierte Silben gelegt werden. Aus denselben Gründen wirkt auch die Kontraposition der natürlichen Silbenquantität und der natürlichen Tonakzente störend. Die Folgen des dieserart entstandenen Widerspruchs könnten wir an jedem beliebigen Werk der tschechischen Vokalmusik (auch der Oper) der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts demonstrieren. Als Beispiele sind Werke Václav Jan Tomášeks, František Škroups u.a. anzuführen. Die quantitierende Auffassung der Generation Tomášeks und Škroups konnte deshalb keineswegs den Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung des modernen tschechischen Vokalstils bilden.

Diese Aufgabe wurde vielmehr dem Vokalwerk des in Mähren wirkenden Komponisten Pavel Křížkovský zuteil.² Zum Ausgangspunkt von

² Křížkovský wurde in seiner künstlerischen Einstellung von F. Sušil beein-

Křížkovskýs künstlerischen Auffassung des Vokalen wurde einerseits das von den künstlich konstruierten Normen unvorbelastete Volkslied,³ andererseits die Instrumentalmusik aus dem Stilbereich der Wiener Klassik. In seinen Widerhallen der Folklore sind die daktylo-trochäischen Taktmotive so komponiert, daß sie keineswegs die fließende Regelmäßigkeit der musikalischen Symmetrie stören. Als Grundnorm des Wort-Ton-Verhältnisses erweist sich die Übereinstimmung der akzentuierten Wortsilben (also des Versfußes) mit den akzentuierten Tönen (den Zählzeiten) des Taktes:

ALlegro d. = 84

Tenor I, II
Aj, já vim hruš-žič-ku pla-nú, a pů-jdu vy-le-zu na řu,
Bass I, II

Beispiel 6

So wurde in der tschechischen Vokalmusik eine wichtige Voraussetzung für volle ästhetische Wirksamkeit geschaffen. Zur Erreichung des angestrebten ästhetischen Ideals trug auch das Bestreben bei, den Inhalt des Textes musikalisch auszudrücken. Im Widerhall-Chor a capella mit dem Anfangszitat *Geschenk für Liebe* (*Dar za lásku*, 1855) wird die Musikform nach dem Modell eines instrumentalen Scherzos des Beethovenschen Typus⁴ aufgebaut. Der musikalische Ausdruck übertrifft allerdings die Normen der klassischen Ästhetik der reinen Musik und steigert die launige Scherzhaftigkeit des Folkloretextes.

Zu einer Zeit schien Křížkovský offensichtlich eine isolierte Erscheinung innerhalb der tschechischen Musikszenerie gewesen zu sein. Mit seiner produktiven Lösung des Wort-Ton-Verhältnisses auf der Basis des akzentuierenden Prinzips und mit seiner stilistischen Orientierung an der romantischen Klassik und dem Folklorismus antizipierte er allerdings die weitere Entwicklung. Křížkovskýs Bemühungen wurden beispielsweise von Bedřich Smetana berücksichtigt, wengleich letzterer sich in seiner Auffassung bezüglich eines tschechischen Deklamationsstils von dem mährischen Meister im übrigen nicht unwesentlich unterscheidet.⁴ Křížkovskýs Beispiel beeinflusste jedoch mittelbar den Werdegang des Vokalstils von Dvořák, unmittelbar den von Janáček.

flußt, dessen Sammlung *Moravské národní písně* ihm ein reiches Text- und Musikmaterial für die sog. Widerhall-Chöre bot.

³ Dies betrifft vor allem die Volkslieder aus Mähren-Schlesien, in welchen sich ein natürliches Verständnis für richtige (akzentuierende) Musikdeklamation entwickelte.

⁴ Vgl. Jaroslav Jiránek, *Das Problem der Beziehung von Musik und Wort im Schaffen Bedřich Smetanas*, in: *Colloquium Music and Word / Musik und Wort*, hrsg. v. R. Pečman, Brno 1973, S. 107–137.

3

A. Dvořák komponierte seine ersten Vokalwerke und Opern nach tschechischen Textvorlagen zu jener Zeit, als er Mitglied des Opernorchesters des Prager Interimstheaters war (1862—71) und dem Deklamationsstil der Oper *Dalibor* (aufgeführt 1868) von Smetana und einige Opern Wagners kennenlernen konnte. Trotzdem wurden weder die *ersten Lieder Dvořáks*, noch seine tschechische Oper *Král a uhlíř* op. 14 (*König und Köhler*, 1. Fassung 1871, 2. Fassung 1874)⁵ von Smetana oder von Wagner beeinflusst. Für diese schlichte Märchenoper mit volkstümlichen Motiven (wir meinen die bekannt gewordene 2. Fassung) wäre im übrigen der Deklamationsstil keineswegs geeignet. Doch auch dort, wo er aus musikdramatischen Gründen am Platz gewesen wäre, nämlich in den ersten mythologischen oder historischen Opern, vermochte Dvořák dem Deklamationsstil des Smetanaschen oder auch Wagnerschen Typus nicht restlos gerecht zu werden. Hier sind vor allem zu nennen: *Vanda* op. 25 (1875), mit der er ein slawisches Gegenstück zur tschechischen *Libussa* von Smetana schaffen wollte, oder *Dimitrij* op. 44 (1883), der Versuch einer slawischen historischen Oper im Sinne der „grand opéra“. Wollen wir in Übereinstimmung mit Smetanas Anhängern den Standpunkt vertreten, der Deklamationstil habe in der Entwicklung der tschechischen Oper des 19. Jahrhunderts einen Fortschritt bedeutet, dann gelangte Dvořák erst in den beiden Märchenoperen *Čert a Káča* op. 112 (*Der Teufel und Käthe*, 1899) und *Rusalka* op. 114 (1900) dorthin, wenn gleich er auch in diesen nicht auf seine traditionelle Auffassung von der Opernform als Arie-Rezitativ-Dualismus verzichtete; und dies hatte eben auch Auswirkungen auf das Wort-Ton-Verhältnis seiner musikdramatischen Äußerung. Bezüglich der Entwicklung stellte Dvořák keine dynamisierende Persönlichkeit dar, wie dies sich schließlich auf eine spezifische Weise auch in seinem Vokalstil äußerte, sofern wir bei ihm über etwas Ähnliches — in strenger Bedeutung des Wortes — überhaupt sprechen können, um Vergleiche zu ziehen.⁶

Dafür gab es mehrere Ursachen, die ganz sicher nicht allein seiner ästhetischen Orientierung (oder sogar Unwissenheit) entsprachen. Der Bewunderer der Instrumentalkunst Beethovens und vor allem Mozarts und Schuberts dachte auch in seinen Vokalkompositionen überwiegend instrumental. Dvořáksche Vokalmotive sind — genau genommen — Taktmotive im Sinne der Riemannschen Phrasierungslehre. Dies bedeutet, daß ihre metrisch-rhythmische Grundschemata und ihre Formen nicht primär vom Wort ausgehen, sondern vom autonom mu-

⁵ Seine erste Oper *Alfred* (1870) schrieb Dvořák zum deutschen Text Th. Körners, weshalb er hier freilich nicht das Problem des tschechischen Vokalstils lösen konnte.

⁶ Schon seine Zeitgenossen hielten ihm diesen Mangel vor. O. Hostinský schreibt, Dvořák — der „die Grenzen der alten Oper kaum überschritten hatte“ — sei sowohl von Smetana als auch von Wagner „vor allem durch das Rein-Musikalische“, weniger durch die dramatische Opernauffassung und durch das daraus sich ergebende Wort-Ton-Verhältnis in deren Werken beeindruckt worden. Otakar Hostinský, *Antonín Dvořák ve vývoji naší dramatické hudby*, Praha 1908, S. 10 f.

sikalischen Geschehen des Taktes, der eine grundlegende Konstruktionseinheit der periodisch gegliederten Ganzheit darstellt. Dvořák tendiert auch in seinen Vokalwerken zu einfachen, klassischen Takten. Seltener kommen bei ihm zusammengesetzte Takte vor; und wenn, dann entsprechen sie nicht — wie später bei Janáček — dem spezifischen Vokaldenken. Davon kann man sich in jedem beliebigen Vokal- oder Opernwerk Dvořáks einschließlich seiner reifen Schöpfungen (Oper *Ru-salka*) überzeugen.

Das Wort-Ton-Verhältnis im Vokalschaffen Dvořáks wird durch eine ausdrucksvolle Anwendung des autonomen musikalischen Prinzips (klassische Takt-Motivik) charakterisiert; der Ton überragt das Wort. Dies betrifft ebenso die Grundelemente der Vokaläußerung (Taktmotive), Halb-Periode, die Periode und die gesamte musikalische Form. Das auf der Dur-Moll-Funktionalität beruhende harmonische Geschehen bestätigt die dominante Position des autonomen musikalischen Prinzips. In dessen Rahmen fungieren auch die für die Gehaltsqualitäten der Musik Dvořáks wichtigen Folklore-Elemente, die auch in seinen Vokalwerk entweder in höchst stilisierter Form (Lied, Tanz) oder als idiomatische musikalische Phänomene auftreten.

Auch Dvořák war — ähnlich wie V. J. Tomášek und seine Generation — anfangs nicht imstande, den Widerspruch zweier unterschiedlich fungierender metrisch-rhythmischer Systeme (des akzentuierenden und des quantifizierenden) befriedigend aufzuheben. Zunächst verharrte er im Banne der quantifizierenden Auffassung. Zwei bedeutende kulturelle Entwicklungsfaktoren halfen ihm, den kritischen Punkt zu überwinden:

a) Sieg der Auffassung, derzufolge die Akzentuierung die Hauptnorm und die Quantität die prosodische Nebennorm im Tschechischen darstellte. Zu diesem grundsätzlichen Anschiebungswandel kam es im Laufe der Laufe der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts.⁷

b) In der derselben Zeit neigt Dvořák in einigen seiner Vokalwerke zu Folklore-Dichtung, die auch als Inspirationsquelle seiner künstlerischen Beschaffenheit entsprach und mit ihrer natürlichen Deklamation als Vorbild für eigene Lösungen des Wort-Ton-Verhältnisses dienen konnte.

Die inspirierte Wirkung der Musikfolklore auf die Ausbildung von Dvořáks Vokalstil ersieht man aus den vertonten Folklore-Texten (aus der Sammlung F. Sušils) *Mährische Klänge* op. 32 (*Moravské dvojzpěvy*, 1876); hier kam es erstmals in breiterem Rahmen zur Überbrückung des erwähnten Widerspruchs zweier verschiedenartig fungierender metrisch-rhythmischer Systeme und zur Vereinheitlichung akzentuierter Wortsilben und Tonakzenten des Taktes. In diesem Zyklus werden alle möglichen Alternativen des neuzeitlichen tschechischen syllabotonischen Verses vertont,

⁷ Vgl. Eliška Krásnohorská, *O české deklamaci hudební*, in: *Hudební listy* II—1871.

beruhend auf der Basis des akzentuierten Trochäus,

Allegretto Scherzando

Vdob-rým sme se se - šli,

auf der des akzentuierten Daktylus,

Allegretto

A já tu u - ply - nu

auf der des akzentuierten Daktylotrochäus:

Allegro scherzando

Le - těl ho - lu - bek na po - le

Mit dem Zyklus *Mährische Klänge* knüpft Dvořák an die Tradition Křížkovskýs an, und dies nicht nur sujetmäßig, sondern auch hinsichtlich des Vokalstilproblems. Er respektiert hier völlig die Akzentuiertheit als prosodische Grundnorm des tschechischen Sprachmaterials. Im Verlauf der weiteren Entwicklung lernt er auch, die Bedeutung der Silbenlänge als potentiellen rhythmischen Wert eines Vokalmotivs zu schätzen. Ein ästhetisch effektives Beispiel für seine Fähigkeit, bei Einhaltung der akzentuierenden Norm die Silbenlänge auszunützen, finden wir in dem punktierten Motiv, das an einen Daktylus mit langer Silber in der Mitte gebunden ist (vgl. das vorige NB). In späteren Vokalwerken und Opern ist dieser charakteristische „Kontrapunkt“ zwischen dem Akzent und der Quantität der Silben und der Töne reichlich entfaltet.⁸ Ein einfaches und ideales Beispiel für diese Kunst ist das berühmte Lied der *Rusalka*:

⁸ Es ist keineswegs Zufall, daß auch Dvořák zu diesen ästhetischen Ideal nicht nur durch die Entwicklung, sondern auch durch seine Zusammenarbeit mit seinen Librettisten, vor allem Jaroslav Kvapil gelangte.

Larghetto $\text{♩} = (♩)$

Mě - a - l - ká na ne - bi hu - bo - k - ům svět to tvé
Glei - ten - der Mond da, so sil - ber - zart sen - dest weit

da - le - ko vi - dí - ti
hin da - ra Blik - ke,

„Widerhülle“ nehmen beinahe die Hälfte der Dvořákschen Vokalkompositionen ein.⁹ Er bereicherte damit sein künstlerisches Denken und Werk. Als „Widerhall“ können wir eine Reihe von Musiknummern in seinen Opern bezeichnen, namentlich in den komischen aus dem Landleben *Tvrďé palice* op. 17 (*Die Dickschädel*, 1874), *Selma sedlák* op. 37 (*Der Bauer als Schelm*, 1877) und auch *Der Teufel und Käthe*. Wir wollen deshalb jedoch die Bedeutung der Widerhülle für das Formen von Dvořáks Vokalstil nicht überschätzen und die Größe und Breite seines musikalischen Talents womöglich vermindern. Indem sind wir der Meinung, daß sie in der Gesamtheit seines Vokalwerkes dank ihres natürlichen Deklamationscharakters und dessen musikalische Frische einen eigenartigen Wert darstellen, einen bestimmt bedeutsameren als den des Deklamationsprinzips, das Dvořáks musikalischer Veranlagung nicht entspricht. Auch die Gebundenheit der Widerhülle an das Prinzip der klassischen Taktmotivik war dem instrumentalen Charakter seines musikalischen Denkens näher als der Sprechgesang tschechischer oder sogar deutscher Prägung.

⁹ Die Vertonung von Texten der Volkspoese nimmt auch von 119 Texten seiner Lieder 52 solche der Volkspoese ein. Vgl. M. K. Černý, *Zum Wort-Ton-Problem im Vokalwerk Antonin Dvořáks*, in: *Colloquium Music and Word (Musik und Wort*, S. 114).

In nur einem Fall hat Dvořák dieses Prinzip ganz verlassen und ein Werk geschrieben, das wir als Vokalwerk im echten Sinne des Wortes bezeichnen können. Dies ist ein Kleinod der Dvořákschen konteplativen Lyrik, nämlich *Biblické písně* op. 99 (*Biblische Lieder*, 1894), eine Vertonung des tschechischen humanistischen Psalmentextes aus der sogenannten *Bible kralická* (*Bibel aus Kralice*, nach deren letzter Fassung aus dem Jahr 1613). Die Vokalphrasen und -motive sind — im Gegensatz zum Instrumentaldenken in anderen Vokalwerken — nicht periodisch aufgebaut, und in ihrem metrisch-rhythmischen Grundriß hört die normative Funktion des regelmäßigen Taktes auf; die Prosodie des vertonten Textes¹⁰ erlaubte nichts derartiges:

Andante

mp quasi recit

Hos-po-din jest můj pa-stýr, ne-bu-du mí-ti ne-do-sta-ku.
Gott der Herr ist Hir-ze mir, ich werde nie-mals Mangel lei-den.

fp > recit

lunga corona

pp

lunga corona

pp

Na pa-stvách ze-le-ných, pa-se mne, kvodám ti -- chým mne při-vo-dí.
Auf der Flur, so da grünt, stärkt Er mich, und Er führt mich zu stillen Seen.

pp

dim.

Die Einmaligkeit der Komposition innerhalb des Dvořákschen Gesamtwerkes erscheint in einem neuen Licht, wenn wir sie in den breiten Kontext der tschechischen Vokalmusik eingliedern. In Entstehungszeit beginnt Janáček seine Arbeit an der Oper *Jenufa*, in deren zweiten Akt der vertonte volkstümliche (mährische) Text (rhythmisierte Prosa) „Gegrüßt seist du, Königin“ steht. Zwischen den erwähnten Vokalkompositionen der beiden künstlerischen Freunde besteht zwar kein di-

¹⁰ Der Vers der *Biblischen Lieder* weist keine festere Organisation des Wortmaterials hinsichtlich der Metrik und des Reimes auf. Die Metrik (metrische Impulse) wird oft durch syntaktische, ideelle und Wortfolge-Parallelismen hervorgerufen, durch Isokolons (rhetorische Figur, die auf der Übereinstimmung der Quantitäten zweier oder mehrerer Sprechakte beruht) und im gewissen Maße auch durch Anapher und Epipher, also durch die Mittel, die für die Psalmesie und ihren „Versus“ insgesamt charakteristisch sind.

rekter Zusemmenhang. Doch die ähnliche Behandlung einiger stilistischer, aus dem Wort-Ton-Verhältnis kommender Wendungen und Elemente kann man als charakteristisch für die Entwicklung der tschechischen Vokalmusik bezeichnen.

4

Um aus dem Wort-Ton-Verhältnis bei Dvořák und Janáček gemeinsame wie auch unterschiedliche Merkmale herausgreifen zu können, ist zunächst ein von beiden Komponisten behandeltes schöpferisches Gebiet zu finden, ein Gebiet, dessen Vergleich nicht allein zur Erkenntnis äußerlicher Tatsachen führte. Es gibt mehrere Gründe für den Entschluß, Widerhülle der Folklore als Ausgangspunkt für unsere weiteren Betrachtungen zu wählen.

a) In diesem Genre deckt sich chronologisch das Schaffen beider Komponisten. Die Entstehung ihrer ersten „Widerhülle“ fällt in die 70-er Jahre des 19. Jahrhunderts.

b) Die „Widerhülle“ Dvořáks und Janáčeks entzündeten sich an demselben Stoff, hauptsächlich an dem Textmaterial von Sušils Sammlung *Mährischer Volkslieder*.

c) Janáček ist in seiner Frühphase durch seine stilistische Einstellung zur Klassik, die er seinem ersten Kompositionslehrer Křížkovský verdankt, Dvořák verwandt. Der Einfluß von Křížkovský als Lehrer und Künstler trug dazu bei, daß sein Schüler das Dvořáksche Prinzip der klassischen Taktmotivik zur Ausgangsposition seines frühen Vokalstils machte.

d) Eine Reihe von Janáčeks „Widerhülle“-Chören, darunter einige mit schlichterer Struktur (aus der Sammlung *Widerhülle der Volkslieder — Ohlasy národních písní*, 1875—6) und einige in durchkomponierter Form (*Ach vojna — Ach, Krieg*, und *Vyhrůžka — Drohung*, 1885), könnte man ohne weiteres in die Dvořák-Schule eingereiht werden.

Mit dem Prinzip der klassischen Takt-Motivik führte Dvořák in sein Vokaldenken normative Regelmäßigkeiten ein, deren stereotyper Charakter nur mit seiner einzigartigen musikalischen Erfindungskraft wegzumachen war. Dies findet man auch beim frühen Janáček, doch zeigt sich bei ihm gleichzeitig eine Opposition gegen die limitierende Normativität der klassischen Takt-Motivik. Das geht etwa hervor aus der Art der Verwendung verschiedener Takte, die wir schon in Widerhülle-Chören von Janáček finden können.

Bereits in dem Chor *Nestálost lásky (Unstete Liebe)*, 1873) verzichtet er auf eine Taktangabe, denn er wollte weder die freie Rhythmisierung seines daktylotrochäischen Motivs musikalisch beeinträchtigen, noch die Übereinstimmung des Ton- und Silbenakzents stören. Dem metrisch-rhythmischen Charakter der Vokalphrase hätte am ehesten der 9/8-Takt entsprechen, für den — in Abweichung von der zutreffenden Notationsgewohnheit — sich aber Janáček einstweilen noch nicht entschlossen hat. Zusammengesetzte Takte erscheinen erst in den Notenbildern der reiferen Chöre, wie *O, láska, láska (Ach, Liebe)*, 1885, 7/9-Takt) und

Zárlivec (*Der Eifersüchtige*, 1888, 3/2-Takt) und anderen. Sie bilden später ein stilistisches Charakteristikum der Musik Janáčeks und spiegeln die Dynamik des metrisch-rhythmischen Geschehens in seinen Vokalstil wider.¹¹

Die reiche Gliederung in der musikalischen Metrik und Rhythmik, die Janáčeks Vokalkompositionen charakterisiert, entspricht nur seinem Willen nach freier Gliederung des musikalischen Satzes. Schon der frühe Widerhall-Chor *Láska opravdivá* (*Die wahre Liebe*, 1876), den Janáček ohne Taktangabe und mit der merkwürdigen Interpretationsanweisung "Rec." (d. h. in rezitativer Vortragsweise) versteht, enthüllt die schöpferisch-psychologischen — ausdrucksmäßigen — und prosodischen Ursachen für seine Ablehnung des Prinzips der klassischen Takt-Motivik Dvořákscher Prägung:

The image shows a musical score for a choir, specifically for Tenor (TENOR I II) and Bass (BAS I II) parts. The score is in 3/2 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The lyrics are in Czech and appear to be from a chorale. The first system shows the Tenor and Bass parts with lyrics: "Mi lu ješ ti má, es tá ja te be vác. že ja nevim šu haj a ni". The second system shows the continuation: "vy-po-vě dat. že ja ne vim. šu haj a ni vy-po-vě dat".

Janáček komponierte diesen Chor im Entstehungsjahr der *Klänge aus Mähren* op. 32. Wir machen auf diese künstlerischbiographische, beide Komponisten betreffende Tatsache aufmerksam, um die Neuigkeit und den untraditionellen Charakter der Janáčekschen Auseinandersetzung mit der Wort-Ton-Problematik zu unterstreichen, über die übrigens auch die ungewöhnliche Beschaffenheit dieser reizvollen Chorminiatur einiges aussagt. Ihre musikalische Einmaligkeit läßt sich allerdings nicht von den besonderen Versifikations- und Ausdrucksmomenten trennen, die durch den lyrischen Folkloretext gegeben sind. Der Text des zweiten Verses ist regelmäßig rhythmisch organisiert (betonter Trochäus), während in dem ersten Vers (sowie man hier das Wort Vers benutzen kann) die

¹¹ Aus den Werken, die wir besprechen werden, noch folgende Beispiele: In der Kantate *Amarus* machen sich wechselnd zusammengesetzte und einfache Takte geltend — im ersten Teil 9/8-Takt und 6/8-Takt, jeweils mit einfachen Taktarten; im ersten Akt der *Jenufa* gibt es an einfachen Takten 2/8, 2/4 (in den Tänzen) und 3/4, an zusammengesetzten Takten — neben dem Alla breve — 6/16, 4/8, 6/8, 9/8, 6/4 und 3/2.

metrisch-rhythmische Organisation nicht klar zum Ausdruck kommt. Eine besondere Bedeutung fällt bei der Schwächung der metrisch-rhythmischen Regelmäßigkeit auf das tonlose Partikel „-li“ (Bedeutung in etwa „ob“ oder „wenn“), das zu dem dreisilbigen Wort „miluješ“ („du liebst“) hinzugefügt wird, um mit ihm phonisch zu verschwimmen.

Für die musikalische Syntax des Chores ist dieser Mangel an metrisch-rhythmischer Organisation des Textes von grundlegender Bedeutung, denn dadurch wird das Musikgeschehen vom Stereotyp der klassischen Takt-Motivik befreit. Die Spezifik der Vokalphrase beruht auf höchst intensiver Ausnutzung des ästhetischen Effekts der *Tonlänge*, und zwar ohne Rücksicht auf die Silbenlänge des Wortes. Der *Akzent* als Stärke-Eigenschaft des Wortes und des Tons tritt innerhalb des *Vokalmotivs* in den Hintergrund (zu Beginn des Vokalmotivs wird jedoch das akzentuierte Prinzip beibehalten) oder geht dort überhaupt unter, oder er wird in seiner Funktion durch andere Bestandteile der Musik ersetzt, so etwa durch die Tonlänge im Einklang mit der ausdrucksvoll sich entfaltenden *Melodie* und *Harmonie*.

Eine unverkennbare Rolle spielt der Text auch bei der Konstituierung des musikalischen Ausdrucks. Versuchen wir, uns in die Psyche des 22-jährigen Janáček zu versetzen: Die emotionell glühende Frage „*miluješ-li mňa*“ (*liebst du mich?*) verstand er sicher nicht als eine schlichte, gefühlsmäßig neutrale Aussage, sondern als eine mit vollem emotionellem Engagement. Das tonlose Partikel „-li“, das in der üblichen Aussage mit dem dreisilbigen „*miluješ*“ zu einer Toneinheit verschmilzt, befindet sich nun auf dem „betonten“, d. h. melodisch und rhythmisch hervorgehobenen Höhepunkt des Vokalmotivs. Janáček unterstreicht seine Bedeutung auch durch die harmonische Bindung der ersten mit der relativ fernen sechsten Stufe. Die ästhetische Wirksamkeit der Vertonung läßt sich also wie folgt deuten: Die im Text verborgene Bedeutung des tonlosen „-li“ wird hier akzentuiert, indem die Musik semantisch auf ein leidenschaftliches Dringen und Heischen nach Liebe verweist.¹²

Durch *Akzentuierung* des *Ausdrucksaspektes* als Lösung des Wort-Ton-Verhältnisses, das sich auf diese Art seiner Abhängigkeit vom Prinzip der klassischen Takt-Motivik entledigte, ist es Janáček gelungen, das Genre der Wiederhülle wesentlich zu dynamisieren. Sein Vokalstil entfernte sich von der vokalistischen Auffassung Křížkovskýs und Dvořáks. Während der Jahre 1894 (Beginn der *Jenufa*) bis 1904 (Brüner Uraufführung der Oper) wandelte sich die bis dahin potentielle stilistische Tendenz zu einem neuen, ästhetisch effektiven *Kompositionsprinzip*, das Janáček in allen Vokalmusik-Genre geltend machte.

Die tschechische Musikwissenschaft macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die grundsätzliche Umwandlung des Vokalstils von Janáček mit jener Zeitspanne identisch ist, in der sich seine Aufmerksamkeit bewußt

¹² Im zweiten Vers „*že já neviem, šuhaj, ani vypovedať*“ (*ich kann es, Liebster, nicht aussagen*) läßt sich die wiederholte Akzentuierung der betonten Zeitwerte im trochäisch organisierten Vers als musikalischer Ausdruck eines inneren Dranges interpretieren.

der Eruierung der Sprechmotive zuwandte.¹³ Die von Janáček gesammelten musikalischen Aufzeichnungen der Wörter oder kurzen verbalen Mitteilungen (er begann 1897, sie bei verschiedensten Gelegenheiten „nach dem Gehörten“ niederzuschreiben)¹⁴ zeigen, wie unmittelbar der Intonationsverlauf der lebendigen Umgangssprache die psychischen Prozesse verschiedener Menschencharaktere und -kategorien in unterschiedlichen Lebenssituationen widerspiegelt und daß das Intonieren der Sprache einige Elemente der unterentwickelten Vokaläußerung verrät. Janáček hielt die Sprechmotive, in die er zum Teil auch seine eigene künstlerische Physiognomie und Auffassung des Gehörten Wortes projizierte, für ein wichtiges Studienmaterial, das dem realistischen Opernkomponieren nutzen konnte.¹⁵

Manche Musikwissenschaftler haben die Frage gestellt, ob es daher denkbar ist, Sprechmotive mit der Musik von Janáček direkt zu vergleichen und ob ihr Studium tatsächlich für die Entwicklung seiner Kompositionsmethode und Stilart relevant war. Die Gegner der Sprechmotive-theorie bei Janáček haben nur insofern recht, als sie beweisen können, daß Sprechmotive — ähnlich wie andere Art der deklamierten Prosa — auf eine musikalisch präzise metrisch-rhythmische und auf eine Intervallorganisation verzichten. Jedoch eben diese fehlenden musikalischen Qualitäten projiziert Janáček ins Wort, wodurch er es in eine einzigartige Kunstgestalt umwandelt, die das Klang- und Ausdruckspotential der Sprache zum Erklingen bringt. Im ersten Vokalmotiv des angeführten Beispiels (S. 19) macht sich innerhalb des 6/4-Taktes der im Versfuß klar ausgeprägte trochäische Rhythmus geltend, der in der librettistischen Vorlage des Prosatextes nicht direkt beabsichtigt war. Ähnlich rhythmisiert Janáček auch das zweite Motiv als Daktylus mit Aufschlag, was für eine typisch tschechische Lösung des aufsteigenden Rhythmus' (öfter des zweisilbigen Jambus als des dreisilbigen Anapäst) durch die Verselbständigung des ersten (ein- oder mehrsilbigen) Wortes zu Beginn einer rhythmischen Reihe gehalten werden kann.¹⁶ Der störende, weil rhythmisch-aufsteigende Textcharakter wird nicht nur durch akzentuierte Vokalmotive unterstützt, sondern auch durch die absteigende Melodie, während das akzentuierte Wort „Števa“ den Höhepunkt des musikalischen Geschehens bildet (den sematischen Sinn des Vokalmotivs akzentuiert auch das verneinende „ne“ im Wort „nevrací“). Die ästhetische Eigenart der musikalischen und dramatischen Auffassung vom Wort bei Janáček erhellt auch das

¹³ Vgl. Protokoll Colloquium *Music and Word / Musik und Wort*.

¹⁴ Vgl. Jiří Vysloužil, *Hudebně folkloristické dílo Leoše Janáčka*, in: Leoš Janáček, *O lidové písni a lidové hudbě*, Praha, 1955, S. 102.

¹⁵ Vgl. folgende Worte Janáčeks: „Die Opernkomponisten sollten den Tonfall der Umgangssprache sorgfältig studieren. Nur bei den Sprechmotiven finden sie eine unabsehbare Menge lebenswahrer Vorbilder der dramatischen Melodik ihrer Muttersprache“. Zit. nach der deutschen Übersetzung von Leoš Janáček, *Musik des Lebens. Skizzen, Feuilletons, Studien*. Leipzig 1979, S. 95.

¹⁶ Die tschechische Anacrouse verträgt sich weder hinsichtlich des Textes noch musikalisch mit der auftaktigen Art dieses Phänomens, wie sie in der deutschen Vokalmusik und Dichtung vorkommt, dem aufsteigenden Rhythmus gleicht und zum Bestandteil des ersten Versfußes wird.

Allegro $d = 63$ Jenufa. *mf* (k sobě) (zu sich)

Už se ve-čer chý - li
Ach, es wird schon A - bend

ppp

v. (Kov. Khasloj)

rit.

Šte-vo se ne-vraci
und Števa ist nicht zurück und

pp

v.

Šte-vo se ne-vraci!
Števa ist nicht zurück!

pp

dem kontrastvollen Gehalt der beiden Motive: Der lyrisch-kontemplative, stimmungsvolle Charakter des Vokalmotivs des „Abendabbruchs“ tritt als Gegenpol zu der bewegten, bündigen und unruhigen Intonation des Vokalmotivs von „Jenufa, die die Wiederkehr Števas erwartet“ auf, wobei als Faktor der musikalischen Vereinheitlichung hier der charakteristisch figurierte harmonische Strom der Orchesterbegleitung fungiert.

Das Vokalprinzip (Prinzip der Vokalmotivik) hat das Vokaldenken Janáčeks von der Taktmotivik der klassisch-romantischen Musikform unabhängig gemacht. Mit dem Wagnerschen Prinzip der Leitmotive konnte der Komponist sich nie völlig identifizieren. Wollte man überhaupt eine Analogie zu der übrigen europäischen Musik herstellen, so fände man sie viel eher im Liedschaffen Mussorgskis.¹⁷ Für die beiden slawischen Meister war charakteristisch, daß sie den Vokalstil entlang der Umgangssprache, ungebundener Redeart, also der Prosa entwickelten und dies auch vertonten. Diese beachtenswerte Tatsache berechtigt offenbar, den Vokaltyp von Janáček und Mussorgski in jene ästhetische Kategorie einzugliedern, die Arnold Schönberg einmal „*musikalische Prosa*“ nannte.¹⁸

Im Falle Janáčeks hat diese Eingliederung einen tieferen Sinn, zumal er sein Prinzip der Vokalmotivik auch in jene Kompositionen einbringt, denen Verse zugrunde liegen. Er vertonte die Verse, als handle es sich um Prosa: Das Wort hat sich also für ihn seiner Verbindung mit der metrisch-rhythmischen Norm des gegebenen Versifikationssystems entledigt und wurde als eine semantisch und intonationsmäßig einzigartige strukturelle Ausdruckseinheit aufgefaßt. Für diesen Zweck eignete sich zweifellos eher einerseits der moderne tschechische Vers, den eine freiere metrisch-rhythmische Gliederung kennzeichnet,¹⁹ andererseits auch der alttschechische syllabotonisch noch unterentwickelte Vers, als der syllabotonisch allzu belastete Vers der tschechischen dichterischen Schule des 19. Jahrhunderts. Die Frage, ob Janáček Vers oder Prosa vertonte, war keineswegs entscheidend. Die beiden Typen werden durch das Prinzip der Vokalmotivik vereinheitlicht — als Janáčeks Modifikation der ästhetischen Kategorie der musikalischen Prosa.

Diese Vokalstil-Einheit bei Janáček läßt sich auch geschichtlich beweisen. Nicht die *Jenufa*, wie man oft meint, sondern die Kantate *Amarus* (1897, Verstext von Jaroslav Vrchlický) ist das erste Vokalwerk Janáčeks, in dem die Auffassung der „*musikalischen Prosa*“ vollends zum Ausdruck kam. Es genügt, unsere Analyse dem ersten Teil zu widmen, denn eben hier macht sich das Prinzip der Vokalmotivik als Grundwert des Janáčekschen Vokalstils geltend. Die tschechische Originalfassung lautet folgendermaßen:

„Žil v klášteře od dětství; jak tam přišel
sám nevěděl, že děkoval však hřichu
své zrození, tož Amarus jej zvali.“

¹⁷ Janáček lernte das Schaffen Mussorgskis erst um das Jahr 1910 kennen, und dies beweist die Selbständigkeit seines Vokalstils. Vgl. Jirí Vysloužil, *Leoš Janáček a naše doba*, in: *Hudební rozhledy*, XI-1958, s. 734.

¹⁸ Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch, 1976, S. 49f.

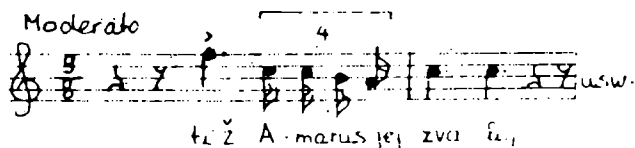
¹⁹ Eine immer noch kompetente Erklärung des metrischen und rhythmischen Aspekts der modernen tschechischen Dichtung steht in dem Aufsatz von Jan Mukařovský, *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (1934), Nachdruck in: *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poezie a prózy*, Praha 1948, S. 9–90.

Der erste Teil des Gedichtes ist im sogenannten „fußfreien“ tschechischen Jambus²⁰ geschrieben, wobei hier auch das Enjambement verwendet wird. Janáček jedoch lehnte diese Versorganisation für seine Vertonung ab und wandelte die drei Verszeilen in vier Phrasen um, in denen der ursprüngliche Versbau verschwommen enthalten ist:

„Žil v klášteře od dětství
jak tam přišel sám nevěděl,
že děkoval však hříchu své zrození,
tož Amarus jej zvali!“

„Stets lebt' er im Kloster,
Wußt' selbst nicht, woher einst er kam,
Das dankte er den Sünde seiner Herkunft,
Drum hieß man ihn Amarus!“

Möglicherweise waren es die Ansprüche der musikalischen Lösung, die den Komponisten zu dieser Textbearbeitung veranlaßten.²¹ In Wahrheit jedoch wurde Vrchlickýs Text seiner Verssubstanz entledigt und der Prosa angenähert, wobei einige semantische Momente akzentuiert wurden. Janáček wiederholt die über die Sündenherkunft und den Namen von Amarus aussagenden Sätze (3. und 4. Phrase) und beendet den semantisch offenbar wichtigen Schlußsatz — im Gegensatz zu Vrchlický — mit einem Rufzeichen, um dessen Bedeutung zu unterstreichen. Die Vertonung der vierten Phrase (des Satzes) beruht auf dem charakteristischen Janáček'schen Vokalmotiv, das man „Amarus-Motiv“ nennen könnte,



und zwar nicht nur wegen seiner in der Kantate konkretisierten Verknüpfung mit dem Namen Amarus, sondern auch wegen seiner Verwendung als rein musikalische semantisch-tektonischen Grundeinheit. Zwei im Ausdruck kontrastierenden instrumentale Varianten des Amarus-Motivs können Janáček's ideell-künstlerische Deutung des Vrchlický-Gedichtes näher veranschaulichen. Die rhythmisch nachdrückliche Variante (*marcato*) symbolisiert musikalisch die Rolle von Amarus, der von der Gesellschaft wegen seiner „sündigen Geburt“ ironisiert wird, die sanfte lyrische Variante (*dolce*) steht als Symbol des Mitgeföhls mit seinem „bitteren Leben“, in der er keiner Liebe begegnet ist. Das rhythmisch-melodische Gepräge des Grundmotivs verliert sich zwar nicht in den beiden instrumentalen Varianten; sie symbolisieren jedoch unterschied-

²⁰ Der erste — musikalisch monothematisch konzipierte — Teil der Kantate *Amarus* besteht aus der 34-taktigen Orchestreinleitung und dem 36-taktigen Vokalteil (Bariton- bzw. Tenor-Soli und gemischter Chor). Der Vokalteil läßt sich asymmetrisch in zwei Bereiche gliedern, deren zweiter dem dritten und hauptsächlich den vierten Satz des von Janáček bearbeiteten Textes enthält.

²¹ Jambischer Versfuß läßt sich im Tschechischen, infolge des immer auf der ersten Silbe liegenden Akzentes kaum bilden. Um den steigenden Versrhythmus zu erreichen, wird von den tschechischen Dichtern sehr häufig das Trochäus-Metrum mit Anakruse benutzt.

liche Ausdrucksgehalte und werden dieserart exponiert, um die semantisch-tektonische Konzeption der Komposition zu unterstützen. Die *Marcato*-Variante übernimmt im *Ostinato* des Orchester-Stroms (1. Teil der Kantate) die Aufgabe der tektonischen Haupteinheit, die uns vermutlich ständig an die bittere Ironie des Schicksals von Amarus erinnert.²² Der musikalische Strom der Komposition kehrt mehrmals auch zu der lyrischen Variante zurück. Der Epilog der Kantate wird ausschließlich auf dem Material der lyrischen Variante aufgebaut.²³ Auch diese Lösung entspricht Janáčeks ideeller Auffassung, die danach strebt, musikalisch das Mitgefühl mit der menschlichen Erniedrigung von Amarus und mit dessen Lebenstragik auszudrücken. Janáčeks musikalisches Engagement sagt sicher einiges aus über manche Episode aus seinem eigenen Leben.

Die Kantate *Amarus* läßt sich als das erste reife synkretische Vokalwerk Janáčeks bezeichnen, in welchem das Ton-Wort-Verhältnis die Ebene der künstlerisch tragfähigen Kontexte erreichte. Das Prinzip der Vokalmotivik wird in den Rahmen der vokal-instrumentalen Struktur gebracht und in der Tektonik und Semantik des Werkes ausgenützt. Einerseits verhalf das Eingliedern rein musikalischer Mittel in das semantisch-tektonische Geschehen der Vokaläußerung Janáčeks zu motivierter Aussage, andererseits brachte das neue Entwicklungsmoment die Frage nach einer komplexeren Lösung zum Ausdruck, die musikalische Äußerung unmittelbar an das Wort und das rein instrumentale Klangphänomen zu binden. Janáček löste dieses Problem bereits in der Kantate *Amarus* künstlerisch einzigartig, indem er den instrumentalen Bestandteil dem vokalen unterordnete. Erstaunlich ist die hierbei angewendete Kompositionslogik; der unmittelbare und überzeugende Charakter seiner musikalischen Aussage wurde dadurch keineswegs gestört — im Gegenteil, es gab hier positive Auswirkungen.

Das in der Kantate *Amarus* kodifizierte und gleichzeitig im Operngenie (*Jenufa*) sich entfaltende Stilprinzip erwies sich auch für die weitere Entwicklung des Komponisten als künstlerisch tragfähig. Im Laufe von 25 Jahren erreichte Janáček die volle schöpferische Reife und schrieb neben sechs weiteren Opern zahlreiche Vokalwerke verschiedener Genres, wobei neue Texte auch zu neuen Sujets und musikalischen Impulsen aus dem Bereich des Wort-Ton-Verhältnisses führten. Zum stabilen, jedoch dynamisch aktualisierten Wert seines Vokalstils wurde indes eben das Prinzip der Vokal-Motivik, das sich in der Schaffensperiode 1894—1903 voll herauskristalisiert hatte.

²² Das *Marcato*-Motiv erscheint in zwei Modifikationen: die erste hat den Umfang einer Quinte, die zweite bewegt sich innerhalb Oktave und exponiert den charakteristischen Tritonus.

²³ Vrchlický schließt sein Gedicht nicht mit dieser „Coda“ ab. Der auf dem Satz „*tož Amarus jej zvali*“ (*drum hieß man ihn Amarus*) und auf der lyrischen Variante des Hauptmotivs aufgebaute Epilog entstammt also der Tätigkeit Janáčeks. So wird die urwüchsige, ideell-künstlerische Umdeutung des Vrchlický-Textes gekrönt.

5

Über den Vokalstil spricht man unter den Umständen, wenn es in einer Komposition zur Klang- und Ausdrucksverknüpfung der musikalischen Äußerung mit der sprachlichen und darüber hinaus zu einer neuen ästhetisch fungierenden Einheit kommt. In der Synthese der beiden Künste machen sich die Entitäten Musik und Sprache verschiedenartig geltend. Dvořáks Vokalstil ist der Basis des ausgeprägten instrumentalen Denkens entstammen, dem der Meister der metrisch-rhythmischen Normen des tschechischen syllabotonalen Verses unterordnete. Es hat sich gezeigt, daß solche eine Verknüpfung künstlerisch effektiv und hinsichtlich der Deklamation völlig richtig sein kann, d. h. entsprechend der Prosodie der tschechischen Sprache. Im Gegensatz zu dieser Dvořákschen Synthese geht die Synthese des „Sprachlichen“ und „Musikalischen“ bei Janáček von vollkommen entgegengesetzten Voraussetzungen aus. Janáček bricht in seinen eigenen Vokalkompositionen die Normen der klassischen instrumentalen Metrik, wobei er auf den vertonten (in Versen oder in der Prosa geschriebenen) Text ohne normative Beschäftigung eingeht. Zum Ausgangspunkt der Vertonung wird hier die emotional und semantisch charakteristische Wortgruppe (Satzphrase), die in die Musik umgestaltet wird und als Vokalmotiv das Gepräge der semantisch-tektonischen Einheit der Komposition gewinnt. Janáčeks Vokalmotive fungieren auch im instrumentalen Geschehen der Partitur, wie dies seine Opern und Kantaten beweisen.

SKICA K VOKÁLNÍMU STYLU A. DVOŘÁKA A L. JANÁČKA

Dvořákovo a Janáčkovovo vokální dílo spojuje skutečnost, že vyšlo ze společných inspiračních zdrojů lidové písně zejména moravské (sbírka F. Sušila Moravské národní písně, 1880). Lidová píseň svou přirozenou hudební deklamací, jež v mnohem větší míře než česká umělecká hudba šedesátých let 19. století (včetně Smetanových prvních oper) šetrila prosodii českého jazyka, pozitivně ovlivnila deklamaci Dvořákových vokálních skladeb i oper. Vliv lidové písně je patrný i v prvních vokálních skladbách Janáčkových.

Studie o vokálním stylu A. Dvořáka a L. Janáčka hodnotí úlohu lidové písně při formování vokálního stylu obou českých mistrů. Zkoumá však i rozdílnosti na základě strukturální a sémantické analýzy historicky i esteticky motivovaného výběru děl. Ve studii dospívá autor k těmto závěrům:

O vokálním stylu hovoříme tehdy, jestliže ve skladbě dochází ke zvukovému a výrazovému spojení hudebního a jazykového projevu v novou esteticky fungující jednotu. V syntéze obou umění se jazyková a hudební veličina uplatňuje různým způsobem.

Dvořákův vokální styl vyrostl na bázi vyhraněného instrumentálního myšlení. Jemuž Mistr podřazoval prosodické normy českého sylabotónického verše. Ukázalo se, že takovéto spojení může být umělecky efektivní a deklamačně správné, tzn. odpovídající prosodii českého básnického jazyka.

Janáčkova syntéza „jazykového“ a „hudebního“ vychází ze zcela opačných předpokladů než Dvořákova syntéza. Janáček láme ve vlastních vokálních skladbách normy klasické instrumentální metriky a ke zhudebňovanému textu, ať veršovanému nebo prozaickému, přistupuje bez normativních ohraničení. Výchozím bodem zhudebnění je emocionálně a významově charakteristická skupina slov (větních frází), již přetváří v hudbu a jež se pak jako vokální motiv stává sémanticko-tektonickou jednotkou skladby. Vokální motivy Janáčkovy fungují i v instrumentálním dění partitury, jak dokazují jeho opery i kantáty. Podstatu dynamiky Janáčkova vokálního stylu dobře objasňuje pojem hudební próza.